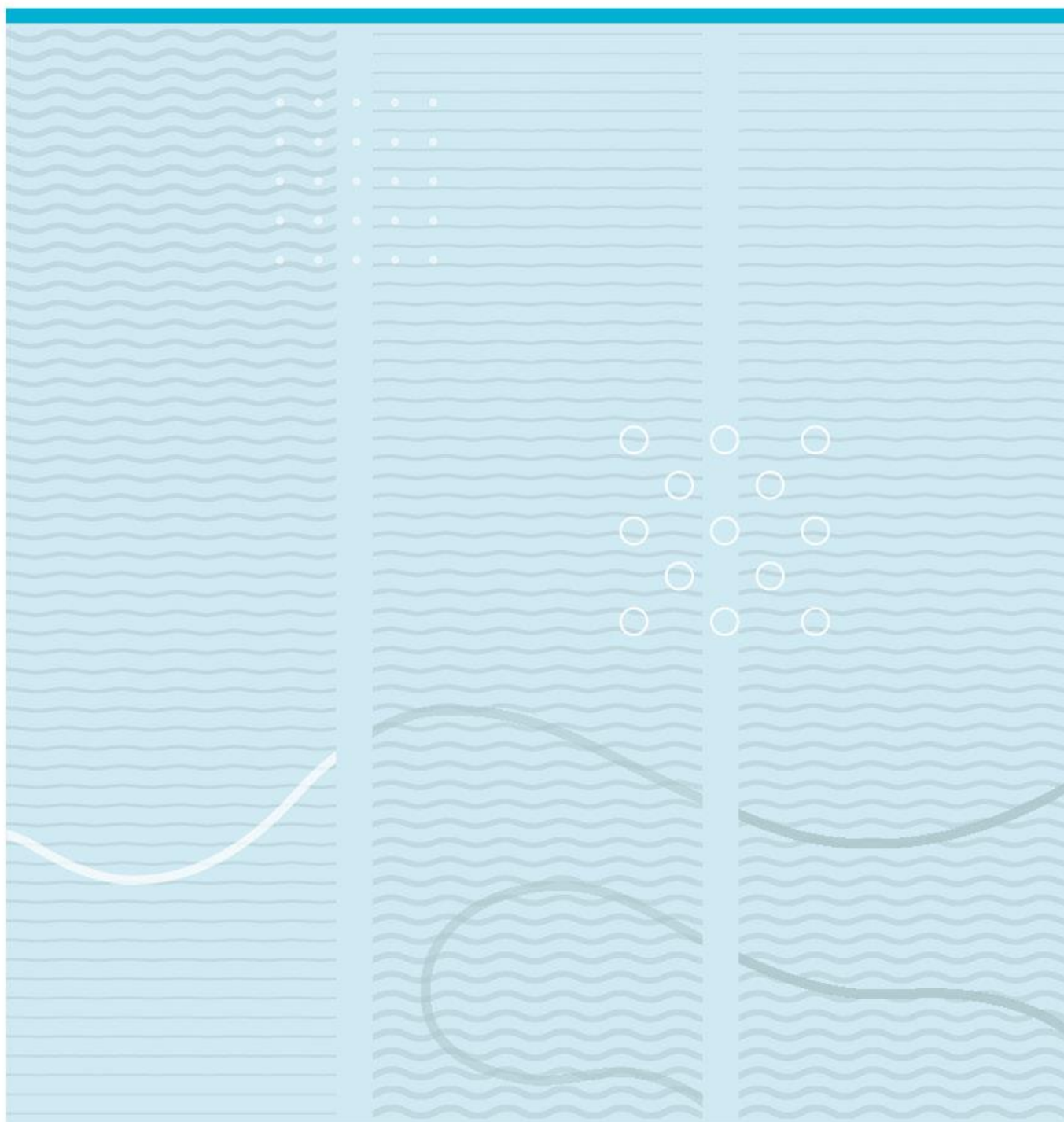


Stein Urheim

## Slåtter på båndløs gitar



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

<http://www.usn.no>

© 2023 Stein Urheim

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

## Sammendrag

Denne oppgaven har som mål å undersøke hvordan båndløs gitar fungerer i tolkning av norsk slåttemusikk, her avgrenset til to slåtter fra Valdres-området, springaren *Grålysning* og gangaren *Gamal gangar* eller *Hilmehallingen*, begge lært av folkemusiker Anders Røine fra langeleik og fele.

Prosjektet tar for seg hvordan modifiserte gitarinstrumenter uten bånd gir utøveren alternativer til standard teknikker og tonespråk, og ved behov inviterer til andre valg, og ikke minst tilbyr muligheter til å ta i bruk tonaliteten fra den norske folkemusikken. Samtidig legger den båndløse gitaren føringer for spilleteknikk som gjør at en ikke lenger kan benytte seg av en del av de åpenbare fordelene med et standard oppsatt instrument. Hva kan den båndløse gitaren tilby i møtet med denne musikken, hva inviterer slåttene til i denne sammenhengen, og hva kan utøveren bringe til bords av ferdigheter og handlingskapasitet med sin bakgrunn?

Med utøverens egne ord og opplevelser av prosessen, i et økologisk persepsjonsperspektiv, beskrives utforskningen av denne problemstillingen i en sakte eksperimentering med instrumenter og musikk, spredt i tid over flere år, og som ikke nødvendigvis avsluttes med dette prosjektet, men forhåpentligvis kan være en referanse og veiviser for beslektet arbeid videre.

# Innholdsfortegnelse

<b>Sammendrag</b> .....	<b>3</b>
<b>Innholdsfortegnelse</b> .....	<b>4</b>
<b>Forord</b> .....	<b>6</b>
<b>1. Innledning</b> .....	<b>7</b>
1.1 Mål med prosjektet og problemstilling.....	8
1.2 Plan for oppgaven.....	8
<b>2. Bakgrunn, kontekst og tidligere forskning</b> .....	<b>10</b>
2.1 Egen musikalsk bakgrunn .....	10
2.2 Kontekstualisering av den båndløse gitaren .....	12
2.2.1 Gitar generelt – kort innføring og historikk .....	12
2.2.2 Elektrisk gitar     13	
2.2.3 Båndløs gitar     15	
2.2.4 Båndløs mandolin og bouzouki.....	17
2.3 Gitar i norsk tradisjonsmusikk – arbeid innen feltet.....	18
2.4 Tanker om tonalitet som kontekst og estetisk veiviser .....	22
2.4.1 Litt historikk     22	
2.4.2 Reinstemming som passivt teoretisk fundament .....	24
2.5 Valg av slåtter .....	27
2.5.1 Grålysning     28	
2.5.2 Gamal gangar eller Hilmehallingen.....	29
<b>3 Teoretisk rammeverk - affordances</b> .....	<b>31</b>
3.1 Affordances eller <i>invitasjoner</i> .....	31
<b>4. Metode og avgrensning</b> .....	<b>35</b>
<b>5. Prosessen – om overføringsprosjektet</b> .....	<b>39</b>
5.1 Overføring av slåttene til båndløse instrumenter.....	39
5.1.1 Overføring av Gamal gangar .....	39
5.1.2 Overføring av Grålysning .....	47
<b>6. Funn, resultater og diskusjon</b> .....	<b>56</b>
6.1 Kategorier av invitasjoner (affordances) – invitasjoner fra de båndløse instrumentene .....	56

6.1.1	Invitasjoner fra båndløs mandolin .....	56
6.1.2	Invitasjoner fra båndløs bouzouki.....	57
6.1.3	Invitasjoner fra båndløse elgitarer.....	58
6.2	Invitasjoner fra slåttene.....	59
6.3	Tilbud og ressurser fra min bakgrunn, tilnærming og mitt perspektiv .....	61
6.4	Endringer etter utforsking av invitasjoner .....	61
6.5	Diskusjon og videre arbeid.....	64
<b>Referanser og litteraturliste: .....</b>		<b>68</b>
<b>Vedlegg.....</b>		<b>72</b>

# Forord

Dette masterprosjektet har av ulike grunner tatt relativt lang tid å få ferdig. Det kunne nok både ha vært ferdigstilt innen en kortere tidsramme, og ut ifra de tidligste prosjektbeskrivelsene, tatt flere mulige retninger. Jeg har i samråd med veiledere i løpet av det siste halve året valgt å avgrense tematikken ganske mye, men håper fortsatt oppgaven kan ha en verdi for dem som eventuelt har interesse av å utforske både den båndløse gitarens muligheter, samt en litt alternativ innfallsvinkel til tolkning av slåttemusikk.

En del historisk og instrumentteknisk kontekst vil bli gjort rede for i første del av teksten, men leseren vil muligvis få mer ut av avhandlingen med noe helt grunnleggende kjennskap til musikk og musikkteori. Det legges ved en Dropbox-lenke til musikk, noe fra prosessen underveis, samt opptak gjort mot slutten av prosjektet av materialet det har vært jobbet med.

Jeg vil takke Raulandsakademiet, Stian Roland og dyktige og hjelpsomme studieveiledere, for å gi meg muligheten til å ganske spontant sette i gang med dette arbeidet, og for stor fleksibilitet til å kunne gjennomføre masteren på deltid, med ett års permisjon i tillegg. Jeg vil også takke mine veiledere Tellef Kvifte og Anders Røine for god og kyndig veiledning, samt Leiv Solberg og Mats Johansson for gode innspill og råd tidlig i prosessen. Takk også til medstudenter og forelesere i starten av studiet, 2018-2019, for fine samtaler, innspill og idéer. Sist vil jeg takke min familie, mine foreldre for lån av hytte og min far for en siste korrekturlesning, ikke minst Annie, og min kone Benedicte for tålmodighet, hjelp, og tilbakemelding på tekst underveis i skrivingen.

Bergen, 09.05.2023

Stein Urheim

# 1. Innledning

I de siste om lag 15 årene har jeg i perioder eksperimentert med båndløse og modifiserte strengeinstrumenter i ulike sammenhenger. Jeg har etter hvert fjernet bånd på flere ulike gitarer, både akustiske og elektriske, og brukt dem i konsert- og innspillingsammenheng, særlig i samspillsituasjoner basert på fri-improvisert musikk. Denne fascinasjonen for å traktere strengeinstrumenter uten bånd stammer i stor grad fra min bakgrunn som slide-gitarist. Etter hvert som jeg begynte å interessere meg for alternative innfallsvinkler til komposisjon, deriblant mikrotonalitet, ble de båndløse instrumentene mer og mer sentrale for mine ulike lydeksperimenter og tilnærminger til det å skape ny musikk. Så vidt jeg vet har ikke båndløs gitar vært brukt i tolkning av norsk slåttemusikk tidligere. Jeg har samarbeidet mye med folkemusikere i mange sammenhenger, men ikke i stor grad direkte med slåttespill for gitar. Jeg gikk en god stund med tanker om at slåttespill tolket på båndløs elgitar kunne være en interessant kombinasjon, og da jeg i 2018 fikk tilbud om å søke opptak ved masterstudiet i tradisjonskunst, var dette et felt jeg ganske umiddelbart så for meg å kunne utforske. Som denne oppgaven etter hvert kommer inn på, er det mange norske utøvere som har både spilt og forsket på solo slåttegitar, men da som oftest med standard oppsatte akustiske båndgitarer. Slik sett er det en del beslektet forskning å se til, men jeg har ikke funnet noen prosjekter som har utforsket det spesifikke feltet denne oppgaven tar for seg. Masterprosjektet har i utgangspunktet handlet mye om hvilke muligheter båndløse gitarer kan tilby musikken det har vært arbeidet med, muligheter som tidligere ikke har vært så tilgjengelig for solo gitar, og for så vidt også i samspill med andre utøvere og folkemusikkinstrumenter. De opplagte fordelene med båndløs gitar og båndløse strengeinstrumenter dreier seg i stor grad om frie valg av tonehøyder og intervaller, å kunne intonere i tråd med slåttenes og folkemusikeres særegenheter og variasjoner, og å kunne ta i bruk ikke-tempererte toner og tonale nyanser som ofte finnes i slåttemusikken. I tillegg åpner de for slideteknikker og større muligheter for glidende ornamentering. Etter at jeg har kommet et stykke på vei i utforskningen og fått større kjennskap til slåttematerialet, har prosjektet også dreiet seg mye om min egen vei inn i slåttemusikken som helhet, ikke minst med sterkt søkelys på særegen rytmikk og hvordan jeg løser rytmiske detaljer i overføringen fra fele og langeleik til gitar og ulike strengeinstrumenter.

## 1.1 Mål med prosjektet og problemstilling

Et sentralt ønske i dette arbeidet har vært å lære flere slåtter og få større forståelse for deler av den norske tradisjonsmusikken, og samtidig få et større spilleoverskudd på de båndløse strengeinstrumentene. Etter hvert som prosjektet har tatt form har jeg funnet relevante teoretiske perspektiver og litteratur som har kunnet hjelpe med å beskrive prosessen. I oppgaven vil jeg ta i bruk og forsøke å få bedre oversikt over en del av disse perspektivene. Målene i masteroppgaven har gradvis blitt avgrenset til å få to slåtter lært fra langeleik og fele til å fungere på båndløse gitarer, og å bli så fortrolig som mulig med instrumentene og slåttene. Med at slåttene fungerer, mener jeg at de beholder en slags karakter og signatur, at kjennetegn, særpreg, ornamentikk, og rytmisk og tonal variasjon blir bragt med videre over på disse instrumentene – at det låter og flyter noenlunde elegant ut ifra mine forutsetninger, og at det faktisk gir mening i å spille dem på denne måten. Ikke minst håper jeg at det kan oppstå noe musikalsk interessant og nytt, klangmessig og spilleteknisk.

Problemstillingen har blitt som følger:

Hva inviterer de båndløse gitarene til i mitt møte med slåttemusikk,  
hva inviterer slåttene til i mitt arbeid med den båndløse gitaren,  
og hva kan jeg med min bakgrunn, min handlingskapasitet og mine ferdigheter tilby i denne sammenhengen?

## 1.2 Plan for oppgaven

I kapittel 2 vil jeg ta for meg kontekst for prosjektet, og har delt kapitlet inn følgende delkapitler: 2.1 Egen musikalsk bakgrunn, 2.2 Kontekstualisering av den båndløse gitaren, 2.3 Gitar i norsk tradisjonsmusikk-tidligere arbeid innen feltet, 2.4 Tanker om tonalitet som kontekst og 2.5 Valg av slåtter. Videre fortsetter jeg i kapittel 3 med å ta for meg det teoretiske rammeverket for oppgaven; James Gibsons økologiske persepsjonspsykologi og hans begrep *affordances*, et begrep og konsept jeg har brukt som verktøy og forstørrelsesglass for å finne frem til, og sette ord på detaljer omkring invitasjoner og muligheter som har dukket opp underveis i prosessen.



I kapittel 4 går jeg gjennom hvilke metoder jeg har tatt i bruk underveis, og kapittel 5 fortsetter med å beskrive store deler av prosessen i den praktiske delen av prosjektet, ved hjelp av loggnotater, refleksjoner og analyser av opptak. Kapittel 6 tar for seg konkrete funn og refleksjoner basert på prosess og rammeverk, og oppgaven avslutter med å diskutere disse opp mot problemstillingen.

## 2. Bakgrunn, kontekst og tidligere forskning

### 2.1 Egen musikalsk bakgrunn

Min bakgrunn som musiker og gitarist over mange år i ulike prosjekt er helt klart med på å farge dette masterprosjektet. Jeg har relativt en bred bakgrunn som musiker, og har virket som skapende utøver siden midten av tenårene. Foruten deltakelse på andre artisters innspillinger og konserter i mer en 25 år, har jeg også gitt ut mye musikk i eget navn.

Stilmessig var det i oppveksten britisk og amerikansk rock, samt roots- og bluesmusikk som opptok meg mest, og i voksen alder har jeg jobbet mye med jazz- og ulike former for improvisasjon. I seinere år har jeg også arbeidet i et grenseland inn mot elektronisk musikk og samtidsmusikk. Jeg tok i en periode en utdanning ved musikkstudier på Grieg-akademiet i Bergen, og det var i denne studieperioden at folkemusikk og ulike typer tradisjonsmusikk fra hele verden virkelig begynte å interessere meg. Jeg hadde i forkant av dette eksperimentert mye med ulike type instrumenter og strengeinstrumenter, kombinert med gitar, og tatt disse i bruk i band og prosjekter jeg var involvert i. I tillegg til mer konvensjonelle instrumenter som mandolin, banjo og munnspill, som jeg hadde interessert meg for siden tidlig i tenårene, gikk jeg etter hvert også til anskaffelse av langeleik, bouzouki, tamboura, tanbur og det kinesiske strengeinstrumentet guqin. Gjennom lytting, seminarer og timer med folkemusikere ble jeg oppmerksom på hvordan tonehøyder og intervaller skiller seg fra konvensjonell vestlig bruk i ulike typer tradisjonsmusikk, og dette var en av grunnene til at jeg begynte å eksperimentere med å fjerne bånd på ulike instrumenter. En av de teknikkene jeg har brukt i stor grad i arbeidet mitt med gitar opp gjennom årene er *slide*, altså en teknikk der man holder et sylinderformet glass- eller metallrør mot strengene over gripebrettet og glir mellom ulike tonehøyder. Å gjøre gitaren båndløs kan sees på som en utvidelse av denne spillemåten, og som et alternativ til en mer standard spilleteknikk der fastsatte bånd vanligvis gir et liketemperert 12-tonesystem å spille innenfor, som på et piano. Med den båndløse gitaren har en dermed gode muligheter til å ta i bruk toner i tradisjonsmusikken som klart skiller seg fra dette konvensjonelle tolvtonesystemet.

Både dette aspektet, og også det at man som utøver kan velge å variere fraser og ornamenter mikrotonalt på båndløs gitar, som man også kan for eksempel kan på en fele, har derfor på mange måter vært inngangsporten til dette prosjektet.

Det at jeg først ble gjort ordentlig oppmerksom på den norske tradisjonsmusikken i voksen alder, har også en del å si for min tilnærming til stoffet. Jeg hørte nok en del folkemusikk tilfeldig i ulike sammenhenger, og fikk små glimt og lytteeksempler i tiden på musikklinjen på gymnaset, men har ikke vokst opp med musikken tett på kroppen i utøvende settinger slik en del folkemusikere har. Dette var heller ikke musikk som var i bruk i musikkskolen (seinere kulturskolen) der jeg var tilknyttet. Jeg har ingen spesiell geografisk tilhørighet til områder der folkemusikk har vært mye i bruk, og heller ikke venner, naboer eller familie var på denne tiden spesielt opptatt av norsk folkemusikk så vidt jeg kan huske. Likevel ble jeg til en viss grad eksponert for tradisjonsmusikk og grupper og artister inspirert av folkemusikk gjennom mine foreldres platesamling. Der fantes både Lillebjørn Nilsen, Fairport Convention, Incredible Stringband, Kate & Anna McGarrigle, Miriam Makeba, gresk folkedans og annen musikk fra ulike deler av verden. Jeg har også seinere funnet LP-er med både Sven Nyhus, Folque og annet norsk blant disse platene, men kan ikke huske spesielt tydelig å ha hørt dette i oppveksten. Disse små glimtene av folkemusikk og folkemusikkinspirerte uttrykk kan nok til en viss grad ha formet lyttingen min, og muligvis ha dratt meg i liknende musikalske retninger seinere i livet. Tidlig i tenårene ble jeg også introdusert for Knut Reiersruds albumutgivelser *Tramp* og *Klapp*, som hadde flere innslag av norske folketoner, og jeg var også på flere konserter med fremføringer av denne musikken.

Men selv om jeg hadde lyttet til folkemusikk i enkelte sammenhenger i oppvekstårene, var det ikke dette jeg forholdt meg til som lytter eller som musiker, og når jeg først oppdaget den norske folkemusikken i midten av 20-årene, var det muligvis også som noe litt eksotisk, noe som like gjerne kunne kommet mye lengre borte fra. Jeg hadde da allerede vært utøvende musiker i mange år, og denne musikken fortonet seg som veldig annerledes enn mye av det jeg hadde drevet med, både i klanger, rytme og instrumentering. Jeg ville lære mer om klangene, instrumentene og formene jeg hørte i folketoner og slåtter, og var interessert i å mikse dette inn i egen musikk, og band og prosjekter jeg da var involvert i.

