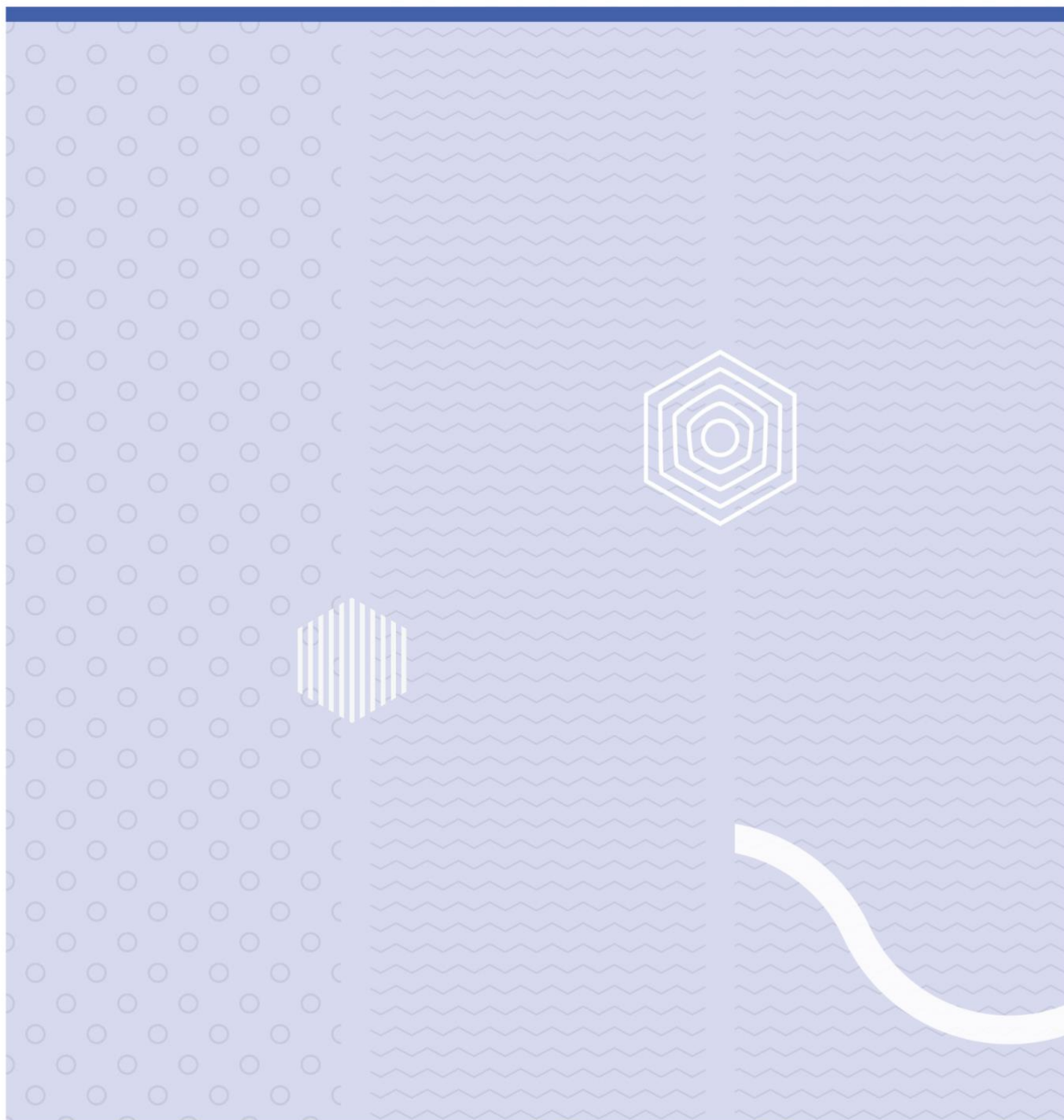



Birgit Haukås

En dialog mellom dans og spel

En kvalitativ studie av diskursen rundt kommunikasjonen mellom bygdedans og bygdedansslåtter





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

<http://www.usn.no>

© 2022 Birgit Haukås

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

Sammendrag

Denne oppgaven tar utgangspunkt i diskursen om kommunikasjonen som forekommer mellom bygdedans og bygdedansslåtter. Motivasjonen som ligger bak denne forskningen, er min opplevelse av underkommunikasjon om temaet innen folkemusikkmiljøet. Jeg er folkedanser og hardingfelespiller, og har de siste årene sett etter flere elementer som kan utfordre meg i min dans og spel til dans. Jeg har lenge hatt tanker om temaet, ettersom jeg er utøver selv. Etter flere situasjoner hvor denne kommunikasjonen blir påpekt, men uten noen tydeligere forklaring, så jeg en mulighet til å utforske hva som ligger i disse påstandene.

Som teoretisk og metodisk rammeverk for oppgaven har jeg latt meg inspirere av fenomenologien som en sentral filosofi i forskningen. Både min teori og metode handler om erfaringsbasert kunnskap som kan tolkes på mange ulike vis. Oppgavens empiri består av kvalitative intervju som er gjennomført med sju anerkjente utøvere innen folkemusikkmiljøet. Utøverne snakket fra egne erfaringer som dansere eller spelemenn. Ut ifra dette materialet valgte jeg å jobbe videre med temaer som informantene la vekt på, men som også jeg var interessert i å utforske videre.

I oppgaven presenterer jeg de konkrete metodene å bruke hverandres utøving på, som kom fram i intervjuene. Dette omfavnet både det fysiske og det psykiske i kommunikasjonen. Deretter har jeg i første del drøftet disse metodene ut ifra min egen tolkning, hvor jeg også har dratt paralleller med min egen utøverpraksis som danser og spelemann. I andre del av diskusjonen tar jeg for meg temaet om danseslåtter, og videre om opplevelsen rundt danseslåtter. Til slutt har jeg med et tema der jeg drøfter dette med tolkning og definisjonsmakt rundt det som utøves.

Innholdsfortegnelse

Forord	5
1 Innledning	6
1.1 Jan P. Bloms folkemusikkdefinisjon	8
1.2 Historisk bakgrunn - begrepsavklaring	8
2 Teori.....	12
2.1 Kommunikasjon.....	12
2.1.1 Diskurs	13
2.1.2 Sansing og persepsjon.....	14
2.1.3 Gestikk	15
2.2 Kreativ variasjon.....	16
2.3 Flow and pleasure	17
2.4 Oppsummering	19
3 Empiri og metode	20
3.1 Kilder	20
3.2 Metode	22
3.2.1 Forprosjekter	22
3.2.2 Kvalitative intervju	22
3.2.3 Gjennomføring av intervju	24
3.2.4 Intervjutranskripsjon.....	25
3.2.5 Kildekritikk	25
3.2.6 Ettetanker om fremgangsmetoden.....	26
3.2.7 Egen rolle på feltet.....	27
4 Presentasjon av empiri.....	29
4.1 Sammenligning av intervju.....	29
4.2 Mine funn.....	30
4.2.1 Det fysiske	30
4.2.2 Det psykiske	37
4.2.3 Oppsummering	45
4.3 Praktisk arbeid	46
4.3.2 Oppsummering	49
5 Drøfting av resultat.....	50
5.1 Dialogen.....	50
5.1.1 Å følge slåttan	50

5.1.2	Å følge spelet	52
5.2	Danseslåtter.....	55
5.2.1	Slåttetyper - utøverpraksis	55
5.2.2	Slåttetyper - utøveropplevelsen	58
6	Videre arbeid innen området	64
7	Oppsummering og konklusjon	65
8	Referanseliste	68
8.1	Litteratur:	68
8.2	Muntlige referanser:.....	70
8.3	Oversikt over tabeller og figurer.....	70
9	Vedlegg.....	71
9.1	Forprosjekt.....	71
9.2	Utprøving på Jørn Hilme-stemnet	75
9.3	Intervjuguide - spørsmålsliste.....	78

Forord

Jeg har drevet med folkedans og hardingfelespel siden 2014/2015. Dansen og spelet var noe jeg umiddelbart fikk en stor tilknytning til da jeg raskt ble en del av danse- og spelmiljøet hjemme i Tinn i Telemark, der jeg i tillegg ble introdusert og inkludert i kappeliksmiljøet. I 2017 startet jeg på Folkemusikklinja ved USN, campus Rauland, der jeg har fått utvikle meg som danser og som spelemann. Gjennom disse årene har jeg deltatt på danseundervisning med Stian Roland og Unni Boksasp, hvor vi har vært innom mange ulike folkedanser fra ulike tradisjonsområder, noe jeg mener har vært med på å utvikle mine ferdigheter. I tillegg har jeg hatt undervisning på hovedinstrument med blant annet Per Anders Buen Garnås som hovedlærer. I tillegg til hardingfeleundervisningen på Rauland, har jeg også deltatt på en rekke fordypningskurs i Bø, med Lars-Ingar Meyer Fjeld som hovedlærer. Ved siden av den formelle undervisningen har vi hatt studentpub, stort sett en gang i uka, der vi har fått danse og spille til dans. Det har vært en viktig arena for meg, kanskje mest som felespiller, der jeg har fått spille mye til dans, og utviklet meg som dansespelemann. Gjennom deltagelse på en rekke kurs, kappleiker og uformelle lag har jeg lært og brukt mye bygdedans, særlig tradisjoner fra Telemark og spel i telemarkstradisjon aktivt. I de senere årene har jeg vært på utkikk etter større utfordringer som jeg kan ta med i min dans og i spel til dans. Derfor har jeg lenge tenkt at det å bli mer bevisst på dialogen mellom danser og spelemann er interessant.

Jeg ønsker å gi en stor takk til de som har hjulpet meg gjennom arbeidet med oppgaven. Først og fremst vil jeg si tusen hjertelig takk til mine informanter, Øystein Romtveit, Aud Manheim, Per Anders Buen Garnås, Ami P. Dregeli, Sigurd J. Heide, Magne Velure og Martin Myhr. Jeg setter stor pris på at dere tok dere tid til å la dere intervjuet. Dere kom med så mye verdifull informasjon, og gjorde det mulig for meg å gjennomføre. Oppgaven ville ikke blitt det samme uten dere! Takk til alle motivasjonsklemmer og gode samtaler med venner og familie som har støttet meg gjennom hele prosessen. En spesiell takk til Nina, min herlige studiekompis, for alle samtaler, tips, klemmer, lunsjer, og ikke minst kaffepauser! Alltid godt å lufte tanker og frustrasjon med en som er i samme båt som en selv. Videre vil jeg takke Siri Mæland for god hjelp med idemyldring og litteraturtips. Til slutt vil jeg gi en stor takk til mine veiledere Unni Boksasp og Tellef Kvifte, for god veiledning, gode samtaler, og god støtte hele veien. Setter stor pris på at dere har hatt god tro på meg hele veien.

Birgit Haukås
Rauland, 11. mai 2022

1 Innledning

Denne oppgaven tar for seg diskursen rundt den nonverbale kommunikasjonen mellom folkedansere og dansemusikken i en bygdedans-situasjon, gjennom et utøverperspektiv. Jeg ønsker å finne ut av hva denne kommunikasjonen innebærer, og hva som skjer mellom danserne og samværsdansen, og spelemannen¹ og feleslåttens når «dansen og musikken framføres i sin dansetakt og sine samdansmotiv preget av stor variasjon» (Bakka, 1978, s. 55). Begrunnelsen for å velge dette temaet er hovedsakelig at jeg mener temaet er underkommunisert innenfor folkemusikkmiljøet og innen opplæring av folkemusikk og folkedans. Jeg opplever at det er vanskelig å beskrive denne kommunikasjonen, og at det med dette arbeidet er et mål å gjøre temaet mer verbalt, for å bevisstgjøre og inspirere utøvere i sin utøving. En annen del av min motivasjon for å bli mer kjent med dette temaet er at det å danse på slåtten står som et eget punkt på dommerskjemaet² i dans på kappleik³, som i dag er en stor arena innenfor folkemusikk og folkedans. «Dommaren skal vurdere om utøvaren dansar på slåtten, og om dansaren/dansarane meistrar å gje framføringa liv og uttrykk» (FolkOrg, 2017).

Etter flere danseopptredener har jeg opplevd både å lese andres kommentarer, men også få kommentarer knyttet til forholdet mellom dansen og musikken, men sjeldent noen djupere begrunnelse på hvorfor de mente det de sa. Et sitat som kommenterer dette kommunikasjonen og som fanget oppmerksomheten min, var Per Anders Buen Garnås som kommenterte et danseopptak på Facebook av Aud Manheim og Harald Manheim, hvor han selv spiller til dansen. Der skrev han:

«Dette er en mektig dans, utført av to stordansarar som kjenner musikken gjennom marg og bein, fordi dei er ein del av han og ikkje berre dansar utanpå slåtten. Det er ein fryd å spela til dans for slike» (Garnås, 2021)

I oppgaven vil jeg gå nærmere inn på hva en uttale som dette kan bety. Hva ligger i å *danse utenpå slåtten*, og hva vil det si å *kjenne musikken gjennom marg og bein*? Gjennom arbeidet med denne diskursen ønsker jeg å finne ord og uttrykk som kan være med på å forklare kommunikasjonen. Ord og uttrykk som utøvere kan bruke til å bevisstgjøre sin egen utøving, men også brukes videre til andre utøvere.

Denne kommunikasjonen kan deles inn i flere parallelle dialoger; mellom danserne og spelemannen, mellom dansen og musikken, og mellom paret som danser sammen. Jeg har valgt å se på denne kommunikasjonen, uavhengig av type arena, ettersom jeg har erfart at denne kommunikasjonen kan

¹ Jeg bruker dette begrepet ettersom det er min måte å omtale en som spiller hardingfele, uavhengig av kjønn.

² Vurderingsskjema med elementer som for eksempel: «rytme og svikt», «kroppsbruk», «rotasjon», «variasjon».

³ Lokal, regional og nasjonal konkurranseform innenfor folkemusikk og folkedans

oppstå i flere ulike situasjoner som oppvisningsarenaer, dansefester og danseøvinger eller kurs. Mine informanter i dette prosjektet snakket ut ifra ulike arenaer, noe som styrket mitt valg i å ikke fokusere direkte på én type arena.

Ut ifra min bakgrunn, motivasjon og formål, har jeg har kommet fram til en problemstilling som tar for seg diskursen rundt forholdet mellom bygdedans og spel til dans:

«En kvalitativ undersøkelse av diskursen om kommunikasjonen som forekommer mellom bygdedans og dansespel. Hvilke element består denne diskursen av, og hvordan kan en som utøver la seg inspirere av denne diskursen i egen utøving?»

I tillegg til min hovedproblemstilling, har jeg valgt to hjelpespørsmål rettet mot de to delene av hovedproblemstillingen. Disse hjelpespørsmålene vil være fokuset i diskusjonskapittelet mot slutten av avhandlingen.

- *«Hvilke element i diskursen kan en som utøver la seg inspirere av og på hvilken måte kan de praktiseres?»*
- *«Hva sier diskursen om danseslåtter, og hva har dette å si for utøverpraksisen?»*

For å svare på min problemstilling har jeg benyttet meg av kvalitative intervju med utøvere på feltet. Jeg vil bruke min egen erfaring innen dans og hardingfelespel til å tolke intervjuene, og videre til å diskutere ulike sider ved utøverpraksisen med resultatene fra diskursen i fokus.

1.1 Jan P. Bloms folkemusikkdefinisjon

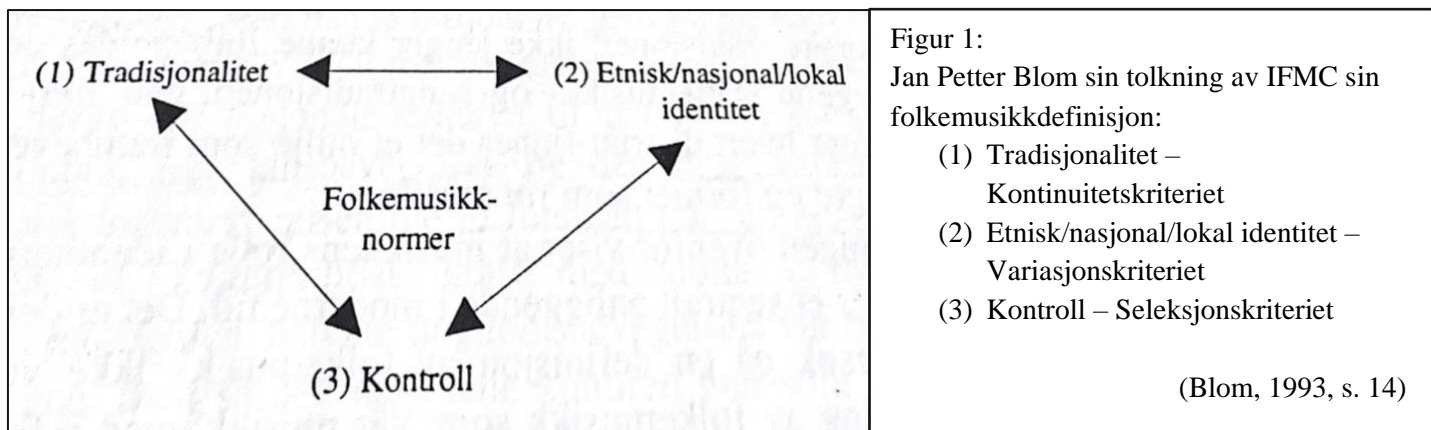
I oppgaven vil The International Folk Music Council (IFMC) sin definisjon av folkemusikk som Jan Petter Blom viser til i Fanitullen (1993), som også er gjeldene for folkedans, knyttes opp imot teorien min og videre til funnene mine. Definisjonen lyder slik:

De faktorer som former tradisjonen er:

- (1) Kontinuitet, som knytter nåtid og fortid,
- (2) Variasjon, som springer ut av den enkeltes eller gruppens kreative impuls,
- (3) Utvalg samfunnsgrupper gjør som bestemmer den form/de former som musikken (og dansen)⁴ skal fortsette i

(Blom, 1993, s. 9).

Kontinuitet handler ifølge Blom om at verdiene og holdningene i og rundt folkemusikk eller folkedans skal ha blitt overført gjennom generasjoner. Det skal i dag være en tilknytning til fortiden når det kommer til formidling av tradisjonen. *Variasjonskriteriet* resulterer, ifølge Blom mulig ut ifra en kombinasjon av ufullstendig tradering, og enkeltpersoner eller gruppers kreativitet. *Seleksjonskriteriet* forklarer Blom at handler om et sosialt nettverk som direkte eller indirekte kontrollerer deler av musikken og dansen.



1.2 Historisk bakgrunn - begrepsavklaring

Blom har som første kriteria i sin folkemusikkdefinisjon at det i dag skal være en historisk tilknytning til det vi utøver i dag. I det tilfelle ser jeg det som nødvendig å ha med litt om den historiske konteksten

⁴ Jeg la til «(og dansen)» i definisjonen

rundt materialene, bygdedansen og bygdedansslåttene, som er en vesentlig del av fokuset i denne oppgaven. Jeg vil orientere om oppbygging, praksis og funksjon og relevante begreper vil bli presentert og forklart, begreper som kommer til å bli brukt aktivt gjennom hele oppgaven.

1.2.1.1 Bygdedans

Bygdedans hører til innunder de norske samværsdansene og er et samlebegrep for «[...] de gamle særnorske pardansane⁵ springar, gangar, pols, rull og solodansen halling» (Bakka, 1993, s. 103).

Bygdedansen er bygget opp av tak og vendinger som til sammen danner dansemotiver. Denne delen kaller Egil bakka for «vendingsdel» (Bakka, 1978, s. 56). I *Teledansen*⁶ som jeg danser, som består av både Telespringar og Telegangar, vil jeg basert på egne erfaringer si at inneholder tre eller fire dansemotiv som er utgangspunktet for dansen, og ut ifra disse motivene er det mye variasjon. Variasjonen skjer i måter å holde sammen på innad i paret som kalles *tak*. En kan variere på føringen inn og ut av et tak, som kalles *vendinger*. *Tak* og *vendinger* danner til sammen ett *dansemotiv*, som en også kan sette sammen på flere forskjellige vis. I disse takene roterer en i de fleste tilfeller danserne på plassen, i en sentrifugerende bevegelse. Ellers kan takene ha framdrift der en går framover i danseretningen⁷.

Teledansen har også et typisk gjengående tak, et tak jeg kaller for «armkroktaket». Dette taket avslutter i de fleste tilfeller dansemotivene før en går over i et nytt dansemotiv. I tillegg til alle dansemotivene, har Teledansen i likhet med flere andre bygdedanser en «lausdans» (Bakka, 1978, s. 56) der danseparet slipper opp og danser hver for seg. Her er en illustrasjon av de dansemotivene jeg bruker i min Teledans:



Figur 1: Dansemotiv fra Telemark og Agder, tegnet av Egil Bakka.

_____ «Armkroktaket» er dansemotiv nr. 6, øverst fra venstre. (Bakka, 1982, s. 45-56)

⁵ I pardans er det en som fører eller leder dansen, og en som følger dansen.

⁶ Samlebegrep for bygdedansen ifra Telemark, slik jeg har lært den, gjelder springar og gangar.

⁷ Danseretningen er vanligvis mot høyre, eller mot klokka.

Teledansen har også flere stegvariasjoner med utgangspunkt i *takt* og *sviktmønsteret* for området. Som i slåttemusikken har også da dansen, Telegangaren, todelt takt, med én svikt bestående av én ned- og én oppbevegelse (Bakka, 1978, s. 35). I Telespringaren beskriver Bakka takten som «[...] to sviktar, grovt sett ein på det første slaget og ein på dei to siste slaga. Dansen har lange mjuke bårer [...]» (Bakka, 1978, s. 56). «Den typiske bygdedansen er fritt oppbygd og improvisert» (Bakka, 1993, s. 105). Så en setter sammen motivene og lausdansen på den måten en selv måtte ønske, og en kan variere på hvor lenge en vil danse i hvert enkelt tak, og hvilke stegvariasjoner en ønsker å bruke. *Tinndansen*⁸ er dansetradisjonen vi har i Tinn, der dansen deler tilnærmet sammen sviktmønster som Teledansen, men har små forskjeller i dansemotiv og oppbygging. Den største forskjellen ligger i praksisen der Tinndansen har hatt en fast oppbygging med lite variasjon, sammenlignet med Teledansen. En kan også finne noen få tak og vendinger som ikke brukes i den Teledansen jeg kjenner.

1.2.1.2 Bygdedansslåtter

Bjørn Aksdal sier i Fanitullen (1993) at funksjonen til store deler av instrumentalmusikken har vært dansemusikk, og kan spores mange hundre år tilbake i tid. Det er flatfela og hardingfela som ble de dominerende instrumentene innen dansespel (Aksdal, 1993, s. 130). Melodier som framføres på folkemusikkinstrument kalles for en *slått*⁹ (Aksdal, 1993, s. 130), og det er *bygdedansslåttene* en finner blant det eldste slåttmaterialene vi har her i Norge. Bygdedansslåttene kan deles inn i to hovedgrupper basert på taktarten, der den ene gruppen kalles for *gangar*¹⁰ eller *halling*, og består av slåtter i todelt takt¹¹. Den andre gruppen kalles for *springar*¹² og består av slåtter i udelt takt, eller tredelt takt¹³.

Bygdedansslåttene er bygget opp av *motiver* som igjen er bygget opp av *tak* som varierer seg litt og litt. Disse motivene danner tilsammen ulike *vek*. Denne oppbyggingen kaller vi for *småmotivsoppbygging* (Omholt, 2009, s. 6), og Aksdal viser til «Den typiske hardingfelespringaren har en såkalt asymmetrisk formoppbygging. Her er slåttene bygget opp av små motiver, gjerne på 2-3 takter» (Aksdal, 1993, s. 136). Den asymmetriske formoppbyggingen gjelder også for *gangar* og *halling* (Aksdal, 1993, s. 142). Slåttene varierer i det rytmiske, både på varigheten mellom taktslagene og betoningen av taktslagene, de varierer med ulik *ornamentikk*¹⁴, slåttmotivet kan legges opp eller ned en oktav, og det varierer med overgangstak (Aksdal, 1993, s. 136). I tillegg brukes det ofte strøkfigurer som *ristetak*¹⁵ og *rykketak*¹⁶.

⁸ Samlebegrep for bygdedansen i Tinn, slik jeg har lært den, gjelder *springar* og *gangar*

⁹ Finnes andre benevnelser av dette begrepet; lått, slag, låt, leik, lek (Aksdal, 1993, s. 130).

¹⁰ Finnes andre benevnelser; for eksempel rull og bonde (Aksdal, 1993, s. 141)

¹¹ Enten i 2/4 eller 6/8 (Aksdal, 1993, s. 144)

¹² Finnes flere benevnelser; pols, springleik, springdans, rundom, gamalt (Bakka, 1993, 111)

¹³ Går i 3/4 takt (Aksdal, 1993, s. 133)

¹⁴ Trille, forslag, etterslag eller dobbeltslag.

¹⁵ Strøkfigurer i *springar* som innebærer én tone per strøk, altså ingen bindebuer.

¹⁶ Strøkfigur i *gangar* og *halling* som innebærer to toner på oppstrøk, og én tone på nedstrøk.

*Telespelet*¹⁷ består av to hovedtaktarter, asymmetrisk tredelt takt (springar), og todelt takt (gangar og halling). I springar snakker vi ofte om lengden på de tre taktslagene, det kan vi kalle for *timing*. Timing kan variere innad i Telemark men hovedsakelig sier en at i dette område er taktslag nummer én lengst, taktslag nummer to er litt kortere, mens det tredje taktslaget er kortest, men «[...] at taktslagene sjeldent har lik eller tilnærmet lik varighet. Graden av ulikhet, både i springar og gangar kan variere fra én lokal tradisjon til en annen, men også avhengig av slått, spelemann og av sosial anledning» (Blom, 1993, s. 177) (Aksdal, 1993, s. 138). Denne variasjonen på timingen mellom taktslagene, kan kalles for å henge på takten.

1.2.1.3 Organisasjonstida

Når vi snakker om de to materialtypene, bygdedansen og bygdedansslåttene, er det relevant å si noe om endringer av funksjon, som henger sammen med den historiske konteksten. Samfunnsendringen påvirket den historiske konteksten og funksjonsendringen kan ses i begge materialtyper.

Når det gjelder spel på hardingfele, både repertoar, praksis og funksjon, skjedde det en stor endring av dette på midten av 1800-tallet. I 1849 fikk Myllarguten opptre på en stor konsertscene i Kristiania sammen med fiolinist Ole Bull. «Dette var opptakta til det vi kaller konsert-tida i norsk folkemusikk» (Stubseid, 1993, s. 246). Musikken som var ment til dans, fikk nå en ny funksjon. Det gjeve var å kunne de store, kjente slåttene, der det var stort fokus på slåttemelodier og utøverens evne til å mestre slåtten, både teknisk og formmessig (Stubseid, 1993, s. 147) (Dyvik, 2019, s. 76). Som Siri Dyvik sier sin artikkel «Kortbuen» der hun kommenterer utviklingen av spelet «(...) løfter fram skjønnsklangen som ideal, mens melodi og rytme tones ned» (Dyvik, 2019, s. 75). Bygdedansslåttene endret seg der kjente spelemenn komponerte nye slåtter, i tillegg til å bygge ut det gamle slåttematerialet så de ble større er tilpasset konsertarenaen. Disse slåttene brukes fortsatt aktivt i dag (Dyvik, 2019, s. 76). Parallelt med utviklingen av spelet, skjedde det også en endring i selve konstruksjonen til hardingfela der den ble større, og kortbuen ble byttet ut med en lengre fiolinbue sammen med lengre strøk (Dyvik, 2019, s. 76).

