

Fakultet for humaniora, idretts - og utdanningsvitenskap

Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk

Bacheloroppgave

30FMUS3BACH - 1

2024 Vår

Gaute Søderholm / kandidatnr.: 9037

Slåtter på ukulele

Et kunstnerisk utviklingsarbeid på fire strenger

Abstract

This dissertation is an exploration of how to transfer traditional Norwegian folk music tunes/«slåttemusikk» (primarily dancetunes), to the ukulele in a way that preserves the authenticity of the music. The research that is both art-based and practice-led, revolves around a repertoire consisting of 14 tunes. Three different categories of playing styles emerge - each focusing on different characteristic traits from the Norwegian folk music genre. The categories were «chord-based», «overtone-based» and «phrasing-based» (ansatsbasert). A survey to determine the validity of the findings was conducted on a group of people deemed competent in the genre in question. The acquisition of implicit knowledge, the imitation of an ideal and reflection in practice are discussed as essential methods in the learning process. An introduction to the ukulele and its origins is also included in the dissertation. The authenticity term as it relates to the music genre is explored to provide deeper understanding regarding exactly *what* it is that can be preserved in the transfer of the music to the ukulele. The results of the work are presented in the form of examples that illustrate different ways to play traditional Norwegian folk tunes on the ukulele, including short transcriptions and audiofiles. The results from the survey reveals that a majority leans towards the «phrasing-based» playing style, as the style that best preserves the authenticity of the music.

Forord

Sommeren 2022 befant jeg meg på et punkt i livet hvor jeg ville fordype meg i musikk på heltid. Jeg ble tipset av en tidligere medstudent om et studieløp han skulle begynne på oppe i Rauland. Siden vi allerede hadde et årsstudium i musikk, kunne vi fullføre en bachelorgrad ved å ta to år med folkemusikk. Å si at jeg kunne lite om sjangeren ville vært en underdrivelse. «Fanitullen» var visstnok en veldig kjent slått, men jeg ble møtt med vantro da jeg sa at jeg ikke hadde hørt om den. ALLE har vel hørt om den?

For dere andre uinnvidde: det å spille Fanitullen på fele er omtrent like klisjé som å spille «Wonderwall» av Oasis på gitar.

Med et slikt utgangspunkt ble det en bratt læringskurve og mer enn nok av utfordringer å bryne seg på. Det er i stor grad takket være lærere og medstudenter at man nå ser lyset i enden av tunnelen. Først og fremst må Anders Erik Røine anerkjennes, for sin innsats som min hovedinstrumentlærer. Han ble med det den første ukulelelæreren jeg har hatt i mitt liv, selv om han selv kanskje ikke vil regne seg som en ukulelespiller. I tillegg vil jeg takke Per Åsmund Omholt som har vært min veileder gjennom denne oppgaven. Jeg har satt pris på alle konstruktive tilbakemeldinger. Ragnhild Furholt må òg nevnes for sitt hjelpelige vesen. Takksigelser sendes også til ansatte ved biblioteket som alltid har stilt opp i nød: Kristoffer Berntsen, Astrid Hulda Johannessen og Erland Voldhaug Andersen.

Til slutt vil jeg også takke Thortrillion Wilhelm Tomsborg. Ikke bare for din raushet med deling av eget lydutstyr og egen kompetanse – men også for at du tipsa meg om dette studiet i Rauland, den sommeren i 2022.

Innhold

Abstract	i
Forord	ii
Innhold	iii
Figurliste	v
1 Innledning	1
1.1 Problemstilling	2
1.2 Disposisjon	2
1.3 Slått og slåttemusikk	3
1.4 Om å overføre	4
1.4.1 Groove i slåttemusikken	5
1.5 Slåttespill på utradisjonelle instrument	6
1.5.1 Ukulele	6
1.5.2 Trekkspill	6
1.5.3 Bass	6
1.5.4 Sekkepipe	7
1.5.5 Gitar	8
2 Metodologiske aspekter og framgangsmåte	9
2.1 Taus kunnskap	9
2.1.1 Agens	10
2.1.2 Mester til elev	10
2.2 Refleksjon i praksis	11
2.3 Framgangsmåte	12
2.4 Slåtteutvalg	13
2.4.1 Tre kategorier	14
2.5 Spørreundersøkelse	15

3	Ukulele	16
3.1	Historie	16
3.2	Utforming og stemming	21
3.3	Utøvere og spillestiler	24
3.3.1	Tidlige pionerer	25
3.3.2	Ukulister i moderne tid	26
4	Autentisitet	27
4.1	Nasjonalromantikken	28
4.2	Utøver	29
4.2.1	Geografisk tilknytning og mestertradisjoner	29
4.2.2	Personlig uttrykk	30
4.3	Instrument	31
5	Avslutning	34
5.1	Resultater	34
5.1.1	Akkordbasert	34
5.1.2	Overtonebasert	35
5.1.3	Ansatsbasert	36
5.1.4	Spørreundersøkelse	40
5.2	Refleksjon	42
5.2.1	Spilletekniske utfordringer	42
5.2.2	Spørreundersøkelsens validitet	44
5.2.3	Et troverdig folkemusikk-uttrykk	44
5.3	Konklusjon	45
5.3.1	Veien videre	46
6	Litteraturliste	48
7	Vedlegg	52