## 2.2 Kontekstualisering av den båndløse gitaren

### 2.2.1 Gitar generelt – kort innføring og historikk

De fleste har nok et eller annet forhold til instrumentet gitar. For å ta det helt grunnleggende fra starten av følger her likevel en kort innføring og historisk oversikt:

Gitar er et strengeinstrument, vanligvis laget av ulike typer treverk, med seks strenger og består av delene kropp, hals og hode. Strengene kan være laget av ulike typer metall, som f.eks. bronse, eller på klassiske akustiske gitarer, nylon. Historisk ble instrumentet opprinnelig utviklet i Spania i middelalderen, og utforming og teknikk var helt tidlig påvirket av både det båndløse arabiske luttinstrumentet *oud*, indisk *sitar*<sup>1</sup> og afrikanske lyreinstrumenter. De tidlige luttene var både båndløse, som *oud*, og flere typer hadde også manuelt flyttbare bånd over gripebrettet langs halsen for å kunne stemme etter behov og ulike stemmemåter. Seinere kom barokkgitarene, influert av luttinstrumentene, og disse ble så videre modifisert til ulike versjoner av instrumentet vi i dag kjenner som gitar. Gitaren fikk sin moderne utforming på 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet, både som et instrument brukt i klassisk musikk, og også i europeisk folkemusikk og det som var den tidens populærmusikk. Den er med tiden blitt et av verdens mest utbredte og populære instrumenter i et utall sjangre (Ledang og Aksdal, 2023).

#### Spilleteknikk

Gitaren trakteres vanligvis, som mange andre strengeinstrumenter, ved at man slår an en eller flere strenger med høyre hånd, enten med bruk av fingrene eller et plekter. Vibrasjoner fra strengene får resonanskassen til å vibrere og sende ut lydbølger som gir en karakteristisk klang. De aller fleste gitarer har langs halsen et standard oppsatt gripebrett med smale bånd av metall. Disse båndene angir bestemte toner og intervall når man med fingrene trykker en eller flere av strengene mot gripebrettet og dermed forkorter strengelengden. Metallbåndene er satt opp

---

<sup>1</sup> Både instrumentene *oud* og *sitar* er strengeinstrumenter med en viss relevans for dette prosjektet. *Oud* har som båndløs lutt flere likheter med det jeg forsøker å få til reint spilleteknisk med mine båndløse instrumenter, og instrumentet *sitar*, brukt i indisk ragamusikk, tar ofte i bruk toner som ligger mellom de tolv halvtonene på et vanlig stemt piano. Flere detaljer følger i kapitlet om tonalitet som kontekst.

langs halsen på en slik måte at tonene blir delt inn i tolv halve toner med tilnærmet lik avstand, som på et piano. Dermed har man på en standard gitar, i motsetning til et instrument uten båndinndeling, som fele, ferdig oppsatte rammer som bestemmer hvilke tonehøyder som spilles innenfor dette halvtonesystemet. En fordel med båndinndeling, er at man kan, som på et piano, modulere rundt i tolv tonearter med utgangspunkt i de samme tonehøydene, både med enkle toner og med akkorder. Man kan manipulere tonehøyden med såkalt *bending*<sup>2</sup>, der man skyver strengen opp eller ned mot metallet og gli opp eller ned mot tonen, men båndene setter noen premisser for hvor fleksibel denne teknikken kan være.

Gitarens register, med seks strenger og et gripebrett med normalt mellom 17 og 24 bånd med halvtones avstand, gir et relativt stort spenn i tonehøyde, fra dypeste bass-streng til helt opp i de lyseste tonene, omkring tre og en halv oktav. Gitarens oppsett er lagt til rette for både akkorder og akkompagnement, flere strengers stemmeføring samtidig, og linje- og solospill. Det er vanlig å stemme gitaren fra dypeste til lyseste streng E-A-D-G-H-E, men her finnes det utallige muligheter, og mange gitarister benytter alternative stemmemåter. Man kan for eksempel stemme gitaren i en åpen akkord, f.eks. D-A-D-F#-A-D<sup>3</sup>, slik at man får klangen av en D-dur når man slår an strengene helt åpent, uten å bruke fingrene til å trykke ned noen strenger mot båndene.

## 2.2.2 Elektrisk gitar

Den elektriske gitaren ble utviklet på 1930-tallet med bakgrunn i at jazz- og storband-gitaristene ville høres høyere og tydeligere i lydbildet, også som solister. De første elektriske gitarene var akustiske gitarer med f-hull, inspirert av strykeinstrumentene cello og bratsj, og det ble etter hvert utviklet magnetiske mikrofoner som man plasserte foran på gitarens resonanskasse, under strengene, slik at man kunne spille på høyt volum gjennom høyttaleranlegg eller forsterker uten at lyden ga *feedback*<sup>4</sup>. På 1940-tallet utviklet Leo Fender og Les Paul de første

---

<sup>2</sup> Dette er en mye brukt teknikk innen elektrisk blues og countrymusikk, og er en essensiell teknikk blant rockegitarister.

<sup>3</sup> Standard åpen D-stemming er kjent som *Vestapol* og har vært mye brukt i eldre blues- og ragtime-musikk. Stemmingen er også i bruk i mitt prosjekt.

<sup>4</sup> Feedback er et fenomen som oppstår av såkalt positiv tilbakekobling (medkobling) der lyden fra gitar til forsterker kommer ut av kontroll og gir en hyleeffekt hvis volumet er høyt nok på.

kommersielle «planke»-elgitarene, her ble kroppen laget ut fra ett solid trestykke, basert på *lapsteel*-gitarer brukt i musikk fra Hawaii på 1930-tallet<sup>5</sup>. og siden den gang har instrumentets popularitet økt enormt gjennom mer moderne former for rock og populærmusikk. (Schneider, 2015, s. 57).

## Spilleteknikk

Den elektriske gitaren forsterkes ved at gitarmikrofonen kobles med kabel til en gitarforsterker, ofte med tilhørende høyttaler innebygget. Kombinasjonen av el-gitar med forsterker gir en blant annet muligheter til stor variasjon i dynamikk ved hjelp av volum. Ved å stille inn bass, diskant og mellomtone har man stor spennvidde til rådighet med tanke på lydens karakter, og det finnes også romklang og muligheter for forvrengning av lyden bygget inn i moderne forsterkere. De fleste elektriske gitarer har også volum- og tonekontroller for å kunne justere og variere uttrykket i gitarmikrofonen. Man bruker stort sett tilsvarende spilleteknikker på elektrisk gitar som akustisk, men ulik klang, variasjoner i volum og effekter gjør at man kan få et større eller annerledes spekter til rådighet. For eksempel kan man ved hjelp av høyt volum, eventuelt romklang og forvrengning av lyden få en tone eller en akkord til å henge igjen mye lenger etter et anslag på elektrisk gitar sammenlignet med akustisk. Som en forlenging av dette er det også mulig å ta i bruk fenomenet *feedback* som villet virkemiddel og som en egen teknikk for å få toner og toneklustre til å vare, og til og med stige og synke kontrollert i volum. For min egen del merker jeg stor forskjell på min egen tilnærming i møte med akustiske og elektriske instrumenter der klangen i rommet, volumet og hvordan instrumentet eller forsterkeren resonnerer, legger føringer for eksempel anslaget med plekter eller hvor hardt eller mykt jeg slår an strengene med fingrene. Det at den elektriske gitaren gir muligheter for en større dynamikk volummessig kan påvirke hvor mye dynamikk jeg velger å bruke, hvor høyt, hardt eller svakt jeg spiller til enhver tid.

---

<sup>5</sup> Lap-steel-teknikk er en *slide*-teknikk, en glideteknikk der man varierer tonehøyden med et stykke metall. Slidegitar, eller bottleneck-gitar, er som nevnt noe jeg har arbeidet mye med, da oftest på konvensjonell gitar med bruk av glassrør. Slidegitar har også i stor grad vært med på å influere dette prosjektet.

### 2.2.3 Båndløs gitar

Båndløs gitar, eller *fretless* gitar som er den mer kjente engelske betegnelsen, er en gitar uten metall-bånd på gripebrettet langs halsen på instrumentet. Båndløs gitar er relativt lite brukt i vestlig musikk, så vidt meg bekjent heller ikke i skandinavisk tradisjonsmusikk, men instrumentet har blitt mer vanlig de siste tiårene i elektrisk utgave innenfor rock, jazz og improvisasjonsbasert musikk. Det blir i dag sett på som et viktig og sentralt gitarinstrument, der teknikken i venstre hånd deles med historiske, båndløse instrument som tidligere nevnte oud og indisk sarod<sup>6</sup>, og enkelte gitarforhandlere som Godin (Canada) og Vigier (Frankrike) har begynt å produsere instrumenter i større skala. (Schneider, 2015, s. 87).

De båndløse gitarene jeg bruker er opprinnelig standard akustiske og elektriske gitarer der båndene er tatt ut av gripebrettet og glipene i treverket er fylt igjen med fliser og limt med instrumentlim. Gripebrettet er så slipt ned for å gi en helt glatt overflate, der man trykker ned strengen med fingeren, og har mulighet for å gli langs strengen, og flytte tonen opp og ned uhindret i et tonalt kontinuum. Man har også andre muligheter til å ornamentere og frasere enn på gitar med bånd. Her ligger mye av poenget med båndløs gitar i denne sammenhengen; i det at man både harmonisk og tonalt, men også i frasering og ornamentering er fristilt for bånd langs gripebrettet, og står fritt til å ta i bruk og variere de tonehøydene man har behov for i ulike sammenhenger.

#### Spilleteknikk

Hvis en som gitarist og musiker har opparbeidet seg sin spilleteknikk og sine kunnskaper på en standard gitar, kan overgangen til båndløs gitar bli stor og uvant. Teknikken i høyre hånd blir stort sett uendret, men for venstre hånd dukker det opp en god del nye utfordringer<sup>7</sup>. Når metallbåndene er fjernet fra gripebrettet forsvinner også den på mange måter trygge tonale rammen som standard gitar med bånd inviterer til. De første grunnleggende akkordene som

---

<sup>6</sup> Sarod er et strengeinstrument med et bredt, båndløst gripebrett av metall, mye brukt i nord-indisk ragamusikk.

<sup>7</sup> Utsagnet her gjelder selvfølgelig høyrehendte med standard instrument, for venstrehendte med tilpasset instrument blir det motsatt.

gjærne er det første man lærer på instrumentet, som f.eks. D-dur eller C-dur blir med ett veldig utfordrende å få til å låte bra. Opplagt teknikk og kunnskap en som gitarist gjærne mer eller mindre har automatisert med bånd, blir borte, og man befinner seg på langt mer gyngende grunn enn med en båndgitar. Detaljer som en føler har sittet i fingrene, som en frase eller et skala-løp, må delvis læres på nytt og finjusteres. På slike modifiserte instrumenter som jeg bruker har jeg fortsatt merkene etter båndene å orientere meg etter visuelt, men plasseringen av fingre i forhold til disse merkene blir ofte forskjøvet. Millimeters avvik forandrer tonehøyde på mikronivå, og det tar tid å bli fortrolig med gripebrettet igjen. Etter hvert som ferdigheter og finmotorikk faller på plass, kan man begynne å ta i bruk fordelene som det båndløse gripebrettet gir.

### **Bruk av teknikker i møte med slåttemusikken**

Jeg har brukt ulike åpne stemminger i møte med slåttemusikken, ofte i kombinasjon med capo, en klype som man fester rundt halsen på instrumentet, over ønsket plassering på gripebrettet, for å transponere og endre toneart. En fordel med dette, utover at man kan legge til rette for hvilken som helst ønsket toneart, er at capoen presser strengene helt ned mot brettet, og det blir fysisk enklere å ornamentere, og å bruke såkalt hammer-on/pull-off-teknikk for å slå an toner uten å bruke høyre hånd eller etterligne triller i ornamenteringen. Dette er en mye brukt gitarteknikk der en spiller eller knipser tonene med fingrene på venstre hånd uten å slå an strengen med høyre. En annen fordel er at den delen av halsen man spiller på forkortes, og det kan bli lettere å rekke over ønskede intervaller uten å måtte skifte posisjon med hånden i veldig utstrakt grad. De åpne stemmingene gjør til at mange av utgangstonene i slåtten ligger klar på åpne strenger, og dette kan forenkle en del detaljer og gi rom for variasjoner. En åpen streng kan gi en helt annen karakter til tonen enn man får ved å trykke strengen mot gripebrettet, og dette gjelder på mange måter i enda større grad på båndløs sammenlignet med standard gitar.

På slåttene jeg har arbeidet med bruker jeg både fingerspill og plekter. Jeg holder plekteret stort sett under pekefingeren under fingerspillet, og bruker de resterende fingrene til å slå an strengene. Fordelen med dette er at jeg raskt kan ta i bruk plekteret i løpet av slåtten for variasjon. Ulempen er at pekefingeren i stor grad blir bundet opp og blir inaktiv en hel del under fingerspillet. Fingerspillet mitt har lenge vært påvirket av gammel bluesmusikk, og gitarister



som Mississippi John Hurt, Arthur «Blind» Blake og Son House, der tommelen ofte tar seg av et bass-ostinat over de dypeste strengene, parallelt med at de øvrige fingrene spiller melodi og bidrar til ornamenten. Dette er teknikker som jeg naturlig har tatt i bruk på mange av de slåttene jeg har arbeidet med de siste årene.

#### 2.2.4 Båndløs mandolin og bouzouki

I dette prosjektet bruker jeg også båndløs mandolin og båndløs bouzouki som overføringsinstrumenter. Dette er i likhet med de båndløse gitarene mine standard instrumenter modifisert på eget initiativ og preparert på samme måte. Mandolin og bouzouki er beslektede instrumenter fra luttfamilien, begge med fire par unisont stemte strenger. Historisk sett har mandolinen vært et populært folkemusikkinstrument i Italia, og har påvirket utformingen til den greske bouzoukien i både klang og spillemåte, sammen med tyrkiske instrumenter som tanbur og saz<sup>8</sup> (Knudsen, 2021). Bouzoukien har større kropp, lengre hals og er stemt dypere enn mandolinen. Jeg fjernet opprinnelig båndene på bouzoukien for å få den til å låte mer som et hybridinstrument, tett opp til nettopp tyrkisk saz, oud og lignende instrumenter, og denne har vært mye i bruk på ulike prosjekter jeg har vært involvert i.

#### Spilleteknikk

På mandolin og bouzouki bruker jeg plekter for å slå an strengene. Begge instrumentene har doble strenger, og man slår altså an to strenger de plassene der man på en gitar kun ville slått an én. Teknikken i venstre hånd er ganske lik gitar, bortsett fra at man har fire doble strenger i stedet for seks enkle å spille på<sup>9</sup>. Man trykker altså ned to strenger samtidig der man på gitar ville trykket ned en, og dette blir naturlig nok en del tyngre. Gripebrettet er også smalere enn på gitar. Spilleteknikken på mandolin og bouzouki er relativt lik i høyre hånd. Hovedforskjellen er at man med bouzoukien har et mye større og lengre instrument å forholde seg til reint fysisk, mens mandolinen har en liten kropp med kort gripebrett. Den modifiserte mandolinen er reint

---

<sup>8</sup> Jeg bruker en del teknikker inspirert av musikken fra disse landene, blant annet såkalt tremolo, hurtige anslag på samme tone, som kompensasjon for at tonen forsvinner for tidlig, eller for vibrato.

<sup>9</sup> Det finnes også mange gitartyper med doble strenger, for eksempel 12-strengs gitar og brasiliansk *viola*.

praktisk vanskeligere å traktere, både intonasjons- og klangmessig. Den korte halsen og det korte strengespennet gjør det til et utfordrende instrument å få til å låte bra reint teknisk, det er lett å bomme på det man forsøker og tonen blir ofte veldig kort, men denne motstanden var noe jeg i starten av prosjektet satt pris på og så som en overkommelig utfordring. Jeg likte såpass godt den lyse og sprø klangen Instrumentet tilbød og syntes uttrykket kledde noe av slåttematerialet. Da jeg testet noe av materialet på den mye slakkere stemte bouzoukien åpnet det seg mer rom for å få til ornament, samt at tonene varte en del lengre etter anslag.

### 2.3 Gitar i norsk tradisjonsmusikk – arbeid innen feltet

Mitt, og sikkert mange andres første møter med gitar brukt i norsk tradisjonsmusikk, er med gitarister som Lillebjørn Nilsen og Knut Reiersrud. Av disse er det vel kanskje Reiersrud som har gått lengst i å la gitaren etterligne fele og langeleikens klanger på utallige innspillinger og konserter siden tidlig på 1990-tallet. Mange gitarister har kommet etter og på ulike måter fornyet og videreutviklet gitarens plass i norsk folkemusikk. Jeg vil i dette kapitlet presentere noen utøvere som nå i seinere år har arbeidet med å overføre slåttemusikk til gitar og bassgitar:

Multiinstrumentalist og veileder på dette prosjektet, **Anders Røine**, bruker gitaren på en særpreget måte i sin musikk, med innflytelse fra blant annet vestafrikansk musikk. Røine har gjort pionerarbeid i å overføre teknikker fra buestrøk på fele, plekteranslag på langeleik, ornamentikk og uttrykk fra slåttemusikken til akustisk gitar. Han har i stor grad hentet inn et stort spekter av nyanser i både rytmikk og tonale forhold på de ulike instrumentene han trakterer, og på mange måter fornyet både moderne langeleikspill og bruken av akustisk gitar i tolkning av eldre slåtter. I tolkningen av spesielt én av slåttene i dette prosjektet har jeg jobbet en del med å kopiere Anders sine plekteranslag og sitt legato-spill på langeleik, som er basert på buestrøk fra fele.

**Mattis Kleppen** har arbeidet med slåttespill på bassgitar i sitt PH.D.-prosjekt *Bassgriotisme - om nye premisser for bassgitar basert på spelemenn, grioter og bluesmenn* (Kleppen, 2013).

Kleppen har tatt utgangspunkt i slåttespill fra primært Telemark og Setesdalen med stilinspirasjon fra vestafrikansk tradisjonsmusikk og amerikansk bluesmusikk når han har

videreutviklet sitt elektriske og akustiske basspill. Han forsøker dermed i prosessen å lage en symbiose ut av disse musikk- og spillestilene gjennom sitt arbeid med bassgitar, og flytter med dette bassens typiske akkompagnerende rolle over på en mer solistisk tilnærming, mer på linje med hardingfele, kora eller gitar. En del av tematikken ligger ganske tett opp til mitt masterprosjekt. En del av min musikalske bakgrunn og mine ferdigheter er som Kleppens, inspirert av amerikansk bluesmusikk, og han bruker også en del fingerspillteknikk fra tilsvarende kilder. Kleppen bruker båndløs bassgitar i sitt prosjekt, og støter på tilsvarende spilletekniske utfordringer, som for eksempel valg av hvilke oktav man skal legge seg i forhold til kilden, og hvordan man skal forholde seg til dobbelttoner, borduntoner og såkalt *bevegelig tonalitet*<sup>10</sup>. Kleppen forsker også mye på bruk av lyd fra gitarforsterker i sitt arbeid.

**Øystein Sandbukt** har tidligere arbeidet med masterprosjektet *Improvisasjon i tradisjon* (Sandbukt, 2005), der han tolker slåttespill fra Møretraktene med innslag av improvisasjon på gitar. Sandbukt ønsker her å ta for seg hvordan en folkemusikkutøver kan nærme seg fenomenet improvisasjon, ved å ta i bruk egen bakgrunn og ferdigheter, samt de elementene som allerede finnes i slåttemusikken. En del av problemstillingen handler om å se på hvilke rammer og faktorer jazzmusikere forholder seg til og forsøker så å skape en tilsvarende metode for folkemusikk. Sandbukt går frem ved å innstudere 11 danseslåtter fra Nordmøre, og analyserer form, rytme og tonalitet i slåttene. Videre lager han et standard-jazz-inspirert system der han deler sine tolkninger inn i antall takter gjennomgang av slåttene, og antall takter improvisasjon, for så å vende tilbake til slåttene. Prosjektet ligger relativt langt unna det jeg forsøker å gjøre her, men det kan være nyttig å se på enkelte aspekt ved Sandbukts analyse og tanker om slåtteform.