¹⁷ Samlebegrep for bygdedansslåtter i Telemarkstradisjon, både springar, gangar og halling.

2 Teori

I dette kapittelet vil jeg presentere teorien jeg har koblet opp imot min oppgave. Teorien består blant annet av arbeid der andre forskere har undersøkt samme eller nært beslektede forskningsområder som mitt felt, i tillegg til forskere som har berørt relevante teorier for mitt prosjekt. Jeg har også brukt sekundærkildene sin tolkning til å få en større forståelse av primærkildene, hvor ulike teoretikere og filosofer har delt sitt syn eller tenkning rundt feltet eller deler av det.

Først vil jeg si litt om det som har vært mine «briller» gjennom dette arbeidet, og det har vært et fenomenologisk rammeverk. Professor i kulturpolitikk og -analyse Sture Kvarv, tar utgangspunkt i Edmund Husserls (1859-1938) fenomenologi, og definerer det som «[...] læren om det som viser seg. [...] en studerer bevissthetsstrukturer, første persons erfaringer. [...]. Vi erfarer dem, vi lever gjennom dem, og viser disse frem» (Kvarv, 2010, s. 87). Han mener at bevisstheten og sansingen alltid har en intensjon, og at «*intensjonalitet*» er et sentralt begrep i Husserls forståelse, at kroppen alltid er rettet mot en oppgave, en handling eller et objekt (Schønsby, 2012, s 62) (Kvarv, 2010, s. 88). Turid Nøkleberg Schønsby viser i sin doktorgradsavhandling «*Bevegelse og uttrykk – gestiske strukturer i tidligmodernistisk dans*» (2012), til Maurice Merleau-Ponty som har spunnet videre på Husserls tanker, og vektlegger kropp og sansing i sin filosofi. Ifølge Schønsby ser Merleau-Ponty en sammenheng mellom det fysiske og psykiske, der han mener at det ene ikke kan oppstå uten det andre. Videre kommer jeg inn på kommunikasjonsteori. Denne teorien har jeg valgt å dele opp i underdelinger som går på ulike deler av en kommunikasjon. Dette er deler om hvordan vi snakker om fenomenene på feltet, ulike former for sansing, og til slutt formidling gjennom bruk av gester. Disse teoriene faller innunder både metode, der jeg har kommunisert verbalt med andre utøvere, og mitt forskningsområde om diskursen rundt dialogen mellom spel og dans. Mot slutten av kapittelet har jeg valgt å ha med teori som jeg knytter direkte til funnene jeg har gjort gjennom arbeidet, og det handler om kreativitet og variasjon, som videre fører meg inn i flow-teori.

2.1 Kommunikasjon

Kommunikasjon er svært sentralt i denne oppgaven, fordi både forskningsområdet og min metode baserer seg på kommunikasjon. Temaet i oppgaven handler om diskursen rundt en non-verbal dialog der tegn, kroppsspråk, og tolkning står sentralt i formidlingen.

Danserne må samordne sine bevegelser til musikken, og de opplever og lærer den samme forbindelsen mellom musikk og kroppsbruk i dans. Omvendt må spelemannen formidle dansens rytmiske liv gjennom musikken om hans spill skal fungere og bli satt pris på. Danserne og spelemenn bygger med andre ord sin samhandling på felles forestillinger om en ordening av bevegelser som har særlig rytmiske kvaliteter (Blom, 1993, s. 161).

I tillegg har intervju vært min hovedmetode. Der har jeg kommunisert med andre utøvere, og jeg har tolket deres beskrivelser og erfaringer ut ifra disse intervjuene. Jeg har brukt hvordan informantene snakker om dette temaet, altså deres diskurs, for å skaffe meg en større forståelse om dialogen mellom spelemannen og danserne.

Ordet kommunikasjon kommer fra det latinske ordet «communicare», og betyr «å gjøre felles». I boka *Tegn, tekst og samfunn* (2005) sier sosialantropolog Odd Are Berkaak og sosiolog Ivar Frønes at vi mennesker ikke bare er formidlere av kommunikasjon, men vi er også kommunikasjon. En lignende filosofi er der Schønby refererer til Merleau-Pontys tanker rundt intensjonalitet, at «[...] kroppen ikke reflekterer over seg selv, den eksisterer, og gjennom dette er den også uttrykk» (Schønby, 2012, s. 67). Berkaak og Frønes mener at forståelse er et avgjørende aspekt for at kommunikasjonen skal være vellykket. Det innebærer at vi deler informasjon med hverandre, men også tolker denne informasjonen. For å kunne kommunisere så er vi avhengig av tegn og symboler, i tillegg til å forstå hvordan vi tolker og bruker dem. «Helt grunnleggende sett er tegn noe som står for (representerer) noe annet enn seg selv, og dermed viser til dette andre» (Berkaak, Frønes, 2005, s. 27). Disse tegnene er sosialt konstruert og det er vi mennesker som står for det, der tegn stadig forandres, men også der nye blir til. For å forstå meningen med disse tegnene, trenger vi mekanismer og konvensjoner som kobler uttrykket med innhold, og dette kaller vi for koder. Berkaak og Frønes lar seg inspirere av semiolog Charles Sanders Peirce sitt perspektiv på tegn, der det blir lagt vekt på tolknings-perspektivet. Peirce deler tegnene inn i tre deler som innebærer avsender, budskap og mottaker.

[...] representamen, tegnbæreren, objekt, ideen om noe i den ytre virkeligheten, og interpretant, opplevelsen, tolkningen eller forestillingen [...] (Berkaak, Frønes, 2005, s. 28).

2.1.1 Diskurs

Professor og etnolog Mats Nilsson skriver i sin artikkel «Dans är musik i rörelse» (2015) dans- og musikkdiskurser, der han sier at den sosiale relasjonen mellom mennesker skaper diskurser. Disse diskursene er alle påstander vi som utøvere kommer med om dansen og musikken, menneskene og alle forhold mellom disse (Nilsson, 2015, s. 224). Når det er snakk om hvem som får gjennomslag med sine uttalelser, så kommer en gjerne inn på posisjon, eller autoritetspersoner. Dette har Berkaak og Frønes snakket om:

Diskurs gir makt ved å definere posisjoner, hvem som har disse posisjonene, og ved å fortelle hva som er verd noe og ikke, hvem som kan høres på, og hvem som ikke har troverdighet (Berkaak og Frønes, 2005, s.106).

Ord er ikke bare knytt til innhold, men hører også til det sosiale som igjen gir posisjoner. Når vi snakker om ting, vil vi alltid ifølge Berkaak og Frønes ha en maktdimensjon. Vi konstruerer på et vis, eller påvirker et fenomen ved å snakke om det. Professor i etnomusikologi Kendra Stepputat, er inne på samme tema, og konkluderer i sin «Case study in Tango Argentino» at miljøet og deres normer styres av såkalte «gatekeepers», og det sosiale nettverket. (Stepputat, 2018, s. 21). Disse «gatekeeperne» kan ses i sammenheng med kriteria nummer tre i folkemusikkdefinisjonen i kapittel 2.2, nemlig kontrollkriteriet. At noen grupper kontrollerer hvilke spor musikken og dansen skal fortsette i (Blom, 1993, s. 9). Empirien i denne oppgaven er som tidligere nevnt, med utgangspunkt i folkedans- og folkemusikkutøvere sin diskurs, der de brukte ord og uttrykk til å både forklare og beskrive sin opplevelse av forholdet mellom bygdedans og dansespel. Informantene er anerkjente utøvere innen folkemusikk- og folkedansfeltet, og en kan si at de har en autoritetsfaktor innad i folkemusikkmiljøet.

2.1.2 Sansing og persepsjon

Vi opplever ved å bruke sansene, og så tolker vi det sansene har fanget opp. Denne prosessen kaller vi for persepsjon. I kommunikasjonen mellom dans og musikk bruker vi nesten alle sansene vi har; høresans, synssans, følesans, balansesans og til dels luktesans. Når vi har sanset det som skjer i dansesituasjonen vil vi tolke det og reagere psykisk og fysisk. I boka *Den engasjerte eleven* (2018) har universitetslektor Ninni Rotmo Olsen og førsteamanuensis Tove Anita Fiskum et pedagogisk perspektiv, og tar utgangspunkt i en todeling av persepsjon, direkte persepsjon og indirekte persepsjon.

2.1.2.1 Direkte persepsjon

Ifølge Olsen og Fiskum handler direkte persepsjon om at vi sanser noe uten å analysere det som skjer. Her viser de til psykolog James J. Gibsen der han mener at i tilfeller der vi for eksempel beveger oss, så registrerer vi at det er ting rundt, men vi analyserer ikke hvordan vi skal bevege oss for å ikke komme borti tingene. Det skjer intuitivt, og vi trenger ikke tenke over situasjonen. Olsen og Fiskum mener også at taus kunnskap kan ses på som en del av denne direkte persepsjonen. Taus kunnskap er kunnskap som vi har i kroppen, kunnskap som vi bare vet når vi utøver en aktivitet, men som vi har vanskelig for å forklare med ord.

2.1.2.2 Indirekte persepsjon

Ifølge Olsen og Fiskum handler indirekte eller konstruktivistisk persepsjon om at en sanser det som skjer, men i motsetning til direkte persepsjon analyserer vi situasjonen. Denne persepsjonen krever en kognitiv

tolkning, og de mener at denne måten å persipere på skaffer oss kunnskap om detaljer og kvaliteter i noe. I denne type persepsjon ser jeg en sammenheng med hermeneutikken, som ifølge Kvarv er «[...] tolkninger av noe som har mening» (Kvarv, 2010, s. 72). Vi bruker vår erfaring til å forstå fenomenet som framtrer for oss. (Kvarv, 2010, s. 74). Det språklige og det psykologiske skal ikke ses på som to forskjellige prosesser, men som to prosesser som er avhengige av hverandre. Ifølge kvarv er hermeneutikken åpen for at det finnes forskjellige måter å se verdenen og menneskers handlinger på, og at vi må godta at vi ikke kan se på virkeligheten uten forutsetninger. Dette legger også Berkaak og Frønes vekt på i kommunikasjon, at alle mennesker har evnen til å lære å kommunisere, men at prosessen tar lang tid, i tillegg til at vi alle har ulik kommunikativ kompetanse. De samme ordene kan ha forskjellig betydning ut ifra hvem som bruker det, deres miljø, erfaring og hensikt. En og samme handling kan også i ulike sammenhenger eller kontekster gi forskjellige tolkninger. Dette nevner også Olsen og Fiskum, der de sier at selv om vi har tilnærmet samme sanseapparat, trenger ikke nødvendigvis sanseintrykkene å være like i samme situasjon. Dette er fordi vi tolker sanseintrykkene basert på vår tidligere erfaring (Olsen, Fiskum, 2018, s. 78).

2.1.3 Gestikk

Når en kommuniserer med andre mennesker, bruker vi i følge Berkaak og Frønes tegn til å uttrykke oss. «Alt som kan fanges opp av det menneskelige sanseapparatet, kan opptre som tegn» (Berkaak, Frønes, 2005, s. 28). Ifølge Schønsby er en «gest» en bevegelse eller en kroppsholdning som skal formidle mening, holdning og følelser. Professorene Rolf Inge Godøy og Marc Leman snakker i sin artikkel «Musical gestures: concepts and methods in research» (2009) om at musikalske aktiviteter, også dansing, innebærer bevegelser som formidler en mening. Dette kaller de «musical gestures» (Godøy, Leman, 2010, s. 1). Å kalle det vi uttrykker oss med gjennom musikk og dans for «gester» i stedet for «bevegelser» blir ifølge Godøy og Leman mer presist, for gester har et vagere skille mellom fysiske bevegelser og den mentale opplevelsen.

[...] the notion of gesture somehow blurs the distinction between movement and meaning. Movement denotes physical displacement of an object in space, whereas meaning denotes the mental activation of an experience (Godøy, Leman, 2010, s. 2).

Professor ved Norges Musikkhøgskole Morten Carlsen, innleder i sin artikkel «Musikk som gestikk», sin definisjon av musikalsk gestikk. Den gjelder for både den som utøver musikken, men også for lytteren, Den innebærer en kroppslig opplevelse av musikk som for eksempel kan være gåsehud eller «dansefot». Dette er en reaksjon som styrer lyttingen, og som han kaller en «passiv tilstand» (Carlsen, 2020, s. 133).

Slik jeg forstår det, så er det en tilstand der musikken treffer deg, og kroppen reagerer uten at en selv påvirker reaksjonen. (Carlsen, 2020, s 140).

Carlsen snakker også om utøverens gestikk, hvor han mener at å bruke gestikk i spilleteknikken, vil føre til et høyere ferdighetsnivå. Han viser til dagligdagse gester som vi utfører, og sier at disse gestene skjer automatisk uten at vi tenker over det, fordi de er innøvd. Han mener at en gest kan ses på som en rekke enkeltbevegelser som springer ut ifra én impuls. Han deler utøverens gester inn i tre metodiske kategorier:

A. Anløpende, [...] her bygger gesten seg opp i et intensiverende forløp mot et klimaks, som et [...] høydepunkt mot slutten av et motiv eller en frase [...].

B. Eksplosiv, som en stupers sats (uten tilløp) [...]. Selv om impulsen ligger i starten av gesten, kan den aldri være helt uten forberedelse. Selv om forberedelsen kan være nesten umerkelig, er den utslagsgivende for kvaliteten.

C. Kontinuerlig, som i en trille, en strykers vibrato, [...] En jevn strøm av minimal energi tilføres for å holde bevegelsen i gang [...] (Carlsen, 2020, s. 141).

Han mener videre at det er impulsen som styres, men de påfølgende gestene skjer automatisk. På denne måten vil vi oppnå «mest mulig ved minst mulig» (Carlsen, 2020, s. 141), og det vil være energisparende for utøveren. Han legger likevel til at kvaliteten på gestene avhengig av hvor fort kroppen klarer å reagere på impulsene. Selv om Carlsen tar utgangspunkt i musikerens gester her, mener jeg at hans inndeling også kan overføres til dans.

2.2 Kreativ variasjon

Kreativitet og improvisasjon er som nevnt i begrepsavklaringen innledningsvis en sentral del av hvordan materialene, feleslåttene og bygdedansen utføres. Francis Sparshott, professor i filosofi, skriver i sin bok *A Measured Pace - Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance* om improvisasjon, og definerer det som:

«Improvisation is the complement of the composition. [...] a dancer may simply leave it to the spur of the moment to do whatever comes to mind and body. [...] total spontaneity in which there is no conscious consideration at all, but a stream of action that sustains and develops itself». (Sparshott, 1995, s. 392-393)

Variasjon kan ses på som et resultat av kreativiteten og improvisasjonen. Om en da tar utgangspunkt i kriteriet nummer to i folkemusikkdefinisjonen til Blom, som jeg tidligere presenterte i kapittel 2.2, så handler dette om variasjon. «*Kreativ variasjon*» er et begrep som danser og forsker Ingar Ranheim har brukt i forbindelse med nedtegninger av steg og stegmønstre i hallingdansen. Han velger å bruke dette

begrepet i stedet for improvisasjon, da han viser til historiker Peter Burke som mener at improvisasjon har vært fremmed i europeisk folkekultur (Ranheim, 2020, s. 31). Ranheim viser også til uttrykket «å linke seg» som skal bety å danse «[...] spontant, laust og ledig [...]» (Ranheim, 2020, s. 17.). Egil Bakka omtaler i boka *Norske dansetradisjonar* (1978) gleden og friheten som ligger i dansen:

[Dansen] var eit godteke mønster for utfalding og oppleving ut over den grå kvardagen. Han kunne løyse ut eit overskot av humør og kraft hjå dansarane [...]. På sitt beste kunne dansen frigjera dansaren både kroppsleg og åndeleg på ein særmerkt måte; dansaren kunne gå opp i eining med musikk og rytme i eit trygt mønster som gav humør, kroppsleg dugleik og musikkglede fritt *spelerom* (Bakka, 1978, s. 12).

Bjørn Aksdal snakker også i boka *Fanitullen* (1993) om dansemusikken, og da med fokus på slåttespel i felemusikken, at framføringen av en slått er sterkt preget av variasjon, der en slått aldri blir spilt helt likt hver gang, men at spelet blir påvirket av øyeblikket den framføres i:

Det hører også med under framføringsnivået å understreke den friheten i selve framføringen som er knyttet til slåttespillet. En slått representerer aldri noen fast form, slik som et stykke vest-europeisk kunstmusikk. En slått må tolkes som en enkelt framføring som skjer der og da, et engangstilfelle som aldri blir gjentatt på nøyaktig samme måte (Aksdal, 1993, s. 148).

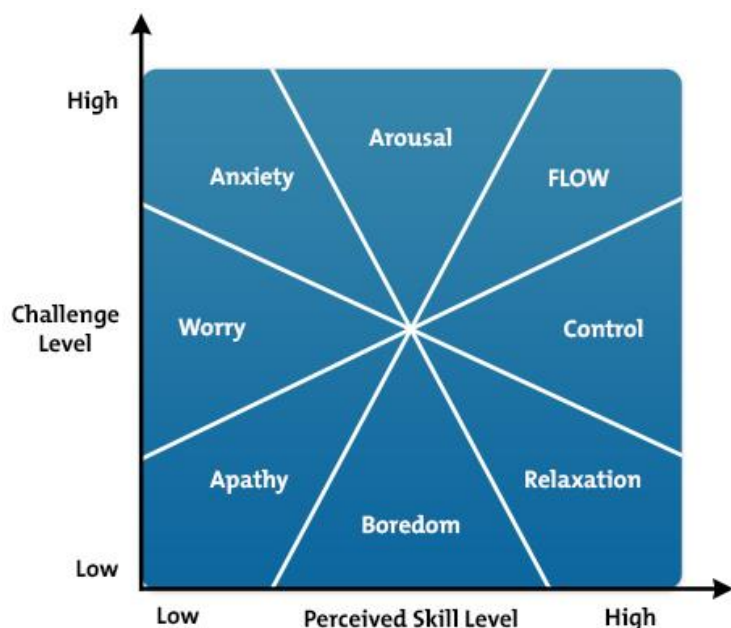
Ifølge Olsen og Fiskum, så er vi i skapende prosesser avhengig av kunnskap og kvaliteter om tegnene som blir formidlet, og våre tidligere persepsjonserfaringer er avgjørende for den kreative prosessen. For å klare å være kreative må vi kunne klare å tenke utenfor boksen, vi trenger motivasjon, og vi trenger kunnskap om det vi driver med. Olsen og Fiskum viser til sosialpsykolog Mihaly Csikszentmihalyi, som sier at kreativiteten krever også at vi havner i en situasjon hvor vi kjenner på en flyt (Olsen, Fiskum, 2018, s. 77-79).

2.3 Flow and pleasure

Flow eller å komme i flytsonen handler om et stadium der en havner i det Csikszentmihalyi kaller «*optimal experience*» (Csikszentmihalyi, 1992, s. 1). Det handler om en balanse mellom å bli utfordret på et høyt nivå samtidig som en utfører og behersker en aktivitet på et høyt nivå. Han forklarer «*optimal experience*» som:

«When a person's body or mind is stretched to its limits in a voluntary effort to accomplish something that is difficult or worthwhile. [...] This happens when we are focused on realistic goals with our skills matching the opportunities for action (Csikszentmihalyi, 1992, s. 1).

Modellen i figur 2 viser de ulike stadiene vi ofte opplever når vi løser en oppgave eller utfører en aktivitet, basert på utfordringsnivået og vårt ferdighetsnivå. Som modellen viser, så krever det høy ferdighet kombinert med høy utfordring for å oppnå flytsonen.



Figur 2: Mihaly Csikszentmihalyi's flowmodell

(Csikszentmihalyi, 1997)

Et annet begrep som Csikszentmihalyi snakker om er «enjoyment». Dette mener han at en oppnår når en møter sine forventninger, men i tillegg også når en overgår seg selv ved å få til noe uforventet. Han deler «enjoyment» inn i sju faktorer. Disse faktorene kan ses på som nødvendige for å komme inn i flytsonen.

- *Tasks with a reasonable chance of completion*
- *Clear goals*
- *Immediate feedback*
- *Deep but effortless involvement that removes from awareness the frustrations and worries of everyday life*
- *Sense of control over our actions*
- *No concern for the self*
- *Alteration of the concept time, hours can pass in minutes and minutes can look like hours*

(Csikszentmihalyi, 1992, s. 2-3).

Csikszentmihalyi snakker også om hvordan en kan oppnå flytsonen. Han mener at alt kroppen kan gjøre kan oppleves som «enjoyable» eller som nytelse. Det handler om at en må ha kontroll på hva kroppen kan gjøre, og så lære å akseptere den fysiske reaksjonen. Det vil da lede til at en bevisst klarer å nyte. Han viser til eksempler som blant annet musikk, dans og sport som aktiviteter hvor en kan oppnå nytelse, men legger til at det krever at en har de ferdighetene som skal til for å utføre aktiviteten. Han snakker også om

at det er viktig å ha kontroll på sine mentale prosesser (Csikszentmihalyi, 1992, s. 4). Siri Mæland nevner i sin doktoravhandling et lignende begrep "*pleasure*", der hun mener at det er knytt til en frihetsfølelse hvor en slipper taket, der en ikke trenger å bry seg om teknikken. Hun viser også til sine danseinformanters ordlegging, der de bruker beskrivende ord som «euforisk», «glede», «trivelig», og de fortsetter med «flyt», «går av seg selv», og «alt stemmer» når de beskriver dansen sin (Mæland, 2018, s. 287). Mæland mener videre «It is through the act of releasing that they let go of the technical control that makes the dance «just happen» (Mæland, 2018, s. 294). Csikszentmihalyi nevner også «pleasure» begrepet, og definerer det som en følelse av tilfredsstillelse som vi får når bevisstheten sier at vi har oppnådd forventningene våre (Csikszentmihalyi, 1992, s. 2).

2.4 Oppsummering

I dette kapittelet har jeg vært innom ulike former for kommunikasjonsteori og annen relevant teori som jeg har knyttet opp mot mitt forskningsområde. Jeg startet innledningsvis med å forklare at fenomenologien har vært mine briller å se dette prosjektet gjennom, der både min metode og empiri har tatt utgangspunkt i diskursen rundt erfaringsbasert kunnskap. Denne delen kan knyttes opp imot Blom sine to første kriterier i sin folkemusikkdefinisjon, som handler om at det vi gjør i dag skal ha en tilknytning til fortiden. Det andre kriterium handler om at vi har såkalte «gatekeepers» som kontrollerer diskursen om feltet. I forbindelse med at både min metode og empiri har basert seg på kommunikasjon, har jeg derfor gått inn på teorier som handler om vår kommunikasjonsevne, hvor vi bruker vårt sanseapparat til å tolke og forstå et budskap. I tillegg til å tolke og forstå andres formidling, bruker vi ulike former for gester for å formidle vårt budskap.

Til slutt går jeg inn på to teorier som kan knyttes mer konkret opp imot funnene mine, som går på Bloms siste kriterium i folkemusikkdefinisjonen, og dette handler om kreativ variasjon. At tradisjonen vi driver med skal være levende, og at variasjon og kreativitet er med på å opprettholde den. Den siste teorien jeg er inne på handler om flow-teorien til Csikszentmihalyi, der en via den kreative prosessen sammen med motivasjon, glede og utfordring kan oppnå den optimale opplevelsen, flyt i en aktivitet. Denne optimale opplevelsen er et mål i denne kommunikasjonen, ifølge min empiri.

3 Empiri og metode

3.1 Kilder

I denne oppgaven har jeg et utvalg utøvere innen folkemusikkmiljøet som oppgavens empiri. Jeg har valgt ut 7 utøvere som er dyktige utøvere innenfor dans og spel, men også på grunn av tips fra veiledere og andre som har hjulpet meg med oppgaven. Utøverne har erfaringer som dansere og/eller spelemenn for å dekke begge perspektiver. Det er litt færre fra spelemannsperspektivet på grunn av at jeg trodde en av danserne også var hardingfelespelemann, men det viste seg å være feil. Utøverne er fra ulike tradisjonsområder i Norge, både flatfeleområder og hardingfeleområder. Begrunnelsen for å velge utøvere fra ulike tradisjonsområder er for å få bredest mulig mangfold.

Øystein Romtveit (f.1962?) kommer i fra Vinje i Telemark, og har vokst opp med dansen og musikken. Han er selv danser og spelemann, og lærte mye av sin far, Tarjei Romtveit. Han har deltatt aktivt på kappleiker opp igjennom, og med det oppnådd gode resultater. I tillegg har han stilt opp som kappleiksdommer flere ganger. Øystein fortalte i fra mange ulike minner og ut fra ulike perspektiver, i og med at dette var et testintervju.

Aud Manheim (f. 1947) har vokst opp i Seljord i Vest-Telemark, og har hele livet hatt et nært forhold til folkemusikken og folkedansen. Hun lærte å danse hjemme av sin far, som var en habil danser fra Seljord. Der oppdaget hun tidlig den tette sammenhengen mellom dans og musikk, og at dette samspeillet var viktig. Aud har deltatt på mange kappleiker opp igjennom, og med det oppnådd flere gode resultater. I tillegg til å være aktiv deltager på kappleik, har hun også vært dommer opp til flere ganger. Hun har også holdt flere dansekurs, spesielt for ungdom. I intervjuet fortalte Aud i fra to minner, først landskappleiken på Geilo i 1986 hvor hun danser en telespringar sammen med Kristian Ihle Hanto fra Lunde. Knut Buen var spelemann og spilte den trollstemte springaren «Kivlejenta». Det andre minnet var i fra en Porsgrunnskappleik i 1998, der hun danset en telespringar sammen med Harald Manheim. Her var Per Anders Buen Garnås spelemann og han spilte springaren «Urjen».

Per Anders Buen Garnås (f. 1980) er oppvokst i Bø, og begynte å spille hardingfele som 6-åring. Inspirasjonen fikk han fra sine onkler Hauk og Knut Buen, men har også latt seg inspirere og gått i lære hos andre spelemenn fra ulike tradisjoner, særlig ifra Telemark. Dette er spelemenn som blant annet Eivind Mo, Olav Øyaland, Einar Løndal og Bjarne Herrefoss. Han har vært en aktiv kappleiksdeltager, og oppnådd gode resultater både regionalt og nasjonalt. Han oppdaga dansespel tidlig i sin karriere. Allerede som 10-åring spilte han fast for juniorspelemannslaget i Bø, i tillegg til å bidra med dansespel på

dansekurs. Per Anders fortalte ifra to minner, der det første var fra landskappleiken på Voss i 2010, hvor han spilte til dans for Sigbjørn Rua fra Jondalen i Kongsberg. Her spilte han «Fenta». Det andre minnet var samme som Aud sitt, Porsgrunnsappleiken i 1998, hvor han spilte «Urjen» for Aud og Magne Manheim.