**Per Ivar Tamnes** har skrevet masteroppgaven *Slåttespill på gitar: en fordypning i pols fra Hedmark spilt på gitar* (Tamnes, 2010). Tamnes har fordypet seg i polstradisjonen fra Hedmark, og arbeider i sin oppgave med å overføre denne slåttemusikken til gitar. Prosjektet er ganske ulikt mitt eget, spesielt siden mye av fokuset er på standard oppsatt gitar, uten at Tamnes går noe videre inn på alternative løsninger eller problematiserer dette. Tamnes omtaler teknikken til flere skandinaviske folkemusikkgitarrister som Olle Lindvall og Roger Tallroth i detalj, og det

---

<sup>10</sup> Se kapittel 2.4 om tanker om tonalitet som kontekst.

er nyttig å se på ulike stemmemåter, som for eksempel den mye brukte D-A-D-G-A-D, eller den stemningen Tamnes selv bruker, A-D-A-D-A-E, samt de ulike gitaristenes høyre- og venstrehåndsteknikker.

Stavangermusikeren **Anders Hana**, med bakgrunn fra impro- og støyscenen, har i seinere tid på en omfattende måte dykket inn i folkemusikken, og tolker som en del av sitt prosjekt slåtter på gitar med spesialbygget, mikrotonalt gripebrett. Hana har et pågående prosjekt som dreier seg om overføring av slåttespill fra Rogaland, Setesdal og Gudbrandsdalen til reinstemt gitar. Hana har hatt et friskt blikk på tradisjonsmusikken fra et annet miljø og ståsted, og har blitt en stor drivkraft i folkemusikkmiljøet i Rogaland. Hana er også etter hvert blitt utøver på munnharpe, langeleik og hardingfele, og utvider hele tiden sin kunnskap om norske tradisjoner. Prosjektet hans med reinstemt gitar er relevant for det jeg selv har hatt lyst til å gjøre, og vi har hatt en del kontakt angående tekniske detaljer og ulike tilnærminger til slåttespill.

**Haldor Røyne** har skrevet oppgaven *Fra hardingfele til akustisk gitar: en slekt- og musikkstudie* (Røyne, 2013) der han inspirert av sin bestefar, overfører 3 slåtter av ulike kilder fra fele til gitar. Røyne har arbeidet og eksperimentert med å finne åpne stemminger egnet til disse slåttene, blant annet fordi han har kommet til at åpne strenger ofte klinger bedre som utgangspunkt, og at musikken lettere lar seg gjennomføre teknisk enn ved bruk av standard stemming. Han tar utgangspunkt i flere stemminger, blant annet ulike versjoner av åpen D, før han kommer frem til to alternative D- og G-stemminger som kler materialet han arbeider med. Her finner jeg flere likhetstrekk ved egen eksperimentering.

**Hans Martin Storrøsten** har levert masterprosjektet *Norsk primitiv gitar: Slåttemusikk fra Follidal møter American primitive guitar*. Her henter han inspirasjon fra den banebrytende multikunstneren og gitaristen John Fahey når han skal tolke slåtter fra sine hjemtrakter. Storrøsten tar utgangspunkt i åpne stemminger, og spesielt åpen C i sitt prosjekt, ikke så ulik den åpne D-stemmingen jeg bruker, når han tolker slåtter (Storrøsten, 2021).

Det finnes som jeg har vært inne på i dette kapitlet mange beslektede prosjekter om overføring av slåtter og folketoner til gitar, de fleste relativt ulike mitt arbeid i tilnærming og innhold, men de har likevel en god del fellesnevner som er nyttige å være oppmerksom på. Disse handler,

som mitt eget arbeid, både om å se og forske på hvordan instrumentet kan fungere i tolkning av slåtter på et mer detaljert og teknisk plan, og mer overordnet, om gitaren som instrument er i stand til å tilføre noe nytt som kanskje kan ha verdi for slåttetolkning og utvikling av musikk seinere.

Det har for meg av flere grunner ikke vært så motiverende eller forlokkende å gå i gang med å lære slåtter på et standard oppsatt instrument. Et argument for å finne alternative løsninger, som jeg deler med nevnte Anders Hana, er det tonale aspektet, altså det at man blir relativt bundet til et standard 12-tonesystem på gitar med bånd. En annen grunn er at jeg personlig aldri har vært så glad i lyden av akkordbasert, akustisk folkemusikkgitare i slåttemusikken, med få unntak. Hvis jeg skulle gjøre et forsøk selv, måtte det bli med en annen innfallsvinkel.

Tidligere har jeg i ulike prosjekter som nevnt eksperimentert en del med både slidegitar, gitar med ekstra kvarttone-bånd, tyrkisk tanbur med flyttbare bånd, langeleik med alternativ intervallinndeling, samt det tidligere nevnte kinesiske strengeinstrumentet Guqin<sup>11</sup>. Disse eksperimentene inspirerte meg til å finne en måte å kombinere disse ulike teknikkene og lydene på, og jeg tenker at båndløs gitar er en slags kombinasjonsløsning i denne sammenhengen. Den båndløse gitaren kan derfor sees som et hybridinstrument, både for å kunne fristille spillingen fra standard stemming, og ta i bruk tonaliteten som kjennetegner mye av slåttemusikken og annen ikke-vestlig musikk. Gitaristen Richard Perks ordlegger seg slik i sin artikkel, «Fretless Architecture» fra 2019: «Arguably the greatest benefit of fretless electric guitar is the potential execution of accurate, instantaneously accessible, microtonal pitches» (Perks, 2019, s. 13). Det finnes en god del utøvere på båndløs gitar, også noen i Norge, men så vidt meg bekjent er det ingen som har arbeidet inngående med båndløs gitar i folkemusikksammenheng. Slik sett byr dette prosjektet på en del uoppråkkede stier, både instrumentteknisk og konseptuelt. Det neste kapitlet handler om det som vel må sies å være hovedstyrken til den båndløse gitaren, nemlig friheten til å velge og variere tonehøyder i et kontinuum av toner<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Guqin er et flere tusen år gammelt kinesisk båndløst strengeinstrument, der glidetoner og såkalt mikrotonalitet står sentralt i utøvingen. Instrumentet og musikken har lenge vært en inspirasjonskilde for meg.

<sup>12</sup> Kan eventuelt omtales som mikrotoner, som er mindre intervaller enn halvtonen som minste enhet (Bjerkestrand, snl.no, 2020).

## 2.4 Tanker om tonalitet som kontekst og estetisk veiviser

Begrepet tonalitet kan brukes på flere måter, og med utgangspunkt i det vanlige 12-tonesystemet de fleste vestlige musikkutøvere forholder seg til, er det i store norske leksikon definert som «(...) at toner og akkorder i musikken er ordnet slik at vi kan oppleve stabilitet, spenning, retning og hvile i musikken. Tonalitet er med andre ord en måte å ordne toner og akkorder på som gir en opplevelse av at musikken peker mot et stabilt punkt» (Bjerkestrand & Ruud, 2019). Tellef Kvifte deler inn tonalitätsstudier i to hovedkategorier i *Musikkteori for folkemusikk* (2000), der den første kategorien handler om «hvilke toner som settes sammen til en skala, og hvordan forholdet er mellom dem – hvilken tone man slutter på; vanlige veier å gå mellom ulike tonetrinn; hvilke toner som danner ytterpunkter i en melodi osv.» Den andre kategorien handler om «hvordan de enkelte tonene er plassert mer presist tonehøydemessig» (Kvifte, 2000, s. 32). I dette prosjektet handler tonalitet også om for eksempel å skape spenning eller retning i musikken, men reint praktisk snakker jeg først og fremst om den andre kategorien til Kvifte<sup>13</sup>, presis plassering av tonehøyder og intervaller, og da med et perspektiv og en tenkemåte som ikke er låst til den vestlige musikkens tolvtonesystem. Selv om akkurat dette prosjektet ikke kun skal handle om tonale aspekter ved slåttene og instrumentene, har feltet tonalitet likevel vært avgjørende for at jeg gikk i gang med master med tolkning av slåtter på båndløs gitar som tema. Tonale detaljer i ulike typer folkemusikk, samt alternative stemmemåter, og det at jeg har interessert meg for og brukt en del tid på å studere reinstemmingsteori, danner et viktig bakteppe for mitt perspektiv, og som jeg derfor ser på som en relevant del av konteksten til oppgaven.

### 2.4.1 Litt historikk

Som jeg tidligere har vært inne på, er mesteparten av musikken de fleste forholder seg til i den vestlige verden i dag, er basert på et konstruert tonesystem av totalt tolv halvtoner i hver oktav,

---

<sup>13</sup> Evnen til å identifisere små forskjeller i tonehøyde, er veldig ulik om det er snakk om rent melodisk forløp - altså tonehøyder som kommer etter hverandre - og samklanger. Evnen til å høre små forskjeller er mye større i det siste tilfellet. Og så er det selvsagt store forskjeller mellom ulike lyttere, avhengig av trening (fra epostkorrespondanse med Tellef Kvifte, 24. februar, 2023).

med de samme tonale, melodiske, og harmoniske modulasjonsmuligheter ut ifra disse tolv tonene<sup>14</sup>. Den enkleste måten å få et overblikk over disse tolv tonene får man hvis man tar en kikk på eller spiller over klaviaturet på et piano. Der er de hvite og de svarte tangentene ordnet slik at avstanden mellom de tolv halvtonene ideelt sett er omtrent akkurat like store<sup>15</sup>.

Historisk sett er denne måten å stemme på relativt ny, og har vært den dominerende stemmemåten innen vestlig kunstmusikk, og seinere også populærmusikk og jazz, i omtrent 150 år. Før dette brukte man veldig mange ulike stemmemåter, såkalte tempereringer, for klaviaturinstrumenter i Europa, og det ble diskutert om og argumentert for hvilke som var de mest egnete til ulike typer bruk, og om man burde innføre ett felles stemmesystem (Doty, 2002 s. 2). Opprinnelsen til disse ulike måtene å stemme på finner man hos greske teoretikere som Pytagoras (ca.560–480 f.kr) og Ptolemaios (ca.100–168 e.kr). Pytagoras brukte oppdeling av strenger som utgangspunkt for intervaller, og ved å ta utgangspunkt i to tredeler av en instrumentstreng, tilsvarende en rein kvint ( $3/2$ ), konstruerte han utgangspunktet for det tolvtonesystemet vi bruker i en modifisert utgave i dag, det liketempererte system (Doty, 2002, s. 2). Dette systemet var idealet for mye av middelalderens europeiske musikk, der kvart ( $4/3$ ), kvint ( $3/2$ ) og oktav ( $2/1$ ) ble sett på som de konsonerende intervallene, mens for eksempel pytagoreisk ters ( $81/64$ ) og stor sekst ( $27/16$ ) ble oppfattet som dissonerende. I renessansen og barokken gjenoppdaget man mye av det andre oldtidens grekere, som Ptolemaios, hadde skrevet om musikkteori, og bruken av for eksempel konsonerende terser og sekster basert på primtall 5 (rein dur-ters  $5/4$ , moll-ters  $6/5$ , stor sekst  $5/3$ , liten sekst  $8/5$  og stor septim, ( $15/8$ ). Musikkteoretikere introduserte så en mengde ulike stemmingsmuligheter, for eksempel en av barokkens mest brukte stemminger, *middeltone*,<sup>16</sup> hvor man hadde mulighet til å spille konsonerende og reine intervaller i noen utvalgte tonearter. Eksperimentene med temperering førte etter hvert frem til liketempereringen, som etter noen hundre år fortrenget de andre utbredte stemmingene og tempereringene, av både spilletekniske, praktiske og økonomiske hensyn (Doty, 2002, s. 4-5). Instrumenter utviklet i løpet av denne perioden ble ofte designet for å kunne tilpasse seg ulike stemmemåter, og etter at liketempereringen ble det mest vanlige, ble også samtidens instrumenter tilpasset denne stemmingen<sup>17</sup>.

---

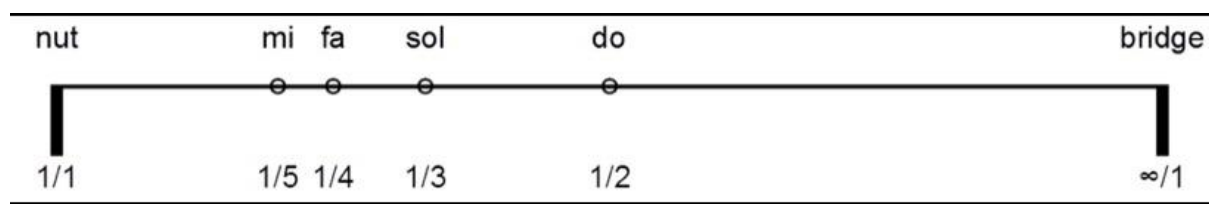
<sup>14</sup> Grunnlaget for dette systemet kommer fra diatoniske skalaer.

<sup>15</sup> På moderne, elektroniske klaviaturinstrumenter er disse halvtonene vanligvis stemt akkurat like store.

<sup>16</sup> *Meantone* på engelsk.

<sup>17</sup> Jeg omtalte en gang i et essay om Eivind Groven og alternative stemmemåter for ukeavisen Dag og Tid det liketempererte tolvtonesystem som en liten, rektangulær grein på et gigantisk tre av tonale muligheter.

Illustrasjon av et enstrengs monokord som viser helt elementær oppdeling av strengelengde:



Figur 1.  $1/1$ ,  $5/4$ ,  $4/3$ ,  $3/2$ , and  $2/1$  (in C: C, E, F, G, C') (By Hyacinth - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=23715333> )

I arabisk, persisk og ottomansk musikk bruker man alternative stemmesystemer, og i indisk, klassisk musikk har man bordun-basert musikk med faste skalaer, og faste mikrointervaller brukes som virkemiddel i glidetoner og ornamentikk. I øvrig asiatisk og afrikansk musikk finnes også mange alternativer til det standard liketempererte som stort sett er i bruk i vesten.

De eldste kinesiske skriftene om stemming og intonasjon mener man går så langt tilbake som til omtrent 2700 år f.Kr., der man finner beskrevet den matematiske formelen for pentaton skala basert på mål og lengde av en bambusfløyte (Partch, 1949, s. 362). Her brukte man også utregninger lik de Pytagoras og Ptolemaios brukte i antikkens Hellas, som i likhet med disse var basert på reinstemmingens prinsipper og mål, og matematiske oppdelinger fra strenge- og blåseinstrumenter.

## 2.4.2 Reinstemming som passivt teoretisk fundament

Reinstemmingen, på engelsk *just intonation*, er basert på naturens egen logikk ved at overtonerekken ligger innbakt i mange av instrumentlydene vi forholder oss til (Levitin, 2006 s. 42). Overtonerekken er en harmonisk sekvens der frekvensene tilsvarer den fundamentale eller laveste frekvensen ganget med hele tall<sup>18</sup>. Det er et teoretisk og matematisk system med basis i reelle lydfenomener som både kan legitimere individuelle tonale særpreg, men også i andre enden gi konsensus om helt reinstemte, konsonerende intervall<sup>19</sup>, som man for eksempel

---

<sup>18</sup> Se for eksempel Daniel Levitins bok *This Is Your Brain On Music* s. 42-43 for mer detaljert informasjon om temaet.

<sup>19</sup> En stor ters kan (i utregning av intervaller med forholdstall) f.eks. være  $5/4$  over grunntonen og klinge så reint at man får følelsen av at tonene står i ro mot hverandre, men den kan også være ekstremt høy og nesten på



finner i hardingfelens understrenger hvis man stemmer strengene sammen så godt som *uten slag* eller *svevninger*<sup>20</sup>. Med det mener jeg at man stemmer to frekvenser så nært opptil hverandre at man stemmer bort periodiske variasjoner i lydstyrke, som vil oppleves som slag, eller at tonene svinger mot hverandre hvis de bare er litt ulike. Jo tettere på hverandre frekvensene kommer, jo saktere vil disse slagene eller svevningene oppleves. Klangen av et intervall eller en akkord som stemmes på denne måten, til tonene oppfattes som at de står i ro mot hverandre, oppleves gjerne som den «synger» på en annen og klarere måte. Overtonerekken, som man kan høre første del av på for eksempel en munnharpe, og nesten tilnærmet på seljefløyte, og eventuelt dens teoretiske speil, *undertonerekken* (Partch, 1949, s. 89) kan slik sett fungere som verktøy og som et slags kart og kompass for å kunne orientere seg i tonehøyder og intervaller. Det finnes ikke noen grense for hvor høyt opp i overtonerekken (eller nedover i undertonerekken) man kan gå reint teoretisk. Som et tenkt eksempel kan en ta utgangspunkt i tonen 4096 som tilsvarer 1/1 som tonalt senter, og legge den i samme oktav som 1/1. 4096 ligger egentlig tolv oktaver opp fra en tenkt grunntone. Hvis en da tenker at tonen like under denne, i oktaven under, 4095, kan bli sett på som en ekstremt høy ledetone, og spiller av disse mikrotonene etter hverandre i en hørbar oktav, vil da det menneskelige øret egentlig høre forskjell på disse dem? Antakeligvis nei<sup>21</sup>, og heller ikke øret til en relativt godt gehørstrent musiker<sup>22</sup>. Så små forskjeller i tonehøyder er ikke så musikalsk eller perseptuelt interessante i denne sammenhengen, og det kan oppstå større variasjoner i tonehøyde i det en slår an en streng på et strengeinstrument, eller blåser ørlite sterkere eller svakere enn beregnet i et blåseinstrument. Poenget med eksempelet handler om å vise at om en tar utgangspunkt i reinstemmingsteori på denne måten, kan man kanskje også hevde at med reinstemmingen finnes det ikke noe riktig eller galt når det kommer til bruk av tonalitet i musikk. Når man kommer over et høyt antall mikrotoner i hver oktav, går disse tallene over til lydmessig å bli et glidende kontinuum, som et sakte skiftende fargespekter. Det finnes slik sett et uendelig antall tonehøyder og intervaller i reinstemmingssystemet som tilsvarer alle verdens måter å stemme på, i hvert fall når det kommer til hva ørene våre kan oppfatte. Så hvorfor ikke bare begynne i

---

grensen til en kvart, som for eksempel 21/16, eller veldig lav, som for eksempel 39/32, nesten ned mot en stor sekund.

<sup>20</sup> For mer utfyllende informasjon om hva som skjer reint fysisk, se David B. Dotys *Just Intonation Primer* om *Interference Beats* og *The Harmonic Series*, s. 12-24.

<sup>21</sup> Se Levitin (2006), s. 28-29, 31 og 43-44.

<sup>22</sup> Jeg synes selv det er vanskelig å forskjell på tonene 512 og «ledetonen» 511 fra hele tre oktaver nedenfor.

den enden når man arbeider med tradisjonsmusikk, fremfor å rette seg etter det teoretiske fundamentet bak et temperert piano eller en standard stemt båndgitar?

Jeg vil hevde at reinstemmingssystemet kan være en god innfallsvinkel for å tilegne seg åpenhet i arbeid med mikrotonale forhold<sup>23</sup>. Reinstemmingen er også et godt startpunkt for å reflektere over og analysere intervaller dersom man ønsker det, i all musikk ellers, men i dronebasert tradisjonsmusikk spesielt. På nettsiden *skalastudier.no*, laget av musikerne Morten Joh, Anders Hana og Hans Kjørstad har en mulighet til å gjøre nettopp dette; bruke reinstemmingen til å analysere og arbeide med intervaller fra den norske folkemusikken. De oppsummerer målet med nettsiden på denne måten:

*Veldig mange av tonene som folkemusikarane har kome fram til gjennom sin musikalske intuisjon og sitt gehør, framstår som gunstige tal i dette systemet (i motsetning til dei liketempererte tonene som blir særst kompliserte i forhold), og sjølv om vi på ingen måte påstår at tonene i folkemusikken har sitt opphav i reinstemmingssystemet, så kan vi likevel problemfritt seie at systemet fungerer godt for å kunne identifisera og gjenkjenne, studere og gjenskapa dei mange nyansane ein finn i denne musikken (Joh, Hana og Kjørstad, 2023).*

For meg fungerer oversikten over tonalitet på denne måten mer som estetisk veiviser i møtet med slåttene og instrumentene i dette prosjektet. Det handler ikke handler i denne omgang om noe som trenger eksakt analyse, men heller noe jeg er interessert i å vite om til orientering, som i ettertid kan fungere som et allsidig teoretisk fundament, og som også kan virke som en mer fleksibel modell for de mange mulighetene og retningene slåttemusikken ofte har sett og ser ut til å ta, enn det standardiserte tolvtonesystemet.