Sigurd Johan Heide (f. 1979) kommer fra Tromsø. Han er dansekunster og koreograf, og har utdannet seg ved kunsthøgskolen i Oslo, men har også studert og undervist ved Rff-senteret og NTNU Dansevitenskap i Trondheim. Han har vært grunnlegger av dansekompaniet Kartellet og har vunnet flere priser for sitt arbeid og utøving. Sigurd sin tradisjon er hovedsakelig Nord-Norske dans, vokal og musikktradisjoner. Sigurd fortalte ifra en alkoholfri dansefest i forbindelse med en Bygda Dansar-samling med «Lea De» i dagens Innlandet. Her danset han en Valdresspringar sammen med Tora Vik fra Valdres. Jan Beitoaugen Granli var spelemann.

Ami Petersson Dregelid (f. 1961) kommer fra Sverige, og er folkedanser og pedagog. Hun har arbeidet en del som kursholder, der kommunikasjonen mellom dansere, og kommunikasjonen mellom dansere og musikeren har vært sentral i hennes undervisning. Ami har vært en aktiv kappleikdeltager og oppnådd gode resultater. Ami fortalte fra to ulike minner, hvor det ene var landskappleiken på Røros i 2013, der hun danset en springar fra Voss sammen med mannen sin Håkon Dregelid. Her var det Synnøve Bjørseth som spilte. Det andre minnet var fra en skolekonsert, hvor Ami danset en svensk Polska der hun danset solo. Spelemannen var Ellika Frisell.

Magne Velure (f. 1946) kommer i fra Hardanger. Han begynte å danse på slutten av 1950-årene, der han lærte Vestlandsspringar, og jobbet med å ta opp igjen springarvarianten fra Sørfjorden i Hardanger. Sørfjordspringaren lærte han av to eldre karer, men utviklet sin egen frie form på dansen. Han har ellers vært med på diverse kappleiker, der han har deltatt med både springar og rudl, vært kappleiksdommer, men har vært mer aktiv på kursfronten som lærer, deriblant involvert i Bygda Dansar i Hordaland. Han arbeidet sammen med danseforsker og professor emeritus Egil Bakka på slutten av 60-tallet og har i seinere tid jobbet med danseanalyser. Magne fortalte ifra en dansefest i Bergen på 70-tallet, der han hadde danset en springar sammen med sin daværende dansepartner.

Martin Myhr (f. 1960) kommer i fra Trysil men har holdt til i Hallingdal siden 1990. Han har en bakgrunn som tømmerhogger og tømmerfløter, men har drevet aktiv som danser ved siden av. Han har mye erfaring med organisering av kurs innfor ulike folkemusikk og folkedansdisipliner for ungdom i Hallingdal, deriblant Storhelg i Hallingdal, prosjektmedarbeider i Bygda dansar i Buskerud, og faglærer ved NTNU, utøvende folkedans. Han har også reist rundt med skolekonserter og kurs siden 1980. Som utøver har han

jobbet med folkedans i teatersammenheng og han har vært aktiv kappleiksdeltager med gode resultater. Martin fortalte fra Landskappleiken på Fagernes i 1992, der han danset en halling. Spelemannen var Mats Berglund som spilte en trollstilt halling.

3.2 Metode

3.2.1 Forprosjekter

Før jeg satte i gang med hovedprosjektet, hadde jeg gjennomført noen mindre utprøvinger, hovedsakelig for å teste ut metode. Den første utprøvingen var i forprosjekt-emnet som en del av masterstudiet som foregikk våren 2021. Den andre utprøvingen var under Jørn Hilme-Stemnet 2021, som var et nytt forsøk på å teste ut metode, der jeg hadde lært av mine feil ifra forprosjektet. Disse prosjektene er relevante å ha med i oppgaven, da de har påvirket meg i valg av metode for denne oppgaven.

I mitt forprosjekt som ligger vedlagt (Se vedlegg 9.1) var målet å teste ut de litt på alle metodene som jeg hadde planer om å gjennomføre i dette masterprosjektet. Jeg var veldig usikker på hva som var den beste metoden og hvordan jeg skulle gjennomføre hver og en av metodene for å få svar på det jeg ønsket. Derfor hadde jeg muligheten til å gjennomføre et miniprojekt før jeg begynte på selve masteroppgaven, for å se hva jeg kunne ta med meg videre og hva som ikke fungerte. Utprøvingen under Jørn Hilme-Stemnet som ligger vedlagt (se vedlegg 9.2) prøvde jeg å jobbe videre med metodene mine. Jeg tok med meg videre det jeg hadde lært fra forprosjektet.

3.2.2 Kvalitative intervju

I denne oppgaven har jeg benyttet meg av kvalitativ metode, der jeg har gjennomført sju dybdeintervjuer. Begrunnelsen for valget av intervjumetode er å kunne samle inn andre utøvere sine opplevelser og tanker rundt tema, som videre gav meg muligheten til å gå i dybden av denne kommunikasjonen. Det er nyttig og spennende å høre hva andre utøvere legger i sin opplevelse av dette feltet. Jeg har brukt informasjonen fra intervjuene som et verktøy for å få en større forståelse av fenomenet.

I arbeidet med intervjuene lot jeg meg inspirere av to ulike intervjuteknikker. Dette var «vanlig» intervjumetode med forberedte, konkrete spørsmål til informanten og «explicitation interview technique» til psykolog Pierre Vermersch. Ved å bruke denne kombinasjonen låser jeg meg ikke til én teknikk, og jeg kan være mer fleksibel under selve intervjuene hvis jeg skulle stå fast. Jeg opplevde i det første intervjuet med Øystein Romtveit at det ikke var enkelt å holde seg til én av metodene (Se vedlegg 9.1). Ett av målene under intervjuene var at det skulle oppleves som frie samtaler, for å få informasjonen så naturlig

som mulig. Rekkefølgen på intervjuene var helt tilfeldig etter hvem som kunne i de ulike ukene, men jeg ønsket å starte intervjurunden med en jeg kjente personlig. Begrunnelsen var for å føle litt trygghet i min rolle som lite erfaren intervjuer.

3.2.2.1 Konkrete intervju spørsmål

De konkrete spørsmålene jeg spurte om varierte litt ifra informant til informant, da det kom an på hvilke temaer jeg allerede hadde vært inne på tidligere i samtalen. Temaene som spørsmålene gikk ut på var nervøsitet, erfaring og nivå, personkjemi, arena, øving, forventninger, fokus, slåttetyper, og felestiller. Her er noen eksempler på spørsmål: Se vedlegg 9.3 for fullstendig spørsmålsliste.

- Hvordan tenker du på musikken når du danser?
- Tenker du at det krever en viss erfaring for at denne dialogen skal oppstå?
- I hvilken arena (dansegulv på fest, kappleik, framsyning) tenker du at denne dialogen er sterkest eller at den kommer tydeligst fram?
- Hvilke typer slåtter syntes du det er best å danse til? Hvordan og hvorfor?
- Hvilke typer slåtter liker du å spille til dans, hvordan og hvorfor?
- Tenker du at nerver kan påvirke dialogen mellom dansen og dansespelet?
- Tenker du at slåttevalg/felestillet har noe å si for dialogen?
- Hva tenker du om forholdet mellom spelemann og danseparten har å si for denne dialogen?
- Stiller du spesielle krav til deg selv i utøvingen?
- Øver du med samme spelemannen og dansepartner eller bytter du på spelemann/dansepartner?
Hvis ja, hvorfor?

3.2.2.2 Explication interview-technique

Denne intervjuteknikken er en metode for å verbalisere implisitt kunnskap om en aktivitet. Psykolog Pierre Vermersch utviklet denne intervjumetoden i 1986. Teknikken går ut på at intervjuobjektet skal gå tilbake til et spesifikt øyeblikk som de husker godt og beskrive hva som skjer, både det som en selv gjør, men også konteksten. På denne måten er det et mål å kunne gjenoppleve det spesifikke øyeblikket, og beskrive ut ifra det som skjedde i stedet for å fortelle det intervjuobjektet tror at har skjedd, eller tror at ville skjedd i en lignende situasjon Dette kaller Vermersch for «*evocation*», at en skal komme tilbake til en følelse, et minne eller bilde. Som intervjuer bruker en de ordene som intervjuobjektet har brukt til å beskrive i spørsmålene en stiller tilbake, for å ikke legge ord i munnen på intervjuobjektet (Vermersch, 2018, s. 6-13) (Mæland, 2018, s.48-52).

Jeg leste første gang om teknikken i doktoravhandlingen til Siri Mæland “*Dansebygda Haltdalen – Knowledge-in-dancing in a Rural Community in Norway: Triangularinteraction between dance, music and partnering*”, der Mæland lot seg inspirere av metoden i sin forskning. Dette lot jeg meg også inspirere av, og adapterte noen elementer fra teknikken i min intervjumetode. Begrunnelsen var for å få mine informanter til å snakke så mye som mulig ut fra én eller flere opplevelser de har hatt i en dansesituasjon, hvor de selv følte av kommunikasjonen mellom spelemann og danser klaffet.

3.2.3 Gjennomføring av intervju

Alle informantene fikk informasjon om oppgaven på forhånd, med påfølgende intervjuavtale om offentliggjøring av navn, om lov til å ta opptak av intervjuet, og om lagring av opptak i etterkant av prosjektet. Etter hvert som vi avtalte dato og tid for gjennomføring av intervju, ba jeg informantene velge seg ut et danse/dansespelminne som de husket godt, der de selv følte at kommunikasjonen mellom spelemann og danser(e) var tilstede. Jeg ba dem forberede seg for at vi ikke skulle bruke tid på det under selve intervjuet. Dette lærte jeg etter å ha gjennomført et testintervju med Øystein Romtveit i forprosjektet våren 2021 (Se vedlegg 9.1) Minnet måtte helst være i en situasjon hvor de danset alene, altså uten andre par på gulvet, der de ble observert av et publikum. Her mente jeg konsert-, forestilling eller kappleikspublikum. Etter hvert i arbeidet har jeg endret litt på oppgaven, og «framvisningsarena» er ikke lenger et fokus, men heller en påvirkningsfaktor. Det var informantene som i utgangspunktet fikk meg til å endre på dette fokuset. Noen av informantene fikk i tillegg spørsmål om minnene var tatt opp på film, men dette var ikke et krav som informanten måtte ta hensyn til i forhold til valg av minne. Jeg valgte og ikke spørre flere om dette, da det kanskje kunne påvirke deres valg av danse/dansespelminne.

Når det gjelder intervjumetoden så gjorde jeg litt forskjellig i begynnelsen, fordi jeg prøvde å finne en metode som jeg kunne si meg fornøyd med. Jeg startet med å filme med mobilen, men det fungerte ikke så bra på grunn av lite lagringsplass. Derfor fikk jeg låne skolens videokamera og kamerastativ gjennom resten av intervjurunden, for at jeg kunne gå tilbake når jeg måtte trenge det. Opptak fungerte bra for å få informantenes kommentarer helt korrekt, i tillegg til at de også bruker kroppsspråket til å beskrive det de har opplevd. Jeg trengte heller ikke å tenke på lagringsplass. Under to av intervjuene så vi også på opptak av danseopptredener hvor informanten opptrer, og det var fint å se det aktuelle danseopptaket mens de snakker i etterkant.

På første informant ble det en kombinasjon med innslag fra flere intervjuteknikker, både vanlig intervjuteknikk med forberedte spørsmål og «explicitation teknikken». I tillegg til disse to teknikkene, så vi også på opptak av dansene, og informanten snakket ikke bare ut i fra minnet. Å se på opptak ble med fordi jeg som tidligere nevnt spurte om opptak av danseminnet i meldingen til én informant på forhånd,

dersom det fantes. Det ble kun benyttet i to av intervjuene, først bevisst, det andre spontant, som vil si at det ikke var med på å påvirke informantens valg av minne.

I første halvdel av intervjurunden var jeg som intervjuer aktivt med i samtalen, men gradvis ble jeg flinkere på å la informanten prate i fred. Dette sparte meg for tid i selve transkriberingen, og jeg påvirket informanten i mindre grad med mine ord og meninger. Hvor mye jeg selv var delaktig, varierte litt i forhold til om jeg møtte personene fysisk eller om vi møttes på nett. Det var fortsatt koronarestriksjoner da jeg gjennomførte intervjuene, og det påvirket meg i forhold til hvordan jeg valgte å møte personene. Jeg hadde også ulike personlige forhold til informantene der jeg kjente enkelte veldig godt, mens andre hadde jeg ikke snakket med før. Om notering underveis i intervjuet, skjønte jeg fort at det var mer effektivt å ha med notatbok for å kunne huske ord og uttrykk som ble brukt, uten å måtte avbryte informanten med en gang. Dermed var penn og papir fast med i 5 av 6 intervju. Dette var også med på å hjelpe meg med å ikke snakke altfor mye under selve intervjuet.

3.2.4 Intervjutranskripsjon

Etter hvert intervju som ble gjennomført, transkriberte jeg dem. Tiden mellom intervju og transkripsjon varierte fra intervju til intervju. Intervjutranskripsjonen ble på 18 151 ord, der jeg mer eller mindre hadde skrevet ned hva som ble sagt av informantene. Jeg har ikke skrevet alt helt nøyaktig, fordi informantene hadde mange halvferdige setninger da de lette etter ord å beskrive med. Jeg oversatte dialektene og andre språk til bokmål da jeg transkriberte, fordi det er den målformen jeg er vant til. Derfor er også sitat som blir brukt i oppgaven oversatt til bokmål. Jeg har underveis i transkripsjonen skrevet inn tidspunkter, slik at jeg kan gå tilbake til opptaket for nøyaktig ordrett sitat. Jeg markerte beskrivende ord og setninger som var interessant i fet skrift, slik at det skulle være lett å få øye på senere i arbeidet. Til slutt lagde jeg ulike fargekoder der hver farge representerte hvert sitt tema, slik at jeg skulle få en større oversikt over hva det ble snakket om hvor i transkripsjonen. Dette gjorde jeg ikke på alle transkripsjonene da jeg fant ut at det ikke var like nødvendig som først antatt. Ut ifra disse transkripsjonene har jeg samlet informantenes beskrivelser av sine opplevelser av forholdet mellom bygdedans og spel til dans.

3.2.5 Kildekritikk

Gjennom intervjuene har jeg fått beskrivelser av en eller flere dansesituasjoner som informantene har opplevd. Jeg kan aldri være helt sikker på at det informantene sier er slik det hendte i virkeligheten, ettersom de kan fortelle om opplevelser som de selv tror er sant, men som viser seg å være annerledes i virkeligheten. Selv om en av intervjuteknikkene jeg er inspirert av, «*explicitation interview*», skal gjøre det lettere å få den beskrivelsen som er reell, er jeg som intervjuer fersk på denne metoden og opplevde det som vanskelig å holde informanten inne på rett spor under hele intervjuet. Vermersch sier selv

innledningsvis i sin bok «*The explicitation interview*» at det krever øving for å beherske teknikken (Vermersch, 2018, s. 2). Det kan også hende at informantene føler seg presset til å si noe, selv om de ikke husker akkurat det som skjedde. De kan vri på sannheten, og gi beskrivelser av opplevelsen slik de ønsker at den skal bli husket. Det kan oppleves som en kunstig situasjon når de blir intervjuet, derfor er det viktig å være litt kritisk til svarene jeg får.

Under arbeidet med denne kommunikasjonen er det viktig å være klar over at det alltid vil være tolkninger av alt som skjer og alle ord som blir brukt, noe som kommer tydelig fram gjennom både Berkaak og Frønes, og Olsen og Fiskum når det gjelder persepsjon. Tolkningen vil være med helt i fra start til slutt, fra meg som utøver, til intervjuene, tilbake til meg som transkriberer og som bruker det videre i min utøving, og til resultatene. Dette gjelder ord, bevegelser, opplevelser og kroppsspråk. Det å ha en felles forståelse av et ord, eller en opplevelse når vi har ulike erfaringer kan være vanskelig, derfor må også dette tenkes over når jeg jobber med noe som er subjektive beskrivelser av en opplevelse.

3.2.6 Ettetanker om fremgangsmetoden

Etter å ha gjennomført intervjuene var det en del ting jeg tenkte på som jeg gjerne skulle gjort annerledes. Det første handler om antall informanter. Jeg skulle ønske jeg ikke hadde valgt så mange informanter, fordi etterarbeidet med intervjuene tok veldig mye mer tid, og spesielt for meg som uerfaren intervjuer og transkriberer. Det positive ved å ha så mange informanter var at jeg fikk mye stoff å velge i, og jeg fikk også bekreftet i litt større grad hva som kan være en felles opplevelser mellom utøverne, kontra hva som faktisk er subjektive opplevelser. Det andre var at det ble skeivt fordelt på antall utøvere innenfor hvert perspektiv. Jeg intervjuet flere dansere enn spelemenn, og det skulle jeg ha tenkt på. Første intervjuet jeg hadde var med Øystein, og ettersom dette var et testintervju og han er utøver innen begge perspektiver, var ikke fokuset helt klart når vi snakket. Dermed fikk jeg ikke like mye på spelemannsperspektivet som jeg skulle ønske i det intervjuet. Jeg vil også nevne at jeg først trodde Magne var hardingfelespelemann, men som har vist seg å være arrangeringsspelemann til gammeldans på piano i stedet, noe som ikke falt innenfor fokuset i denne oppgaven. Derfor ble han intervjuet som danser i stedet.

Før intervjuet valgte jeg be informantene om å plukke ut et eller flere minner på forhånd, fordi vi ikke skulle bruke tid på dette under selve intervjuet. Dette syntes jeg fungerte bra, og det virket ikke som at de hadde fundert lenge på hvilke minner de skulle velge, da alle informantene hadde klare formeninger om hvilke minner de ville prate om, og de sa at det ikke var så ofte de hadde opplevd slike tilfeller der «alt stemte». Dette sparte meg for litt tid i intervjuet, i tillegg til at utøverne kunne tenke seg godt om før vi møttes. På den andre siden så var det et poeng med explicitation teknikken at vi skulle bruke tid i intervjuet på å komme tilbake til det utvalgte minnet. Viktigheten av dette skjønnte jeg ikke før Mæland

hadde en presentasjon for oss masterstudenten på Rauland om denne intervjueteknikken. Dessverre hadde jeg allerede gjennomført alle intervjuene innen Mæland presenterte teknikken, og fikk ikke prøvd dette ut denne gangen.

I stedet for å intervju flere individuelle utøvere, var også å intervju utøvere og publikum som var tilstede i samme situasjon en idé jeg kom på litt for seint i arbeidet. Dette var for å få dekket ulike perspektiv om opplevelsen av samme dans og dansespel. Jeg gjennomførte noe lignende, der jeg i intervjurunden intervjuet både Aud og Per Anders som snakket om det samme minnet. Men her manglet jeg to perspektiver til, dansepartneren til Aud og noen som observerte dansen utenifra. Så dette er noe å tenke på til neste gang.

I transkriberingen kunne jeg heller skrevet tidspunkter med hvilke temaer det ble snakket om i stedet for hele transkripsjoner i og med at de av og til snakket med ufullstendige setninger og at transkriberingen da ikke ble helt ordrett. Jeg kunne spart litt tid på å gjøre det på denne måten. På den andre siden hadde jeg kanskje ikke fått samme innblikk i materialet hvis jeg ikke hadde skrevet ned alt. En får på en måte et annet syn på ting, og kanskje en bedre forståelse når en skriver ned selv.

Til sammen ble det samlet inn mye data fra intervjurundene. For bedre forklaringer og beskrivelser av de ulike temaene kunne jeg tenkt meg å gjennomføre en intervjurunde til, med de samme informantene med fokus på de elementene jeg hadde plukket ut. På denne måten kunne jeg ha fått enda mer presise beskrivelser av fenomenene, og kanskje enda flere ord innenfor samme fenomen. På den andre siden ville dette blitt enda mer tidkrevende og en enda større transkriberingsjobb dersom jeg skulle gjort full transkribering, noe jeg ikke hadde hatt tid til i dette arbeidet.

3.2.7 Egen rolle på feltet.

Gjennom dette arbeidet har jeg vært både forsker og forskningsobjekt, som har vært en fordel men også en utfordring. Jeg vil se på meg selv som en såkalt *innsider*¹⁸ som forsker på eget felt. Jeg har drevet med folkedans og hardingfelespel i 9 år, først som hobby, deretter også som jobb og studie. Gjennom denne perioden føler jeg at jeg har skaffet meg god erfaring både som danser og spelemann, i tillegg til å ha utøvd i ulike arenaer. I det å være en *innsider*, ligger det fordeler som at jeg har opparbeidet meg en del erfaringer. Erfaringer som har vært en viktig faktor for å kunne ta for meg oppgavens tema. I forbindelse med min metode kan det å være en insider ha sine fordeler. Med bakgrunnskunnskap innen feltet vil jeg si

¹⁸ En person som kjenner feltet fra innsiden (Det Norske Akademis Ordbok)

at det har vært lettere å forstå hva informantene mine snakket om, fordi jeg kjenner ordene og uttrykkene de viser til. På den andre siden kan det by på problemer som at jeg kan ta for gitt at mine informanter mener akkurat det samme som meg når de bruker disse ordene og uttrykkene. I tillegg var det, spesielt i starten av intervjurunden, et problem at jeg hadde mine erfaringer fra feltet, fordi jeg så gjerne ville dele dem med informantene når vi snakket om de ulike temaene. Jeg skriver mer om min erfaring som utøver i kapittel 4.3.

4 Presentasjon av empiri

I dette kapittelet vil jeg legge fram oppgavens empiri som er intervjuene jeg har gjennomført med de 7 utøverne innen bygdedans og dansespel. Disse informantene har snakket om deres opplevelser fra spesifikke minner, men også ut ifra generelle tanker om temaet. I kapittel 2.4.1 går jeg inn på diskurser og «gatekeepers» innenfor kommunikasjon, og det kan knyttes opp imot mine intervju og informanter, der jeg i dette kapittelet har tatt utgangspunkt i deres diskurs rundt kommunikasjonen mellom dansere og spelemannen. Jeg vil begynne dette kapittelet med å gi en kort, oppsummerende sammenligning av innholdet i intervjuene. Deretter vil jeg presentere funnene som jeg valgte å jobbe videre med i denne oppgaven.

4.1 Sammenligning av intervju

Informantene hadde valgt litt forskjellige minner, både fra kappleik og fra dansefest, men alle minnene opplevdes som en dialog uavhengig om de var på et dansegulv på fest eller på en scene. Noen hadde valgt å beskrive en solodans, andre valgte pardans, og noen valgte begge deler. Det var også forskjellig om de valgte å snakke om ett minne, eller om flere minner. Det var utfordrende å holde de inne på det utvalgte minnet når de skulle beskrive, så de fleste var litt inn og ut av situasjonsbeskrivelsene. Flere av informantene valgte også å dele erfaringer fra andre opplevelser enn det de i utgangspunktet hadde valgt, da de var i gang med å beskrive et spesielt element eller opplevelse. Alle informantene nevnte mange av de samme elementene og følelsene, med noen unntak. Det var litt forskjell på hvordan noen av informantene ordla seg, og det kunne på et vis deles inn i to, der fem av informantene ordla seg på en slik måte at jeg måtte spørre flere spørsmål for å få en beskrivelse som jeg var fornøyd med, og som jeg følte jeg forstod. De to andre hadde begreper og tilhørende forklaringer som jeg følte jeg forstod uten å stille mange spørsmål tilbake.

Beskrivelsene som ble gitt var ofte etterfulgt av følelseladete ord. Det gir en indikasjon på at følelsene eller opplevelsen av situasjonen henger tett opp til det mer konkrete en utfører i dansen, slik jeg tolker det. Flere av informantene brukte også en del metaforer, og sammenligner denne kommunikasjonen med andre ting, som for eksempel med språket vårt eller en verbal samtale, utføringen av en sport, eller når barn leker sammen. Det kan også tyde på at visse deler av opplevelsene med denne kommunikasjonen er subjektiv, mens noen annet er en slags felles forståelse rundt hva denne dialogen er. Det kan også nevnes at flere av informantene som beskrev minner fra kappleik ikke fikk førsteplass, men havnet nedpå listene.

4.2 Mine funn

I dette kapittelet vil jeg presentere funnene jeg har gjort gjennom intervjuene. Alle informantene var veldig tydelige på at dette er en kommunikasjon som går begge veier, et samspill mellom personer, der en gir og tar rom. I kapittel 2.1 viser Berkaak og Frønes viser til Pierce sin tredeling av tegn, der en kan tenke på *representamen* - utøveren som formidler en gest, *objektet* - gesten som formidles, og *interpretanten* - utøveren som mottar formidlingen av en gest. Informantene la frem kommunikasjonen som:

Ami: «[...] at den der kommunikasjonen går begge veier»

Per Anders: «Hele tiden et samspill»

Aud: «Første gang jeg oppdaga samspill mellom en lausdanser og spelemannen, var som et «tannhjul» [...] De var fullstendig i ett. De svarte hverandre hele tida, og var nesten som et dansepar»

Sigurd: «[...] gi og ta rom. [...] ganske avanserte setninger på alle tre, når vi snakka i lag»

Det kom også tydelig fram for meg, at kommunikasjonen for disse utøveren kunne deles inn i to hovedretninger; fysiske og det psykiske. Denne inndelingen finner vi blant annet igjen der Schønby viser til Merleau-Pontys filosofi, hvor han mener det er en sammenheng mellom det fysiske og det psykiske, og at kropp og sinn går hånd i hånd (Schønby, 2012, s. 69). Godøy og Leman er også inne på at det er et dusere skille mellom det fysiske som utføres og meningen når de snakker om gestikk (Godøy og Leman, 2010, s. 2). Som nevnt, sa informantene mer eller mindre konkret hva de gjorde i forhold til musikken, men la ofte til hvordan de følte seg. Noen husket ikke konkret hva de gjorde i dansen, men de husket følelsen. Derfor har jeg valgt å dele inn dette kapittelet i to deler, der jeg første skal legge fram det fysiske, og så det som kan oppleves, altså det psykiske, i denne kommunikasjonen. Jeg har også gjort et forsøk på å dele opp i underkategorier. Noen av dem kan nok oppleves som litt overlappende, men hensikten med underdelingen er å få fram de ulike delene informantene la vekt på, og det jeg har lagt vekt på i denne oppgaven.

4.2.1 Det fysiske

Denne delen handler om det vi kan fange opp med sansene våre. I dette tilfelle så er det spelemannen og danserne, men også materialene vi jobber rundt som er slåtten som spilles og dansen som utføres. Materialene har noen fellesnevnerne, og det handler om at begge materialtypene, dansen og slåtten, inneholder takt og motiv som byggesteiner. Utover det har også begge en timing, som vi si lengden mellom hvert taktslag eller steg, og begge parter kan variere på alle disse elementene. I denne delen kan

vi dra inn gestikk, som jeg skriver om i kapittel 2.1.3. Utøverne bruker gestikk, altså bevegelser eller kroppsholdninger som formidler mening (Godøy, Leman, 2010, s. 1) (Schønsby, 2012, s. 16) til å kommunisere med hverandre gjennom materialene.

I dette underkapittelet vil jeg presentere det som kom fram via intervjuene som handler om danseslått, og hvordan en kan spille på dens takt, rytme, og motiv som danser, og hvordan en som spelemann kan bruke dansen i sitt spel til dans.

4.2.1.1 Danseslåtter

Slåttene som blir brukt til dans er viktig å trekke fram da det er ett av to materialer som utøverne jobber sammen rundt. Det innebærer alt som har med danseslått å gjøre, som dens oppbygging med melodilinjer og takt, men også dens klangkarakter. To av informantene sa hva de mener med slåttespel, og Sigurd mener at det er nokså todelt; det som går på takt og rytme, og melodien som består av motiver og vek. Per Anders påpeker dette med klangkarakterer, at stemningen varierer fra slått til slått, men også at det kan variere ved å stille om fela til andre felestillere.

Sigurd: «Ser på det som at det er de rytmiske elementene, og de melodiske elementene»

Per Anders: «[...] det er en grunn til at det finnes ulike felestillere, det er jo forskjellige stemninger i slåttene [...]. Ligger mange forskjellige slåtter på ett stille også»

Som tidligere nevnt i oppgaven har vi de gamle slåttene som var kortere med mindre innhold, og kortere buestrøk. På den andre siden har vi de lange, utbroderte slåttene med lange buestrøk. Ut ifra de ulike opplevelsene de fortalte i fra, så var det ikke alle som husket den konkrete slåtten de danset til, men de hadde likevel en formening om hvilke typer slåtter de pleier å like og danse til, eller spille til dans.

Ami: «Jeg liker de slåttene som liksom er dem eldre typene, som har kortere vek, kortere motiv. Som blir repetitive, for jeg tenker også at dansen er repetitiv [...]»

Magne: «[...] «Bulkospringar», det er en del springarer som er veldig gode å danse etter. Det er sånne små, korte springarer etter en spelemann som jeg trur het Per Bulko, eller Per Bulken som det skrives. Det er to, kanskje tre vek. Denne her som vi brukte å danse til hadde vel tre vek»

Per Anders: Kanskje bedre å bruke de gamle slåttene. Er rett og slett at dansedrivet ikke er fokuset lenger i de store utbygde slåtteformene. Dansedrivet er det som gjør at du får lyst til å danse. Det er et annet foredrag når en spiller alene»

Martin: «[...] at strøka ikke egna seg, for oppøvd med alle lange strøk. [...] jeg er ingen spelemann, men jeg føler det var snuinga av bua som ble altfor treig. Det ble ingen snert i snuen av bua»

Magne: «Sånn korte, gode å dansa ette [...] altså ... det e lett å oppfatta takten [...]»

Per Anders: «Er ett eller annet med at noen slåtter ikke er for dans [...]. De gamle Fykerudslåttene, det var til dans dem ville begeistre, for å overleve og bli spurt om å spille i gjestebod. Tilpassa slåttene slik at det var mest mulig moro å danse etter. Ble andre munner å mette med konsertspelet. [...] at det ikke bare er dansespel lenger».

Det kommer tydelig frem at de gamle slåttene er favorisert som danseslåtter hos utøverne. Som Per Anders påpeker hadde de gamle slåttene et annet formål enn de store og lange slåttene, fordi de i utgangspunktet var ment til dans, de hadde dansedriv, det var der funksjonen til slåttespelet lå på den tida. Det hører med til historien at de gamle spelemennene ofte ble spurt om å spille til opp til dans på fest i ulike sammenkonster. Ami snakker om at disse slåttene er repetitive, at de gjentar seg selv, noe dansen også gjør med sine motiv. Som både Magne og Per Anders nevner så finner en disse små, korte slåtter etter gamle spelemenn som levde på den tida før spelet ble tatt opp på scenen, som for eksempel gamle Hans Fykerud (f.1823 – d.1879) fra Telemark og Per Bulko (f.1795 - d.1876) fra Ullensvang i Hardanger. Det ble også nevnt Lars Larsson Røynstrand (f.1822 – d.1899) fra Granvin i Hardanger, også kjent som Halte-Lars. Martin nevner at han foretrekker kortere buestrøk i danseslåttene, der en snur buen oftere. Dette finner en gjerne igjen i de gamle slåttene, som Dyvik er inne på i sin artikkel om «Kortbuen» (2019).

Om en tar utgangspunkt i danseminnene til informantene og hvilke slåtter som ble danset til eller spilt til dans, var det også større slåtter som ble brukt, deriblant Urjen. Urjen er et godt eksempel på en slått som «tilhører» de nyere, lengre og utbroderte slåttene. Per Anders sier at denne slåtten er kraftig preget, og påpeker videre om slåtten:

Per Anders: «Urjen ville jeg nok spilt nokså likt sånn formmessig»

De mer utbroderte slåttene skulle brukes til konsertspel, ifølge Per Anders, der det er et annet fokus eller et annet foredrag som skal formidles. Per Anders sier han ville spilt den likt formmessig, som vil si at han ikke ville variert så mye på slåtteformen om han skulle spilt slåtten igjen. Slåttene er ment til å lyttes til og ikke danses til, men Per Anders mener allikevel at noen ikke hadde hatt problemer med å danse til slåtter av den typen, og viser til flere slåtter som er av de store typene slik som «Signe» eller «Fjellrosa». Disse slåttene er heller ikke kjent for å være danseslåtter, da de vanligvis har et lyrisk preg over seg. Danserne han sikter til i denne uttalelsen er også erfarne dansere, der begge er hardingfelespelemenn i tillegg. Han legger til at det i slike tilfeller krever mer av danserne å velge en slik slått, men at en spelemann også kan spille de samme slåttene med ulike preg.

Per Anders: «Trur ikke Øystein Romtveit eller Alf Tveit hadde hatt problemer med å danse til «Fjellrosa» eller «Signe», men det blir liksom ikke gjort. [...] Er en ekstra utfordring for danserne å danse til sånne slåtter»

4.2.1.2 Metoder for kommunikasjon

Om dansespelet hadde Per Anders en oppdeling av hvordan han mener en kan bruke musikken i dansen. Denne oppdelingen¹⁹ valgte jeg å beholde da jeg syntes det var en fin måte å legge fram de ulike metodene å bruke hverandres materiale på, på en strukturert måte. Den første inndelingen handler om at en kan finne de «rette» dansemotivene til «rett» slåttemotiv eller vek. Det andre handler om å reagere på effekter eller mindre gester som skjer i musikken. Dette går også andre veien, slik at spelemannen kan finne de «rette» takene til de «rette» dansemotivene, og reagere på effekter som danserne gjør. Begge inndelingen handler om kreativ variasjon av gester. Dette snakker jeg om i kapittel 2.1.3 og 2.2.

4.2.1.2.1 Å følge slåtten

Materialene i denne oppgaven, danseslåttene og dansen kan som tidligere nevnt grovt sett deles inn i to hovedelementer. Det ene er takt og rytme og det andre er melodien og dens oppbygging med motiv og vek. Denne delen går på å kommunisere rundt melodilinjene, motivene eller vekene i slåtten, og takene og motivene i dansen. Slik jeg tolker dette vil jeg kalle det «øvre plan» av kommunikasjonen. Altså, kommunisere gjennom de store gestene i materialene som utøverne jobber rundt.

Ami: «Det handler om timing, og det handler om retning, og det handler om fraser. [...] Timing i alle lagene, ikke bare i pulsen, men innunder pulsen»

Martin: «Jeg tenker at 97% av musikken er mellom taktslaga. Alt en kan lytte på for eksempel i en trille [...] det er der musikken er. [...]. Lytter etter alt, og ikke minst alt som er mellom taktslaga på en måte. [...] hvis det er en felespiller så prøver jeg å få med meg alle nyanser i musikken»

Aud: «Se på slåttemusikken som en ny linje i verset»

Som informantene påpeker, handler dette om å følge melodien. Denne delen kan en som danser tolke på mange ulike vis. Ami og Martin hører også etter det som skjer i slåtten. Ami mener det handler om timing, altså ikke bare hvordan en som danser legger seg på takten, men også i forhold til melodien. Hun føler også at slåtten kan føre henne i visse retninger, der deler av slåtten for eksempel kan føre henne

¹⁹ Selv om begrepene «å følge slåtten» og «å følge spelet» er veldig rettet mot dansens perspektiv, bruker jeg det om begge perspektiver

rundt eller fremover, slik jeg tolker det. Aud ser også melodisk på slåttemusikken og sammenligner det med språket vårt, som et vers, der et nytt motiv kan ses på som en ny linje i verset. Videre sier de:

Per Anders: «[...] at du prøver å legge inn de rette turene til de rette taket, den stemningen det taket eller det veket gir. Også kan du jo selvsagt bruke at slåttens snur, altså nytt vek, at du kan bruke det til å bytte tak og sånn. [...] kanskje ikke gjøre det hele veien. [...] Har tenkt en del ganger at noen av dissa valdresslåttene der ett av veka, gjerne siste veket legger opp til rundsnu. Føler litt at han som har laga slåttene har tenkt på dansen. Er et motiv som liksom oppfordrer til litt ekstra fart som går litt rundt og rundt, ikke oppstykket som veka før kan være»

Magne: «Å følge slåttene går mer på å tilpasse hovedbevegelsene til vek i slåttene. [...] jeg hørte på slåttene når veket skiftet og sånne ting. [...] går ut i lausdans akkurat når du har en overgang fra at vek til et annet»

Aud: «[...] en veit når et vek er slutt, og når det er naturlig å gjøre en vending i dansen»

Her kommer noen av informantene med konkrete eksempler på hva en kan gjøre når et vek eller motiv bytter, f. eks gå ut i lausdans når det skjer en overgang mellom to vek eller motiv. Andre lar det ligge litt mer åpent til hvordan en løser det, slik som Aud nevner, at en kan bytte motiv når for eksempel et vek er slutt. Men både Aud og Per Anders påpeker at en ikke nødvendigvis trenger å følge denne «snuingen» hele tiden, men dersom det føles naturlig. Per Anders snakker også om at noen motiv i slåttene kan passe til visse deler av dansen, for eksempel at noen vek passer til rundsnu, fordi det oppleves som et mer spennende og repetitivt vek enn resten av slåttene. Dette kan da speiles til dansen der rundsnuen også har fart og er et motiv som repeteres rundt og rundt. Magne sier også at en kan finne motiv som passer til de ulike vekene i slåttene, i tillegg til å høre etter overganger mellom motivene.

4.2.1.2.2 Å følge spelet

Det å følge spelet går på både takt og rytme, men også på det melodiske da effektene eller gestene utføres på begge grunnelementene i danseslåttene. Slik jeg forstår dette så handler det om å respondere på de mindre, uforutsigbare gestene som utøverne legger til i materialene. Som informantene påpeker kan dette være effekter som blant annet sprett med buen som påvirker både melodien og markerer takten. Per Anders sammenligner dette med at han styrer danseren med buen, noe som viser til et veldig tett samarbeid mellom spelemannen og danseren hvor en skal følge med og reagere hyppig og spontant. Denne delen kan ses i sammenheng med Carlsen sin inndeling av en musikers gester, som også kan være en dansers gester. Dette skriver jeg om i kapittel 2.1.3. Det kan være dynamikk som går på variasjon i form av energi, intensiteten eller kraften i de ulike delene av slåttene eller buestrøkene. Variasjon i eget kroppsuttrykk er noe Sigurd og Magne nevner, der Sigurd mener en kan bruke hele kroppen, altså

kroppsholdningen til å uttrykke det en persiperer i situasjonen. Han nevner at en kan utføre en gest som bygger seg opp over tid. Magne snakker om kroppsuttrykk, der en markerer en effekt med deler av kroppen, slik som med et bein eller hode.

Per Anders: «Følge spelet er hvis jeg drar på eller gjør et lite hopp, gjør en liten effekt, også responderer danseren på det. [...] akkurat som om at du styrer han med bogespissen»

Magne: «[...] når du bruker sånne småelementer eller mikroelementer [...]. Du har så mange måter å bruke kroppsuttrykket når en du rører deg til musikk, og jeg veit at jeg bruker tramping [...] eller sånn trampemarkering. Også veit jeg at jeg bruker huet [...], om en ser på en del dansere så brukes huet aktivt, som en slags tilleggsmarkering»

Aud: «Kan bruke dynamikken i musikken, uten å være avhengig av den en danser med. Med dynamikk mener jeg kraft, styrken på spelet. [...] økte svivingen fordi Per Anders spilte så intenst. Syntes det var naturlig å kjøre på»

Martin: «Hvis en lytter nok så reagerer du hvis for eksempel spelemannen har et bueløft eller en ekstra energi i et strøk [...]. Energi er for eksempel et kraftigere strøk eller en sprett med bua [...]. Kan finne det i veldig små ting, i et ristetak, i en prille. Det kan være mange ting. [...]. Våge å holde igjen, og da vil en liten ting som skjer bli stor. Sånn at en ikke kaster det bort med å gjøre store ting hele tida»

Sigurd: «En ting er det rytmiske, men en annen ting er å følge melodilinjene som kommer. Må kunne leke med dem, enten gå imot dem eller følge dem. [...] Variasjon i uttrykk i egen kropp, at en kan være fleksibel med kroppen, urolig og løs i nakken, danse rett opp og ned med liten kraft med stor kraft. At man kan eksplodere som går over tid, for eksempel bruke lang tid på å løfte armene i en halling. [...] kunne forandre kroppsuttrykk og rytmikk til det som behøves der og da»

Igjen kommer noen av informantene med eksempler på konkrete metoder for å utføre reaksjonene på, men ellers legger de også opp til tolkning av hvordan en kan reagere på disse gestene eller effektene som motparten gjør. Flere av informantene viser til felebuen når det er snakk om disse små effektene. Det er tydelig at mye skjer gjennom buen til spelemannen, og at det er slik spelemannen kan respondere, eller legge til ulike gester som danseren da kan respondere på. Martin påpeker at det ligger i det å lytte. Lytte til alt som skjer, lytte til hver eneste nyanse i slåtten. Dette kan da være betonte enkelttoner, triller eller dynamikk. Martin nevner triller²⁰ eller ristetak²¹ som små energier i spelet. I tillegg blir det nevnt at det ikke skal så mye til før disse uttrykkene har stor effekt, da det gjelder å holde litt igjen slik at gestene bare krydrer dansen eller spelet. Da kan små ting en utfører oppleves som store, og en slipper å bruke alt for mye energi på dette. Sigurd nevner at en kan følge motivene, eller velge å gi kontraster til det en hører. Å følge vil bety å speile uttrykket, men ved å gi kontraster gir du det motsatte uttrykket. Dette kan være en

²⁰ Trille er samme benevnelse som «prille», og er en hurtig veksling mellom ulike toneintervaller

²¹ Et ristetak er hurtig bueføring hvor det er ett buestrøk per tone

måte å leike med materialet på. Aud snakker om dynamikken, der en danser kan dra på i form av fart i dansen dersom en føler at intensiteten eller kraften i spelet øker. Det kan også være forskjellig dynamikk som i ulik intensitet eller kraft i dansen. Å bruke dynamikken kan en gjøre innad i paret, men også gjøre uavhengig av dansepartner. Ellers kan en også svare på spelet ved å gi ansiktsuttrykk, for eksempel smile eller gi et tegn til motparten om opplevelsen rundt. Alle disse gestene baser seg på spontane reaksjoner av det en opplever i øyeblikket. Dette med spontanitet kommer jeg tilbake til senere i kapittelet.

Takt og rytme er også en viktig del av denne kommunikasjonen, og kanskje det en kan kalle en del av grunnmuren i slåtten og dansen. Dette handler da om taktslagene i slåtten, stegene til danseren, men også om svikten til danserne. Alt det andre bygger på takten og rytmen, enten det er snakk om melodien i slåtten, eller motivene i dansen. Som Martin nevner, så kan dette med takten være det letteste å kommunisere rundt, om en tenker på de to hovedelementene slåtten og dansen består av, nettopp fordi det er så innøvd.

Martin: «[...] det rytmiske er på en måte det enkleste [...] lengden på taktslagene kan variere, trenger ikke være helt konsise»

Sigurd: «Maks klaff på rytmikk i kropp som også er interessant. Mikroting. [...] Kunne forandre kroppsuttrykk og rytmikk til det som behøves der og da. Ligge frampå slåtten, bakpå slåtten [...]»

Magne: «Ha kontroll på bevegelsene, røre deg i forhold til musikken. Altså i takt med musikken, og at du føler slåtterytmene i de delene i dansen der det er naturlig»

Per Anders: «Kunne kanskje leikt litt mer med rytmen når en spiller til dans»

Om takten og rytmen nevnte informantene at en naturligvis må sørge for rett steg og svikt til rett taktslag, men at det kan utføres på ulike måter, både fra danserens side og spelemannens side. Sigurd snakker om at en kan leike seg med hvordan man legger seg på takten som danser, enten om det er litt frampå eller litt bakpå. Disse to ulike måtene å være i takt på, gir forskjellige uttrykk i dansen der å ligge bakpå kan gi et litt roligere og avslappet uttrykk, mens å ligge frampå kan virke mer energisk og gi mer driv. Danserne kan også leike seg med svikten de har i kroppen, som for eksempel variere på dybden i de ulike sviktene dersom det passer med musikken, uten at det går utover det opprinnelige sviktmønsteret, noe Magne også legger vekt på, slik jeg tolker det. I tillegg kan spelemannen variere litt med rytmen, for å bidra med variasjon og utfordring, noe Per Anders nevner at en kanskje kan gjøre mer av i dansespelet. Å variere på takten som spelemann kan være å henge på takten, altså variere minimalt i timingen eller varigheten mellom taktslagene, slik Martin også nevner, at lengden på taktslagene ikke nødvendigvis trenger å være helt like. Spelemannen kan også betone visse taktslag for å skape variasjon.

4.2.2 Det psykiske

Denne delen handler om hvordan sanseinntrykkene underveis i situasjonen påvirker opplevelsen vår. Opplevelsen er med på å tolke situasjonen, som igjen fører til at vi reagerer fysisk. I dette underkapittelet har jeg plukket ut tre følelser eller opplevelser som ble lagt vekt på i intervjuene. Disse følelsene er motivasjon, erfaring, trygghet og glede. Det er viktige faktorer for å oppnå det flere av informantene hadde opplevd i danse- eller dansespelminnene sine, som følte ut som en slags transe, eller det som kan kalles for en flytzone. Dette snakker jeg om i kapittel 2.3, der jeg blant annet viser til flowmodellen til Csikszentmihalyi. For å oppnå denne sonen tolker jeg det som at vi må ha de ferdighetene som kreves for å kunne utføre aktiviteten, samtidig som en blir utfordret. Jeg ser en sammenheng mellom denne flytsonen og det informantene mine snakket om da de beskrev opplevelsen av minnene sine. Jeg sammenligner ferdigheter med erfaring og det å føle på en trygghet i det en utøver. Innenfor samme tema blir også begreper som «enjoyment» og «pleasure» presentert, noe jeg knytter opp mot motivasjon og danseglede. En må være engasjert i det en utfører, og en må føle på en glede i det en gjør, i tillegg til å ha god kontroll på sine ferdigheter for å kunne oppleve denne transeopplevelsen.

4.2.2.1 Motivasjon

Denne delen kan knyttes opp mot Csikszentmihalyi sine faktorer for å oppnå «enjoyment». Han snakker først om at «oppgaven» som skal løses må være gjennomførbar. Det andre handler om at det å ha klare mål med aktiviteten. I dette tilfellet så er det å kommunisere med den andre parten i situasjonen. Hvor avansert en ønsker å kommunisere er opp til hver enkel persons kontroll over egne ferdigheter. Det neste er da å sette seg mål for hva en vil få ut av kommunikasjonen.

Selv om det er stort fokus på dette med å være i situasjonen der og da så er det alltid et «før» og «etter», også i situasjoner som jeg fokuserer på i denne oppgaven. Dette er handlinger som kan påvirke utøverens oppfattelse av situasjonen. Før en skal ut på gulvet å danse er det en del faktorer en kan påvirke som utøver. Dette handler om valg en tar som kan være avgjørende for hvordan vi vil oppleve situasjonen. Nøkkelordet her er «lyst». At en skal ha lyst til å delta i en kommunikasjon med disse menneskene. Lyst til å kommunisere med hverandre som personer, men også rundt de felles materialene, som i dette tilfelle er dansen og danseslåttene. Dette med motivasjon kan også knyttes opp imot Husserls begrep «intensjonalitet», som jeg snakker om innledningsvis i kapittel 2. Det at kroppen alltid er rettet mot en oppgave, en handling eller et objekt (Schønby, 2012, s 62) (Kvarv, 2010, s. 88). Informantene sa:

Øystein: *«Må ikke danse seg trøtt på forhånd»*

Aud: *«Lite øving før scena, tror jeg. Tok en halv runde før, kanskje for å få opp varmen»*

Sigurd: «*Vi var oppdanset [...]»*

Her sier informantene at en ikke må danse seg trøtt slik at det blir et «ork» når en skal danse, men at en har lyst til å danse og gjerne være litt varm i kroppen. Samtidig handler det om å ha danset mye i tida før situasjonen, slik at en har dansen i kroppen og at en føler seg helt trygg på dansen. Dette gjelder naturligvis også andre veien, at en må være oppspilt og ha spelet i fingrene, være trygg på slåttene, men ikke være lei av å spille.

Det ble lagt vekt på i intervjuene om dette med valg av dansepartner. Det var viktig at en danser har lyst til å danse med denne partneren, at de seg imellom har en form for personkjemi. Det samme gjelder valg av spelemann, eller eventuelt om en ønsker å ut på dansegulvet når en spelemann spiller opp til dans. Dette mener også Ami, at en har det valget om hvem en ønsker å kommunisere med. Dette går også andre veien, at spelemannen må ha lyst til å spille for danserne. Det kan være fint å variere på personer en skal kommunisere med i en slik situasjon, men det er viktig å ha denne kjemien og tryggheten. I en dansefest-situasjon kunne det også hende at spelemannen plukket ut ett par han eller hun ville følge med på, for der oppfattet spelemannen at noen reagerte på spelet, noe Sigurd og Per Anders nevner. I en slik situasjon ligger valget hos spelemannen, hvem han eller hun vil kommunisere med av danseparene på gulvet, og danserne har valget om å gå ut på dansegulvet. I en kappleikssituasjon vil alle parter ha muligheten til være med på å velge hvem de vil kommunisere med, og hva det skal kommunisere med.

Sigurd: «*[...] tror at det skjer mange ganger på fest, at spelemannen velger seg ut et par å følge med på»*

Ami: «*[...] jeg velger hvem jeg vil kommunisere med[...]*»

Per Anders: «*Handler sikkert mye om kjemien mellom oss som personer. [...] Hvis jeg spiller til dans på en fest, så er det jo ofte slik at jeg velger meg ut ett par å følge ubevisst. Ett par som er ekstra artig å følge med på, for der følger du at det er noe»*

Sigurd: «*Må være personer som en er trygg på som en kan leike med. Personer som kan gi og ta rom. Personer som kan utfordre på rett nivå. Skal passe ... personkjemi. [...] Det betydde noe at det var Jan som spilte. Han er en god kompis og en god dansespelemann»*

Andre valg en utøver står ovenfor er valg av danseslått. Jeg har tidligere vært inn på hvilke slåttetyper som ble foretrukket av utøverne, men det ble i tillegg påpekt at det også var viktig for informantene at slåtten appellerte til dem, eller gjorde at de fikk lyst til å danse.

Ami: «Om jeg ikke har musikk som tenner meg, eller som får meg til ... som går inn i meg på et vis [...], da blir det som at dansen blir mer som en konstruksjon»

Per Anders: «[...] verdt bryderiet»

Martin: «En god spelemann for meg er en som gjør at jeg får lyst til å danse»

Aud: «Ville ikke vært redd for å spørre en spelemann jeg ikke kjenner, men ville hørt på han først. Hørt etter om han hadde dansetakt, som vil si at beina ikke klarer å være i ro, at det appellerer til meg. At det rykker i dansefoten».

Per Anders: «[...] trudde det var musikken som var utgangspunktet for at du ville danse etter det»

Som Ami sier, så må slåttene vekke noe innvendig for at det skal uttrykkes i dansen. Hvis ikke hun føler slåttene på noen måte, blir dansen mer statisk, eller «død» på et vis, slik jeg tolker det. Det er på en måte musikken som bestemmer hva som skjer i dansen til Ami, og uten musikken vil dansen føles konstruert. For Per Anders så snakker han om at det å stille opp som dansespelemann på kappleiker ofte var preget av en pliktfølelse. Fra minnet han fortalte fra, var det virkelig verdt å møte opp som dansespelemann denne gangen. Han hadde lyst til å møte opp, lyst til å gjøre en god jobb, og han ønsket det beste for danseren. Aud snakker om at hun godt kunne valgt en spelemann som hun ikke kjente, men at det var viktig at spelet gav henne dansefot, at det appellerte på et vis. Per Anders legger også til at musikken burde være utgangspunktet for at en ønsker å danse, altså at intensjonaliteten i en dans er rettet mot musikken.

Når det kommer til tida etter en dansesituasjon så hadde flere av informantene også opplevd å få kommentarer fra andre som var tilstede, som var med på å styrke eller bekrefte den opplevelsen de selv hadde hatt. Sigurd forteller at både en person fra sidelinja, men også den ene «samtalepartneren» kom bort i etterkant av situasjonen og gav uttrykk for samme opplevelsen. Magne mente at kommentaren han fikk i etterkant var avgjørende for at han i det hele tatt hadde husket opplevelsen.

Sigurd: «Ingar Ranheim kom bort etterpå og bare gliser, for han hadde sett at det eksploderte. Jan lo også»

Magne: «Det som var litt artig var at han som da spilte, han kom bort til meg og sa, «nå dansa du veldig godt». Han hadde oppfattet det samme som jeg opplevde. [...] hvis ikke Halvor Sørtdal hadde sagt det til meg rett etter jeg hadde dansa, så er det ikke sikkert at jeg hadde huska den dansen»

4.2.2.2 Erfarenhet og trygghet

Det å være trygg i en situasjon var en følelse som ble nevnt gjentatte ganger hos informantene, og at denne følelsen henger sammen med erfaring. Dette gikk på ulike deler av denne kommunikasjonen, alt i fra personene som er med i situasjonen, til materialet utøverne jobbet rundt, og konteksten. Denne delen kan trekkes inn i flowteorien (kapittel 2.4.). Csikszentmihalyi snakker om de sju faktorene for å oppnå «enjoyment». Flere av disse faktorene kan knyttes opp mot dette temaet, og det handler om å ha kontroll på sine handlinger, noe jeg knytter opp mot erfaring. Det andre handler om at en ikke skal ha noen bekymringer, som kan ses i sammenheng med det å føle seg trygg i det en gjør.

Danseslått kan også trekkes inn under det psykiske, fordi slåtten påvirker opplevelsen hos utøverne forskjellig. Dette handlet ifølge informantene om kunnskapen en danser har til den utvalgte danseslått. Hos informantene var det litt delte meninger om hva en som danser har best nytte av når det kom til slåttekunnskap. Noen mente at å kunne slåtten på mikronivå, eller kunne spille slåtten selv, var en stor fordel, for da kan det være enklere å høre etter, og en veit hva som kommer. Per Anders mente at ved å kjenne slåtten, kunne en også danse oppe på slåtten som for eksempel det å finne rett tak eller dansemotiv til rett slåttemotiv.