Innen norsk og svensk tradisjonsmusikk skriver Westman (1998, s. 133) og Kleppen (2013, s. 30) om *mikrotonale uttryksmiddel og bevegelig tonalitet* i slåttemusikken, at intonasjonen ikke

---

<sup>23</sup> Komponister som Eivind Groven, Harry Partch og La Monte Young har gått langt i å heve reinstemmingen opp på en pidestall i flere sammenhenger, og tidvis nærmet seg en slags akustisk positivisme, men de, og andre teoretikere med dem, har samtidig vært sentrale for å vise at reinstemmingen er viktig og relevant som konsept historisk, og at den også kan fungere godt som et fundament for en moderne tilnærming til tonalitet (Groven (1948), Partch (1949) og Gann (1993)).

nødvendigvis er satt i faste tonehøyder, men kan være en del av en spelemanns individuelle signatur, brukt som virkemiddel for variasjon i slåttene, og også variert fra slått til slått.

Jeg ser på disse perspektivene som essensielle for bakgrunnen til masterprosjektet, og de har vært med å påvirke valg omkring modifisering av mange av mine instrumenter, både montering av mikrotonalt gripebrett og fjerning av bånd. En standard gitar med bånd inviterer meg ikke til å finstemme (med fingrene på gripebrettet) underveis i selve spillingen i like stor grad som en båndløs gitar. Ved å fjerne båndene, tillegger jeg instrumentet andre muligheter, og endrer hva gitaren kan tilby. Den inviterer meg til årvåkenhet på et mikroplan tonalt, i det at jeg hele tiden finstemmer mens jeg spiller - jeg stemmer nemlig ikke kun instrumentet *før* jeg går i gang med å spille, jeg fortsetter å stemme i utøvingen av selve musikken, som utøvere med fokus på intonasjon vil gjøre på fele eller andre båndløse instrumenter. En kan kanskje sammenligne følelsen av å spille med eller uten bånd litt med å gå eller løpe i variert skogs- og fjellterreng versus det å gå på flat asfalt gjennom rette gater og rektangulære kvartal? Jeg vil i kapittel 3, om det teoretiske rammeverket, gå mer spesifikt inn på med hvilken bakgrunn jeg bruker ordene invitasjoner og tilbud fra instrumenter og slåtter, inspirert av en retning innen økologisk persepsjonspsykologi, utviklet av psykologen James Gibson.

## 2.5 Valg av slåtter

Opprinnelig arbeidet jeg med ti ulike slåtter og folketoner i dette prosjektet, spredt i geografisk omfang, fra Hardanger, Voss, Valdres, Setesdal og folketone fra Telemark. Valgene av disse slåttene har vært reint estetiske, og det geografiske aspektet mer eller mindre tilfeldig. Jeg har i samråd med veiledere i løpet av høsten 2022 redusert arbeidsmengde og fokus ned til to slåtter, med større mulighet og kapasitet til fordypning:

Valdresspringaren *Grålysning*, og gangaren *Hilmehallingen* eller *Gamal gangar*, begge disse lært av veileder Anders Røine, og arbeidet med parallelt i prosjektet.

### 2.5.1 Grålysning

Helt siden jeg hørte et opptak der Anders Røine fremførte springaren *Grålysning* for flere år siden, har jeg hatt tanker om å lære meg denne slått. Da masterprosjektet mitt kom i gang ved Raulandsakademiet, ble dette en av slåttene det kjentes riktig å ta med i prosjektet, med for meg noen friske utfordringer knyttet til intonasjon/tonalitet og ikke minst rytme, i form av den ujevne springartakten.

Springar er en type slått med tredelt dansetakt (3/4), og mange dokumenterte versjoner av Valdresspringar er en asymmetrisk variant av denne takten med toeren som det lengste slaget i takten, og eneren som den korteste (Aksdal, 2021). Den asymmetriske takten i denne typen springar er en ekstra utfordring for meg å få til, som verken er oppvokst med musikken, har dansekunnskaper eller tilhørighet til området. Jeg har tidligere tatt timer i langeleik med blant andre Elisabeth Kværne og Knut Åstad Bråten, men lærte da en springarvariant som var mye jevnere og kjentes omtrent helt symmetrisk.

I korrespondanse med Anders omtaler han slått slik:

*Den lærte jeg først av fattern, som hadde den etter Ola Bø. Jeg har ikke hørt den innspelt med Bøe eller fattern eller andre enn Jørgen Bø (1904-1966). Men, det må også sies at alle slåtter på dette stillet har mye felles. Når jeg hørte Jørgens versjon oppdaga jeg den på en ny måte. Utrolig fet innspilling. En gammel gubbe som rokker på maks i stua si. Jørgen og Ola var brødre. Begge lærte av faren Per Bø (1862-1923). Ola var den som flyttet til Oslo og gjorde det bra på fester og kappleiker. Jørgen ble igjen i Vestre Slidre og spelte ikke på kappleiker. Ingen lærte direkte av Jørgen så langt jeg veit. Ikke mye å si om selve slått. Den går på grålysningstille som er det samme som trollstilt andre plasser. Ifølge mytene skal navnet på stillet ha kommet fordi folk gjerne stemte til grålysning ute på morrakvisten. Flere andre stiller har navn fra lys/farger: Hælvgråing, Grønt og Ljøsbått (utdrag fra epostkorrespondanse, februar 2023).*

Anders viste meg slåtten i en versjon på langeleik. Langeleiken<sup>24</sup> er et nordisk, bordunbasert siter-instrument fra 1500-tallet, ofte med 8 eller ni strenger, og med én melodistreng som standard, mye brukt i norsk folkemusikk (Aksdal, 2021). Moderne langeleiker er gjerne bygget ut med flere melodistrenger og muligheter for å justere og stemme knottene («langeleikbåndene») manuelt på en enkel måte, uten å måtte løsne og lime dem fast på nytt. Den opprinnelige planen var at jeg først skulle lære Grålysning på min egen langeleik, men jeg endte av praktiske årsaker opp med å overføre den direkte til båndløs gitar.

## 2.5.2 Gamal gangar eller Hilmehallingen

Jeg hørte et eldre opptak med Olav Moe der han fremførte *Gamal gangar* et års tid før jeg gikk i gang med dette prosjektet, og ble med én gang trollbundet av det rytmiske drivet i felespillet og slåtten, der den vrir og dreier på takt og fraser i ulike vek. Da jeg møtte Anders for å ta timer, viste det seg at han spilte og hadde god kjennskap til denne gangaren. Den ble derfor den første slåtten vi gikk i gang med våren 2019.

Gangar er en slåtteform med todelt dansetakt (Aksdal, 2021), men kan også sees som 1-delt i betydningen at alle taktslag er like viktige. Nettopp denne gangaren kan tolkes som at den skifter friskt mellom 2/4 og 3/8-takt, for meg ofte på uventede steder. Den ble derfor i likhet med både Valdresspringaren, og gangaren *Rammeslått II* som jeg også arbeidet med på denne tiden, en solid utfordring å få til, spesielt i starten av læreprosessen, der jeg ikke forstod så mye av detaljene og nyansene rundt disse skiftene.

Anders skriver om slåtten:

*Opptaket med Hilmehallingen er gjort i 1937. I sin generasjon er det kun Olav Moe som spiller den. Han har ikke sagt annet enn at den er etter Jørn Hilme. Jeg synes den skiller seg ut i mengden av slåtter fra Valdres, men det gjør også spillestilen til Moe på et generelt plan, både rytmisk og tonalt. Andre, deriblant Ola Bø (1910-1985), lærte den av Moe. Innspillingen med Bø er også veldig kul, men han er vel den som gjør en distinksjon mellom 3/8 og 2/4 i starten. Far min,*

---

<sup>24</sup> Instrumentet kan sees som en slags norsk utgave av *dulcimer*.

*Harald Røine (1941-1998), lærte den av Ola Bø og jeg lærte den av fattern. Siden har jeg også lagt meg etter Olav Moe sin versjon. Helge Myrheim speller den på plata si (Etnisk musikkklubb). Han kan ha lært den av fattern eller han har hørt på opptak med Ola Bø (utdrag fra epostkorrespondanse, februar 2023).*

Anders spiller gangaren på hardingfele stemt på nedstilt stille (G-D-A-E), og jeg lærte slåtten med den båndløse mandolinen som overføringsinstrument. En av fordelene med å bruke mandolinen for å lære Gamal gangar er at jeg kunne stemme den likt som felen og bruke samme fingersetting som Anders, noe som var praktisk og gjorde bevegelser i venstrehånden lettere for meg å forstå.

## 3 Teoretisk rammeverk - affordances

### 3.1 Affordances eller *invitasjoner*

Som teoretisk rammeverk i dette prosjektet vil jeg ta i bruk den amerikanske psykologen James Gibsons (1904-1979) begrep og konsept *affordances*, og forsøke å skrive meningsfullt om relasjonen mellom meg og instrumentet, meg og slåttene, og slåttene og instrumentet, basert på en økologisk tilnærming til persepsjon. Affordances blir i større og større grad brukt som begrep i samtale om, og forskning på musikk og kunst, men begrepets mening kan sprike noe i ulike retninger i forskjellige sammenhenger. Jeg vil kort forsøke å redegjøre for Gibsons opprinnelige bruk av begrepet, og så se hvordan andre tolker og bruker det som teoretisk verktøy, særlig den svenske fløytisten og akademikeren Markus Tullberg. Videre vil jeg se på hvordan jeg selv kan la meg inspirere og ta begrepet i bruk i dette prosjektet.

Oppsummert kan man si at Gibsons perspektiv på mange måter var et motstykke til, og en kritikk rettet mot en mer dualistisk orientert kognitiv vitenskap. Kognitiv psykologi tok opprinnelig utgangspunkt i at perseptuelle ferdigheter ble utviklet gjennom at man gjennom sansene samler opp og lagrer nøytral informasjon fra kaotiske og imperfekte omgivelser og objekter, og gjennom en slags separat prosessering og koding i hjernen i annen omgang fyller inn organismens behov for manglende informasjon, og deretter «limer» det sammen til mening gjennom minner og assosiasjoner<sup>25</sup>. Dette perspektivet, som man også kan kalle *indirekte persepsjon*, eller en *vertikal ontologi*, står i grunnleggende kontrast til Gibsons posisjon; «Among these foundational claims is the idea that perception does not rely on mental representations, memories, or internal maps (Heft, 2020). On the contrary, necessary information for the agent's actions is available directly, without any inferences» (Tullberg, 2021, s. 2).

---

<sup>25</sup> For en interessant kritikk av kognitiv psykologi fra et adferdsvitenskapelig ståsted, se B. F. Skinners perspektiv omkring menneskets evne til *lagring* og *prosessering* (Chiesa, 1994) i vedlegg til slutt i oppgaven.

Bakgrunnen for Gibsons økologiske persepsjonspsykologi er studier av visuell persepsjon der han som alternativ til samtidens forklaringer på persepsjon viste hvordan vi gjennom synssansen oppfatter lys og informasjon fra omgivelsene direkte (*Optical flow, Ambient optic array*) (Gibson, 1979). Med direkte sansning mente han at det ikke er slik at meningsløs og kaotisk informasjon fra verden lagres i hjernen og må tolkes via hukommelse, assosiasjoner eller mentale representasjoner, for så i neste omgang gi mening til det man kaller bevisstheten. Det vi oppfatter fra omgivelsene er altså ifølge Gibson ikke en masse detaljert informasjon om objekter, men *invitasjoner til muligheter for handling, affordances* (Gibson, 1979). Det er utfordrende å finne én god direkte oversettelse til norsk av Gibsons mening bak begrepet Affordances. I boken *The Ecological Approach to Visual Perception* (1979) om teorien bak begrepet, formulerer Gibson seg slik: «The affordances of the environment are what it offers the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill. (...) It implies the complementarity of the animal and the environment» (Gibson, 1979).

Affordances, slik jeg tolker det, handler om hva et individ oppfatter fra omgivelsene, landskapet, tingene, eller fra andre organismer, og hvilke muligheter for handling omgivelsene tilbyr, ut ifra potensialet i en gitt situasjon. Verbet *to afford* kan derfor med bakgrunn i Gibsons teori og perspektiv oversettes med *å invitere til, å tilby, å skaffe til veie, å utstyre, å innby til* eller *å legge til rette for*. Erik Clarke skriver blant annet slik om Gibsons persepsjonspsykologi i sin bok *Ways of Listening* (2005):

*The ecological approach views perceptual learning as progressive differentiation, perceivers becoming increasingly sensitive to distinctions within the stimulus information that were always there but previously undetected* (Clarke, 2005, s. 22).

Min sansning og det jeg oppfatter er altså rettet mot handling og mot å utforske omgivelsene, artefaktene eller instrumentene rundt meg. Det jeg oppfatter perceptuelt er invitasjoner til muligheter for handling. Å oppfatte invitasjoner fra omgivelser og samspill med instrumenter blir dermed å oppfatte mening og verdier i verden omkring meg direkte. Et slikt direkte, dynamisk og aktivt forhold til omgivelser og artefakter blir diskutert på en relevant måte i Lambros Malafouris artikkel «At the Potters Wheel: An Argument for Material Agency»:



*The shaping of the pot becomes an act of collaboration between the potter and the mass of wet clay rapidly spinning on the wheel. (...) In the dynamic tension that characterizes the processes of material engagement, sometimes it is the thing that becomes the extension of the person. At other times, however, it is the person that becomes the extension of the material agent. There are no fixed agentive roles in this game but a constant struggle towards a 'maximum grip' (Merleau-Ponty, 1962) (Malafouris, 2008, s. 34).*

Gibson tok til orde for at organismen gjennom en *perseptuell flyt* (Clarke, 2005, s. 42) er i et kontinuerlig og intrikat samspill med landskapet, objekter og andre organismer. Og det er i et slikt perspektiv ikke slik at jeg sanser først og deretter handler, men snarere at handling og persepsjon foregår samtidig i gjensidig flyt, i et *samspill* (Tullberg, 2018, s. 29).

I et fenomenologisk perspektiv beskriver filosofen Drew Leder mye av det samme i boken *The Absent Body* (1990):

*The classical distinction between perception and movement is highly artificial, dividing in reflection what is always united in lived experience. (...) Perception is itself a motor activity. Moreover, that which is perceived is always saturated by the implicit presence of motility. The spatial depth of the perceived world, the experience of the objects as there, near or far from my body, is only possible for a being that moves through space (Leder, 1990, s. 17).*

Gibsons affordances-begrep har etter hvert blitt tatt i bruk innen et bredt felt innenfor forskning og akademia, som konsept og verktøy for å beskrive direkte persepsjon, ikke kun med utgangspunkt i synssansen, men også de andre sansene og kombinasjoner av dem.

Den svenske fløytisten Markus Tullberg tar i bruk begrepet som teoretisk rammeverk i sin avhandling *Timber and Timbre*. Her diskuterer han begrepet innenfor en musikk-kontekst der affordances er *relasjoner mellom utøveren og instrumentet som utgjør muligheter for handling*. Disse er avhengig av *instrumentets egenskaper, funksjoner og trekk og utøverens handlingskapasitet*. (Tullberg, 2018, s. 122).

I sitt andre kapittel om funn og resultater i *Timber and Timbre* skriver Tullberg om kategorier av *affordances*. Invitasjonene til muligheter for handling *oscillerer mellom instrumentets*

*funksjoner og eiendommeligheter, repertoarets karaktertrekk, form og eiendommeligheter, og musikerens bakgrunn* (Tullberg, 2018, s. 101). Han deler opp kategoriene i:

1. Tilbud/invitasjoner (affordances) fra kolonner av luft (blåseinstrumenter)
2. Tilbud/invitasjoner fra lyd/klang
3. Tilbud/invitasjoner fra fingersetting
4. Tilbud/invitasjoner fra repertoar

Jeg har latt meg inspirere av en slik måte å dele opp kategorier av invitasjoner på, og vil forsøke på noe tilsvarende i egne funn, da med utgangspunkt i hovedkategoriene:

1. Invitasjoner fra de ulike båndløse instrumentene, mandolin, bouzouki og gitarer
2. invitasjoner fra slåttene, her avgrenset til *Gamal gangar* og *Grålysning*
3. min egen bakgrunn, mine egne ferdigheter og min handlingskapasitet

Oppgaven vil gå nærmere inn på inndelinger, ulike typer invitasjoner og undergrupper av kategorier i neste kapittel, om metode og avgrensning, og til slutt i diskusjonskapittelet, om funn og resultater.

## 4. Metode og avgrensning

Dette prosjektet har vært en langstrakt prosess, med utgangspunkt i idéer fra høsten 2018, og de første forsøkene på prosjektbeskrivelser tidlig i 2019. Jeg har underveis tatt timer og hatt spilleøkter med ulike folkemusikere som Knut Hamre, Berit Opheim og Anders Røine, og hadde i de første prosjektbeskrivelsen med hele ti slåtter jeg ville arbeide med. Etter hvert har prosjektet blitt avgrenset til de to slåttene jeg har lært av sistnevnte, Anders Røine, og fokuset har blitt mer sentrert rundt disse slåttenes karaktertrekk (jeg siterer Anders' treffende formulering om retningen prosjektet etter hvert har tatt; utforskning med et *drivstoff av eksotisk ansatsrytmikk og uvant ornamentikk i et gitarperspektiv*). Det metodiske grunnlaget i forskningen tar utgangspunkt i refleksjon over egen erfaring, utvikling og prosessen underveis, og hører slik sett inne under en erfaringsbasert og selvobserverende retning innen forskning på kunst og musikk. Arbeidet har handlet om å lære seg slåttene så godt jeg har kunnet direkte fra Anders og etter opptak av Anders, med referanser fra opptak av Olav Moe og Jørgen Bø, og å etter hvert få dem såpass integrert i kroppen og motorikken at de kjennes naturlig å spille på egne - og instrumentets – premisser. Arbeidsmetodene kan oppsummeres slik:

1. Timer med folkemusikere - hva tilbyr utøverne av slåttekunnskap direkte?
2. Lytting til opptak, fra timer og arkivopptak - hva inviterer slåttene til på instrumentene jeg har tatt i bruk?
3. Selvobservasjon med innøving av slåttene og loggføring av prosessen.
4. Utforskning av instrumenter, hvilke instrumenter som inviterer til hva, og tilpassing av stemminger og teknikker - hva tilbyr de ulike stemmingene og teknikkene?
5. Audio- og videoopptak av prosessen i utvikling over tid.
6. Midlertidige tanker om, og analyser av, opptakene.

7. Refleksjon over handlinger og detaljer i prosessen underveis<sup>26</sup> i loggbok.
8. Samtaler med veiledere med gjennomgang av, og respons på tilbakemeldinger.
9. Forsøk på å oppsummere kategorier av invitasjoner, fra åpenbare invitasjoner som oppleves opplagte og klare fra starten av, til de mer nyanserte og subtile som oppdages utover i prosessen.
10. Refleksjon over og diskusjon rundt prosessen i ettertid i et økologisk persepsjonsperspektiv etter James Gibson, Erik Clarke og Markus Tullberg, med inspirasjon fra beslektede perspektiv.

Gjennom hele prosessen er jeg altså på utkikk etter invitasjoner til handling. Etter hvert er jeg på leting etter mer nyanserte invitasjoner, endringer i oppfatning, og justeringer i forventninger til slåtter og instrumenter, i lys av erfaring og de invitasjonene som fremstår som viktige for meg. Selve basisinnlæringen av slåttene kan kort beskrives på denne måten:

Jeg starter med å dele opp slåtten og lære frase for frase direkte fra kilden. Jeg forsøker etter hvert å «lime» meg på opptak av kilden, vek for vek, og helst lære å synge/tralle melodien, helt til den begynner å sette seg i kroppen, blir *inkorporert* (Leder, 1990, s. 30) i motorikken og i vanen. *Jeg får slåtten på hjernen*<sup>27</sup> som man sier, slåtten begynner å gå og gå automatisk i det jeg hører den for meg (Levitin, 2006, s. 155) del for del, med flere og flere variasjoner<sup>28</sup>. Etter hvert begynner det hele å bli klarere og mer finslipt, og jeg klarer stort sett å dykke dypere ned i nyansene, får med meg detaljer jeg ikke hørte tidligere, både i lyttingen til opptak av kilder, i samspill med instrumentet, og i lyttingen på egne opptak, gjennom opparbeiding av finmotorikk, og i refleksjonen over opptakene av meg selv underveis i prosessen. Ut ifra det økologiske persepsjonsperspektivet tilhører ikke invitasjonene kun instrumentet eller slåttene, men oppstår i relasjonen mellom utøver, instrument og slåtter. En invitasjon som er opplagt for meg behøver ikke å være opplagt for en annen utøver, de er i mange tilfeller individuelle,

---

<sup>26</sup> For utdypning og detaljer omkring temaet refleksjon i og etter handling og prosess, se Schön (1983/1995) og Nelson (2013).