Martin: «[...] om det er en slått som en kjenner så godt, så er det kanskje lettere»

Magne: «[...] jeg visste oppbyggingen av slåtten»

Sigurd: «Premissene som lå bak, [...] kjente slåtten»

Aud: «Å kjenne en slått er en fordel. Du veit hva som kommer, en veit når et vek er slutt og når det er naturlig å gjøre en vending i dansen»

Per Anders: «Er en fordel for dem som i tillegg kjenner slåttene, for dem kan jo i tillegg leike seg oppe på slåtten»

Selv om flere mente at det å kjenne slåtten var en fordel, la informantene også til at ved å velge en ny slått, eller at det å kun kjenne til selve stildraget var bedre. Da kunne en bli mer utfordret som danser, som igjen førte til at det ble mer spennende å danse etter, for da må en høre ekstra godt etter.

Martin: «[...] hatt gode erfaringer med å si til spelemannen «spill en jeg aldri har hørt før». Det syntes jeg er spennende. [...] Da trur jeg lytteapparatet blir ekstra satt på prøve»

Per Anders: «Trur ikke jeg hadde bruka «Fenta» til halling før heller»

Ami: «Det er bare den musikken jeg hører på, så det er klart at jeg kjenner stildraget. Så jeg forstår jo intuitivt hvor du er på vei, [...] men jeg forutsetter ikke hva neste vek blir»

Aud: «[...] men en må ikke hekte seg opp i en eller to eller tre slåtter. Prøve å variere på slåttene både for at det blir mer spennende og det blir ikke det samme hele tida»

Fra spelemannsperspektivet mente Øystein Romtveit at det kunne være viktig å ha et «vokabular» innenfor spelet for å kunne klare å variere intuitivt underveis. Per Anders snakket også om at i en slått som en kanskje er litt lei kan det dukke opp nye tak når en spiller til dans. Dette med kjennskap til slåttemusikken handler mye om interesse, at en må høre mye på spel, sette seg inn i det. Per Anders påpeker at det er mange dansere som ikke gidder å høre på spel, fordi de syntes det er kjedelig. En får mye mer erfaring ved å vise interesse. Både Ami og Martin sier at alle kan høre og at en må begynne å lytte selv, og så handler det videre om å bli bevisst på om kroppen korresponderer med musikken.

Opplevelsen av ulike felestiller er et tema som informantene selv ikke sa så mye om før jeg spurte de direkte om det. Jeg synes felestiller er spennende og var nysgjerrig på hva informantene mente om det. Da jeg spurte virket de litt usikre på hva de mente om det, eller om de egentlig hadde noen spesiell tanke om det:

Martin: «[...] kan selvfølgelig få en ekstra «boost» av trollstillet, for at klangen er særskilt eggende. Kanskje en blir litt ekstra glad av den klangen»

Han legger også til:

Martin: «Var en trollstilt halling jeg dansa etter på LK i 92»

Ami var inne på at ulike felestiller påvirker henne, men at hun ikke har analysert det noe nærmere. Hun la til at Synnøve Bjørseth derimot, som har spilt mye for Ami og hennes dansepartner, hadde sagt at det er et stille som ho synes passer dem. Det konkrete stillet ble ikke nevnt. Martin nevnte på at trollstille kan tilføre litt ekstra fordi klangen appellerer litt ekstra, og legger til at det tilfeldigvis var en trollstilt halling han dansa etter da han beskrev danseminnet. Om en ser samlet på de ulike danseminnene informantene snakket ut ifra, så danset 3 av 7 informanter, som enten hadde opptak eller husket slått fra minnet, til en danseslått på et annet felestille enn vanlig hardingfelestille (A-D-A-E), eller nedstilt bass (G-D-A-E). Per Anders snakket litt rundt om at det var mange dansere som ikke tenkte over at det fantes ulike stiller. At det var flere som ikke klarer å skille klangene fra hverandre, men at for eksempel en slått som «Svartufsen», som har noe eget og spesielt i seg, kan påvirke danserne positivt fordi den er enkel å skille

fra andre slåtter på grunn av dens karakter. Melodien er lett gjenkjennbar og ligner ikke på så mange andre slåtter.

Per Anders: *«Svartufsen ble bruka mye når jeg var rundt 12 år. En del av de som var noen år eldre enn meg bruka den slåtten en del på 90 tallet. En slått som skiller seg ut, lett å få en ny glød hvis en ikke klarer å skille andre slåtter så lett»*

I tillegg til kunnskapen rundt danseslått, ble det også nevnt kunnskapen til dansen som danses. Her snakker Sigurd om at de hadde jobbet med valdresspringaren i flere år, og kunne den veldig godt.

Sigurd: *«Jobba med valdresspringaren i ca. 2 år, så kunne den også på mikronivå»*

Et annet tema som er knytt opp mot dette med trygghetsfølelse, og som kan ha stor påvirkning på utøvelsen er nervøsitet. Dette var det litt ulike oppfatninger rundt, men flesteparten av informantene følte på lite nerver, selv om det blir påpekt at litt nerver kanskje er med på å skjerpe konsentrasjonen til det bedre. Graden av nervøsitet kan også variere i forhold til hvilken arena en befinner seg i. I og med at informantene snakket ut ifra ulike arenaer så varierte det også litt i forhold til hvor mye nerver de kjente på. Aud mente at ho kunne være litt stiv i starten, men at dette fort løsnet etter et par runder i dansen. Per Anders sier at siden han var så trygg på danseren og at det gjorde så han ble trygg på seg selv, og ikke redd for å gjøre feil. Samlet sett var ikke nerver et problem for informantene ut ifra deres beskrivelser.

Martin: *«Kjempeforskjell om en skal opp på en scene i forhold til det å danse der som dansen er til for, på fest. Da er det fra ingen nerver på festen til i hvert fall noen nerver på en scene. [...] litt nerver trur jeg er bra, men ikke for mye. Litt nerver kan skjerpe sansene dine, hørselen og øra dine»*

Magne: *«Var ikke noe nerver, fullstendig nervefri»*

Aud: *«Ser på meg selv at jeg er litt bunden i starten, men tok ikke lang tid før publikum var med, det kan du høre. Hjalp med å løse opp dansegleden»*

Per Anders: *«Jeg er heller ikke redd for å gjøre feil, for han takler det uansett»*

4.2.2.3 Glede

Denne kategorien kan nok gå innunder de to forrige kategoriene, og det kan nok tenkes at en kan oppnå denne følelsen av at en føler seg både inspirert og trygg i det en gjør. Dette handler om å ha det moro og nyte situasjonen. Alle informantene nevnte ulike synonymer av en godfølelse da de la frem beskrivelsene fra minnene de hadde valgt ut.

Per Anders: «Det er rett og slett slike det er moro å spille for. [...] du ser at danserne setter pris på det du gjør, og gir tegn tilbake at dette er moro»

Magne: «[...] dansa for moro»

Aud: «Å få litt utfordring i dansen, syntes jeg at alltid har vært moro»

Sigurd: «[...] artig når alle tre parter gjør ting i lag og det funker veldig godt»

Martin: «[...] helt fantastisk, nesten like bra som Aquavit»

Ami: «Jeg husker når vi danset og spilte i gangen der i korridoren [...] det vart så moro. Jeg ble så glad, langt inn i kroppen på et vis»

Det å kjenne på følelsen av at noe er moro, og at en nyter det en holder på med er med på å løfte opplevelsen. Det kan være at en som utøver blir utfordret på et vis, slik som Aud påpeker. Per Anders mente det var moro å spille for dansere som han kan ha et samspill med, og hvor han ser at de lytter og har glede av spelet. Det kan også bare være at det er lenge siden en danset eller har spilt til dans sist.

4.2.2.4 Flytsonen

Denne delen ser jeg på som et mulig resultat av de øvrige opplevelsene som ble presentert tidligere, slik jeg innledningsvis nevnte i dette kapittelet. Det handler om at en kommer inn i det en kan kalle for flytzone, hvor all tid står stille, en trenger ikke tilpasse eller bruke stor hjernekapasitet på å få til noe i situasjonen, det bare flyter av seg selv. Dette var det flere informanter som beskrev, og var med på at flere av informantene ikke husket det konkrete de hadde utført, men at de husket følelsen rundt situasjonen. Sigurd kjente på en eufori, hvor alt skjedde av seg selv og det opplevdes som merkelig og veldig bra på en gang. Dette påpeker også Magne, at han trengte ikke gjøre en innsats, for å få til ting, og sier at han slapp å tilpasse gestene sine, fordi det skjedde av seg selv. Martin påpeker at han ikke lenger trengte å tenke på det fysiske han gjorde, og kunne ha fullt fokus på slåtten i stedet.

Sigurd: «[...] euforisk. [...] kom i en tilstand der en ikke trengte å bestemme på forhånd hva som skulle skje. [...] Merkbart sprøtt ... virkelig virtuost»

Magne: «Det er dette som en slepper å gjøre, altså ting går av seg sjølv»

Martin: «Det var sånn transeopplevelse. [...] Det er det at du [...] du må slippe alt for å få alt. Og det er det jeg tror jeg klarte. Hadde alle tanker på musikken. Også hadde jeg dansa såpass mange år at jeg trengte ikke bruke noe tankekraft på hva jeg skulle gjøre for noe, det bare fløyt i vei av seg sjølv»

Ami: «[...] det er en opplevelse av å være helt i «nuet». Der tiden forsvinner [...] der kroppen styrer seg selv på et vis. [...] det kjentes ut som at noen ting i mitt hode ble litt friere»

Hjernen er observatør i egen kropp, og er ikke med å vurdere det fysiske som skjer. Dette oppleves som fritt og uanstrengende. Det informantene beskriver her kan også trekkes inn under det jeg i kapittel 2.3.2.1 snakker om direkte persepsjon, som handler om at gestene en utfører skjer uten å analyseres, fordi de er såpass innøvd. Martin hadde forberedt seg til intervjuet med noen sitater som han mente var veldig relevant til dette temaet her. De første sitatene var etter en billedkunstner, Lars Knotterud Elling. Han hadde sagt i et radioprogram «Den dærre evalueringen undervis er på en måte din verste fiende» (NRK, 2020), og «Sjølvreleksjon under selve handlingen, den er ødeleggende for resultatet» (NRK, 2020). I denne sammenheng handler det om at hvis en vurderer sin egen prestasjon vil en miste musikken, for da ligger fokuset der det ikke skal være. Så sa han også «Du må slippe alt for å få alt» (NRK, 2020). Dette hadde Martin stor tro på, og mente at det var dette han klarte å gjøre i danseminnet han fortalte i fra. Som Ami nevner, så er det en følelse av at tida står stille, noe som kan kobles opp mot Csikszentmihalyi sin «enjoyment»-faktor, som også handler om opplevelser av endringer i tidsrommet. Videre sier informantene:

Ami: *Det handler om å ikke planlegge, ikke gjøre, ikke forsøke uten at det er mer at det bare skjer. [...] og det finnes ingen ide om at det må bli bra [...] det får bli det det blir. [...] si ja til at «jammen i dag ble det ikke så bra, men i dag ble det kjempebra». [...] i den gode leken, når en ser barn som leker, i den gode leken, da finnes jo ikke ideen om det er feil eller riktig, eller om du er dårlig eller bra eller [...]. I den gode leken når ikke barn holder på å vurdere hverandre [...] da er jo det liksom en tilstand, der tiden står stille».*

Sigurd: «[...] kroppen kunne gjøre ting selv, uten at en selv bestemte alt, det gikk på en måte fra ryggmargen og det blei ikke vurdert. Akkurat som at det ikke gikk innom hjernen for vurdering»

Per Anders: «Øyeblikksgreier, så kanskje ikke så mange som husker i etterkant. Det er jo slik øyeblikkskunst»

Flere av informantene, deriblant Ami, nevner også dette med å ikke reflektere over egen prestasjon. Det er ikke noe rom for å tenke over hva en skal gjøre, det bare skjer der og da. Alle informantene snakket om at en skal reagere som på automatikk, der og da, det er øyeblikkskunst hvor en ikke skal planlegge på forhånd. Dette er det Ingar Ranheim kaller for «å linke seg» som betyr å danse «[...] spontant, laust og ledig [...]» (Ranheim, 2020, s. 17.), og kan knyttes opp imot kreativ variasjon. Når det er snakk om flytsonen, så kan dette med at kroppen gjorde ting av seg selv også knyttes opp imot Csikszentmihalyi sine «enjoyment»-faktorer, der han kaller det for «Deep but effortless involvement that removes from awareness [...]» (Csikszentmihalyi, 1992, s. 2-3). Ami mener også at det handler om å godta resultatet

akkurat som det blir. Det kan en knytte opp imot at en må slippe alt for å få alt. Hvis ikke en slipper så begynner en å tenke, noe en skal prøve å unngå. Ami legger også til at resultatet sjeldent er dårlig, det er som regel alltid bra, men at noen få ganger er det en «wow-opplevelse», og da er det skikkelig bra. Som tidligere nevnt var disse «wow-opplevelsene» sjeldne, og flere av informantene sa at det ikke hadde skjedd ofte, bare et par, tre ganger.

4.2.3 Oppsummering

I dette kapitlet har jeg lagt frem diskursen av kommunikasjonen mellom bygdedans og dansespel, slik det kom frem via mine sju informanter. Diskursen hadde en tydelig todeling der det på den ene siden ble snakket om det fysiske en utførte i utøvingen. På den andre siden snakket de om det psykiske en opplever og føler om det konkrete som skjer, men også til konteksten og personene som er involvert i dialogen. Alle informantene var klare på at dette var en toveis kommunikasjon, et samspill der alle parter var med å påvirke og reagere på hverandres gester.

Den første delen tar for seg temaet om danseslåtter og slåttetyper, der de snakket om hvilke slåttetyper de like å danse til og spille til dans. Her var de gamle slåttetyperne favorisert, selv om noen fortalt ut ifra minner hvor det også ble danset til eller spilt slåtter av den nyere typen. De støttet sine meninger med funksjonen til det gamle spelet, og viste til utviklingen mot et mer konsertrettet spel. Deretter legger jeg fram hvordan informantene ville brukt musikken i sin dans og hvordan en bruker dansen i musikken. Her deler jeg metodene inn i to deler, der det ene går på å følge slåtten. Det handler om kommunikasjonen gjennom de store gestene, slik som oppbygging med dansemotiv og slåttemotiv. Det andre går på å følge spelet, som handler om de mindre gestene som framtrer som mer spontane innputt utøveren legger til i melodien og takten.

Den andre delen tar for seg tre følelser som er viktig for opplevelsen av situasjonen. Dette handler om motivasjon og inspirasjon der informantene la vekt på at en har et valg om hva en har lyst til å kommunisere rundt, som valg av danseslått. En kan også velge hvem en har lyst til å samhandle med, som dansepartner og dansespelemann. Deretter mente mange av informantene at erfaring og nivå var en viktig faktor. Dette gikk på slåttekunnskap, dansekunnskap og ikke minst trygghetsfølelse i utøvingen. Den siste følelsen handlet om danseglede og spelglede, at situasjonen oppleves som artig. Alle disse følelsen er knyttet opp mot siste del som handler om en tilstand en kan oppnå ved å føle på alle disse følelsene, en flyt som kan være et mål i utøvingen for å kjenne på den optimale opplevelsen.

4.3 Praktisk arbeid

Ettersom jeg er en aktiv danser og dansespelemann, har jeg i diskusjonskapittelet naturligvis brukt mine egne holdninger og erfaringer fra feltet til å diskutere problemer eller dele mitt syn på de ulike delene av denne kommunikasjonen, som kom fram via mine informanter.

Det siste året har jeg utført flere usystematiske utprøvinger på hvordan elementene og opplevelsene samlet inn via intervjuene, fungerte i egen utøving. Metoden jeg valgte for dette arbeidet var å bruke meg selv som utøver innen begge perspektiver. Som tidligere nevnt, er begrunnelsen for at jeg har valgt å skrive om dette temaet er fordi jeg selv er en aktiv danser og dansespelemann. Jeg danser og spiller til dans ofte, og gjennom arbeidet med denne oppgaven har jeg gått igjennom mye informasjon som har vært med meg gjennom det siste året. De gangene jeg har danset eller spilt til dans har denne informasjonen ligget langt frem i minnet, og jeg har utført mer eller mindre spontane utprøvelser med meg selv, der jeg har utfordret meg på å bruke informasjon jeg har samlet inn i min egen utøving. Situasjonene jeg brukte som utprøvsarenaer var alt i fra kappleiker, til dansefester og danseøvinger. Disse utprøvingene ble dokumentert i mitt eget minne, for så å bli skrevet ned som loggnotater. En fordel jeg la merke til med å gjennomføre usystematiske utprøvinger var at det var vanskelig å få ting til å fungere når en hadde planlagt en utprøving. Jeg føler jeg fikk større uttelling når utprøvingene skjedde spontant.

4.3.1.1 Buskerudkappleiken, Kongsberg 2021

Dette var for mange den første kappleiken siden koronaen kom, dermed var det lenge siden flere av oss hadde vært i en slik situasjon. Jeg skulle danse en telespringar, sammen med en god venn og en god A-klasse spelemann. I denne dansen var jeg følge-rollen og min dansepartner var fører. Da hadde jeg en dans, en dansepartner og en dansespelemann jeg kjente godt, noe informantene mente var viktige faktorer for å få til en god dans. I denne dansen var det bare jeg ble dømt, ikke han. På dette tidspunktet var jeg ferdig med 5 av 7 intervjuer, og det var en gylden mulighet til å ta en spontan utprøving der jeg testet noen ulike elementer som mine informanter hadde snakket om. Jeg hadde ikke drukket alkohol før jeg danset.

På øvingsrommet bestemte vi oss for å ikke øve noe før vi gikk på scenen. Dette var noe informantene nevnte på, at en ikke skulle danse seg trøtt, eller at en bare tok en halv runde på bakrommet for å danse seg varm. Det andre var at spelemannen skulle få velge en slått som han hadde lyst til å spille, men samtidig at vi som dansere var enige i valget. Slåttevalget falt på «Bøkår Rennar», en kort liten springar på nedstilt bass (G-D-A-E). Grunnen til at det ble på dette felestillet var hovedsakelig for at spelemannen skulle spille solo rett etter oss, og da på nedstilt. Derfor var det praktisk at han fikk spille på den fela og

det stillet rett før. Slåtten kjente vi alle tre svært godt, og alle tre spiller slåtten selv på hardingfele. Mitt forhold til slåtten er at det er en tung, men samtidig sprek slått med et litt røft uttrykk. Akkurat den dagen hadde jeg og dansepartneren min snakket om å foreslå en annen slått, nemlig «Urjen», men så kom spelemannen med det andre forslaget, og vi tenkte at vi ikke skulle være vrang med han da. Dessuten var det en slått som vi begge likte godt.

Da vi gikk innpå hadde jeg en god trygghetsfølelse, for jeg har danset mye med dansepartneren før, og vi hadde bestemt oss for at vi skulle ha det moro utpå scena, uansett. Jeg hadde også forventinger til at det kom til å bli en bra dans, for vi var så trygge på hverandre, også med spelemannen. Da vi startet å danse så husker jeg at jeg ble litt forstyrret, for slåtten gikk mye saktere enn jeg hadde forventet. Den ble litt tyngre å danse etter, følte det ut som. I tillegg så fikk jeg en følelse i starten av dansen at dansepartneren min var usikker på hvilke dansemotiv han skulle føre meg inn i, som om han ikke fikk bestemt seg. Dette fikk meg til å føle på en usikkerhet. Videre i dansen forsøkte jeg å lytte etter nyanser danseslått, slik som markerte buestrøk, hopp med bua og dynamikk i form av ulik intensitet. Det resulterte i at jeg følte at jeg tenkte for mye på hva jeg skulle gjøre til enhver tid. Jeg følte at jeg gikk og venta på at nå skal jeg snart reagere på noe. Spenningen ved det hele var litt borte. Da jeg kom av scenen, så satt jeg igjen med en følelse av at det var litt moro, for det er alltid gøy å danse, men at jeg ikke var helt fornøyd med situasjonen ettersom jeg hadde hatt så høye forventinger på forhånd.

4.3.1.2 Dansefest med Ottar Kåsa, Den internasjonale Vinterfestivalen på Rauland 2022

I denne situasjonen var vi på et dansegulv på fest, etter å ha vært på to konserter tidligere på kvelden. Denne festkvelden var en del av den årlige Internasjonale Vinterfestivalen på Rauland, men i år var det litt spesielt ettersom det var den første festivalen uten noen koronarestriksjoner på to år. Vi hadde gledet oss stort, og humøret var på topp. Denne kvelden hadde mange nytt alkohol, inkludert meg selv. Da det var klart for dansekonsert med Ottar Kåsa, var jeg ute på dansegulvet mange ganger i løpet av den timen, med mange forskjellige dansepartnere, det varierte også om jeg danset springar eller gangar, og om jeg var følge i dansen eller fører i dansen.

Én av disse dansene husker jeg som ekstra gøy. Da danset jeg sammen med ei god venninne, der jeg førte i dansen. Jeg har danset en del med henne før, både i formelle og uformelle lag. Vi danset en telespringar, som begge har danset mye. Jeg følte at det var utrolig lett å føre henne akkurat i denne dansen. Balansen mellom oss var god, der jeg kjente at uansett hva jeg gjorde så fulgte hun på, og holdt igjen slik at det var lett å variere i intensitet. Dette var kanskje det elementet jeg husker best i fra den dansen. At vi lyttet godt etter intensiteten i slåtten og prøvde å speile det i dansen vår. Jeg kan ikke huske hvilken slått som ble

spilt, men jeg er sikker på at det var en jeg hadde hørt før. Uansett så gav den meg energi og lyst til å være ute på gulvet. Det er ikke så ofte jeg føler meg inspirert til å danse som fører i en dans, da jeg liker best å danse følge-rollen, men denne kvelden var helt klart et unntak.

4.3.1.3 Dansefest etter Venås-konsert, Kongsberg 2022

Denne dagen hadde jeg spilt som én av 7 hardingfeleutøvere på en konsert på Laagendalsmuseet på Kongsberg. Etter konserten var det dansefest. Her hadde vi nytt alkohol, men jeg var forsiktig fordi jeg hadde sagt ja til å spille til dans og ville prestere så godt jeg kunne der. Fela hadde ligget en stund på utstilling i tiden mellom konserten og dansefesten, så jeg forventet at jeg måtte bruke litt tid på å få stilt ho helt rein slik at jeg følte fela svarte bra. Det var flere folk som gikk oppe på scenen bak meg, for der var det åpen feleutstilling.

Da jeg begynte å spille, startet jeg med en slått jeg liker å begynne speløkten med. Grunnen til det er at slått er nokså teknisk enkel å spille, den er ikke for lang, jeg føler meg helt trygg på den, og i tillegg er den fin for å sjekke om fela er helt stemt. Dette var «Gamal bonde» fra Valdres. Jeg husker at fela var ekstremt god, for jeg trengte ikke gjøre noen stor innsats for å treffe med fingrene, trengte ikke tilpasse fingrene til å treffe enkeltgrep eller dobbeltgrep. Understrengene svarte sterkt og ofte, noe jeg liker godt når jeg skal spille.

Den neste slått jeg spilte, «Kvennaslått», er en springar jeg er veldig glad i, spesielt når jeg skal spille til dans. Det er fordi jeg selv liker å danse til slått, den er lett å variere på buestrøkene, motivene og intensitet, noe det spesielt var i det øyeblikket. Jeg følte at jeg ikke tenkte på hva jeg gjorde med fingrene, de bare gikk av seg selv. Det var ingen vurdering av det jeg selv gjorde, men jeg husker samtidig at jeg prøvde å variere på å bytte motiv i forhold til motivene i dansen og noen ganger ikke. Jeg prøvde også å øke og senke intensiteten når jeg så at paret sto i et godt sentrifugerende tak, der de hadde god og jamn flyt. Jeg merket at parene responderte på samme måte tilbake, som at de hermet eller speilet det jeg gjorde når jeg ikke spilte på det de gjorde. Jeg var ikke nervøs, og jeg følte at jeg hadde god kommunikasjon med danseparene på gulvet, spesielt to av parene. Vi vekslet blick ofte, der de gav meg tegn på at de likte det de hørte. De smilte og lo, og noen ganger lagde de «hoie-lyder», som jeg følte var tydelig tegn til meg som spilte. Det var utrolig gøy å spille, og jeg ville ikke slutte. Dette er en av få ganger som jeg har opplevd at det tekniske gikk så lett i en slik situasjon. Det var også veldig tydelig at danserne hørte på meg, og virkelig holdt kontakten underveis. I tillegg til kontakten med danseparene på gulvet, hadde jeg kontakt med ei venninne på andre siden av rommet. Vi vekslet blick og smilte til hverandre uten at det påvirket negativt på noe av det tekniske jeg gjorde på fela.

4.3.2 Oppsummering

Disse utprøvingene er plukket ut fra flere spontane utøvinger som jeg har gjort det siste året. Her var målet å bruke informasjonen jeg samlet inn via intervjuene i min egen utøving for å se hvordan det påvirket meg fysisk og psykisk.

Den første utprøvingen var i forbindelse med Buskerudkappleiken på Kongsberg, der jeg deltok med en Telespringar. Målet for denne utøvingen var å ikke øve på forhånd, i tillegg til å ha fullt fokus på musikken. Gjennomføringen gikk ikke helt som planlagt, fordi jeg hadde gjort meg noen forventninger om at dette skulle bli bra på forhånd, forventninger som ikke ble møtt. Det var flere faktorer til det, og det første var vi ikke hadde varmet opp. Det neste var at jeg ikke fikk den slåtten jeg i utgangspunktet hadde ønsket, og det siste var at jeg følte at dansepartneren som førte dansen min var litt usikker.

Neste utprøving var i forbindelse med vinterfestivalen. Ottar Kåsa spilte opp til dans på fredagskvelden, det var god stemning fordi det var første festivalen uten koronarestriksjoner. Jeg danset mye denne kvelden, men det var en dans som jeg husket bedre enn de andre. Dette var en telespringar som jeg danset med en god venninne, der jeg førte. Vi gikk ut på gulvet fordi vi hadde begge lyst. Jeg husker at mye av dansen gikk av seg selv, og jeg husker at vi brukte dynamikkelementet der jeg følte at hun jeg danset med var stø, lett å føre, og balansen mellom oss var god.

Den siste utprøvingen var kanskje den utprøvingen som var mest vellykket. Dette var i forbindelse med Venåskonserten på Kongsberg. Jeg skulle spille til dans, og hadde lave forventninger til meg selv grunnet en dårlig opplevelse med dansespel sist jeg var i samme lokale. Målet var bare å spille uten å komme av slåtten. Jeg var ikke nervøs, fordi det var uformell stemning i rommet. Spelet gikk av seg selv, og jeg følte at danserne hadde kontakt med meg, og at jeg hadde kontakt med dem, både gjennom dansemotivene med også gjennom ansiktsuttrykk og blikkontakt.

5 Drøfting av resultat

I kapittel 4. legger jeg frem hva mine informanter la vekt på i intervjurundene, og som jeg personlig syntes var interessant å dra frem. Resultatene skal jeg diskutere i dette kapitlet. Hovedsakelig har jeg delt diskusjonen inn i to deler. Jeg vil først drøfte metoder en kan reagere på hverandres gester i egen utøving, slik det ble lagt frem hos informantene. Denne delen har jeg delt opp i det *å følge slåtten* og det *å følge spelet* på samme måte som i resultatkapittel 4.2.1.2.1 og 4.2.1.2.2. Deretter vil jeg ta for meg de ulike slåttetyperne og diskutere ulike sider det kan ha for utøvingen. Jeg vil trekke inn mine egne erfaringer, både fra utprøvinger som jeg har gjort etter påbegynt arbeid med denne oppgaven, men også tidligere erfaringer jeg har gjort meg som danser og dansespelemann.

5.1 Dialogen

I denne delen vil jeg drøfte hvordan en utøver kan bruke hverandres gestikk til å kommunisere. Det innebærer de ulike elementene i slåtten og dansen, nemlig takt og rytme, steg og svikt, og melodilinjene og dansemotivene, i tillegg til alle spontane gester som utøverne tilfører materialet.

5.1.1 Å følge slåtten

I det å følge slåtten handler det om å kommunisere gjennom det jeg tolker som de store gestene i slåtten og dansen. Dette går på oppbygging, der begge materialer består av sammensetninger av ulike motiv. I tillegg til motivene har også både dansen og slåtten overganger mellom motivene. Denne delen handlet om å bruke vendingene, altså overgangene mellom enten ett dansemotiv til et annet dansemotiv, eller overgangen mellom ett slåttmotiv til et annet slåttmotiv. I slåttene har en også inndelinger i vek som bygget opp av flere motiv. Overgangene mellom vekene kan også brukes her. Denne delen kan knyttes opp mot slåttetyper og slåttekunnskap, noe jeg vil diskutere seinere i kapitlet.

Selv om slåtten og dansen er delt inn i motiv er det ikke sagt at alle er enige i hvor disse overgangen faktisk starter eller slutter. Som Egil Bakka sier i boka «Norske tonar» (1985) «Eg trur ei musikkform kan tolkast i rørsle på uendelige mange måtar [...]» (Bakka, 1985, s. 106). Dette gjelder også andre veien. At en danseform kan tolkes på mange måter. Informantene legger til at en ikke nødvendigvis trenger å bruke alle overgangene hele tida, men der det føles naturlig.

«Musikken har så langt eg kan skjønna lite i seg som kan framkalla bestemte rørslemønster» (Bakka, 1985, s. 106). Sånn jeg tolker dette utsagnet så finnes det ikke noen motiv i dansen som er knytt til noen motiv i slåttten. Dermed er dette samspillet, når det gjelder formoppbygging relativt fritt. Per Anders derimot snakker om å leike seg oppe på slåttten, at en kan finne riktige dansemotiv til riktig slåtttemotiv eller vek, og omvendt. Han brukte valdresspringar som eksempel og dansens rundsnu, og at noen vek legger mer opp til at det kan passe å danse rundsnu. Ut ifra egen erfaring har jeg har litt samme oppfatning som Per Anders når det kommer til å finne motiv som speiler hverandre. I Teledansen har vi som tidligere nevnt dette avslutningstaket eller «armkroktaket» som det også kalles. Her ser jeg en kobling mellom et av takene «Kvenneslåttten», en telespringar som hører til den nye og lange slåtttetypen. Jeg opplever at denne også har et gjengående tak, et slags «refreng» som stadig repeteres mellom motivene. Jeg opplever dette refrenget eller taket som repeterende og sentrifugerende, at taket liksom går rundt og rundt, og at det stadig kommer igjen midt inne i slåttten. I dansen er «armkroktaket» også én bevegelse som utføres rundt og rundt, som også dukker opp som et slags «refreng» i dansen, slik jeg tolker det.

I «Kvenneslåttten» er det også flere tak hvor jeg opplever at det er ekstra lett å leike seg med strøkene. Bryte opp strøkmønster på et vis. Samtidig som en har disse variasjonene på strøkene har taket en kort, repeterende melodi. Disse takene opplever jeg som lett å variere lengden på, det er også lett å variere på dynamikken. I Teledansen så har en også flere tak i dansen som går rundt og rundt på plassen og som varierer på hvor lenge en holder sammen og danser rundt. Men her opplever jeg at disse takene i slåttten og disse takene i dansen speiler hverandre godt.



Dansemotiv tegnet av Egil Bakka: «armkroktaket» som beveger seg rundt. (Bakka, 1982, s. 56) (lagt til rotasjons-piler selv)

5.1.2 Å følge spelet

Å følge spelet går på å bruke de mindre gestene som skjer i tillegg til materialenes oppbygging med motiver. Dette ser jeg på som effekter som gjør dansen og spelet mer levende. I kapittel 2.1.3 viser jeg til Carlsen sin inndeling av en musikers gester. Denne inndelingen mener jeg at også kan passe til en dansers gester. Denne inndelingen kan vi finne igjen i det *å følge spelet*, og den består av tre kategorien som går på ulike metoder en utfører gestene på:

A. Anløpende, [...] her bygger gesten seg opp i et intensiverende forløp mot et klimaks, som et [...] høydepunkt mot slutten av et motiv eller en frase [...].

B. Eksplosiv, som en stupers sats (uten tilløp) [...]. Selv om impulsen ligger i starten av gesten, kan den aldri være helt uten forberedelse. Selv om forberedelsen kan være nesten umerkelig, er den utslagsgivende for kvaliteten.

C. Kontinuerlig, som i en trille, en strykers vibrato, [...] En jevn strøm av minimal energi tilføres for å holde bevegelsen i gang [...] (Carlsen, 2020, s. 141).

Kategori A: Anløpende

Denne kategorien tolker jeg som at handler om en oppbygging av en gest med økende intensitet. Intensiteten kan også synke fra høy til lav intensitet. Dette kaller mine informanter for dynamikk. Ifølge Dyvik er dynamikk en viktig faktor for å gjøre slåtten dansbar, og definerer dansbarhet som «[...] en sammensatt kvalitet hvor bl.a. tempo, tydeliggjøring av puls, hvordan man bruker ornamentikken (kan forstyrre), og dynamisk buebruk inngår» (Dyvik, 2019, s. 67). Dynamikk kan en tilføre i motivene ved å spille kraftigere eller svakere. Som Dyvik sier så er det i buestrøkene en kan styre mellom kraftige og svakere uttrykk. I takten kan en betone ekstra på visse taktsalg som da gir forskjellig intensitet til de ulike taktslagene. Dette ligger kanskje litt i det Dyvik nevner om tydeliggjøring av puls.

I dansen kan dynamikk i et tak være fart, som at en øker farten i sentrifugeringen, eller øke framdriften i dansen. Det kan også være dynamikk i kroppsholdningene, der en kan framtre med et kraftig uttrykk, et mindre kraftig uttrykk, eller bygge opp eller ned intensiteten over tid innenfor sammen gest. Dette snakker Sigurd om i intervjuet, der han viser til halling, «[...] for eksempel bruke lang tid på å løfte armene i en halling». I dansen kan en også velge på den ene siden å speile intensiteten til spelemannen. Det kan utføres ved å øke intensiteten når spelemannen øker intensiteten i et tak, slåttemotiv eller vek. En kan også gi en kontrast til spelemannen, der en for eksempel kan danse kraftig utpreget eller øke den sentrifugale farten selv om spelemannen spiller svakt. Dette gjelder også motsatt, at spelemannen kan se etter hva danserne gjør, og velge om en

ønsker å speile dem eller gi dem kontraster. Disse metodene ble snakket om i intervjuet med Sigurd. «*En ting er det rytmiske, men en annen ting er å følge melodilinjene som kommer. Må kunne leke med dem, enten gå imot dem eller følge dem*».

Kategori B: eksplosiv

Denne kategorien ser jeg i sammenheng med gester som framtrer veldig spontant, som ikke bygger seg opp, men plutselig skjer uten forvarsel og som har kort varighet. Disse gestene går kanskje enda mer på det rytmiske, ettersom de er eksplosive og gjerne må utføres synkront med taktslagene.

Gester fra et spelemannsperspektiv som går innunder denne kategorien kan være et sprett eller løft med buen. Dette skjer oftest i enden av et buestrøk, uavhengig om det er på oppstrøk eller nedstrøk. Ved å gjøre en sprett med bua merker en gjerne et taktslag ekstra tydelig. Spelemann kan også betone ekstra på noen taktslag med et markert nedstrøk. Dette kan skje dersom danseren for eksempel utfører et hopp, et tak eller motiv med ekstra fart og spenst, der landingen for eksempel kan bli markert fra begge perspektiver. Denne effekten kan være tydelig å legge merke til, og kanskje en av de enklere effektene å respondere på og respondere med, sett fra begge perspektiv.

Som danser kan en reagere på markerte taktslag med en djupere svikt enn en vanligvis ville utført den, en kan også bruke trampemarkering, noe Magne pleier å gjøre «*jeg veit at jeg bruker tramping [...] eller sånn trampemarkering*». Å slå seg på hælen kan også være en markering. I Telemark blir ofte andre taktslag markert i spelet, og andre svikten i dansen, dersom det er snakk om springar. I gangar har en lik svikt på hvert taktslag, og kan markere hvor en vil. Blom sier at «Musikken bør uttrykke varighetsforholdet mellom taktfasene [...] slik at danser og musiker føler samhørighet gjennom en høy grad av synkronisering» (Blom, 1993, s. 184). Denne synkroniseringen hadde Per Anders en fin metafor på «*[...] akkurat som om at du styrer han med bogespissen*». Dette viser til et tett samspill mellom danser og spelemann.

Det er ikke sagt at en trenger å svare på dynamisk gest med en dynamisk gest tilbake, men en kan også reagere med andre mer spontane gester. Jeg føler at dette med å henge på takten og betone enkelte taktslag kan ses på som «krydder» i spelet for å skape variasjon. Dette er ikke nødvendigvis noe en trenger å gjøre hele tiden, slik som Martin nevner «*[...] våge å holde igjen [...]*», men mer som spontane påfunn der en ønsker å tilføre en liten ekstra effekt i slåtten. Som jeg innledningsvis i dette kapitlet viste til mener Bakka at en kan tolke på mange forskjellige måter. Dette gjelder naturligvis fra begge perspektiver.

Kategori C: kontinuerlig

Denne kategorien definerer Carlsen som «En jevn strøm av minimal energi tilføres for å holde bevegelsen i gang» (Carlsen, 2020, s. 141). Dette tolker jeg som er knytt opp mot det melodiske og om teknikk, sett ifra et spelemannsperspektiv. Som danser kan dette være små bevegelser som utøveren legger til for å

Det kan for eksempel være en trille eller et forslag²², som kalles for ornamentikk. Dette er effekter som pynter på melodien, men som også kan markere takten litt ekstra. En trille eller forslag kan i tillegg være med på å tilføre intensitet eller energi i slåttene. Dette er gester som jeg kanskje tenker er vanskeligere å speile uttrykket i, sammenlignet med dynamikk og hopp med buen. En annen teknikk som jeg mener hører til i denne kategorien er ristetak og rykketak. Dette er strøkfigurer som gir en litt annen energi enn andre strøkfigurer, kanskje fordi det er hyppig snuing av buen. En kan også variere med dynamikken på disse takene for å gi ulike energier.

Hvordan en kan reagere som danser til ornamentikkgeste og strøkgester, og på hvilken måte en spelemann kan bruke disse som reaksjon, ble aldri nevnt hos informantene. Jeg har heller ikke erfart eller tenkt over metoder å bruke ornamentikk som reaksjon eller som en effekt for dansernes skyld. Det er kanskje en grunn til at de gamle slåttene kan ha hatt mindre ornamentikk (Dyvik, 2019, s. 81). Samtidig er ornamentikk med på å pynte og utbrodere slåttene, spesielt da i de nyere slåttene. Så en enkel og fin reaksjon på slike gester, sett fra danserens perspektiv, kan være å vise med ansiktsuttrykk, eller eventuelt med kroppsuttrykk hva du opplevde da spelemannen la til en trille eller et forslag. Som spelemann kan en trille bygge opp intensiteten, og kan for eksempel være en reaksjon på at danseren utførte et C-moment²³, som tida rett før hattespark i en halling²⁴. Til strøkfigurene kan en kanskje bruke hodebevegelser, der en kan speile denne «ristingen» som en reaksjon. Eller bare bruke en enkel armbevegelse for å vise at du la merke til gesten. Ettersom det ikke ble snakket om noen konkrete metoder å bruke disse effektene på, tenker jeg at det står veldig åpen hvordan en som utøver, uavhengig om en er danser eller spelemann, ønsker å bruke effektene, og reagere på effektene.

I intervjuene ble det sagt at en spelemann gjerne kan variere på lengden mellom hvert taktslag. Dette ser jeg på som «En jevn strøm av minimal energi for å holde bevegelsen i gang» (Carlsen,

²² Et lett, hurtig slag med fingeren på strengen rett før selve hovedtonen.

²³ Karstykke, triks, dansemotiv som kan framstå som imponerende

²⁴ Denne metoden kan en se på hallingdansen til Knut B. Berge på Landskappleiken 2017. https://www.youtube.com/watch?v=PEKKd_4plr8 (2.00 min ut i videoen)

2020, s. 141). Som Per Anders sa så kan en gjerne gjøre dette oftere, selv om «Improvisasjonen foregikk nok relativt sjeldent på det metriske og tempomessige planet» (Aksdal, 1993, s. 148) ifølge Aksdal. Blom derimot sier «[...] at taktslagene sjeldent har lik eller tilnærmet lik varighet. Graden av ulikhet kan variere fra én lokal tradisjon til en annen, men også avhengig av slått, spelemann og av sosial anledning» (Blom, 1993, s. 177). Blom viser til at sosiale anledninger kan påvirke takten, noe jeg tolker som for eksempel dansespel. At når en spiller til dans så kan det påvirke spelemannen så han begynner å variere på lengden i taktslagene, eller da henge på takten. Ved å variere på denne timingen så kan spelemannen skape følelsen av utfordring og spenning hos danseren, der en virkelig må lytte og føle slåtten for selv henge på takten så det blir synkront. Det kan også gå andre veien der spelemannen kan henge på takten for å hjelpe danseren til å treffe på taktslaget.

5.2 Danseslåtter

Danseslåtter var et tema som ble snakket om blant informantene. Det er naturlig å dra dette fram da det er én av to materialtyper som utøveren jobber sammen rundt, og et valg som i mange tilfeller begge parter er med på å ta. Et mål i kommunikasjonen mellom dansere og spelemannen er å kunne føle på en glede, noe som kan være et resultat av erfaring, trygghet og inspirasjon. Dette ønsker jeg å dra inn i diskusjonen om danseslåtter, og hva dette har å si for praksisen til utøveren.

5.2.1 Slåttetyper - utøverpraksis

Det er tydelig at mange av informantene liker å danse etter de gamle slåttetyperne, slåtter som har få vek, korte motiv og kortere buestrøk (Dyvik, 2019, s. 76). Per Anders var inne på at de gamle slåttetyperne kanskje var best å bruke til dans, sett i fra spelemannsperspektivet, hvor han viste til slåttematerialets opprinnelige funksjon. Funksjonen var først og fremst til dans i ulike sammenkomster, som kan bety at slåtter av den gamle typen, naturligvis med unntak, er best egnet til dans uavhengig av perspektiv. På den andre siden ble det også brukt slåtter av den nyere og lengre typen, da informantene beskrev minnene sine. De store, lange slåttene kan en si at tilhører det en kaller konsertspelet. Som innledningsvis nevnt var det et punkt på midten av 1800-tallet hvor hardingfelemusikken ble tatt opp på den offentlige konsertscenen, noe som betyr at funksjonen til spelet endret seg fra dansespiel til konsertspiel (Stubseid, 1993, s. 246-247). De gamle slåttene ble utbygd, og flere små slåtter ble satt sammen til større slåtter (Myhren, 1993, s. 292). Som Per Anders nevnte «[...] det ble andre munnar å mette». Hva har da de ulike slåttetyperne å si for utøverens praksis?

5.2.1.1 Spelemannsperspektiv

Fra et spelemannsperspektiv så kan en tenke seg at det kan være lettere å variere i en slått som ikke er så lang og som ikke har så mye innhold, fordi slåtteformen er simplere, friere og legger mer opp til variasjon. Aksdal sier i Fanitullen (1993) at «Romsligheten og den individuelle friheten som alltid har vært en viktig del av tradisjonen, har altså i de senere årene blitt adskillig mindre» (Aksdal, 1993, s. 148). Dette forstår jeg som at Aksdal viser til de to ulike slåttetyper, der denne romsligheten og den individuelle friheten er mindre av i de nye og utbroderte slåttene som ble ment for konsertsalene. Som nevnt ble det ut ifra de spesifikke minnene også danset til nyere slåtter av den lengre typen. «Urjen» er kjent for å være en stor slått med mange motiv og vek, men brukes mye til dans av utøvere i ulike aldre og nivågrupper likevel. Per Anders sa at han helst hadde spilt denne slåtten i samme form om han skulle spilt den en gang til. Det tolker jeg som at formen er mer «støpt», og kanskje derfor vanskeligere å variere på og tilpasse til danseren. I tillegg har den mye innhold med mange motiv, mye ornamentikk og ristetak. Selv om Per Anders sier at han ville spilt «Urjen» likt formmessig, er det ikke sann at det ikke finnes muligheter for variasjon, noe Aksdal også skriver «En slått må tolkes som en enkelt framføring som skjer der og da, et engangstilfelle som aldri blir gjentatt på nøyaktig samme måte» (Aksdal, 1993, s. 148). Samtidig så mener jeg at dette handler mye om erfaringen en har som dansespelemann. En skal klare å variere selv om formen er mer satt, og det krever at en har en viss mengde erfaring.

Når det er snakk om slåttetyper, så finnes det mange ulike slåtter på ulike felestiller. Jeg opplever at klangstiller som f. eks Trollstilt (A-E-A-C#), Ljøsblått (G-D-A-D) og Huldrestille (A-D-F#-E) gjerne er simplere slåtter, og har mindre fingre involvert, fordi klangen ligger der av seg selv i intervallene mellom strengene. En trenger ikke lage klangen med fingrene som er mer vanlig å gjøre på f. eks vanlig stille, eller som på nedstilt bass. Denne observasjonen har også Anmarkrud lagt merke til «Spillestilen er stort sett enkel. Mange slåtter har ikke dobbeltgrep i det hele tatt, - det regnes for å være et alderdommelig trekk. [...] i mange av slåttene spilles det bare på 3 strenger [...]» (Anmarkrud, 1975, s. 121). Det blir også påpekt av Anmarkrud at slåtter på andre felestiller var mer vanlig før, og at mye av den tradisjonen har falt bort i skyggen av konsertspelet som ofte går på vanlig hardingfelestille (A-D-A-E) og nedstilt bass (G-D-A-E) (Anmarkrud, 1975, s. 22). Grunnet den enklere teknikken kan det kanskje være lettere å leike seg med slåtter på uvanlige stiller, hvis en tenker på sammensetning av slåttmotiv og vek i forbindelse med det jeg tidligere i kapittelet snakker om under *Å følge slåtten*, og *Å følge spelet*, sett fra spelemannens perspektiv. Det kan kanskje også være enklere med tanke på kreativitet og intuitive reaksjoner som skal skje der og

da, spesielt hvis en ikke er så erfaren som dansespelemann, fordi disse slåttene gjerne har enklere teknikk.

Min erfaring med dette er at det er utrolig vanskelig å variere med hvilke som helst slåtter. Noen slåtter er så støpte i den formen jeg originalt har lært den i, at det nærmest er umulig for meg å gjøre små endringer. Hvis jeg prøver å endre på rekkefølge av motiv, spille et motiv en ekstra gang, eller variere på noen strøkfigurer i en slått hvor formen er nokså «støpt», ender det som regel med at jeg kommer ut av slåtten og stopper opp. Andre slåtter kan være mye lettere å variere på formen, buestrøkene og andre elementer. Dette opplever jeg som uavhengig om slåttene er av den gamle, korte typen eller nye, lange typen, eller på et annet stille. De slåttene jeg syntes det er lettere å leike med og spille til dans, er gjerne de slåttene som har en oppbygging med klare motiv og gjerne et slags «refreng» eller tak som repeterer seg imellom de andre motivene. Da er det lettere å bytte rekkefølgen på motiv, legge til et motiv, ta vekk et motiv, og variere på strøk. Et godt eksempel på en sann slått, og som jeg tidligere i kapittelet har snakket om er «Kvenneslått» slik jeg har lært den (Se vedlegg 9.4). Selv om oppbyggingen av slåtten er god å bruke til spel til dans, er det også en annen sannsynlig grunn til at jeg liker denne slåtten, sett fra spelemannsperspektivet. Det er at jeg har jeg brukt den veldig mye til dans, og jeg føler meg veldig trygg på den i forhold til mange andre slåtter. Her er da et eksempel på at det ikke er slåttetyper, det gamle eller nye spelet, som har noe å si, men måten slåtten er bygget opp på. I tillegg har jeg har altså opparbeidet meg nok erfaring med denne slåtten til at jeg føler en trygghet rundt akkurat den.

5.2.1.2 Danseperspektiv

De gamle slåttene er som sagt kortere og har mindre innhold enn de lange og utbygde slåttene. Det kan for en danser, uavhengig om en selv er spelemann eller ikke, være lettere å huske og oppfatte innholdet i, kontra en slått som er lang og utbrodert med mye innhold og gjerne fastere form slik som Per Anders var inne på i intervjuet, «*Urjen ville jeg nok spilt nokså likt sann formmessig*». Om en tar utgangspunkt metoder *Å følge slåtten* og *Å følge spelet* som jeg snakker om tidligere i dette kapittelet, så kan en slått med mindre innhold være lettere å oppfatte motivene og vekene, som igjen gjøre det mindre utfordrende for en danser å følge motivene og vekene, dersom en ønsker det. Det vil være mindre ornamentikk, som Dyvik, mener er forstyrrende i sin definisjon dansbarhet. Det vil også være mindre og kortere ristetak, som også Dyvik påpeker «[...] opplever jeg ofte at springarer med mye ristetak ikke er de jeg syntes jeg får best danseappell i» (Dyvik, 2019, s. 80).

Når slåttene blir lenger, med flere motiv og flere vek så krever det også mer av danserne, noe Per Anders også påpeker «*Er en ekstra utfordring for danserne å danse til sånne slåtter*». Det blir mer å lytte til, og kanskje mer utfordrende å høre klare motiv og vek på samme måte som i de gamle slåttetyperne. Ristetakene blir lengre og massive, noe som Dyvik ikke opplever som bra i danseslåtter. I tillegg får en kanskje ikke like mye tilpasning fra spelemannens side, nettopp fordi formene i de lengre og utbroderte slåttene ofte er mer støpt. På den andre siden, hvis en har fått en del erfaring, og klarer å høre etter alle nyanser i slåtten, i tillegg til at en ikke er fullt så avhengig av mye tilpasning fra spelemannen, som en mindre erfaren danser kanskje trenger, så kan for eksempel «Urjen» være en like god slått å velge med tanke på å høre etter innholdet. Der kan en bli utfordret som danser, noe som igjen kan føre til følelsen av spenning og danseglede.

De gangene jeg selv har brukt denne slåtten som danser, så har jeg følt på mye energi eller stor kraft, noe som igjen kanskje kan gi litt selvtillit i dansen. Den er litt majestetisk, på et vis. Slåtter av de store typene kan også virke artigere å bruke, nettopp fordi de er større, de har mer innhold, de kan oppfattes som finere og mer imponerende. Samtidig syntes jeg at den av og til kan bli litt stor, som i at jeg som danser ikke klarer å fange opp alt som skjer slik at slåtten overdøver meg på et vis. Dette er min opplevelse av den slåtten, og det finnes nok andre opplevelser som ikke speiler mitt syn, men Per Anders sa også i intervjuet at «Urjen» oppleves som kraftig. Sånn sett har jeg hatt bedre opplevelser med mindre slåtter, og ofte de som går på nedstilt bass, fordi jeg liker klangkarakteren.

5.2.2 Slåttetyper - utøveropplevelsen

Her går vi over fra det fysiske og praktiske til opplevelsen og det mentale som ligger bak det å velge danseslått. Dette framsto som viktig for informantene, sett ifra danseperspektivet. Det handler om at slåtten en danser etter må være appellerende, eller at den må få det til å «rykke i dansefoten». Som Ami sa «*Om jeg ikke har musikk som tenner meg, eller som får meg til ... som går inn i meg på et vis [...], da blir det som at dansen blir mer som en konstruksjon*». Ut ifra dette sitatet tolker at en må føle slåtten for dansen skal bli levende. Hvis dansen er som en konstruksjon vil den ikke bære preg av hverken spontanitet, kreativitet eller variasjon. Noe som ifølge Blom er med på å definere det vi holder på med her. Variasjonen er med på å holde tradisjonen levende og gi den identitet (Blom, 1993, s 14).

5.2.2.1 Dansetakt

Ifølge Dyvik så er tempo og tydeliggjøring av takt viktig i en slått som skal være dansbar. Før hadde slåttene kortere buestrøk knyttet til at det ble bruka en kortere bue (Dyvik, 2019, s. 65), men også at strøkfigurene var mer tilpasset dansetakten. Martin nevner dette med at noen slåtter er for treig i snuingen av bua, at det ikke blir noen «snert» med lange bue strøk, og her tar han utgangspunkt i halling. Som Nyhus og Aksdal sier om bueteknikk og strøkfraseringer i *Fanitullen* (1993).

Buestrøkene i eldre slåttetradisjoner var ikke særlig lange, men erfarne dansespelemenn la vekt på et strøkmønster som harmonerte godt med dansetakten. [...] Det korte nedstrøket forener aksenttrykket med reguleringen av buen til dens naturlige plass foran kommende oppstrøk. På hver sin måte bidrar disse til andre strøkeksempler som effektfulle elementer til danseslåttens ønskelige driv og spenst – på samme måte som spelemannens tradisjonelle fottramp forsterker og tydeliggjør takten ytterligere (Nyhus, Aksdal, 1993, s. 89).

Her kan en se en sammenheng mellom det Martin nevner med at for treig bueføring fører til lite «snert», og det Nyhus og Aksdal sier om kort bueføring og driv og spenst. At de korte buestrøkene sammen med strøkmønster som er mer tilpasset takten i slåttene, gir et uttrykk med mer driv og spenst som kan speiles til dansen, men også gjøre danseren inspirert og følelsen av glede. Som Per Anders kaller det «dansedriv», det som gjør at en får lyst til å danse. I tillegg har jeg erfart at det er lettere å variere eller tilpasse slåttene til dansen når strøkene ikke er så lange og «konstruerte» eller «satt», fordi det er hyppigere snuing av buen. Magne nevnte Bulkospringar, «*Sånn korte, gode å danse etter [...] altså ... det er lett å oppfatte takten [...]*». Slåttene som er etter Per Bulken (f.1795 - d.1876), hører til det gamle spelet, og Magne har også lagt merke til takten i disse gamle slåttene.