<sup>27</sup> Se også *Musikk og hjernen* (Brean, A. og Skeie G.O., 2019) om fenomenet «earworms».

<sup>28</sup> *The multiple reinforcing cues of a good song - rhythm, melody, contour - cause it to stick in our heads.* (Levitin, 2006, s. 267).

der min bakgrunn, mitt perspektiv, mine ferdigheter og min handlingskapasitet spiller inn og definerer mulighetene for handling. John T. Sanders omtaler i en artikkel fra 1993 denne relasjonen slik: «Affordances are deeply relativized to particular organisms» (Sanders, 1993, s. 291). I sin avhandling *Timber and Timbre* (2018) skriver Markus Tullberg om hvordan ett og samme instrument kan invitere til helt ulike tilnærminger til musikk for ulike individer: «(...) a guitar may afford strumming a few chords for a beginner, while it may afford the performance of a Villa-Lobos piece for a classically trained guitarist» (Tullberg, 2018, s. 29). Hva jeg oppfatter som mulige invitasjoner til handling starter ofte med relativt åpenbare muligheter, og blir utover i prosessen mer og mer detaljerte og finslipte. Tullberg refererer til tidligere forskning av Windsor and de Bézenac (2012) når han skriver: « (...) learning from a Gibsonian perspective “is to discover [...] and become attuned to, more and more subtle affordances. » (Tullberg, 2018, s. 120). John T. Sanders formulerer tilsvarende observasjoner på en litt annen måte: «Even becoming an expert in some area is mostly a matter of learning to make increasingly fine discriminations concerning the significances – i.e., the affordances – within that area» (Sanders, 1993, s. 296).

Eksempler på helt åpenbare og umiddelbare invitasjoner fra de ulike instrumentene, båndløs mandolin, bouzouki og elgitar kan for eksempel være:

- å slå an strengene
- og dermed frembringe en særegen instrumentklang fra instrumentkropp med sin utforming og doble strengepar (i tilfellet mandolin og bouzouki)
- å spille med plekter eller fingre i høyre hånd
- tett fingersetting på gripebrettet som gjør at man kan rekke over et stort register, som på fele (i tilfellet mandolin)
- å bruke nedstilt bass-stille - likt standard fele- og mandolin-stemming på båndløs mandolin
- justeringer på volum- og tonekontroller på elgitarer
- tolkning av slåtter
- å akkompagnere dansere

Eksempler på generelle eller mer åpenbare invitasjoner fra slåttematerialet kan være:

- lytting til musikken

- å danse, gangar eller springar
- å lære seg å spille slåttene, deres form og detaljer
- spill på tradisjonelle instrumenter som fele, langeleik, munnharpe, fløyte, samt tralling
- buestrøk på fele og legato spill på langeleik
- solospill og samspill
- tramping til takten
- ulike tolkninger av materialet
- rytmiske og melodiske variasjoner og improvisasjon
- å gjøre opptak av slåttene

*Under er bilder av instrumenter i bruk på prosjektet:*

*(øverst, en amerikansk Supro elgitar fra tidlig 1960-tall, og under; en gresk bouzouki av ukjent årstall, begge med capo festet til halsen.)*



*(Båndløs Supro)*



*(Båndløs bouzouki)*

## 5. Prosessen – om overføringsprosjektet

### 5.1 Overføring av slåttene til båndløse instrumenter

Jeg tok timer med Anders Røine de første gangene våren 2019 på Rauland, der han viste meg de to slåttene *Gamal gangar* etter Olav Moe på fele, og *Grålysning* på langeleik. Jeg lærte noen av de helt grunnleggende temaene direkte på møtene, og gjorde i tillegg opptak for å kunne huske detaljer og sammenheng.

#### 5.1.1 Overføring av Gamal gangar

Jeg gikk ganske umiddelbart i gang med å lære gangaren, og brukte en modifisert, båndløs mandolin på felestillet nedstilt bass-stille (G-D-A-E), for å kunne plukke direkte det han gjorde, uten å måtte tenke på overføring eller alternative stemminger for gitar på det innledende stadiet. Denne slåtten hadde jeg opprinnelig tenkt å overføre videre til gitar med mandolinen som et bindeledd for å forstå detaljene mer direkte, men jeg beholdt den på mandolin en god stund, og vurderte lenge å ha mandolinen med videre i masterprosjektet som et hovedinstrument. Overføring fra fele til mandolin fungerte relativt godt på den måten at jeg kunne speile fingersettingen og spillemåten direkte i møtet<sup>29</sup>. Jeg fikk lært de essensielle delene av gangaren på de første møtene med Anders. Jeg var i gang, men det viste seg fort at jeg hadde misforstått rytmikken, og ikke helt forstod logikken i hvordan de ulike vekene varierte og artet seg, i det som i hans versjon av slåtten både kan tolkes som rein 6/8-dels gangar, og en variasjon

---

<sup>29</sup> Et interessant sidespor her, og relevant for oppgaven ellers, er fenomenet *speilnevroner* (se Levitin (2006) s. 266-267 og Brean og Skeie (2019) s. 116), som sørger for automatisk speiling og analyse i samspill og som involverer både sensoriske, motoriske og emosjonelle nettverk i hjernen: *The purpose of mirror neurons is presumably to train and prepare the organism to make movements it has not made before. (...) our mirror neurons may be firing when we see or hear musicians perform, as our brain tries to figure out how those sounds are being created, in preparation for being able to mirror or echo them back as part of a signaling system.* (Levitin, 2006, s. 266-267).

mellom 2/4- og 3/8 - takt<sup>30 31</sup>. Etter at han påpekte en del rytmiske detaljer, tok vi en økt til og forsøkte å rette opp i spillet, men det tok av ulike grunner lang tid før jeg kom ordentlig i gang igjen.

En mandolin gir gode muligheter til å se hva som skjer og lære direkte fra felen, den inviterer altså til å plukke slåtten direkte fra fele, siden det er veldig lik fingersetting, jeg kan stemme strengene likt, og det er lett og faller seg naturlig å speile det som skjer i slåtten direkte i venstre hånd. Men det at den er uten bånd gir en del spilletekniske utfordringer. Disse utfordringene finnes også på den båndløse gitaren, men de blir ekstra tydelige på mandolinen på grunn av den korte halsen, strengespennet og gripebrettet. Det blir nesten umulig å få til noe særlig hold i tonene med et enkelt plekteranslag. God intonasjon blir også en utfordring i høyt register. Den båndløse mandolinen inviterer altså ikke til en del av de opprinnelige detaljene som er essensielle for at slåtten skal låte bra på instrumentet. Eller man kan alternativt si at den inviterer til en helt kort og butt tone og til å intonere upresist i øvre register. Disse egenskapene er uansett vanskelig å ta i bruk til noe fornuftig på denne slåtten. Første notat fra loggboken angående overføring til båndløs mandolin er fra januar 2020 og handler om tolkning av flere ulike slåtter<sup>32</sup>:

*Når jeg arbeider med slåttematerialet på mandolin, merker jeg at jeg automatisk legger til toner, fraser, tremolo-effekt og løse strenger for å kompensere for begrensninger, spesielt mangelen på å kunne holde på toner og ornamentere som på fele med buestrøk. Dette skjer ganske naturlig uten at jeg tenker over det i farten, som en del av musiseringen og innøvingen, for å forsterke rytmisk*

---

<sup>30</sup> Se Jan Petter Blom og Tellef Kviftes artikkel *On the Problem of Inferential Ambivalence in Musical Meter* (1986) for en diskusjon om ulik oppfattelse av rytmikk: (...) differences in musical behavior and/or experience are reflections of culture specific differences at the level of movement concepts and rules (Blom og Kvifte, 1986, S. 27).

<sup>31</sup> Pianisten Vijay Iyer skriver også om dette i avhandlingen *Microstructures of feel, macrostructures of sound* (1998): *Studies of rhythm perception of both test patterns and musical performances show that meter itself is an ambiguous if not wholly imaginary property of the audio signal* (Parncutt 1994). *A given rhythm, whether intentionally musical or not, can evoke a number of contrasting pulse sensations and metric orientations in different listening subjects or in different trials with the same subject* (Iyer, 1998, s. 44).

<sup>32</sup> På dette stadiet holdt jeg også på med slåttene *Huldrestille I og II* etter Eirik Medås, samt *Rull på nedstilt etter Severin Kjerland*, lært av Knut Hamre, og akkurat dette første notatet handler også om disse spilt på mandolin.



*fremdrift og beholde så mye flyt som mulig. Her tar jeg i bruk muligheter, klanger og teknikker som ligger naturlig til rette for meg i interaksjon med instrumentet.*

Denne første loggen tar for seg temaene spilleteknikk og klang i relasjon til rytmikk mer generelt. Dette er momenter som ofte henger sammen og som i stor grad går igjen videre i prosessen, i tillegg til søkelyset på intonasjon og tonalitet. Den neste loggen angående gangeren viser at mandolinen inviterer meg til spilleteknikker som på mange måter kompensere for detaljer som er vanskelig å overføre fra fele. Mandolinen inviterer for eksempel til en rask tremoloeffekt<sup>33</sup> med plekter som kompensasjon for lange toner med bue. Det at den har doble strenger gir også en forsterkende effekt, løse strenger i melodi og fraser og inviterer til å skape en ganske rik klang og ekstra muligheter for overtoner. Samtidig bruker jeg egen bakgrunn, handlingskapasitet og ferdigheter, for å forsøke å kompensere for ulikheter i instrumentene. Dette skjer mer eller mindre ubevisst uten en analytisk tilnærming i arbeidet med slåtten, i det jeg forsøker å få til en viss rytmisk flyt mellom de ulike delene.

Nytt notat i loggboken fra september 2020:

*Gamal gangar etter Olav Moe, lært fra fele til mandolin på nedstilt bass: G-D-A-E. Det har løsnet på Gamal gangar - jeg hører og forstår bedre det rytmiske, skiftene i den rytmiske følelsen og gyngen, i det som kan tolkes som variasjon mellom 2/4 og 6/8 flyter bedre (mye ved hjelp av opptak av Anders der han tramper mer markant). Det er fortsatt en utfordring med nok hold i tonen, men noe av dette kan forhåpentligvis løsne over tid. Har fått inn flere detaljer i vekene, både rytmiske og melodiske variasjoner.*

Her har jeg tydelig fått klarnet opp i de rytmiske misforståelsene fra starten av læringsprosessen og fått inn flere av de rytmiske detaljene i kropp og motorikk ved å spille med og forsøke å «lime meg på» opptakene av Anders. Å høre opptakene med Anders på nytt hjelper meg å oppfatte flere nyanser. De melodiske detaljene begynner også å falle mer på plass, men på mandolinens premisser. Samtidig gjør plassering av fingre på det trange og smale gripebrettet, og vanskeligheter med å få noe særlig effekt ut av forsøkene på hammer-on/pull-off-teknikk spillingen lite elegant. Å få til nok hold eller sustain i tonen er et stadig

---

<sup>33</sup> Hurtige plekterbevegelser over strengen med mange anslag per tone, typisk brukt i for eksempel italiensk mandolinmusikk og amerikansk bluegrass for å skape et inntrykk av at tonen varer med en form for vibrato.

tilbakevendende tema. En mandolin uten metallbånd langs gripebrettet inviterer altså definitivt ikke til sustain. Nytt notat fra april 2021, gjennomgang av demoopptak:

*En stor utfordring her er mandolinens begrensninger og mangel på muligheter for legato ornamenteringer som på fele med bue. Og det å kjenne seg fri til å «klemme til» de stedene det trengs - slåtten kler ikke å spilles pent og pyntelig. Denne kommer seg stadig, men jeg må lytte mer til arkivopptak med Olav Moe - trakter etter noe av den samme råheten rytmisk og tonalt, samt i ornamenteringen. Den båndløse mandolinen inviterer altså ikke til legato-spilling, eller hammer-on/pull-off-teknikk, noe som gjør det nesten umulig å få frem de rytmiske detaljene som er karakteristisk for slåtten på fele.*

Det går tydelig frem her at klangen i instrumentet og spilletekniske utfordringer altså har en god del å si for den rytmiske flyten i slåtten. Men det var fortsatt mye å jobbe med dette tidspunktet, og gangaren hadde her ennå ikke satt seg skikkelig i kroppen. De samme tekniske utfordringene gikk igjen, og jeg var i denne perioden på utkikk etter praktiske løsninger, som å stemme ned instrumentet en hel tone for å høre om det kunne løse litt av problemet med hold i tonen. Samtidig gjorde alle disse problemene at jeg spilte veldig forsiktig for at ikke mandolinen skulle gå så lett ut av stemmingen. Jeg kjente meg ikke fri til å spille kraftig nok på de stedene der det kjentes riktig. Jeg var i tillegg ute etter et slags råere uttrykk, mer i tråd med slik det låter på gamle arkivopptak, og forsøkte underveis å kopiere tonaliteten fra arkivopptak med Olav Moe. Å justere tonehøyder og intervall etter fele lar seg lett gjøre å kopiere på den båndløse mandolinen. Jeg har mulighet til å variere klangfarge for hver eneste frase hvis det var ønskelig. Den inviterer altså til det tonale aspektet ved det jeg vil kalle et *råere uttrykk*, altså at jeg kan velge å stemme etter arkivopptaket hvis jeg vil, men ikke til det dynamiske, volummessige aspektet, å kunne øke volum og intensitet der det kjennes naturlig.

I september 2022 hadde jeg en ny økt med Anders Røine der vi gikk inn og så på litt detaljer i slåtten, men de tilleggsornamentene og trillene han foreslo å ta med, viste seg teknisk vanskelig å få til på den båndløse mandolinen. Det var reint fysisk ganske vrient å få tilsiktet effekt. Dette har både med fingersetting å gjøre, og det at tonen varer så kort etter anslaget, spesielt uten metall-bånd på gripebrettet til å ta imot strengen. Når jeg i akkurat dette partiet skulle gjøre hammer-on/pull-off i raskt tempo på mandolinen for å simulere Anders sin trille på fele, ble

det rett og slett nesten ikke lyd – eller lyden varer her såpass kort at den omtrent ikke har noen som helst virkning – den modifiserte mandolinen inviterer ikke til akkurat denne trillen. Jeg jobber fortsatt med å inkorporere eller kroppsliggjøre disse detaljene, eventuelt finne måter å kompensere for dem på, på måter som kler slåtten og instrumentet, men har ennå ikke funnet noen tilfredsstillende løsninger, heller ikke bruk av tremolo.

Neste opptak av Gamal gangar på mandolin 6. oktober 2022 – på video denne gang:

*Ganske bra tolkning, mye vreg på ampen<sup>34</sup>, bærer preg av at instrumentet er tungspilt. Grei flyt, men ikke så dynamisk. Trangt om plassen for hånd og fingre på gripebrettet – jeg bruker ikke lillefingeren på venstre hånd - mye på grunn av motstanden og lite hold i tonen, men også av fysiske årsaker - lite styrke i ring- og lillefinger fra naturens side har alltid vært et problem for meg. Jeg har i mange sammenhenger justert teknikken etter egne begrensninger fremfor å forsøke å tvinge gjennom noe som kjennes unaturlig. Plekterbruken i høyre hånd er usystematisk og knotete, ikke spesielt elegant å se på, men fungerer greit sonisk. Alle tonene i motivene kommer ikke like godt frem. Dette blir en utfordring - og heller ikke ornamentene er spesielt tydelige. Det svinger ganske bra rytmisk, men teknisk er det mye å hente for å klargjøre både motiv og ornamenter. Kanskje også litt for monotont rytmisk, kan forsøke å løse opp i dette fremover. Tror uansett slåtten vil gjøre seg bedre på bouzouki med tanke på disse problemstillingene.*

Igjen et eksempel på hvordan klang, både i instrument og med forsterker, henger sammen med spilleteknikk og flyt i det rytmiske. Her har jeg altså begynt å ta i bruk forsterker og virkemidler som forvrengning og romklang for å gi en ekstra klangdimensjon til instrumentet. Forsterkeren blir sånn sett en forlengelse av instrumentet, og inviterer meg til å ta i bruk de innebyggede effektene for å skape et utvidet lydbilde med hensyn til klang.

Jeg blir enda mer bevisst på instrumentets og egne begrensninger, hvor lite inviterende gripebrettet er for min egen fysikk for eksempel. Jeg blir også gjort oppmerksom på mangler i

---

<sup>34</sup> Gitarforsterker

egen spilleteknikk, og ser at kombinasjonen av alle disse momentene er med og fører til et litt monotont og flatt uttrykk. Her er jeg også inne på en konkret mangel i min handlingskapasitet, fysiske vanskeligheter med å få nok styrke i ring- og lillefinger til å utføre triller hvis det er for mye motstand. I denne loggen har jeg allerede bestemt meg for å legge mandolinprosjektet på is og heller forsøke slåtten på båndløs bouzouki. Jeg gjør likevel et siste forsøk uten å komme så veldig mye videre. Når jeg ikke får ting til reint teknisk, forsøker jeg å dekke over vanskelighetene med å justere effektene i forsterkeren. Jeg forvrenger lyden enda mer for å se om det kan komme noe bra eller i det minste interessant ut av eksperimentet lydmessig, men får det ikke til å låte slik jeg vil. Siste lydopptak av Gamal gangar på mandolin er 13. oktober 2022:

*Mye vreg her også, generelt for mye. Omtrent lik den 6. oktober, for statisk og for lite dynamisk spilt. Teknisk sett mer perfektjonert, men jeg er usikker på instrumentet og retningen det tar. På den positive siden er tredje veket, opp i A er mer artikulert her enn tidligere. Kan eventuelt gjøre flere forsøk med mandolin seinere, men tenker å la den ligge nå.*

Hjelp fra klangeksperimenter i forsterkeren kan altså ikke redde inn noe som ikke fungerer optimalt reint spilleteknisk og ikke flyter godt i dette tilfellet.