Min erfaring med dette er at slåtter med kortere buestrøk kan oppleves som lettere i takten, og her tar jeg utgangspunkt i springar. Dyvik sier om det gamle slått materialet «Slåttene spilles i høyere tempo enn det som er vanlig i dag (...)» (Dyvik, 2019, s. 81). Dette kan være en faktor som påvirker den «lette» følelsen av takten med korte buestrøk, at slåttene hadde et høyere tempo slik at lengden mellom taktslagene ble kortere. Vi kan innenfor de ulike områdene i Telemark snakke om hvor tung takten er, altså hvor markert taktslag nummer to er. «Det har også vore vanleg å skilja mellom Aust-Telemark og Vest-Telemark, og då helst etter dansetakten» (Bakka, 1978, s. 55). Jeg opplever at en for eksempel i slåtter fra Midt-Telemark har veldig tung takt, hvor det virker som at en har bedre tid på taktslag nummer to. I Vest-Telemark-slåtter kan det føles motsatt, at en har litt dårligere tid på taktslag nummer to, og dermed en takt som kan oppleves som lettere. Når takten oppleves som tyngre, blir det mer plass for svikt på et vis, noe Bakka også kommenterer når han skriver om

svikten i Telemark «[...] særleg store i Aust-Telemark, noko mindre i Vest-Telemark» (Bakka, 1978, s. 56). Om denne forskjellen har noe med ulik strøklengde i slåttene er jeg usikker på, men Aksdal er klar på at «[...] i Telemark er de metriske variasjonene relativt klare. Graden av asymmetrien kan variere [...]» (Aksdal, 1993, s. 139). Dermed kan de gamle slåttene som ble spilt med korte buestrøk kanskje gi en lettere følelse når en skal danse. Dette varierer naturligvis ut ifra hvem som spiller og hvem som skal lytte og danse til spelet, og dette er min tolkning ut ifra erfaringer som jeg har gjort meg og ut ifra det mine informanter snakket om.

5.2.2.2 Slåtter i forskjellige klangkarakterer

Når det er snakk om appellerende slåtter, så kan en kanskje drøfte om slåtter på andre felestiller kan vekke noe inne i en danser. Slåtter på andre felestiller kan som sagt fungere veldig bra praktisk, fordi motiv og vek ofte kan være lett å oppfatte ettersom de ofte var korte og enkle i oppbyggingen, men kanskje på lik linje som slåtter på vanlig stille eller nedstilt bass. Som danser vil kanskje heller opplevelsen av selve klangen ha større betydning, noe Anmarkrud også påpeker «Det var den omstemte fela som ofte trollbandt folk» (Anmarkrud, 1975, s. 24). Som flere av informantene sa, så var de litt usikre på akkurat hvilken betydning ulike felestiller hadde å si for dem. Men ut fra minnene som ble fortalt ifra danset 3 av 7 informanter til slåtter på et annet stille enn vanlig stille (A-D-A-E) eller nedstilt bass (G-D-A-E), så kanskje det ligger noe i det likevel? Om en ser forskjellen mellom vanlig felestille og nedstilt bass er det bare *her* en stor forskjell, der flesteparten av slåttene på vanlig stille får et durpreg, mens mange av slåttene på nedstilt bass ofte får et mollpreg. En mollpreget slått vil kanskje oppleves som mørkere eller dystre enn en slått med durpreg. Dette kan da påvirke for eksempel vår energi som igjen kommer frem gjennom dansen eller kroppsuttrykkene våre. Trollstilt (A-E-A-C#) er et «oppstemt» stille som gir mye klang og energi, slik som også Martin nevnte i intervjuet «(...) kanskje en blir litt ekstra glad av den klangen», som videre gir et helt annet uttrykk enn for eksempel nedstilt bass. I Valdres har de knyttet mange av navnene til de ulike felestillene til farger. Dette henger sammen med stemningen og lyset som kvelden, natta og morgenkvisten. Dette var danseslåtter og «[...] Det dreier seg her om «halvgråingene», «grålysningene» og springarene på «ljøsblått» (Anmarkrud, 1975, s. 23). Fela blei stemt om i løpet av natta for å vekke folket som var tilstede. Ut ifra dette så kan en tolke at de ulike felestillene skal ha gitt en oppkvikkende følelse slik at ikke festen skulle sovne, men heller holde liv i dansefoten. Informantene påpekte at det var viktig at danseslåttene fikk dem til å ville danse, at det skulle appellere. Så kanskje det å bruke slåtter på ulike felestiller kan være nøkkelen til suksess?

5.2.2.3 Tolkning og definisjonsmakt

I kommunikasjon bruker vi som sagt sansene våre til å tolke og forstå det vi opplever. Som jeg snakker om i kapittel 2.1.2 sansing og persepsjon, sier hermeneutikken ifølge Kvarv, at vi bruker vår tidligere erfaring til å tolke det vi sanser, og at vi må godta at vi ikke kan se på denne dialogen på ulike måter ut ifra våre forutsetninger. Berkaak og Frønes påpeker det samme, at vi alle har forskjellig kommunikativ kompetanse, så handlinger eller gester i denne sammenheng kan tolkes på ulike måter ut ifra det vi vet fra før. Dette er en viktig tanke å ha i bakhode når det gjelder diskursen i denne oppgave, det å *følge slåtten*, det å *følge spelet*, og hvilke opplevelser som påvirker oss i våre valg og handlinger.

Min motivasjon i denne oppgaven, som blant annet handlet om at kappleikssystemet skal dømme hvordan vi som utøvere velger å «danse på slåtten», er et interessant tema å diskutere når jeg er inne på dette med persepsjon. På dommerskjema i dans skal kappleiksdommeren se etter om danserne danser på slåtten, og mestrer framføringen.

Dommaren skal vurdere om utøveren dansar på slåtten, og om dansaren/dansarane meistrar å gje framføringa liv og uttrykk (FolkOrg, 2017).

Det er interessant å tenke på at vi blir vurdert og rangert basert på en observatørs tolkning av vår egen subjektive opplevelse av musikk. Et sitat av Bakka som jeg har brukt tidligere i oppgava sier også at musikk kan tolkes på mange måter. «Eg trur ei musikkform kan tolkast i rørsle på uendelige mange måtar [...]» (Bakka, 1985, s. 106).

Her kommer vi inn på dette som handler om definisjonsmakt. Hvem definerer når noe er bra og dårlig. Når har en utøver danset godt på musikken? Når har en spelemann spilt bra for danserne? Noen av mine informanter har vært dommere på kappleik. Det vil si at deres tanker og opplevelser av denne kommunikasjonen, altså deres diskurs har vært en del av deres forutsetning for å dømme utøverne om de danser på slåtten og mester framføringen. I kapittel 2.1.1 om diskurs bruker jeg Nilsson sin definisjon, der diskurs blir til gjennom alt vi som utøvere sier om musikken og dansen, gjennom det sosiale (Nilsson, 2015, s. 224). Berkaak og Frønes mener at diskurser også skaper det de kaller posisjoner, der noen har større gjennomslag med sine uttalelser enn andre (Berkaak, Frønes, 2005, s. 106). I dette tilfelle er det mine informanter som har disse posisjonene i denne oppgaven, og bestemmer hva denne diskursen består av. På den andre siden la jeg frem empirien min slik mine informanter snakket om kommunikasjonen, og det handlet om noen felles temaer

innenfor hvordan bruke musikken, men hvordan en velger å reagere på hverandres gester var ikke like tydelig. Dette tolket jeg som at var mer åpent og opp til hver enkelt hvordan en velger å reagere.

I kapittel 2.1.2 legger jeg frem to ulike måter å persipere på. De to ulike persepsjonene tenker jeg at kan ses på som en måte å lære seg kvaliteter og detaljer i denne kommunikasjonen, som videre fører til at en klarer å reagere uten å måtte analysere alt, noe en gjerne må i starten. Ifølge Olsen og Fiskum kan en se på begge disse persepsjonsformene som viktig for den kreative variasjonen i dansen og dansespelet. «Med utgangspunkt i Arnheim kan vi forstå at både den direkte og den mer indirekte (konstruktivistiske) persepsjonen er en forutsetning for kreative prosesser» (Olsen, Fiskum, 2012, s. 76). Kreativ Variasjon er det som gjør dansen og musikken levende, og det gir hver enkelt framføring en identitet. Som Ingar Ranheim kaller det «[...] å danse spontant, laust, og ledig [...]» (Ranheim, 2020, s 17). Dette kan en også se på folkemusikkdefinisjonen til Blom, som jeg presenter innledningsvis i oppgaven. I starten på dette kapittelet har jeg kommet med forslag til ulike metoder å bruke musikken på, slik jeg tolker det. På denne måten blir også jeg en del av diskursen og disse posisjonene, som sier noe om hva denne kommunikasjonen består av.

Nå det handler om hvem som definerer hva som er en bra kommunikasjon eller ikke, så kommer en også inn på dette med å reflektere seg selv. Jeg mener at det er ens egen opplevelse som er viktigst i denne kommunikasjonen, der det er et mål å oppnå glede i det en gjør, men at det handler om hvilke forventinger en setter til seg selv. Hos flere av informantene ble det nevnt dette med å ikke vurdere seg selv under selve utøvelsen, for det vil gjøre så en flytter fokuset vekk fra selve dialogen. Martin viste til noen sitater av billedkunstner Lars Elling i sitt intervju, som også går på dette med selvrefleksjon og det å være kritisk til seg selv. «Den dærrer evalueringen undervis er på en måte din verste fiende, så du må liksom slippe alt for å få alt» (Haugen, 2020). Dette sitatet i forhold til mitt tema, tolker jeg som at en ikke må evaluere seg selv imens en danser eller spiller til dans, en må slippe alle tanker for å klare å kommunisere med den andre parten.

Min erfaring er at dette er lettere sagt en gjort. Det er fort at en begynner å fokusere på småting som ellers ingen andre ville lagt merke til. En gjør små ting store. Ami var inne på i intervjuet at prestasjonen veldig sjeldent er dårlig, det er alltid bra, men i sjeldne tilfeller som for eksempel i minnene som det ble beskrevet ifra, så var det en ekstra god følelse. Jeg kjenner med selv i igjen i situasjoner hvor en liten feil tar fokuset fra det som i utgangspunktet var bra. Dette gjelder for min del spesielt i spel, der jeg føler det er større margin for å gjøre en feil. Kanskje dette henger sammen

med at det oppleves som lettere å «jukse» seg videre i dans, enn det er i spel, og at én feil i spelet øker nervøsiteten og redselen for å gjøre flere feil. Opplevelsen av en feil kan også ses på som noe uforventet som påvirker en selv negativt, men kan for eksempel være noe tilskuerne ikke legger merke til. En grunn til denne tankegangen kan være dette med forventninger til seg selv. Forventninger kan være en faktor som påvirker ens opplevelse, der en med lite forventninger har større sjans for å få en god opplevelse, enn en med store forventninger. Ruth Anne Moen er inne på at noe som i utgangspunktet ikke var planlagt påvirker vår opplevelse, der hun snakker om formidling av folkemusikk. «Utsettelse av forventet musikalsk hendelse, tvetydighet, eller uventet «løsning», skaper følelsesmessige reaksjoner» (Moen, 1990, s. 70). Dette med å sette seg gjennomførbare mål, finner en også igjen i premissene for «enjoyment» som jeg presenterer i kapittel 2.3 om flowteorien til Csikszentmihalyi. «Pleasure» er også et relevant begrep når det kommer til dette med å kunne si seg fornøyd med egen innsats, der Csikszentmihalyi definerer det som en følelse av tilfredsstillelse når vi kjenner at vi har oppnådd forventningene våre (Csikszentmihalyi, 1992, s. 2).

For å dra en liten konklusjon av det jeg har diskutert her, så er det et forsøk på å få frem at denne kommunikasjonen kan tolkes og løses på forskjellige måter. Hvem som definerer hva vil gjøre det ut ifra sin egen opplevelse, der vi må godta at det ikke finnes noen rett eller feil måte å kommunisere på. Det viktigste er hvordan vi selv opplever situasjonen, og at vi kan si oss fornøyd med vår egen tolkning.

6 Videre arbeid innen området

Lage et pedagogisk opplegg - hvordan lære seg de ulike metode å bruke musikken på

I arbeidet med oppgaven hadde jeg et ønske om å utføre praktiske utprøvinger med en dansegruppe, for å se hvordan ulike personer tolker, forstår denne diskursen i sin egen utøving. Dette lot seg ikke gjøre denne gangen. I denne oppgaven har jeg forsket på en diskurs og ikke direkte på kommunikasjonen. Derfor kunne en også ha forsøkt å sett nærmere på selve dialogen, med utgangspunkt i ulike utøvere sin utøving. Det kunne vært spennende i denne sammenheng å teste kommunikasjonen i noe som kalles Motion Capture. Det er en kombinasjon av film og en registreringsmetode av bevegelse, der en kan måle forholdet mellom dansen og spelemannen digitalt. Dette har også forsker Mari Romarheim Haugen vært inne på, når det gjelder rytme og bevegelsesforskning i folkemusikk og folkedans. Her kunne en kanskje ha testet på ulike arenaer der denne kommunikasjonen oppstår. Det kan være alt i fra dansefester, til kappleiker og danseøvinger.

Variasjon – danseform i forhold til slåtten

Et tema som ikke direkte ble snakket om i intervjuene var hva ulike danseformer har å si for kommunikasjonen med danseslått. Informantene snakket ut ifra forskjellige tradisjonsområder, og dansene som informantene snakket ut ifra blir sett på som frie danser og ikke knytt opp imot noen spesiell form. Mitt tradisjonsområde er som tidligligere nevnt telemarkstradisjonen. Derfor er det naturlig for meg å snakke ut ifra mine erfaringer med telespelet og teledansen. Når det kommer til ulike oppbygginger på dans, så har jeg to dansetradisjoner fra Telemark som jeg bruker aktivt. Dette er den generelle telemarksdansen som i dag blir lært bort på kurs i Vest, Øst og Midt-Telemark. I tillegg danser jeg tinndans, både springar og gangar. Disse to formene på dans er litt forskjellig i danseformen, slik jeg opplever det. Tinnspringaren og Tinngangaren slik jeg har lært dem, har en nokså fast form i sin oppbygging av stegmønster og dansemotiv, som gjør det mer utfordrende å variere og tilpasse til slåtten motiv og vek enn Telemarksdansen som jeg danser, for den oppleves som mye friere i oppbyggingen, der det å variere i måten en setter sammen dansemotivene og stegmotivene på ligger mer naturlig. Dette med bygdedanser som har havnet i en fast måte å utføre dansen på gjelder også flere steder i Norge, noe blant annet Bakka har snakket om. Her kunne en forsket på dansere med en dansetradisjon som har en faster form, og hvordan dette oppleves i forhold til danseslått.

7 Oppsummering og konklusjon

Et mål med dette arbeidet var å bli mer bevisst på hva kommunikasjonen mellom bygdedans og dansespel bestod av, og videre bruke denne kompetansen som utøver. Gjennom arbeidet med denne oppgaven har jeg fått et større innblikk i hva som er å si om kommunikasjonen mellom dansere og spelemannen. Dette innblikket har jeg fått gjennom oppgavens empiri, der jeg valgte å samle inn beskrivelser via kvalitative intervju. Her snakket jeg med sju selvvalgte utøvere fra ulike tradisjonsområder om deres opplevelser og tanker rundt temaet. Dette var innholdsrike samtaler som virkelig var interessante, og som har satt sitt preg på oppgaven. Etterarbeidet av intervjuene bestod av transkribering der jeg tolket innholdet basert på min egen utøvererfaring. Deretter plukket jeg ut temaer som informantene la vekt på, men som også jeg personlig syntes var interessant å ta med videre.

Ut ifra intervjuene så jeg en nokså tydelig todeling av hvordan informantene pratet om kommunikasjonen. På den ene siden var det konkrete metoder å kommunisere på, og på andre siden var det ord og uttrykk knyttet til opplevelser og tolkning. Derfor valgte jeg å presentere innholdet gjennom en del som hadde fokus på det fysiske, og en del som la vekt på det psykiske. Gjennom presentasjonen av funnene mine, knyttet jeg innholdet opp mot min teori. Denne teorien besto hovedsakelig av kommunikasjonsteorier der jeg la vekt på diskurs, persepsjon og gestikk. Videre handlet det om kreativitet og variasjon, som gikk over i flowteori.

Mot slutten av oppgaven valgte jeg å drøfte den fysiske kommunikasjonen, altså konkrete metoder å bruke i kommunikasjonen som ble snakket om blant informantene. Første del ble hovedsakelig delt inn i to, der jeg drøftet kommunikasjonen rundt de store gestene i materialene, mens den andre delen tok for seg de mindre gestene. Del to av diskusjonen hadde fokus på danseslåtter og slåttetyper. Også dette temaet ble drøftet i to deler, der første del tok for seg selve utøverpraksisen, og andre delen utøveropplevelsen av slåttetyperne. Til slutt drøfter jeg tolkning og definisjonsmakt i diskursen om kommunikasjonen. I diskusjonene har jeg dratt inn min egen utøverkompetanse, for å vise ulike og like opplevelser og tanker om temaene.

For å svare på min problemstilling; «*Hvilke element består denne diskursen av, og hvordan kan en som utøver la seg inspirere av denne diskursen i egen utøving?*» vil jeg først si at denne dialogen blir lagt frem som at den går begge veier mellom spelemannen og danserne. Jeg har jeg funnet to konkrete hovedmetoder som blir snakket om når det kommer til å kommunisere med hverandre i en

dans og dansespelsituasjon. Den første metoden handler om å bruke de store gestene i slåttene og dansen. Dette går på oppbyggingen av materialene, der en på den ene siden kan bruke overgangspartiene mellom motivene eller vekene i slåttene. Eller overgangene mellom et dansetak eller dansemotiv. Det andre handler om å finne tak eller motiv som kunne passe sammen. Denne delen har jeg betegnet som *Å følge slåttene*.

Neste metode gikk på å bruke hverandres små gester. Denne delen kalte jeg for *Å følge spelet*. Dette er gester som utføres i tillegg til å danse motivene eller spille motivene. Disse gestene ble delt inn etter hvordan dem blir utført eller hvordan dem fremtrer. Første metode er gester som endrer intensitet. Dette kaller jeg for dynamikk. Dynamikk kan være gester som bygger seg opp og senker seg over tid. Dette kan være øking av intensitet i form av kraftigere eller svakere spel i et motiv eller vek hos spelemannen. Dynamikken kan også fremtre i mindre gester, som et kraftigere eller svakere buestrøk. Hos danseren kan en endre på sentrifugeringen i et tak, eller øke fremdriften i et tak eller motiv. Metode nummer to gikk på små, korte, plutselige gester som utøverne utfører synkront med takten. Dette kan være et enkelt hopp med buen eller et markert buestrøk som betoner et taktslag. Som danser kan en markere med en ekstra tydelig svikt, eller med en trampemarkering. Siste gest i denne inndelingen er effekter som tilfører en liten ekstra energi til spelet. Dette går mer på teknikk hos spelemannen. Dette kan være ornamentikk, som en trille eller et forslag. Det kan også være ristetak eller rykketak. Som danser kan en her utføre ulike gester som å bruke ansiktsuttrykk, hodebevegelser, armbevegelser eller beinbevegelser.

I tillegg til de konkrete metodene å bruke spelet på, følger det med at en kan velge ulike danseslåtter å bruke i en kommunikasjon. Det kan følge med ulike sider ved de forskjellige danseslåttene og dens slåttetype. I denne delen ser jeg på erfaring og trygghet som en viktig faktor. For utøverpraksisen vil de ulike slåttetyperne ha forskjellig vanskelighetsgrad med tanke på å kunne klare *å følge slåttene* og *å følge spelet*. Hos en spelemann som ikke har mye erfaring innen dansespel kan det å velge de gamle slåttetyperne være enklere å bruke rent teknisk. Hos en spelemann som har mye erfaring og som føler seg trygg på seg selv kan større, utbroderte og mer utfordrende slåtter fungere bra. For en danser så handler det også om hvor mye en klarer å høre på innholdet i slåttene. Hvor lengre og utbroderte slåttene blir, jo mer blir det å høre etter. I tillegg kan også slåttens oppbygging av motiver også spille en rolle, uavhengig om den tilhører de gamle, korte eller nye, lange slåttene. Samtidig som at det praktiske går på erfaring og trygghet, handler det også om inspirasjon og glede. Her handler det om at selve opplevelsen av slåttene også spiller inn på valg av danseslått som en vil kommunisere rundt.

Hele denne kommunikasjonen består som sagt av fysiske og psykiske praksiser. En kan ikke gjøre det fysiske uten at det psykiske oppstår. Dermed betyr det at tolkning er en veldig viktig del av denne kommunikasjonen. Vi tolker alle forskjellig basert på vår tidligere erfaring og våre preferanser. Dette gjelder de konkrete, fysiske gestene, hvor vi tolker det vi sanser i øyeblikket, for så å reagere basert på inntrykket og det vi vet fra før. Med definisjonsmakten i bakhodet vil jeg si at uansett om dette er diskursen som finnes om denne kommunikasjonen, er det ingen som kan si at noe er feil eller riktig, fordi det til syvende og sist handler om våre personlige opplevelser av hvert enkelt øyeblikk.

Til slutt vil jeg si at denne oppgaven er min tolkning av det innsamlede materialet, der diskursen er basert på et fåtall av utøvere som kunne sagt noe om dette temaet. Diskusjonen har også blitt drøftet i belysning av min egen erfaring. Derfor vil resultatet og konklusjonen for denne oppgaven gjelde for meg og mine utøvere, og det er ikke selvsagt at dette ville blitt forstått på samme måte hos noen andre. De som ønsker å bruke ordne, metodene og tankene rundt temaet må gjerne det, men det er viktig for meg at dette blir sett på som et verktøy som kan inspirere egen utøving, ikke til å kopiere noen andres. Det er viktig å påpeke at denne diskursen inneholder beskrivelser av kommunikasjonsopplevelser som ikke skjer hver gang en danser eller spiller til dans, så det er ikke sagt at dette er en oppskrift på suksess.

Som Martin sa da han henviste til et sitat av Ole M. Sandvik (1875-1976) om samspillet mellom dansere og spelemannen, «Samarbeidet mellom gode dansarar og ein god felespelar meiner eg er eit sjeldant kunstverk, så det trur eg vil leve».

8 Referanseliste

8.1 Litteratur:

Aksdal, B. (1993). Dansemusikken. I B. Aksdal & S. Nyhus (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 130 - 160). Universitetsforlaget.

Aksdal, B. Nyhus, S. (1993). *Fanitullen: innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo: Universitetsforlaget.

Anmarkrud, B. (1975). *De ulike felestille i hardingfeletradisjonene (Hovedoppgave i musikk)*. Universitetet i Oslo.

Bakka, E. (1982). *Springar, gangar, rull og pols: Hovudlinjer i eldre norsk folkedansradisjon* (Magistergradsoppgave). Institutt for folkelivgransking.

Bakka, E. (1985). Dans og spel. I M. Boström (Red.), *Norske tonar: heidersskrift til Sigbjørn Bernhoft Osa på 75-årsdagen* (s. 223-229). Universitetsforlaget.

Bakka, E. (1993). Danseformene. I B. Aksdal & S. Nyhus (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 101-129). Universitetsforlaget.

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

Barkaak, O. A. & Frønes, I. (2005). *Tegn, Tekst og samfunn*: Abstrakt forlag.

Blom, J. P. (1993). Hva er Folkemusikk? I B. Aksdal & S. Nyhus (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 7-14). Universitetsforlaget.

Blom, J. P. (1993). Rytme og frasering – forholdet til dansen. I B. Aksdal & S. Nyhus (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 161-184). Universitetsforlaget.

Buen, P. A. G. (2021). *Facebook-kommentar til et delt danseopptak av Aud og Harald Manheim, Per Anders Buen Garnås sin profil*. Facebook: <https://www.facebook.com/perag>

Carlsen, M. (2020). Musikk som gestikk. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster: tanker om musikk- og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet, m.m* (s. 133-148). Cappelen Damm Akademisk.

Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Harper Perennial Modern Classics.

Dyvik, S. (2019). Kortbuen – hvordan låt det? I S. S. Moen (Red.), *Musikk og tradisjon: Tidsskrift for forskning i folkemusikk og folkedans*. (Nr. 33., s. 65-98). Novus forlag.

- FolkOrg. (2017) *Dommarskjema Dans*. Hentet fra:
<https://folkorg.no/content/uploads/2017/03/Dommarskjema-dans-med-rettleiing-.pdf>
- Haugen, V. F. (2020). *Lars Elling* [Audio Podkast]. NRK.
https://radio.nrk.no/podkast/drivkraft/sesong/202010/1_6bbbd4a9-0ce7-4a35-bbd4-a90ce74a35bd (tid: 00.19.30)
- Jensenius, A. R. & Wanderley, M. M. & Godøy, R. I., & Leman, M. (2010). Musical gestures: Concepts and methods in research. I R. I. Godøy & M. Leman (Red.), *Musical gestures: Sound, movement, and meaning* (s. 12–35). New York: Routledge.
- Kvarv, S. (2010). *Vitenskapsteori – Tradisjoner, posisjoner og diskusjoner*. Oslo: Novus forlag.
- Mæland, S. (2018). *Dansebygda Haltdalen – Knowledge-in-dancing in a Rural Community in Norway: Triangularinteraction between dance, music and partnering* (doktoravhandling). Norwegian University of Science and Technology, Trondheim.
- Moen, R. A. (1990). *Folkemusikkformidling – noen sider ved problematikken omkring formidling av norsk folkemusikk, med Rogaland som utgangspunkt*. Bergen:
- Myhren, M. (1993). Spelemenn på hardingfele. I B. Aksdal & S. Nyhus (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 285 - 316). Universitetsforlaget.
- Nilsson, M. (2015). Musik i rörelse. I M. Boström (Red.), *Lekstugan: Festskrift til Magnus Gustavson* (s. 223-229). Smålands musikarkiv/Musik i Syd Växjö.
- Nyhus, S. & Aksdal, B. (1993). Spilleteknikker. I B. Aksdal & S. Nyhus (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 85-100). Universitetsforlaget.
- Olsen, N. R. & Fiskum, T. A. (2018). Persepsjon i kreative prosesser. I T. A. Fiskum & D. Gulaker & H. P. Andersen (Red.), *Den engasjerte eleven: undrende, utforskende og aktiviserende undervisning i skolen* (s. 69-82). Cappelen Damm Akademisk.
- Ranheim, I. (2020). Frå pardans og laus til tur og orden: om den norske hallingdansen. *Musikk Og tradisjon: tidsskrift for forskning i folkemusikk og folkedans*. (Nr. 34., s. 9-35.). Novus forlag.
- Schønsby, T. N. (2012). *Bevegelse og uttrykk: Gestiske strukturer i tidligmodernistisk dans* (Doktorgradsavhandling). Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Sparshott, F. E. (1995). *A measured pace: Toward Philosophical Understanding of the Arts of Dance*. Toronto study in Philosophy.
- Stepputat, K. & Kienreich, W. & Dick, C. S. (2018). Digital Methods in Intangible Cultural Heritage Research: A Case Study in Tango Argentino. ?? (Red.), *Journal on Computing and*

Cultural Heritage (Nr.1. s. 1-22). Association for Computing Machinery. DOI:

<http://dx.doi.org/10.1145/3279951>

Stubseid, G. (1993). I kvardag og fest. I B. Aksdal & S. Nyhus (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 234 - 252). Universitetsforlaget.

Vermersch, Pierre. (2018). “*The explicitation interwiev*”. (?): French National Centre for Scientific Research.