I slutten av oktober 2022 har jeg videreført slåtten til en modifisert og båndløs bouzouki med capo - hele slåtten blir da senket én oktav, og de litt løsere strengene gir ornamenter og hammer-on/off lettere å gjennomføre. Jeg synes dette fungerer bra musikalsk, egentlig bedre enn mandolinen, og vurderer å gjøre bouzoukien til endestasjon som instrument for denne slåtten. Bouzoukien er, lik Supro-gitaren jeg velger å bruke på Grålysning, et ikke spesielt dyrt, rustent og skranglete instrument fra 1960-tallet med originalmikrofon. Å tolke slåtten på dette instrumentet, som jo også i bunn og grunn er en form for båndløs gitar, bare med en litt annen instrumentklang, kjennes umiddelbart riktigere enn mandolinen. Strengene er slakkere, så det er mulig å få til flere ornamenter. Det kjennes ut som det er rom for større klanglige variasjoner i spillet, i motsetning til mandolinen. Mandolinen er absolutt oversiktlig og hensiktsmessig som overføringsinstrument, men mangler rom for spilleteknisk og klanglig bredde. Den er tungspilt, og tonene, spesielt i øverste register blir for korte til ordentlig melodiføring. Men teknikk og plekterbruk er ellers relativt lik. Bouzoukien kan her se ut til å invitere meg til både videre

overføring fra mandolinen, og til å spille og tolke slåtten med et spilleoverskudd jeg har savnet, både teknisk og med hensyn til akustisk og elektrisk lyd og klang. Instrument-teknikk, klang og spilleteknikk er her nært forbundet med følelse av overskudd og flyt. Lydopptak av Gamal gangar på bouzouki 27.oktober:

*Capo høyere opp, lysere toneart (A), tydelig tramping med begge beina på annethvert slag. Litt lysere og lettere sving - ganske bra spilt og ikke så dumt referansepunkt. Hakket saktere enn på mandolin-versjonen, liker for så vidt det bedre. Litt annerledes og bedre svingfølelse. Modulasjonen opp i A i tredje veket fungerer ikke så bra, dårlig intonasjon, blant annet på grunn av lengre hals. Uvant å spille på dette instrumentet. Denne delen føles også litt hakkete.*

På disse første opptakene med bouzouki har jeg drevet og eksperimentert med stemming, capo og tonearter. Jeg har også testet ulik grad av tramping og lagt vekt på og jobbet med flyt i den rytmiske dimensjonen av slåtten. Bouzoukien inviterer meg her til helt andre løsninger enn mandolinen har gjort, både bruk av capo, og dypt stemte strenger. Jeg har laget en dyp variant av nedstilt bass-stemming med bass-strengen i E (E-H-F#-C#) for å få slakke strenger som kjennes behagelige å spille på og som gir rom for triller og hammer-on/pull off-teknikker. Hvor hardt strengene er strammet inviterer dermed til ulik spilleteknikk og til annerledes tilnærming til både ornamentikk og dynamikk. Jeg forsøker meg først med capo i 5. og 7. bånd, før jeg ender opp i tredje bånd, i originaltonearten G, bare oktaven under fele og mandolin. Fingersettingen blir litt annerledes siden halsen er lengre, og avstandene mellom intervallene er fysisk større. Lengden på halsen og avstanden fingrene skal rekke over gjør at jeg mister flyt i spillingen, musikken mister fremdrift og opplevelsen av frasene blir oppstykket. Jeg må derfor moderere og tilpasse teknikken i venstre hånd, og på nytt forsøke å få denne delen av slåtten til å bli en del av naturlige bevegelser med hendene, en del av vanen<sup>35</sup>, noe som blir enda tydeligere i neste logg fra 7. november der jeg filmer med nærbilde av venstre hånd:

---

<sup>35</sup> Begrepet *vanen* blir inngående diskutert i et fenomenologisk perspektiv av Maurice Merleau-Ponty i *Kroppens fenomenologi*, s. 99-101, i ordelag som på mange måter er forenlig med James Gibsons ståsted: *Men hvis vanen hverken er en viden eller automatik, hvori består den da? (...) Spørsmålet stilles ofte, som om perceptionen av en bokstav skrevet på papiret fremkalder forestillingen om dette bogstav, der så igen fremkalder forestillingen om den bevægelse, der skal til for at ramme det på tastaturet. Men den sprogbrug er mytologisk. (...) Det er (...) kroppen der «forstår» under erhvervelsen af en vane. (...) Musikere giver et endnu bedre eksempel på, hvorledes vanen hverken har hjemme i tanken eller den objektive krop, men i kroppen som formidler af en verden. (...) (Organisten) tager plads på bænken, træder på pedalerne, trækker registrene ud, tager mål af instrumentet med*

*Nærbildet i filmingen gjør det ekstra tydelig at det er langt større avstander å rekke over på bouzoukihalsen enn på mandolinen. Dette er utfordrende - må flytte hånden hele tiden i posisjon. Instrumentet er også for tungspilt for meg til å ta i bruk lillefingeren som ekstra hjelp foreløpig, annet enn den lille ekstra frasen i tilleggsmotivet i tredje vek. Bouzoukien er også utfordrende å balansere, må bruke ekstra konsentrasjon og krefter på å flytte på og holde fast instrumentet gjennom slåtten.*

Her finner jeg flere praktiske problemer som må arbeides med, blant annet stabilitet i instrumentet når jeg spiller, og store avstander over gripebrettet. Bouzoukien tilbyr slik sett en del løsninger og forbedringer som mandolinen ikke kunne tilby, men byr også på nye utfordringer. Det er her ennå for tidlig å si om den inviterer meg til å tolke slåtten som helhet på en for meg tilfredsstillende måte.

Videoopptak av Gamal gangar på bouzouki tirsdag 8. november:

*Ganske bra og et av de bedre opptakene av denne med mindre vreng, noe som gjør det lettere å orientere seg. Må bli mer bevisst på plekterbruken. Kanskje bli mer bevisst på hvor de ulike vekene kommer? Det fungerer fint med tonaliteten på tredje veket der det skifter til A, og jeg varierer med D i bassen et par steder. Jeg ser her at ned- og oppslag er blitt mer systematisk på dette opptaket enn de foregående. Nedslagene kommer mer konsekvent på de samme plassene.*

Jeg arbeider videre for å få til mer bevisst plekterbruk og bli mer konsekvent. Samtidig utforsker jeg bruk av forsterker og ulik grad av vreng og klang. Igjen nært samspill mellom teknikk, rytmikk og klang. Her har jeg kommet nærmere noe som fungerer teknisk, og har også moderert lyden noe, slik at det akustiske preget kommer mer frem i balanse med forsterkerlyden. Jeg har lagt til en åpen D-streng i tredje veket for variasjon og for å skape rikere klang, slik at dette partiet også kan få mer oppdrift der det kjennes nødvendig. Seinere gjør jeg et helt nytt eksperiment, jeg forsøker å spille gangaren på en liten modifisert reisegitar som ikke har vært i bruk på lenge.

---

*sin krop, han indopptager retningerne og dimensionerne, han indretter sig i orglet, ligesom man indretter sig i et hus. (Ponty, 1945/1994, s. 99-101)*

Her tester jeg *Gamal gangar* med Chiquita-gitar, en liten båndløs elgitar, på nedstilt bass-stille med capo stemt D-G-D-A-A-E, 8 november:

*Dette er første forsøk og sånn sett slett ikke ille, men vet ikke helt om dette er veien å gå likevel, mer en sjarmerende test? Det tredje veket funker overraskende bra, det blir liksom en opptur, et gir opp der, litt som i feleversjonen. Akkurat dette får jeg ikke helt til verken på bouzouki eller mandolin. Der har jeg vurdert å forsøke å skape motsatt effekt på denne delen, heller ta det helt ned i dynamikk, for så å bygge det opp igjen i neste vek. Dette er jo helt klart en fordel på Chiquitaen i denne stemmingen. Men føler nok likevel at Chiquitaen er litt begrenset som instrument, som mandolinen er også på sitt vis, derfor må det kjennes veldig bra for at jeg skal følge dette opp videre. Kan kanskje også forsøke å spille med fingrene her istedenfor plekter?*

Å skifte til den lille, båndløse minigitar, en *Chiquita*-reisegitar, er et lite eksperiment som eventuelt må arbeides videre med. Det kan uansett være med å gi en bredde i perspektiv på bruk av ulike instrumenter på gangaren. El-gitaren inviterer til andre ting både spilleteknisk og lydmessig enn mandolin og bouzouki. Det låter også som det kan ha noe for seg i oppbygging og dynamikk å gjøre flere forsøk med denne kombinasjonen på et seinere tidspunkt.

### 5.1.2 Overføring av Grålysning

Parallelt med prosessen og arbeidet med gangaren holdt jeg som tidligere nevnt på med å lære meg ni andre slåtter og folketoner. Blant disse var Valdresspringaren *Grålysning*, og denne fikk en langsom start i dette prosjektet. Jeg hadde problemer med å forstå rytmikken slåtten i begynnelsen, og det var også mer utfordrende tonalt fordi langeleiken til Anders Røine var stemt ulikt min egen langeleik de første gangene vi møttes i denne anledning<sup>36</sup>. Hans langeleik hadde lavere dur-ter, en litt annerledes halv-høy kvart, og lavere sekst og septim enn mitt eget instrument. Jeg ville i utgangspunktet lære slåtten på langeleik, men siden mine knotter var limt fast i posisjoner anså jeg det litt upraktisk å gå i gang, og jeg la *Grålysning* på hyllen en tid. Første notat er fra januar 2020:

---

<sup>36</sup> Anders Røines langeleik har et spesialdesignet eget system med manuelt flyttbare knotter.

*Har begynt å se på Grålysning, en valdresspringar, etter opptak med Anders. Min egen langeleik er ikke tilgjengelig for øyeblikket, så vurderer å overføre direkte til båndløs gitar. Bruker en egen gorrlausvariant for gitar som utgangspunkt for stemming. Det er en utfordring med springartakten med variasjoner på hver frase, er usikker på hvor frasene starter i takten.*

Gorrlaus<sup>37</sup>-stemmingen jeg her snakker om er basert på felestemmingen F-D-A-E, men tilpasset gitar slik: D-F-D-A-A-E. Noen dager seinere har jeg forsket litt videre på ulike stemminger og vurderte en åpen A-stemming, så etter hvert at det ville fungere bedre med åpen D og capo i 7. bånd, mer som på min egen versjon av Bjølleslått. Jeg testet dette først på en båndløs Telecaster<sup>38</sup>. Seinere samme måneden kommer følgende notat:

*Har jobbet videre med denne på båndløs Stratocaster<sup>39</sup> og har hovedfokus på to instrumenter fra nå av: båndløs strat og båndløs mandolin.*

På dette stadiet hadde jeg fortsatt ikke bestemt meg for overføringsmetode, og vurderte å lære slått på langeleik i første omgang. Siden jeg ikke hadde tatt meg langeleiken på reise, og fordi den var satt i stand med stemming og knotter til et annet pågående prosjekt, begynte jeg å forske på hvordan jeg kunne overføre direkte til gitar. På den båndløse gitaren ble knotteproblematikken ikke-eksisterende siden instrumentet inviterer til å spille alle tonehøyder og intervaller som langeleikene måtte være satt opp for til enhver tid<sup>40</sup>. Jeg forsøkte meg først på en egen variant av gorrlaus stemming for gitar, noe jeg snart gikk bort fra til fordel for den langt mer konvensjonelle åpne D-stemmingen, Vestapol<sup>41</sup>. Denne stemmingen har jeg brukt mye tidligere, og den inviterer for meg til gode løsninger både klangmessig og med tanke på fingersetting for dur-basert og lydsk<sup>42</sup> modalitet. Mange av tonene i slått ligger klar i de åpne

---

<sup>37</sup> Gorrlaus er et felestille mye i bruk i eldre musikk fra Setesdal, blant annet i de legendariske *Rammeslåttene*.

<sup>38</sup> Elgitar med solid kropp med særpreget og direkte klang i kropp og mikrofoner (vanligvis to). Den ble utviklet av amerikaneren Leo Fender på 1940-tallet. Telecasteren ble seinere svært trendsettende og har vært mye brukt i amerikansk countrymusikk og rock siden 1950-tallet.

<sup>39</sup> En av de mest populære typene elektrisk gitar, også skapt av Leo Fender med solid kropp, men med litt annen utforming enn Telecaster. Den har tre mikrofoner, der to og to kan brukes samtidig for å gi en litt «sprø» og egenartet lyd ulik andre elgitarer. Den ble utviklet tidlig på 1950-tallet, og mye brukt i rock- og bluesmusikk siden 1960-tallet av ikoner som Buddy Holly, Jimi Hendrix og Terje Rypdal.

<sup>40</sup> Se kapittel 2.4: Tanker om tonalitet som kontekst og estetisk veiviser.

<sup>41</sup> Se side 14 for flere detaljer om åpen D-stemming.

<sup>42</sup> Kirketoneart og type durskala med høyt fjerde trinn.



strengene i stemmingen. Både instrumentet og stemmingen inviterte meg dermed ganske åpenbart og direkte til arbeidet med *Grålysning*.

Det går tydelig frem fra loggen at jeg fortsatt ikke kunne eller forstod slåttemelodien på dette stadiet, og dermed heller ikke forstod de helt grunnleggende rytmiske variasjonene. Jeg misforstod delvis hvor noen av frasene startet og sluttet. Det tar altså litt tid før jeg finner de rette invitasjonene inn i slåtten, tid å utforske hva jeg kan få ut av timene og opptakene med Anders ut ifra min bakgrunn og tilnærming. Det hører også med til historien at Anders varierer og improviserer mye, både tonalt og rytmisk på slåttene, noe som gir dybde og friskhet i repetisjoner og vek, og som appellerer veldig til meg som lytter, men som gir meg en del motstand i det jeg skal forsøke å forstå hva som skjer som utøver når jeg har flere opptak og versjoner å forholde meg til. Jeg har først forsøkt meg her på en båndløs Telecaster som instrument, men har seinere skiftet til en båndløs Stratocaster, mest på grunn av gitarlyd og klang – jeg syntes intuitivt at den karakteristiske klangen fra Stratocasteren, dens mikrofoner og lyd virket mer interessant å jobbe med i denne perioden. Den inviterte på flere måter til arbeid med både denne slåtten, samt springaren *Bjølleslått*, samt *Rammeslått I og II*, som jeg også arbeidet med på dette stadiet av prosjektet. Spesielt på én av mikrofoninnstillingene, plasseringen midt imellom de to øverste mikrofonene ga den meg assosiasjoner til den litt sprø strenge-klangen i langeleiken, samtidig som anslag på bass-strengene ga en dybde i spillet. Nytt notat i loggboken fra oktober 2020:

*Jobber med direkte overføring av springar fra Valdres fra langeleik til båndløs elgitar, stemt i Vestapol/åpen D, med reinstemt ters (5/4) og capo i 7. bånd - A-dur/lydisk fra opptak med Anders Røine. Legger meg oktaven under langeleiken.*

*Merknad: når jeg om morgenen på ny setter meg ned med slåtten - opptak på telefon og gitaren på fanget - er det overhodet ikke snakk om noen teoretisk, tonal eller rytmisk analytisk tilnærming for mitt vedkommende - dette virker allerede unnagjort i denne omgang: asymmetrisk springartakt og tonearten A, en slags lydisk modalitet, med lav dur-ters, halvhøy kvart og lav stor septim. Når alle disse detaljene er klare og kroppsliggjorte, er det så å si bare å starte og spille med opptaket - forsøke å lime seg fast på frasene. Jeg starter altså ikke ut med en analytisk tanke, jeg starter ut med innlærte, kroppslige bevegelser som jeg i*

*større grad enn før forsøker å tilpasse i lytting og finmotorikk. Forsøker også å trampe med og eventuelt tralle slåtten samtidig for å få inn den særpregede taktarten – finner det vanskelig å ornamentere og spille frasene riktig og ledig nok samtidig, spesielt i andre vek.*

Den rytmiske forståelsen gikk fremover, selv om jeg fortsatt ikke helt forstod detaljene i slåtten og hadde full oversikt over hva den eventuelt inviterte meg til. Jeg forsøkte å stemme intervallene uten slag, altså med opplevelsen av at intervallene ikke svinger mot hverandre, men så godt som står i ro<sup>43</sup>. Det vil si at kvint, kvart og ters i åpen D-stemming blir så reinstemte som mulig. Dette gjør at stemmingen, hvis jeg slår an løse strenger, har en klang som varer lengre og får en litt annen karakter. Forholdet mellom intervallene blir da så godt som 3/2 (rein kvint), 4/3 (rein kvart) og 5/4 (rein dur-ters) hvis jeg bruker litt ekstra tid på å stemme dem. På en vanlig oppsatt gitar med bånd ville en slik stemming skapt en del problemer, fordi åpne strenger og tilsvarende tone trykket ned mot båndene ikke ville samsvart helt, men den båndløse gitaren inviterer til å stemme intervallene på denne måten. Det låter samtidig i mitt hode bedre av den åpne utgangsakkorden stemt slik. Den lydiske modaliteten i slåtten ligger også godt til rette for fingersettingen med dette oppsettet. Slåttemelodien slik jeg spiller den i denne stemmingen med capo går oktaven under Anders sin versjon på langeleiken. Den får dermed et mørkere preg, selv om jeg forsøker å beholde så mye av karakteren som mulig. Intervaller som ikke er basert på løse strenger er ikke bundet opp av den åpne reinstemte utgangsakkorden med et båndløst gripebrett, men ligger fritt til å varieres etter behov, eventuelt etter kopi av kilde, eller med egne variasjoner.

I merknaden skrev jeg her om å gradvis inkorporere slåtten i motorikken og i vanen etter hvert som detaljene faller på plass. Jeg sluttet etter hvert å sette søkelys på detaljer som må læres, eller på spillemessige og tekniske problemer, og forsøkte mer og mer å bli i ett med musikken med hele kroppen. Men på dette stadiet var det en lang vei igjen å gå før essensielle detaljer var på plass. Det syntes likevel viktig for meg å kunne leke og spille løst rundt temaene i slåtten underveis, selv om verken kunnskap eller uttrykk satt akkurat som det skulle. Notat fra 21. februar 2021:

---

<sup>43</sup> Se side 23 for kort beskrivelse av dette fenomenet. For spesielt interesserte og for mer utfyllende beskrivelser av hvordan lydbølgene oppfører seg, se side 12-24 i *The Just Intonation Primer* av David B. Doty.

*Våknet i natt, sto opp og gikk og spilte igjennom Valdres-springaren, og med ett var andre veket på et vis løst rytmisk. Overhodet ikke teknisk perfekt, men likevel - en viss flyt var kommet inn i spillet, og trampingen og spillingen kjentes mer koordinert. Slåtten kjentes ikke like så uoverkommelig lengre.*

Her hadde jeg tydeligvis knekt noen koder og kommet et langt stykke videre i en liten øvingsperiode i forkant av dette siste notatet. Nettopp dette har jeg opplevd mange ganger i mitt spillende liv, at spillingen ikke nødvendigvis løsner mens jeg sitter og terper på detaljer, men faller på plass etter en pause, gjerne etter søvn, som om kropp og finmotorikk trenger noe tid på å ta inn all øving, informasjon og detaljer før kunnskapen kan bli en del av vanen.

Grålysning er den slåtten der jeg har hatt mest utfordringer rytmisk. Jeg har måttet avgrense og sette søkelys på et par vek fra Anders sin versjon og lime meg på frasene for å forsøke å forstå rytikken. Her er et notat fra april 2021:

*Etter tilbakemelding på demoen fra Anders virker det som det går den rette veien, men at det fremdeles er litt ruskete, spesielt helt på slutten av andre veket, frasen før det skal videre inn i 3. vek. Her rasker jeg på og korter ned lengden på frasen for å få det til å gå opp rytmisk. Dette er for meg litt forvirrende punkt i slåtten. Jeg tror jeg må møte Anders direkte og spille sammen med han for å få klarnet opp i dette.*

Det har løsnet litt mer og jeg har fått gode tilbakemeldinger fra Anders på retningen dette tar. Men jeg har tatt en rytmisk liten snarvei for å få et parti i slåtten til å gå opp i takten, laget en nødløsning der jeg ikke helt har forstått hva som skjer og hva Anders faktisk spiller. Denne detaljen har satt seg i kroppen og finmotorikken, og må helst avlæres, og læres på nytt igjen. Læringsprosessen og detaljkunnskapen har forandret seg med øving og bevisstgjøring omkring hva som faktisk foregår i Anders sin versjon. Det som tidligere fremsto for meg som veldig elegant spill på et nesten litt mystisk vis, med tanke på den uvante og skakke rytmen, tonaliteten, de små, delvis improviserte ornamentene og variasjonene i vek og fraser, forstår jeg nå helt klart på en annen, mer systematisk og logisk måte. Dette selv om jeg fortsatt mangler danserens dimensjon for å forstå slåtten rytmisk.

Nytt notat fra Rauland 28. September 2022:

*Etter flere gjennomganger med Anders, dukker det stadig opp potensiale for forbedring. Noe av det første vi fikk ryddet opp i denne gangen var en rytmisk unøyaktighet i overgangen fra 2. til 3. vek. Jeg økte tempoet på melodilinjen et hakk for å kompensere for en frase jeg i første omgang ikke forstod. Etter at vi terpet og repeterte en stund, forstod jeg melodien og kunne spille frasen mer elegant og avslappet uten å øke tempoet. Videre har vi jobbet med betoning og anslag på flere deler, spesielt i vek 3 og 4, der en liten detalj i anslaget, etterfulgt av hammer-on og pull-off, ga en helt annen taktfølelse på det aktuelle stedet. Vi jobbet også med små detaljer og variasjoner i ornamentikk.*

Å spille duo sammen med Anders på langeleiken ga stadige påminnelser om tonaliteten, og hvor mye ørsmå justeringer, for eksempel lavere dur-ters (rundt  $5/4$ , kanskje litt lavere), høyere kvart (ca.  $11/8$ ), og lavere sekst (ned mot  $13/8$ ) og septim (nøytral septim, ca.  $11/6$ ) har å si for hele stemningen i slåtten. Jeg tok her ett nytt opptak av Anders for å øve til for å ha flere valg og variasjoner, samt for å bruke til spilletrening og bevisstgjøring. Opptaket er ganske ulikt det første referanseopptaket fra mai 2019 i rytmiske og tonale detaljer og ornamentikk.

På dette tidspunktet hadde jeg endelig fått ryddet opp i de rytmiske detaljene som ikke fungerte som de skulle fordi jeg hadde misforstått hvor frasen skulle ligge i takten.

Med hjelp av Anders hadde jeg også fått på plass trillene og hammer-on/pull-off på de rette stedene. Disse hammer-on/pull-off-bevegelsene stammer i stor grad fra strøkfigurer og ornamentter på fele, som er overført til hvordan snerten (plekteret) brukes på langeleiken i kombinasjon med at fingrene på venstrehånden besørger mange av anslagene ved å knipse strengene uten at høyre hånd er involvert. Her er det snakk om ørsmå variasjoner, hvor anslaget kommer i forhold til legato-spillet i venstre hånd, som skaper fremdrift og variasjon i fraser og vek, og rytmisk liv i slåtten som helhet. Anders har forsket på og arbeidet inngående over mange år med å kartlegge hvordan disse strøkfigurene kommer best til sin rett på både langeleik og gitar. Det krever intensiv og detaljert lytting for å oppdage disse subtile detaljene, som med ett kjennes viktige og betydningsfulle for fremdrift og variasjon når de er på plass. Jeg ville hatt problemer med å oppfatte mange av disse variasjonene på egen hånd, men nå som de har fått satt seg i motorikken i hendene, kjennes de svært meningsfulle.

I det videre arbeidet med slåtten har jeg skiftet instrument, fra en modifisert, båndløs Stratocaster, til en gammel elektrisk Supro-gitar fra tidlig 1960-tall. Jeg har beholdt oppsettet med stemming i åpen D og capo i 7. bånd. Det er som om slåtten kledde denne gitaren bedre, selv om instrumentet er langt mer skranglete og ikke så godt vedlikeholdt i mekanikk og elektronikk. Det spraker i volumkontroller og kabelinnnganger, og mikrofonene er godt rustne, og nok også av adskillig lavere kvalitet enn de på Stratocasteren. Likevel «synger» instrumentet på en helt annen måte, spesielt med litt forvrengt lyd i forsterkeren, som gir mer sustain, og også bidrar til at den åpne stemmingen klinger mer med underveis i slåtten. Jeg opplever Supro-gitaren som *enda* mer inviterende til denne slåtten, i hvert fall slik jeg tolker og spiller den på dette stadiet.

I oktober 2022 sendte jeg et opptak av Grålysning til en folkemusiker og kollega, som også er en dyktig danser, for å høre om jeg var på noenlunde rett spor med tanke på det rytmiske.

Deler av tilbakemeldingen lød slik:

*Eg har høyrte på springaren fleire gonger, var usikker på andre slaget - om det var litt for tungt, fordi det er på det slaget «oppdrifta» er, det er der «strikken» verkeleg må vera i strekk, viss du skjønner eit slik bilete. Så eg lytta på andre som spelar valdresspringar og kom eigentleg fram til at du har kjempegod takt, den er kanskje litt mykje markert, men slike ting er eigentleg berre smak og behag. Melodiføringa er strålande, så det er nok at det ligg i eit litt mørkt register på gitaren som gjer at det er eit eller anna eg stussar på innimellom. Så oppsummert: - den «gullstrengen» av intensitet som eg snakka om når me prata er der, men det er potensiale for eitt hakk opp etter mitt syn. Bittelitt lettare toar, meir spenst i 2. slaget? (Utdrag fra tekstmelding høsten 2022.)*

Dette høres ut som noe som lignet en kommentar jeg også har fått av Anders, at slåtten ikke skal ha en slik tung følelse av at det lander på andre slaget, og at jeg ikke markerer det for voldsomt - selv om det er asymmetrisk springartakt - men at frasene flyter videre på et mer elegant vis. Slike tilbakemeldinger hjelper meg på rett spor, siden jeg egentlig ikke har nok referanser og ferdigheter innen slåttemusikken og dansen til å forstå rytmikken fullt ut. Jeg er ikke danser, og det gir meg derfor et ekstra perspektiv å få et lite glimt av danserens opplevelse

av spillet. Videre følger en rekke loggnotater i fra samme periode der jeg arbeider systematisk med slåttene på Supro-gitaren. Opptak fra 7. og 13. oktober:

*Gitaren kler vengen langt bedre, men fortsatt ikke en fullgod sving i dette opptaket. Grooven bærer preg av en litt for tung toer, blir nesten litt rumba<sup>44</sup>-aktig. Det er i overkant mye veng, men jeg tenker at det hjelper på helheten, og gjør at basstoner eller akkordklang i større grad blir hengende over melodilinen. Det kompenserer på en måte for manglende understrenger. Men jeg opplever det som en litt oppjaget stemning i spillingen på opptaket, for hard tramping og rusk og unøyaktigheter i fraser. Det var også denne demoen jeg fikk tilbakemelding på at var litt tung i takten, og jeg er enig. Den er alt for markant og seig på andre slaget.*

Her er det først og fremst det rytmiske jeg har utfordringer med å få på plass. Det ideelle her hadde nok vært ulike samspillsituasjoner, eventuelt sammenhenger der man har mulighet til å akkompagnere dansere. Jeg savner i lyttingen og refleksjonen en viss ro og eleganse i eget spill, noe jeg også ser på som utfordrende og egentlig bortimot umulig å få til kun ved å sitte og øve og forsøke å analysere musikken på egenhånd. Slik sett inviterer både instrumentene og slåttene meg til en langstrakt prosess i samspill med andre musikere og aktører, å være i en direkte musikalsk kommunikasjon med andre, samt enda mer arbeidstid enn det som gjenstår av akkurat dette masterprosjektet per i dag. Neste videoopptak 13. oktober:

*Enda mer veng og sikkert alt for mye, men dette er det første opptaket hvor jeg tenker at jeg er inne på noe litt annerledes og sånn sett verdifullt. Jeg må bli mer konsekvent på hvor jeg legger inn basstoner med høyre tommel. Begynner å henge meg litt opp i pekefinger på høyre hånd som litt krampaktig holder plekteret som ikke blir brukt, og sånn sett ikke har noen funksjon. Vurderer å legge om teknikken, ta i bruk pekefingeren, og gjøre om på denne vanen/uvanen.*

Refleksjoner rundt type lyd, mer moderate mengder effekter på forsterkeren og høyrehåndsteknikk er i søkelys på disse notatene. Igjen handler det om kombinasjonen og balansen mellom

---

<sup>44</sup> Latin selskapsdans i 4/4-takt, ikke til forveksling med cubansk rumba, og veldig ulik springartakt. Det jeg beskriver her er en følelse i markeringen av rytmefiguren over taktslagene.

teknikk, type klang, rytmiske detaljer og tempo, og viser at disse momentene er nært forbundet musikalsk. Jeg forsøker videre å lande på mer konsekvente løsninger som fungerer bedre til slåttene i denne sammenhengen, og vurderer her om jeg skal ta i bruk fingerspill-teknikker på flere måter. Videre retter refleksjonene i loggboken seg mot mer og mer finslippte detaljer og invitasjoner<sup>45</sup>. De går inn på spesifikke teknikker og detaljer angående forsterkerlyd, fingerspill, slide/glide-teknikker, rytmikk, variasjoner og variabilitet.

Dette kan være tiden for å gå tilbake og høre på tidligere opptak enda en gang, spesielt på åpningen av slåtten. Har jeg snudd frasen litt? Hva har jeg tilført? Hva har jeg trukket fra?

På et nyere opptak av Anders Røine der han spiller gitar, tatt opp på Rauland tidligere samme året, høres han ut som han er veldig bakpå slaget. Det oppleves ekstra tilbakeleent rytmisk når jeg sammenligner med mitt spill generelt. Jeg tenker først og fremst å forholde meg til den versjonen på langeleik som jeg tok opp først, men opptaket med gitar har et ganske konsekvent bass-spill som er interessant. Anders spiller også på dette opptaket noen lynkjappe hammer-on/pull-off-ornamenter som jeg kanskje kan teste og nærme meg. Når jeg nå sammenligner med det som var min første lytterreferanse for å plukke slåtten, videoopptak med Anders på langeleik våren 2019, hører jeg at jeg har gjort om på og standardisert noen fraser. Åpningsmotivet kan eventuelt spilles tettere opp til slik han spiller det der for bedre variasjon, og jeg kan også ideelt sett gå igjennom dette opptaket på nytt ganger for å hente ut enda flere detaljer.

Jeg har i løpet av prosessen her ikke på noen måte kommet i mål eller endt opp med noe jeg kjenner er et fullstendig ferdig prosjekt – snarere har jeg fått enda flere tanker og idéer til mulige løsninger og retninger til veien videre. Jeg er fortsatt et godt stykke unna å kunne spille slåttene slik jeg hadde håpet på å få til. Likevel vil jeg i neste kapittel gjøre et forsøk på forsøk på å oppsummere hva jeg har kommet fram til så langt.

---

<sup>45</sup> For flere eksempler på utdrag fra loggboken, se vedlegg helt til slutt i oppgaven.

## 6. Funn, resultater og diskusjon

### 6.1 Kategorier av invitasjoner (affordances) – invitasjoner fra de båndløse instrumentene

For å få til en slags oppsummering av den springende og litt kaotiske prosessen i forrige kapittel og helheten i prosjektet, går jeg her tilbake og starter med problemstillingen for oppgaven:

Hva inviterer de båndløse gitarene til i mitt møte med slåttemusikk, hva inviterer slåttene til i mitt arbeid med den båndløse gitaren, og hva kan jeg tilby, med min bakgrunn, min handlingskapasitet og mine ferdigheter i denne sammenhengen?

Ut ifra en økologisk tilnærming til persepsjon, inspirert av psykologen James Gibsons ståsted og hans konsept *affordances*, vil jeg se så konkret som mulig på hva jeg har funnet ut i løpet av dette prosjektet. I dette kapitlet forsøker jeg dermed å oppsummere funn av invitasjoner fra instrumenter og slåtter, og tilbud fra min egen bakgrunn og innfallsvinkel.

#### 6.1.1 Invitasjoner fra båndløs mandolin

Jeg starter her ut med det første overføringsinstrumentet jeg tok i bruk på *Gamal gangar* eller *Hilmehallingen*, og mandolinen har i denne prosessen invitert meg som utøver til:

- å lære, plukke og speile direkte fingersetting og spill i venstre hånd fra kilden
- å være bindeledd og overføringsinstrument mellom fele og gitar eller bouzouki
- såkalt tremolo-effekt - hurtige plekterbevegelser over strengen med mange anslag per tone
- utstrakt bruk av åpne strenger
- å etterligne tonehøyde og intervall fra kilder



- å variere intonasjon og å finstemme<sup>46</sup> underveis i slåtten
- bruk av forsterker som forlengelse av instrumentet

Negative (eller utilsiktede) invitasjoner som er vanskelig å bruke til noe fornuftig akkurat i disse slåttene og denne sammenhengen:

- en kort tone i øvre register, så godt som uten hold eller sustain, kun et kort, perkussivt anslag.
- intonasjonsproblemer i øvre register
- inviterer til å gå ut av stemming ved dynamisk spill og variasjon i volum
- og å justere effektene i forsterkeren for å kompensere for og dekke over mangler i dette prosjektet

Den båndløse mandolinen inviterer meg ikke til:

- legato-spill, hammer-on/pull-off-teknikk
- triller
- å spille reint i øvre register
- sustain, i hvert all ikke i øvre register, og lite i nedre
- dynamisk spill og variasjon i volum
- fraser som krever teknisk utfordrende bruk av ring- og lillefinger i samme frase
- modulasjoner
- avansert akkordspill

### 6.1.2 Invitasjoner fra båndløs bouzouki

Bouzoukien har i prosessen her invitert *meg* som utøver til:

- videre overføring av slåtten fra mandolin
- bruk av og eksperimentering med capo
- eksperimentering med stemminger
- å spille slåtten i dypere register, én oktav ned

---

<sup>46</sup> Se side 24 i delkapitlet om tonalitet og mikrotonalitet for hva jeg mener med dette. Se også Johan Westmans avhandling *Melodi - Klang - Intonasjon* fra 1998.

- å lettere få til legato spill, selv med doble strenger
- utstrakt bruk av åpne strenger
- spill basert på én hoved-toneart (1/1)<sup>47</sup>
- mer overskuddspreget tolkning av slåtten
- variasjon og større spekter i intonasjonsmuligheter på grunn av lengre hals
- blanding og balansering av akustisk lyd og forsterkerklang

Inviterer meg ikke til:

- utstrakt bruk av lillefinger
- spill veldig høyt oppe i registeret
- modulasjoner
- avansert akkordspill

Negative (eller utilsiktede) invitasjoner:

- flytting av hele hånden for å komme i posisjon
- vingling og flytting av instrumentkroppen på grunn av uregjerlig form på instrumentet

### 6.1.3 Invitasjoner fra båndløse elgitarer

De båndløse elgitarene har i denne prosessen inviterer *meg* som utøver til:

- direkte overføring fra langeleik
- eksperimenter med ulike stemminger
- å spille slåtten oktaven under langeleiken
- å spille slåtten med fingerspill med korte innslag av plekterbruk
- alternerende tommelbass og øvrige fingrer til melodiføring og rytmiske anslag
- å stemme akkorder med utgangspunkt i reinstemming
- både reinstemt spill og hvilken som helst andre utgangspunkt for variasjon
- (for eksempel å variere tonehøyde underveis i slåtten)
  - å legge seg så tett opp til kildens intervall og tonehøyder som mulig

---

<sup>47</sup> Se kapitlet om tonalitet for utdypning.

- glissando og slide-spill
- mikrotonal ornamentikk
- horisontalt spill basert på én grunntone-art (1/1)<sup>48</sup>
- bruk av og eksperimentering med capo
- sidelengs vibratobevegelse
- bruk av forsterker og effekter som forlengelse av instrumentet
- større klang og mer sustain enn de andre instrumentene
- mer dynamisk spill og variasjon i volum
- improvisasjon og eksperimentering med slåtteform
- inviterer til (i mye større grad enn mandolin og bouzouki) å etterligne langeleikens legatospill i venstre hånd
- gitarene kan også invitere til vertikalt linjespill i standard stemming
- inviterer til å lære noe nytt, tilegne flere ferdigheter og utvide kunnskapshorizonten

Disse gitarene inviterer meg ikke til:

- *bending*, bøying av strenger og toner på tvers opp eller ned på gripebrettet
- å spille helt liketempererte akkorder, som vanskelig plasserte treklanger, firklanger eller større akkorder
- å harmonisere slåttene som av og til blir gjort med piano, orgel eller standard gitar
- å akkompagnere slåttene med akkorder i samspillsituasjon

## 6.2 Invitasjoner fra slåttene

De to slåttene har i dette masterprosjektet invitert *meg* sammen med instrumentene til:

- rytmiske utfordringer, arbeid med kombinasjon av 2/4 og 3/8-takt, eventuelt variasjoner i rein 6/8-takt
- arbeid med asymmetrisk springartakt i Valdrestradisjon

---

<sup>48</sup> Se kapitlet om tonalitet for utdypning.

- rytmisk flyt, fleksibelt driv, en slags «sving» eller «groove»-følelse
- tydelig melodiføring og frasering
- kombinasjon av linjespill med innslag av bass- og øvrige akkordtoner
- tonale utfordringer, kopi av intonasjon fra kilder, variasjon av intonasjon underveis
- å oppfatte stadig mer subtile og finslipte nyanser
- rytmisk og tonal «råhet»
- å bli i ett med musikken med hele kroppen, ikke kun spillende hender
- variasjon og improvisasjon
- dynamikk og oppbygging
- å følge formen og å bryte ut av formen
- inviterer til ulike typer lytting – som for eksempel mer detaljfokusert og analyserende lytting,
- men også mer fokusert på lydlandskap og klangbasert lytting.
- Slåttene kan også mediteres over direkte eller for eksempel ta en med på vandring i bilder, tanker, minner, fargespekter eller former for dagdrømmeri
  - inviterer til å lære noe nytt, flere ferdigheter utvide kunnskapshorizonten

Negative (eller utilsiktede) invitasjoner:

- standardisering og forflating av fraser, rytmisk og tonalt
- å snu takten eller starte frasene til en annen ener enn det som er den egentlige melodien
- misforståelser av rytmikk - oppfatte et annet startpunkt for frasen enn det som er den opprinnelige melodien (en misforståelse rundt valg av startpunkt kan også føre til fine og utilsiktede løsninger kunstnerisk)

Slåttene inviterer meg ikke til:

- å spilles særlig striglet

Om invitasjoner fra repertoaret skriver Markus Tullberg i *Timber and Timbre* at de inviterer til « (...) interpretative choices, and as a continuation, an individual playing style» (Tullberg, 2018, s. 123) og videre: «The affordances of the repertoire are tied to personal perception, individual taste, and background of the musician» (Tullberg, 2018, s. 124).

Jeg fortsetter videre med å oppsummere egne tilbud og ressurser i denne sammenhengen.

### **6.3 Tilbud og ressurser fra min bakgrunn, tilnærming og mitt perspektiv**

- rundt 34 års erfaring med gitar som instrument og musikalske erfaringer fra oppvekst og arbeid
- mange års bakgrunn som utøvende musiker og samspill i ulike prosjekter
- interesse for folkemusikk og samarbeid med folkemusikere over mange år
- eksperimentering og uttesting av mange ulike instrumenter
- mye bruk av slide-teknikk og fingerspill i mitt virke
- bakgrunn fra mange ulike stilarter
- musikkutdanning og en del kunnskap om musikk generelt
- studier i rytmikk, tonalitet og improvisasjon
- detaljerte refleksjoner og etter hvert et mangesidig perspektiv på gitar og strengeinstrumenter
- nysgjerrighet, åpenhet og sans for utforsking
- vaner, smak, fysikk og handlingskapasitet
- en god porsjon kritisk sans og selvkritikk

### **6.4 Endringer etter utforsking av invitasjoner**

Om musikeren i sitt virke og prosess skriver Markus Tullberg: «Taken together, a musician learns to perceive of, and act on, new affordances and, through creative curiosity, incorporates them into his or her musical practice. This implicates a path of learning that is closely connected to the act of exploration» (Tullberg, 2018, s. 120).

Det å arbeide med musikk, både i dette prosjektet og ellers, er sant nok for meg en evig utforskning av invitasjoner til muligheter fra musikk og instrumenter.