8.2 Muntlige referanser:

Buen Garnås, Per Anders. Intervju – 13.11.21

Dregeli, Ami Petersson. Intervju – 17.11.21

Heide, Sigurd Johan. Intervju - 10.11.21

Manheim, Aud. Intervju – 23.10.21

Myhr, Martin. Intervju – 10.12.21

Romtveit, Øystein. Intervju - 24.04.21

Velure, Magne. Intervju – 23.11.21

8.3 Oversikt over tabeller og figurer

Figur 1 – Dansemotiv tegnet av Egil Bakka (1982)

Figur 2 - Bloms folkemusikkdefinisjon (1993)

Figur 3 - Mihaly Csikszentmihalyi’s flowmodell (1997)

Figur 4 – Dansemotiv tegnet av Egil Bakka: «armkroktaket» (1982)

9 Vedlegg

9.1 Forprosjekt

Forprosjektet mitt har handlet om å teste ut de ulike metodene jeg har valgt, for å se om jeg rett og slett får ut den informasjonen jeg ønsker, og det jeg ønsker å finne ut av, er hva som ligger i fenomenet som oppstår mellom dansen og spelet, og på hvilken måte en kan bli mer bevisst på dette fenomenet i egen utøving.

De ulike metodene jeg ønsket å teste var intervjueteknikk, transkribering, lage spørreundersøkelse, hvordan utføre praksisen og til slutt gjennomføring av spørreundersøkelsen. Jeg valgte å prøve litt av alt fordi jeg tenkte at den ene metoden er litt avhengig av de andre for at det skal være noe poeng i å ha det med i oppgaven. Altså, jeg må nesten kjøre hele linja for å se om jeg får resultat på det jeg ønsker å finne ut av.

- Det har vært å gjennomføre et intervju, der jeg tester den nyeste metoden i skissa, nemlig «explicitation teknikken», som jeg skal fortelle mer om etterpå.
- Så ville jeg teste ut intervjutranskripsjonen hvor jeg plukker ut de beskrivende ordene og handlingsbaserte setninger/ord som blir brukt av informanten i intervjuet.
- Lage spørreundersøkelsen basert på ordene fra intervjuet.
- Deretter var det å prøve ut dette med fordypningsgruppa i dans som jeg er en del av her på Rauland.
- Og til slutt, samle inn refleksjoner rundt det vi akkurat har utøvd.

Intervju med Øystein Romtveit:

Jeg har gjennomført et prøveintervju med Øystein Romtveit. Han er fra Vinje i Telemark, er både danser og spelemann, og har vært dommer og tilskuer mange ganger i danseframvisnings-situasjoner. Måten jeg gikk frem på i intervjuet var å først å sette opp mobilen for å filme hele intervjuet, slik at jeg kunne konsentrere meg om å følge med på det informanten sa, og at jeg kan høre på intervjuet i etterkant til transkriberingen. Jeg startet med å teste «explicitation teknikken», som er en intervjueteknikk der man prøver å få informanten til å beskrive fra en hendelse de har opplevd. På den måten vil de mer sannsynlig fortelle om ting de har opplevd, gjerne én situasjon som de velger ut, i stedet for ting de tror de har opplevd, eller som de tror de gjør i slike situasjoner. Min jobb som intervjuer, er da og ikke spørre spørsmål der jeg legger ord i munnen på dem, men heller at jeg skal bruke deres ord til å spørre videre, for å få en enda dypere beskrivelse enn det de

akkurat har beskrevet. Målet er da å kunne styre samtalen, men samtidig ikke styre personen. Denne teknikken var vanskeligere enn jeg hadde trodd. Det hele svikta i grunn ved første stund, da jeg spurte om han kunne velge ut en spesiell opplevelse han har hatt i forbindelse med en danseopptreden, der han følte at alt klaffa i situasjonen. Han hadde alt for mange minner å velge ifra, så han klarte ikke fokusere på ett. Han hadde også vanskelig for å fokusere på ett perspektiv om gangen. Derfor ble det litt om hverandre. Det var vanskelig å ikke lage spørsmål med deres ord uten at jeg følte at jeg la ord i munnen på han. Derfor ble det ofte litt ufullstendige setninger fra min side, og ofte «kan du forklare litt mer om det.. eller kan du forklare hva du mener med f.eks. «krydder» i dansen. Men til tross for at jeg møtte på litt utfordringer, så fikk jeg også ut noe nyttig som jeg kunne bruke videre. Øystein hadde mange gode beskrivelser og tanker, der han innimellom refererte til ulike hendelser han hadde opplevd, noe som trakk oss litt inn igjen på rett spor. Det er kanskje ikke å regne med at en skal klare dette på første forsøk, men det resulterte i at jeg kombinerte med vanlig intervjueteknikk, hvor en da spør planlagte spørsmål, også heller brukte «explicitation teknikken» på de svarere han kom med da.

Elementer:	Følelser/opplevelser knyttet til de ulike elementene:
Energi, tyngde	Moro, danseglede, lek
Reaksjon, påvirke hverandre (spelemann ← → dansere)	Tennende, givende
Vågalt, respektløst (positiv betydning)	Individuell (Ta hensyn til egen kropp og dine forutsetninger)
Show	Uhøytidelig, ikke nervøs, løs og ledig, slippe hendingene, løslent
Spontan, tilfeldig, slåtten blir til det spelemannen gjør den i øyeblikket, der og da, ikke standardisere, krydder (tilfeldige bevegelser med kroppen, ha et visst «vokabular» i spelet)	Mentalt sliten, koster deg noe
Sulle med slåtten når en danser,	Kjenne spelemannen/danserne, kjemi som skal stemme, lett å føre/god til å føre
Ro i salen, et publikum som viser interesse, fange publikum	Velge en slått som spelemannen liker
Ikke fokusere på hva du ikke skal gjøre	Alt forsvinner rundt, håpe at slåtten aldri slutter
	Spelemannen utleverer seg, noe som treffer
	Humør/dagsform kan påvirke
	Må ikke danse seg «trøtt» på forhånd.

Transkripsjon og spørreundersøkelse:

Da jeg skulle transkribere intervjuet, satte jeg meg ned og lyttet på opptaket jeg hadde gjort, samtidig som jeg skrev notater i skriveboka mi. Før jeg lyttet hadde jeg laget to kolonner hvor det stod «adjektiv» og «verb». Her var det meningen at jeg bare skulle skrive ned ordene som hørte til i hver sin kolonne, noe jeg startet med å gjøre, men som etter hvert ikke fungerte så bra. Det kom nemlig relevante ord som jeg plutselig måtte tenke om var adjektiv eller som egentlig tilhørte noen annen plass. Dermed ble det litt vanskelig å konsentrere seg. Endte opp med å heller skrive ned hele setninger, for så å sortere dette i etterkant. Da jeg var ferdig med å høre igjennom, skrev jeg alt inn på pc'en, sorterte i beskrivende ord/setninger (adjektiv/subjektiv), og handlingsbaserte ord/setninger som inneholdt verb. Videre begynte jeg å tenke ut hvordan jeg skulle gjøre dette i praksis. Det var en liten nøtt, som jeg trodde jeg klare å knekke.

Jeg lagde et spørreundersøkesskjema der jeg spurte spørsmål som blant annet gikk ut på deres dagsform/humør, bakgrunn/erfaring, personlig forhold til de ulike i gruppa og hvordan de opplevde opptreden. Deretter samlet jeg mange av de beskrivende ordene og bad dem på slutten markere de ordene som de følte at var med i opptreden.

Utprøving med dansegruppe:

Dette var som nevnt med fordypningsgruppa i dans som vi har på Rauland, som består av folkemusikkstudenter og én på folkekunst som har danset en del og kan litt mer om dans, men samtidig med ulike erfaringer. I tillegg hadde vi fått med oss Lars Erik Øygarden en liten stund, som har en del erfaring om spel til dans. Vi prøvde å gjenskape en scenisk arena, der en har publikum, ett og ett dansepar som danser med én spelemann. Jeg satte om mobilen, og filmet alle opptredenene, inkludert publikum slik at jeg også kunne se reaksjoner hos dem, men viste seg at ikke alle filmene hadde fått med publikum. Før vi startet, gav jeg gruppa kort informasjon om hva prosjektet mitt handlet om, og hva som var hensikten med disse utprøvingene (har nemlig booka gruppa utover det neste året også). Jeg fortalte også at etter hver opptreden, skulle vi svare på et spørreundersøkesskjema, hvor jeg har brukt ord og setninger som Romtveit brukte under intervjuet. Jeg sa dermed ingenting om hva de skulle fokusere på, men heller å se hva som lå der før jeg delte ordene med dem. Vi rullerte på de ulike rollene, slik at mange av oss fikk prøve å både danse, spille til dans, og se på opptreden. Vi bytta også på ulike dansepar, slik at de som ikke nødvendigvis er vandt med å danse sammen, danset sammen nå. Så etter hver opptreden svare alle på skjemaet, før vi hadde en ny opptreden.

Resultat:

I forhold til intervjumetoden så er det fort å tenke at jeg mislyktes litt med denne teknikken, men samtidig så var det lærerikt å oppleve det, slik at jeg kan forberede meg mer til neste intervju. For det er helt klart en metode som får ut mer enn informanten selv er klar over, bare at jeg trenger mer trening for å klare å håndtere dette. Kanskje kjøre mer spontane tester, der jeg prøver meg på tilfeldige folk, bare for treningens skyld. Jeg hadde testet denne teknikken spontant på en student før sjølv intervjuet, da jeg leste meg opp på teknikken. På han fungerte det mye lettere, men det kan kanskje ha noe med at han klarte å velge ut et minne som var spesielt, kanskje fordi han ikke har opplevd like mye som Romtveit, og heller ikke har så mange tanker om dans, som Romtveit. Kanskje jeg kan lage «temaer» i istedenfor spørsmål, slik at de kan beskrive ut ifra det de kommer på når de ser ordet. F.eks. Bekledning, personlig forhold, ulike felestillere, osv...

Transkripsjonen syntes jeg det fungerte bra, men jeg tenker at når jeg får gjennomført flere intervjuer, så kan jeg sammenligne svarene, og plukke ut noen ord som gjentar seg, dersom det er tilfelle, slik at jeg kan fokusere på dem. For slik jeg har gjort det nå, så er det veldig mange ord/elementer å tenke på og ikke minst teste ut. Begrensningen på ord/elementer her kommer etter jeg har gjennomført flere intervjuer.

Danseutøvingen kan bare gå bedre neste gang. Hvis jeg skal få den informasjonen jeg ønsker, så må jeg plukke ut faktorer eller metoder som de skal fokusere på i utøvingen, slik at det er bevisstheten av fenomenet vi ser resultatet av, og ikke ubevisstheten. En annen ting jeg kom til å tenke på, er å legge til rette for at vi har samme forståelse av de samme ordene. Her kan jeg da legge ved en nærmere beskrivelse av hva som ligger i betydningen av f.eks. Spontanitet, reaksjon, respektløst osv. Her kan jeg kanskje samarbeide med samspel-konsertene som pleier å være omtrent én gang i måneden. Da får jeg både litt press på å få gjort utprøvinger, og vi får prøvd med et større publikum i en enda mer reell scene-situasjon. I og med at jeg har valgt en arena som er veldig situasjonsavhengig, så er det viktig at vi får følelsen av at vi opptrer, for at det skal bli riktig opplevelse.

Når det kommer til **spørreskjemaet**, så synes jeg det fungerer til å få inn de andres tanker rundt det vi utøver, men jeg ønsker litt mer refleksjon fra de andre. Dermed må jeg muligens omformulere spørsmålene jeg skrev, slik at jeg får det jeg ønsker.

Da har jeg vært innom alle de ulike metodene jeg har valgt for prosjektet. Jeg har både lyktes og mislyktes, noe som begge fører til at jeg lærer og vet mer tydelig hva jeg kan gjøre neste gang, og hva jeg ikke skal gjøre neste gang. Dette viser jo også hvor viktig det er å teste metoder, slik at en er sikker på at det en har tenkt, fungerer.

9.2 Utprøving på Jørn Hilme-stemnet

Planlegging - gjennomføring – refleksjoner: spørreundersøkelse på Jørn Hilme-stemnet 2021:

Sted:

16-18 juli var det Jørn Hilme-stemnet i Valdres, som er en folkemusikk-festival med blant annet kappleik for juniorer og seniorer. Dette er den første kappleiken, og første hendelsen siden corona tok over. Et uttrykk som «en må smi mens jernet er varmt» er definitivt noe å tenke over i disse dager, derfor ville jeg utnytte denne situasjonen da jeg hadde sjansen.

Gjennomføring:

Jeg ønsket å gjennomføre en utprøving, hvor tanken var å teste mer rundt bevisstheten og opplevelsen av fenomenet som oppstår mellom spel og dans i en framføring, slik som f. eks kappleik. Før kappleiken spurte jeg 6 utøvere om dem kunne være interessert i å være med på denne utprøvingen. Deres deltagelse bestod av å svare på en spørreundersøkelse basert på handlingsbaserte og beskrivende ord fra intervjuet med Øystein Romtveit som ble gjennomført i forprosjektet våren 2021. Jeg lagde to ulike spørreskjemaer, en til publikummere, og en til utøverne som opptrådte (Danseparet og spelemannen/kvinnen). Jeg lagde en QR-kode som folk kunne bruke for å få tilgang til undersøkelsen, og kontaktet Knut Aastad Braaten som var festivalsjef, for at han kunne legge ut koden og lenken til publikums-undersøkelsen på Jørn-Hilme stemnet sin facebook-side.

Disse ordene plukket jeg ut fra intervjuet:

- **Spontanitet** – At danseparet og musikeren ikke har planlagt opptreden
- **Danseglede** - At danseparet hadde det gøy under opptreden
- **Uhøytidelig** - At danseparet og musikeren ikke gir uttrykk for at de er nervøse
- **Kommunikasjon** – At danseparet seg imellom, og musikeren hadde kontakt)
- **Krydder** – At danseparet utfører spontane bevegelser som f.eks. å «slenge» med huet, «vifte» med ei hånd, slå seg på hælen i takt med musikken.

-

Disse ordene var med i undersøkelsen, og jeg ville at danseparet skulle plukke ut de ordene de selv ønsket å ha med i sin dans. Etter opptreden ville jeg at de skulle krysse av for hvor stor del de ulike ordene var med i opptreden og svare på noen spørsmål som gikk på erfaring og dagsform. Publikum skulle også svare på hvor mye de ulike ordene var med i de ulike opptrendene, i tillegg til noen spørsmål som gikk på erfaring.

Ettertanker:

Problemer/utfordringer med gjennomføringen:

Dårlig forberedelsestid: For å nevne noen ting som ikke fungerte så bra her, så kan jeg starte med hele situasjonen. Jeg hadde litt for dårlig tid til å forberede meg, så neste gang må jeg bruke litt mere tid på å forberede spørsmålene slik at jeg kanskje kan klare å få ut den informasjonen jeg vil ha, i tillegg på en måte slik at deltagerne skjønner hva jeg mener. Men her vil det uansett være ulike tolkninger, da vi alle har forskjellige erfaring og syn på ting.

Utfordrende arena: En annen ting som jeg også følte på, var at siden dette er en kappleik, var noe av problemet med denne bevisstheten, at jeg ikke følte jeg kunne si at noen av danseparene skulle fokusere på noen av ordene, når det er en konkurranse og en blir dømt. Derfor kan det være lurt å enten finne andre situasjoner enn kappleik å teste dette, eller forhøre seg med utøvere på forhånd, som er villige til følge noen små instruksjoner. Men det er ikke sikkert at dette er måten å løse dette på heller, så kan hende jeg må teste litt forskjellig. Er ikke sikkert bevissthet betyr at en trenger å få instruksjoner, eller at en trenger å tenke over noe på forhånd. I tillegg ble det en veldig stressende situasjon og utføre en spørreundersøkelse. Det er alkohol innblandet så det kan bli litt surr. Det var også vanskelig å få alle til å svare rett etter opptreden, både fordi de glemte det bort, men også fordi systemet jeg hadde brukt sviktet litt. Jeg mener det er viktig å svare rett etter opplevelsen, da alt er ferskt i minne og en sier det en faktisk gjorde og følte, men samtidig kan det for noen være godt å tygge litt på det og svare seinere. Men hovedsakelig ønsket jeg denne gangen at folk skulle svare rett etter. Jeg hadde heller ikke mulighet til å være tilstede med alle parene ettersom jeg selv var med på kappleiken. Så alt i ett, en veldig stressende situasjon å utføre noe slikt. Derfor er det også en grunn til å styre unna kappleiker, men samtidig er dette en så stor arena der dette temaet kan være ekstra interessant, pga det er konkurranse, folk er i en litt annen stemning, kanskje nervøse, en blir dømt, osv. Jeg vil jo også selv bruke disse funnene i min egen kappleiksdeltagelse, hvis det er mulig å bli noe klokere på dette temaet. Derfor tenker jeg at det er relevant å utnytte seg av kappleikssituasjoner. Det er også en fin måte å få gjennomført ting, i og med at disse kappleiken er satt, og en må få gjort ting ferdig innen denne dato.

Telefonmerke-svikt: En tredje ting var systemet jeg brukte til spørreundersøkelsen. Her viste det seg å være forskjellig inngang til spørreundersøkelsen om en hadde Android telefon eller Iphone. Dette gjorde så Iphone-brukerne enkelt kunne trykke på lenka og komme rett inn, men android-brukerne måtte kopiere linkene, for så å lime den inn i nettleseren sin. Dette gjør så det tar lenger tid å svare på undersøkelsen, i tillegg kan det ha forårsaket at folk ikke skjønner hva de må gjøre for å få opp undersøkelsen og får ikke svart. Noen kan også ende opp med å ikke gidde å svare på grunn av dette. I tillegg kunne jeg bare ha 10 spørsmål noe som jeg først syntes var dumt, men samtidig kan en ikke ha så mange fler, ellers gidder ikke folk å svare hvis det blir for mye å gjøre.

Uvitenhet: En kan aldri være for sikker på at folk ikke svarer tull når en har en nettundersøkelse, men dette er det liten en får gjort med dersom det skulle skje. Det kan også være at folk svarer lenge etter at opptreden har vært (noe som ikke var meningen), i og med at lenka og QR-koden ligger ute fortsatt. For at dette ikke skal skje må en da evt. fjerne lenka etterpå, emn detta kan også være vanskelig da den kan ha blitt spredt videre.

Skivebom fra Haukås: Da jeg laget undersøkelsen gjorde jeg en stor feil, noe jeg ikke oppdaget før resultatene kom inn. Jeg trykket feil på publikummernes undersøkelse, for undersøkelsen skulle ikke være «anonym» i den forstand at jeg ikke fikk sett hva hver og en hadde svart, så det var en skivebom fra min side. Jeg misforstod og trodde at dersom jeg ikke trykket på dette, ville undersøkelsen kreve personopplysninger, noe som ikke var meningen. Jeg glemte derimot å trykke på «anonym» på utøver-undersøkelsen, så den. Var fungerte slik den skulle. Samtidig ville jeg ikke skjønt det uten at jeg hadde gjort denne feilen, så det var godt at jeg gjorde dette såpass tidlig i løpet.

Utfordring med spørsmål: Det er vanskelig å finne spørsmål som får folk til å svare akkurat på den måten en vil, derfor blir også dette en prøvelse, der jeg må teste litt forskjellig for å se hva som fungerer best. Som på intervjuene, så vil det også her være umulig å finne de «perfekte» spørsmålene, fordi hver enkelt person tolker forskjellig. Kanskje ett spørsmål passer for en person, men ikke for en annen. Hvordan løse dette?

Positivt:

Utseende: Noe jeg syntes var positivt med systemet jeg brukte, var at layouten på undersøkelsen var appellerende, slik at jeg hvertfall følte at en fikk lyst til å svare. Den var ryddig og enkel, og det likte jeg godt. Jeg tror at utseende på en spørreundersøkelse kanskje har noe å si for om folk vil svare, men samtidig ser en ikke undersøkelsen før en har gått inn gjennom lenka. Så det er ikke helt sikkert hvor viktige dette faktisk er for deltagelsen.

Lett å bruke: Det at det er en nettundersøkelse gjør også et det er lettere å svare for flere personer, jeg sparer også masse utskrift. I tillegg vil alle resultater komme inn automatisk, og bli lagret på en bruker. For de med Iphone, var dette en enkel måte å svare på undersøkelsen, både med QR-koden og lenka. (jeg veit ikke hvem av de to mulighetene, kode eller lenke, som ble mest brukt, men for sikkerhets skyld la jeg ut/sendte ut begge deler).

Utprøvinger er viktig: Det er viktig at jeg får testet ut en del, da jeg selv må «skrive læreboka» litt på akkurat dette. siden det ikke er gjort så mye forskning på dette temaet og på denne måten, er det ikke funnet noen gode metoder (som jeg veit om, enda), noe som blir en del av dette forskningsprosjektet. Derfor mener jeg det har vært positivt å få testet litt hva som fungerer og hva som ikke fungerer. Hva kan jeg ta med videre, hva vil jeg ikke ta med videre? Alle utprøvinger, uansett utfall, er verdt noe og bidrar til mer kunnskap rundt temaet.

9.3 Intervjuguide - spørsmålsliste

Intervju – forslag til innledende temaer:

- Hvilke faktorer mener du kan påvirke måten en oppfatter musikken/dansen på? Hvorfor?
- Tror du det går an å danse/spille til dans uten at denne dialogen oppstår, eller tenker du at den alltid er tilstede?
- Erfaring og nivå
- Type slåtter (stiller, taktart, rolig/rask)
- Bekledning
- Dagsform
- Nerver
- Forhold til dansepartner/spelemann
- Øving på forhånd

Spørsmål som går ut på danserens perspektiv:

- Hvordan tenker du på musikken når du danser?
- Tenker du at det krever en viss erfaring for at denne dialogen skal oppstå?
- Hvilke typer slåtter syntes du det er best å danse til? Hvordan og hvorfor?
- I hvilken arena (dansegulv på fest, kappleik, framsyning) tenker du at denne dialogen er sterkest eller at den kommer tydeligst fram?
- Tenker du at dagsformen din påvirker dialogen med spelemannen når du danser, og har du eksempler på det?
- Tror du at alkohol kan gjøre noe med denne dialogen (positivt/negativt)?
- Tenker du at nerver kan påvirke dialogen mellom dansen og dansespelet?
- Har dansespel-instrumentet noe å si for deg når det kommer til kommunikasjon mellom spel og dans? Har du eksempler på dette?
- Har felestillet noe å si for deg når det kommer til denne dialogen? Har du eksempler på dette?
- Hva tenker du forholdet til dansepartneren har å si for dialogen? Har du eksempler?
- Hva tenker du forholdet til dansespelemannen har å si for dialogen? Har du eksempler?
- Hva tenker du er ulempen/fordelen med å ha fast spelemann til å spille for seg?
- Har publikummet (kjentfolk, oppførsel/reaksjoner) noe å si for dialogen? Har du eksempler?
- Tenker du at bekledning har noe å si for dialogen? F.eks. bunad i forhold til vanligere klær?
- Har du noen gang fått tilbakemelding og at de tilbakemeldingene stemte/ikke stemte overens med dine egen meninger/opplevelser.
- Din opplevelse i forhold til andres opplevelser? (mitt eksempel: føler det har gått dårlig, men publikum mener det motsatte)
- Stiller du spesielle krav til deg selv når du skal danse?

- Øver du med samme spelemannen og dansepartner eller bytter du på spelemann/dansepartner? Hvis ja, hvorfor?
- Øver før du rett før du skal på scena? Hvis ja, hvorfor?
- Har du noen gang «koreografert» noe av dansen din? Hvis ja, hvorfor?
- Hvis du skulle kommet med noen tips til hvordan en kan bruke musikken i dansen sin, hva ville du kommet med da?

Spørsmål som går ut på spelemannens perspektiv:

- Tenker du på dansen når du spiller til dans?
- Hva tenker du på når du spiller for dansen?
- Hvilken arena mener du dialogen er sterkest, og hvorfor?
- Tror du dagsformen påvirker denne dialogen når du spiller til dans?
- Tenker du at alkohol kan påvirke dialogen i noen grad? (positivt/negativt?)
- Tror du nerver spiller en rolle for denne dialogen, og på hvilken måte?
- Har du noen gang vært redd for å «ødelegge» for danserne ved å for eksempel komme av slåtten?
- Tenker du at slåttevalg/felestillet har noe å si for dialogen?
- Hva tenker du om forholdet mellom spelemann og dansepart har å si for denne dialogen?
- Tenker du det er en fordel om spelemannen kan danse selv, eller tenker du at det ikke har noe å si som dansespelemann?
- Spiller du/har pleid å spille for et fast dansepar? Hvorfor/hvorfor ikke?
- Hva kan være fordelen/ulempa med å ha et fast dansepar å spille for?
- Hvilke typer slåtter liker du å spille til dans, hvordan og hvorfor?
- Pleier du å planlegge noe med dansepart bak scenen, eller er alt improvisert slik at det som skjer, skjer her og nå?

- Hvordan er det med publikum, tenker du at det har noe å si for spelemannen og hvordan dialogen med danserne blir?
- Har ulike typer publikum noe å si? (kjentfolk, folk innad miljøet, folk utad miljøet)
- Tenker du at dine forventninger/krav har noe å si for hvordan denne dialogen blir?
- Hvis du skulle kommet med et tips til hvordan en kan bruke dansen i spelet når en spiller til dans, hva ville du sagt da?
- **Spørsmål som går ut på en publikummers perspektiv:**
- Hva ser du etter som publikummer når du ser på en danseframvisning/kappleiksdans?
- Tror du du som publikummer føler det samme som danserne om dialogen mellom spel og dans i øyeblikket?
- Tror du at forventinger styrer hvordan du tenker på dialogen mellom dans og spel som publikummer?
- Ser du forskjellig på dialogen mellom dansen og spelet fra om det er kappleik eller om det er en danseoppvisning?
- Hva tenker du om at å «danse på slåtten» er et punkt på dommerskjemaet til FolkOrg på kappleik? Finnes det noe problematisk med det, tenker du?

Spørsmål knyttet til en spesiell opplevelse:

- Har du noen gang opplevd en dans der du følte alt stemte med musikken?
- Vet du om denne opplevelsen er filmet, eller om du har flere slike opplevelser hvor det finnes opptak? Gjerne også fra ulike ståsted som spelemann, danser eller publikummer?
- Hvilken situasjon var dette? kappleik, forestilling, annet?
- Hvor oppstod dette?
- Kan du huske hva du gjorde før opplevelsen?
- Hvordan var dagsformen?
- Var du nervøs?

- Hadde du nytt alkohol?
- Hadde dere på pynta dere? kanskje bunad?
- Hvilket forhold hadde du til dansepartner og spelemann?
- Var det stort eller lite publikum?
- Hvilken type publikum var det? (Kjentfolk, folk fra miljøet, utad miljøet?)
- Hvilken slått spilte/danset du etter?
- Klarer du å si noe om hvorfor du tror den opplevelsen ble som den ble?

Generelle spørsmål – og hvordan informanten opplevde intervjuet:

- Tenker du at det finnes en felles ide om hvordan samspillet mellom dans og spel skal være?
- Hva tenker du om å beskrive hvordan en slik dialog er, og hvordan en kan bruke den mer bevisst når en danser og spiller til dans på en oppvisning? Er det lett å forklare, vanskelig å forklare, og hvorfor?
- Tenker du at en kan finne ut av hva denne dialogen innebærer og hvordan en kan bruke den mer bevisst ved å gjennomføre slike intervjuer som dette her?
- Er det andre ting du tenker at jeg burde ha spurt om, eller som du vil tilføye som du tenker er viktig å få med når jeg skal finne ut av hva denne dialogen er og hvordan jeg kan bruke den i min egen utøving?

9.4 Kvenneslått

Lagt til i Wiseflow: (0.44 sekunder ut i slått hører en taket som jeg viser til i kapittel 5.1.1)