John T. Sanders skriver om nyanser og endringer i oppfatning som resultat av at man oppdager flere og flere detaljerte og finslipte invitasjoner:

*We are not committed, of course, to some static set of presuppositions and expectations that doom us forever to some one way of looking at things. We learn, and we change. What are perceived are affordances, best understood in terms of significance to us (...) We adjust, in other words, the expectations we have of our environments in light of experience. Even becoming an expert in some area is mostly a matter of learning to make increasingly fine discriminations concerning the significances – i.e., the affordances – within that area (Sanders, 1993, s. 296).*

I tråd med disse refleksjonene har jeg laget en oversikt over endringer og justeringer som har kommet med erfaring fra invitasjoner og handling i løpet av prosessen:

- Fra å oppfatte mandolinen som et instrument med mange muligheter og tilbud, har jeg etter en stund begynt å se den som relativt begrenset i denne sammenhengen. Med det resultat at jeg byttet instrument til bouzouki seinere i prosessen, noe jeg ikke så som en mulighet tidligere.
- Å oppfatte rytmen og rytmiske detaljer på ulike måter i starten av innlæringen, ikke helt forenlig med slik det er ment, og i utvikling forstå dette, og måtte forandre på det og lære det på nytt. Dette gjelder både på gangaren der det rytmiske ble oppfattet helt feil i starten. Jeg var innom både å oppfatte slåtten kun i 6/8-dels takt, og seinere skifte og variere mellom 2/4 og 3/8-dels taktfølelse. I tillegg endret oppfatningen seg av små nyanser og i følelse av gyng eller sving.
- På Grålysning fikk jeg etter hvert en større forståelse for den asymmetriske springartakten. Jeg oppfattet også fra opptak at jeg mistolket noen små rytmiske detaljer som jeg måtte lære på nytt og skifte startpunkt i frasen<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Se Tellef Kviftes avhandling *Om variabilitet i fremføringen av hardingfeleslatter* for utdypning om oppfattelser av rytmikk og rytmisk startpunkt: *Begynnelsen av slåtten «Traskjen» (...) gir et eksempel på hvordan man kan komme ut å kjøre om man «velger feil» måte å strukturere inntrykket på* (Kvifte, 1994, s. 27). En mer direkte og

- å oppfatte flere nyanser i tonehøyde og intervaller etter hvert som flere detaljer faller på plass. Og finstemme mens jeg spiller.
- å oppfatte flere og flere begrensinger i egen spilleteknikk og kapasitet, og tilpasse prosjektet etter dette.
- Oppdagelse av nye klanglige variasjoner ved skifte av instrument og eksperimentering med forsterker.
- Endringer i syn på hvilke stemninger og oppsett med capo som fungerer best til de ulike instrumentene og ulike slåttene.
- Etter hvert fikk jeg en større bevissthet og reflekterte mer på detaljer rundt bruk av fingerspill og plekter, samt teknikk i venstre hånd, som legato spill og hammer-on/pull-off.
- Endringer i planer om overføring, for eksempel droppe langeleiken som mellomledd.
- Endringer som skjer etter pause fra instrumentet, som at man får følelsen av å ha kommet et godt stykke videre og knekt noen koder og detaljer, når man i en lengre periode kun har holdt på med andre ting.
- Egne endringer og variasjoner i slåtten som jeg først oppdager på opptak i ettertid, skapt i selve spilleøkten der og da uten noen analytisk tanke eller villet som resultat av refleksjon.

Om læring, mestring av nye ferdigheter og inkorporering skriver Drew Leder:

«The body masters a novel skill by incorporating its own corporeal history of hours and days spent in practice. I act from not just my present organs, but a bodily past that tacitly structures my responses» (Leder, 1990, s. 32). Jeg har slik sett endret meg i løpet av dette prosjektet ved å lære meg ny musikk, samt blitt mer fortrolig med instrumenter, teknikk og slåttemateriale. Jeg har fått innsikt i ulike perspektiver, og har fått utfordret både egne skriveferdigheter og tidligere oppfatninger.

---

hverdagsspråklig måte å se dette på får man hos Wittgenstein i *Filosofiske undersøkelser*, der han diskuterer den kjente *hare/and*-tegningen - man sanser, og i det man oppfatter dualiteten i tegningen velger man tolkning (Wittgenstein, 1953/2010, s. 223-226).

## 6.5 Diskusjon og videre arbeid

Hovedmålet med hele dette prosjektet var å få to slåtter lært fra langeleik og fele til å fungere på båndløs gitar, og å bli så fortrolig som mulig med instrumentet og slåttene i prosessen.

Noen viktige spørsmål jeg sitter igjen med etter denne prosessen er:

fungerer valget av båndløs gitar og bouzouki som instrument i tolkning av slåttemusikk, og hva har dette instrumentet kunnet tilby i denne sammenhengen til sammenligning med standard oppsatt gitar?

Instrumentene fungerer på sitt vis. Oppgaven viser at det ligger mange muligheter i å tilnærme seg slåttematerialet på denne måten. Det er nok av spilletekniske utfordringer, men disse utfordringene vil stort sett enten kunne løses, eller kompenseres for på en eller annen måte. Standard oppsatt gitar gir et enklere grunnlag for å kunne utføre legatoteknikk basert på langeleik- og felespill, og effekten av at metallstrenger støtes mot metallbånd gir automatisk langt bedre fysiske muligheter for sustain. Samtidig mener jeg at de mikrotonale mulighetene og fordelene med båndløs gitar trumfer spillemessige utfordringer og skaper et utall av nye invitasjoner til muligheter for handling som på sikt kan komme materialet til gode.

Har jeg klart å beholde en slags karakter eller essens av slåtten og hva har jeg tilført eller trukket fra?

Jeg har kommet til at uansett hvordan man vrir og vender på det, og uansett hvor mye man øver, forsker og forsøker å tilpasse instrumenter og spilleteknikk, så blir musikken veldig annerledes på disse instrumentene. Kort sagt, slåttene transformeres og blir til noe annet klangmessig og spilleteknisk på andre instrumenter enn på fele og langeleik. Slåttene kan slik sett virke sterkt knyttet til de ulike instrumentene de opprinnelig ble fremført på, og man kan kanskje argumentere for at de bare burde forbli på disse instrumentene. Likevel opplever jeg at mye av slåttenes karakter og signatur; melodi, rytme og en god del av ornamentikk og variasjon er mulig å ta med videre i overføring og arbeidet med de båndløse gitarene på sikt, og at båndløse gitarer er et godt alternativ til standard gitar for et slikt arbeid. Ikke minst kan



det oppstå nye og interessante klangmuligheter for slåttene i samspill med disse instrumentene<sup>50</sup>.

Hva har jeg med min bakgrunn kunnet tilby slåttematerialet?

Som sagt har jeg ikke vokst opp med norsk folkemusikk tett på. Jeg mangler også danserens perspektiv og tilnærming for å forstå musikken akkurat for den funksjonen den opprinnelig var ment å ha. Likevel tror jeg det kan være noe musikalsk interessant å hente i min tilnærming, ut fra min bakgrunn og arbeid med andre stilarter, og ut fra en viss nysgjerrighet og åpenhet i møte med ny musikk, og spillestil og teknikk<sup>51</sup>. Fingerspillteknikkene fra tidlig blues- og ragtime-musikk er eksempler på dette. Jeg har også arbeidet mye med improvisasjon tidligere, og det ligger naturlig for meg å variere og finne ulike løsninger fra gang til gang i selve spillingen. Jeg har også jobbet mye med å finstudere rytmikk innen stilarter som jazz, tidlig rockemusikk, blues, funk, latin-rytmikk og karnatisk musikk i min spillepraksis. Dette vil jeg tro at også har vært til hjelp i arbeidet med å få en viss kjennskap til disse egenartede slåtterytmene.

Har jeg nådd målet om å bli så fortrolig som mulig med instrumentet i møtet med slåttene og har jeg nådd målet om å bli så fortrolig som mulig med slåttene i samspill med instrumentet?

Disse spørsmålene og disse momentene vil jeg påstå at jeg ikke har lyktes med ennå i stor nok grad. Jeg trenger kort sagt mer tid, mer søkelys på detaljer, innlæring av flere slåtter, arbeid med et større slåtterepertoar, helst samspill og læring direkte fra folkemusikere, og ikke minst; lære dansene, og få mulighet til å akkompagnere dansere. Slik situasjonen er nå, vil det ta en del tid å få nødvendig overskudd på disse feltene.

---

<sup>50</sup> Se en lignende konklusjon i Tellef Kviftes sluttord til artikkelen «Den norske sekkepipa: historien om et prosjekt»:

*(...) kan være en styrke i videre arbeid med sekkepipa som folkemusikkinstrument, i en tid da genren i mindre grad har lokal identitet som et nødvendig fokus* (Kvifte, 2016, s. 103-105).

<sup>51</sup> Bertil Rolf skriver med utgangspunkt i Polanyis filosofi at *Endast genom anpassning til en föränderlig omgivning, kan en dynamisk tradition bevara sin karaktär* (Rolf, 1991, s. 147).

Jeg kjenner meg igjen i Mattis Kleppens refleksjon mot slutten av sitt stipendiatprosjekt, i betraktningen om at hele det langstrakte prosjektet til syvende og sist kun blir et tidsbilde på en prosess:

*Det jeg ikke var veldig bevisst ved oppstart og i planleggingsfasen til prosjektet var at arbeidet er så nært koblet til prosess og en dialog på flere plan. Resultatet i enden på stipendiatperioden vil naturlig nok kun være et bilde på et tidspunkt i prosessen (.....) Dette gjør at min bevissthet rundt dette prosjektet er blitt forandret fra å være resultatorientert til å bli prosessorientert, og at jeg vil alltid være på vei i stedet for å ha kommet fram. (...) Det vil da si at de resultatene som jeg har lagt fram ved prosjektavslutningen kun er interessante som tidsbilder, og derfor flyktige, mens mitt forhold til prosessen og min innfallsvinkel til å jobbe med tradisjonene på et stilartsfremmed instrument er det reelle og varige resultatet (Kleppen, 2013, s. 62-63).*

I Derek Baileys fenomenale bok *Improvisation – It's Nature and Practise in Music* har jeg kommet over noen fine prinsipielle råd, opprinnelig fremsatt av organisten T. Carl Whitmer (1934) angående arbeid med improvisasjon innen orgelmusikk, men som like gjerne kan angå denne prosessen og arbeid med slåttemusikk for øvrig:

*'Don't look forward to a finished and complete entity. The idea must always be kept in a state of flux.'*

*'An error may only be an unintentional rightness.'*

*'Do not get too fussy about how every part of the thing sounds. Go ahead. All processes are at first awkward and clumsy and "funny".'*

*'Polishing is not at all the important thing; instead strive for a rough go-ahead energy.'*

*'Do not be afraid of being wrong; just be afraid of being uninteresting.'* (Bailey, 1980/1993, s. 33.)

To ting som har blitt enda tydeligere for meg mot slutten av mitt eget prosjekt enn de var tidligere, er at det åpenbarer seg mer og mer nyanserte, detaljerte og finslipte tilbud og

invitasjoner utover i prosessen jo lengre og dypere jeg utforsker materialet. Jeg vil derfor fortsette å arbeide med instrumentene på denne måten for å se hva som måtte dukke opp. Og det jeg sanser og oppfatter i prosessen rundt selve utforskningen av de båndløse gitarene er de mulighetene og det potensialet som slåttene og instrumentene tilbyr eller inviterer meg til. Slik sett gjelder det å få øye på, eller få ørene opp for, og ta i bruk enda flere invitasjoner (affordances) i tiden som kommer.

## Referanser og litteraturliste:

Aksdal, Bjørn (2019): *langeleik i Store norske leksikon på snl.no*.

Hentet 20. april 2023 fra <http://snl.no/langeleik>

Aksdal, Bjørn (2021): *slått i Store norske leksikon på snl.no*.

Hentet 20. april 2023 fra <https://snl.no/slått>

Bailey, B. (1980/1993): *Improvisation – Its Nature and Practise in Music*, Da Capo Press.

Blom, J. P.; Kvitte, T. (1986): “On the Problem of Inferential Ambivalence in Musical Meter”, *Ethnomusicology*, Autumn, 1986, Vol. 30, No. 3 (Autumn, 1986), pp. 491-517, University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology

Brean, A og Skeie, G.O. (2019): *Musikk og hjernen*, Cappelen Damm.

Chiesa, M. (1994): *Radical Behaviorism: The Philosophy and the Science*, Authors Cooperative, Inc. Publishers, Boston.

Clarke, E. F. (2005): *Ways of Listening – An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford University Press.

Doty, D. B. (2002): *The Just Intonation Primer*, The Just Intonation Network.

Gibson, J.J. (1979): *The Ecological Approach to Visual Perception*, Classic Edition, Psychology Press, Taylor & Francis Group (2015).

Gann, K. (1993): “La Monte Young’s The Well-Tuned Piano”, *Perspectives of New Music*, Vol. 31, NO. 1. (Winter, 1993).

Groven, E. (1948): *Temperering og reinstemming*, Dreyer forlag.

Iyer, V. (1998): *Microstructures of Feel, Macrostructures of Sound:*

*Embodied Cognition in West African and African American Musics,*

Ph.D. Dissertation, University of California, Berkley.

Joh, M.; Hana, A.; Kjorstad, H. (2023): skalastudier.no/teori, *Harmonisk navigasjon*, nettside, (2023).

Knudsen, J. S. (2021): *bouzouki i Store norske leksikon på snl.no*. Hentet 26. april 2023 fra <https://snl.no/bouzouki>

Kvifte, T. (2000): *Musikkteori for folkemusikk: en innføring*, Norsk Musikkforlag A/S, Oslo.

Kvifte, T. (2007): *On variability in the performance of hardingfele tunes – and paradigms in ethnomusicological research*, Taragot Sounds.

Kvifte, T. (2016): «Den norske sekkepipa: historien om et prosjekt», *Musikk og tradisjon* (2016) 83-105.

Ledang, O. K.; Aksdal, B. (2023): *gitar i Store norske leksikon på snl.no*. Hentet 20. april 2023 fra <https://snl.no/gitar>

Levitin, D. J. (2006): *This is your Brain on Music – The Science of a Human Obsession*, PLUME, Penguin Group.

Malafouris, L. (2008): “At the potter’s wheel: An argument for material agency”, artikkel fra kompendiet *Felles innføringsdel, emne 2, vitenskapsteori og prosjektutvikling*, Universitetet i Sørøst-Norge (2018).

Merlau-Ponty, M. (1946): *Kroppens fenomenologi*, Pax filosofibibliotek (1994).

Nelson, R. (2013): *Practise as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Palgrave Macmillan.

Partch, H. (1948): *Genesis of a Music: An Account of a Creative Work, It's Roots, And It's Fullfillments*, Second Edition, Da Capo Press (1979).

Rolf, Bertil (1991): «Profession, tradition og tyst kunnskap: en studie i Michael Polanyis teori om den professionella kunnskapens tyste dimension», artikkel fra kompendiet *Felles innføringsdel, Emne 2: Vitenskapsteori og prosjektutvikling*, Universitetet i Sørøst-Norge (2018).

Ruud, Even; Bjerkestrand, Nils E. (2022): *tonalitet i Store norske leksikon på snl.no*. Hentet 26. april 2023 fra <https://snl.no/tonalitet>

Sanders, J. T. (1993): "Merleau-Ponty, Gibson, and the materiality of meaning", *Man and World* 26: 287-302, 1993, Kluwer Academic Publishers.

Perks, R. (2019): "Fretless Architecture: Towards the Development of Original Techniques and Musical Notation Specific to the Fretless Guitar", *Music & Practise*, Volume 4.

Røyne, H (2013): *Fra hardingfele til akustisk gitar: en slekt og musikkstudie*, Universitetet i Agder, fakultet for kunstfag, Institutt for rytmisk musikk

Sandbukt, Ø. (2005): *Improvisasjon i tradisjon*, masteroppgave, Institutt for folkekultur, Høgskolen i Telemark.

Schneider, J. (2015): *The Contemporary Guitar, Revised and Enlarged Edition*, Rowman & Littlefield Publishing Group.

Schön, D.A. (1983/1995): "The Reflective Practitioner: How professionals think in action", artikkel fra kompendiet *Felles innføringsdel, Emne 2: Vitenskapsteori og prosjektutvikling*, Universitetet i Sørøst-Norge (2018).

Storrøsten, H.M. (2021): *Norsk primitiv gitar: Slåttemusikk fra Folldal møter American primitive guitar*, Nord Universitet.

Tullberg, M. (2018): *Timber and Timbre: Affordances of the Simple-System Flute*, Lund University.

Tullberg, M. (2022): "Affordances of musical instruments: Conceptual consideration", Performance Science, a section of the journal *Frontiers in Psychology* (2022).

Westman, J. (1998): *Melodi, klang og intonation*, Universitetet i Oslo.

Wittgenstein, L. (1953/1997): *Filosofiske undersøkelser*, Pax forlag A/S, Oslo 2010.

## Vedlegg

Vedlagt oppgaven er to lydfiler med oppdaterte opptak av slåttene som har vært diskutert. Opptakene er gjort 7. mai på eget loft med laptop, innspillingsprogrammet Reaper, Scarlett lydkort og to mikrofoner foran instrument samt Zoom-opptaker til forsterker i tillegg.

Link til Dropbox-mappe med ekstra opptak fra tidligere i prosessen og kilder kan man finne her: <https://www.dropbox.com/t/dif9Fv0etxd4YN5i>

Hvis det er problemer med lenken, ta eventuelt kontakt på [steinurheim@gmail.com](mailto:steinurheim@gmail.com) for en oppdatering.

### Ekstra utdrag fra loggbok:

13. oktober 2022, nærbilde av høyre hånd med avbrudd etter 39 sekunder:

*Her har jeg laget et par faste figurer med høyre hånd og bassen som fungerer bra og samtidig er litt uventede. disse detaljene kan virke som de har kommet til av seg selv, jeg har ikke laget det ut ifra tanker om at det er gode løsninger. Det virker på meg som noe reint kroppslig som følger med fra min bakgrunn og tilnærming inn i slåtten og arbeidet med instrumentene, med vaner fra blues- og ragtime-spill. Hvilke tilbud kan min bakgrunn og mine vaner fra den tidlige, akustiske bluesmusikken tilføre her? Det er ganske vilkårlig om jeg bruker langfinger, ringfinger eller lillefinger til melodiføring merker jeg. Bør jeg bli mer bevisst på dette? Her har jeg også automatisk begynt å slå an flere åpne strenger enn tidligere som borduntoner noen plasser.*

Videoopptak av Grålysning, mandag 7. november 2022 på Supro:

*Her er jeg tilbake til en tilnærmet rein gitarlyd, bare et lite hint av vreng fra forsterkeren. Dette fungerer bedre på dette stadiet, inviterer bedre til denne*



slåtten. Lyden er ikke så grumsete, og det er lettere å høre hva som skjer. Litt ustadig tramping her og der, men fortsatt en lettere og etter mine begreper bedre rytmisk flyt. Er det fortsatt litt mye rumba-aktig taktfølelse? Dette trenger jeg tilbakemelding på fra andre, eventuelt Anders. Det er ellers ikke blitt noe mer struktur på tommespillet av seg selv, så dette må jeg kanskje ta tak i bevisst og forsøke å lage et visst system som fungerer som jeg eventuelt kan løse mer opp i seinere. Jeg bør også bli mer bevisst på variasjonen av fraser, spesielt på vek 1. Her har jeg en tendens til å gjenta meg selv på en måte som gjør melodilinjene mer statisk enn de trenger å være. Og jeg har lyst til å få det til å bli enda lettere eller lett-på-tå rytmisk, og samtidig beholde tyngden og svingen i danserytmen. Jeg må forske mer på hvordan å bruke ornamenten og pull-on/pull-off for mer interessante variasjoner og variere mer hvor anslagene kommer. Kanskje bør jeg på dette stadiet gå tilbake og høre på langeleikopptak med Anders, eventuelt slåtten spilt på fele med Jørgen Bø. Det er også mulig å bruke små glissando-bevegelser i venstrehånden som variasjoner og ornamenten. Det kan være en god øvelse å bruke ring- og lillefingrene enda mer aktivt og være bevisst på å trene og opprettholde styrken i hånden. Jeg må også etter hvert finne ut hva som skal skje med bass-slagene i 3. og 4. vekene, kanskje gå inn for en fastere struktur som utgangspunkt for å kunne variere over.

Videoopptak av Grålysning på Supro fra tirsdag 8. november 2022:

Tenker at dette er det foreløpig beste opptaket av denne, minus avbruddet i tredje runde. Jeg har gått tilbake til ganske mye vring igjen, noe som jo er bra for bordunfølelsen, men som samtidig grumser til lydbildet. Det er fortsatt ikke særlig mye bass-spill på 2., 3. eller 4. vekene, men nå virker det som jeg fokuserer en del på de ekstra, løse strengeanslagene som kompenserer og gir mer aktivitet i lydbildet. Anslagene gir en ekstra følelse av drone og flyt.

B.F. Skinners kritikk av kognitiv vitenskap:

*Processing information is, of course, something people have done for thousands of years. They have made records of things that happen – on clay tiles, papyrus, vellum, paper, magnetic tapes, and now silicon chips – and they have stored them and retrieved them and responded to them again more or less as they responded to the originals. Cognitive scientists have taken this practice as a model or metaphor. (...) When physical records are stored, the records continue to exist until they are retrieved, but is that true when people `process information`? (...) An organism is changed by its exposure to contingencies to reinforcement, and it is a changed organism that emits behavior. Organisms do not acquire behavior as a kind of possession; they simply come to behave in various ways. The behavior is not in them at any time. We say that it is emitted, but only as light is emitted from a hot filament; there is no light in the filament (Skinner, 1985, p. 292-295) (Chiesa, 1994, s. 30-31).*