Figurliste

Forsidebilde: foto privat

Figur 1: Hawaiians - Hula Dance, udatert, av Island Curio Company, (https://digitalarchives.hawaii.gov/item/ark:70111/1Dhn).....	20
Figur 2: De fire standardiserte ukulelestørrelsene.....	22
Figur 3: Toneomfang tradisjonell stemming med 19 bånd (høy G).....	23
Figur 4: Toneomfang moderne stemming med 19 bånd (lav G).....	24
Figur 5: C-dur skala sammenligning.....	26
Figur 6: Eksempel fra Hans Hansa.....	34
Figur 7: Økonomisk spill, Espelandsjenten.....	35
Figur 8: Espelandsjenten, naturstemt ukulele.	36
Figur 9: Ansatsbasert spill, Espelandsjenten.....	37
Figur 10: Bonde, første motiv. Økonomisk spill.....	37
Figur 11: Bonde, første motiv. Ansatsformel fra gitar.....	37
Figur 12: Bonde, første motiv. Utvikling av ukuleleansatsbasert.	38
Figur 13: Rjukanfossen, variasjon 1.....	39
Figur 14: Rjukanfossen, variasjon 2.....	40
Figur 15: Rjukanfossen, innslag av tre kategorier.....	40
Figur 16: Resultat fra spørreundersøkelsen (bonde).	41
Figur 17: Tabell basert på utregninger fra Naturstemt Ukulele (s. 10) av G. Søderholm, 2023, USN.....	52
Figur 18: Videreutviklet tabell fra Naturstemt Ukulele (s. 13) av G. Søderholm, 2023, USN.	53

1 Innledning

Siden våren 2015 har jeg spilt ukulele nærmest som besatt. Til stadighet har jeg blitt møtt av fordommer knyttet til instrumentet. Det virker som om en god porsjon mennesker bare ser ukulelen for alle begrensningene den har, istedenfor alle dens muligheter. Dette var også noe jeg kjente på da jeg dyppet tærne i folkemusikken. Persepsjonene ble ikke for alvor justert før jeg hadde lært meg å spille noen slåtter. Når man dukker opp med en ukulele i visse musikkmiljøer, får man ganske ofte lignende reaksjoner. En kan føle at det er nødvendig å bevise at det går an å spille «ordentlig musikk» på ukulelen, før den kan bli tatt på alvor som et jevnbyrdig instrument. Det er kanskje ikke så rart at det er slik. Ukulelen har et litt spesielt omdømme. Jeg har blant annet hørt ukuleler bli omtalt som både «lekegitarer» og «nybegynnergitarer». Med slike kallenavn følger også en forventning av hva instrumentet kan-, og kanskje enda viktigere, ikke kan produsere av musikk.

Fordommer kan være utfordrende å forholde seg til. Det gjelder både andres og kanskje spesielt, ens egne. Da jeg søkte meg til folkemusikkstudiene, hadde jeg nemlig en veldig snever forståelse av hva sjangeren innebar. Jeg var ikke klar over det enorme mangfoldet av slåtter, viser, instrumenter, danser, spelemenn og -kvinner som eksisterte. Mitt opphav er nemlig fra et tettsted utenfor Oslo, hvor jeg kun har fått små glimt av norsk folkemusikk gjennom Flåklypa og Blåfjell på TV. På steder som Skjetten kan du prise deg lykkelig om du ser eller hører en hardingfele, selv om datoen er 17. mai.

Veien til den norske folkemusikken virket så lang derfra. I dag derimot, sitter jeg med en følelse av at sjangeren er ganske mye mer tilgjengelig enn hva jeg hadde forestilt meg da.

Med dette til grunn satte jeg meg to mål som jeg ønsket å oppnå med denne avhandlingen: For det første ville jeg bidra til å løfte ukulelens rykte og vise noen av de iboende mulighetene instrumentet har. Ikke bare har jeg utforsket om det er mulig å spille slåtter på ukulele, jeg har også eksplorert potensielle fordeler ved ukulelens design og særegne spilleteknikker. For det andre ville jeg være med på å tilgjengeliggjøre norsk folkemusikk for flere. Kanskje til og med ufarliggjøre den, ved å spille slåtter på et instrument som overhodet ikke er assosiert med sjangeren. Av instrumenter som kan ta brodden av det utilnærmelige, tror jeg ukulelen stiller ganske høyt på listen.

1.1 Problemstilling

Hvordan kan man overføre slåtter til ukulele på en måte som bevarer et troverdig folkemusikk-uttrykk?

Det er nærmere bestemt slåtter fra *norsk* folkemusikk oppgaven dreier seg om.

Problemstillingen besvares gjennom dokumentasjonen og drøftingen av mitt kunstneriske utviklingsarbeid. Et konsertrepertoar bestående av 14 slåtter har tjent som mitt utgangspunkt i utforskningen. I teksten beskrives innlæringsprosessen og resultatet av arbeidet på et utvalg av disse slåttene, med tilhørende vedlegg (lydklipp). I tillegg har jeg utført en spørreundersøkelse for å se om funnene jeg har gjort bærer noen kredibilitet. Jeg har ikke gått i dybden på forskjeller man finner i musiseringen knyttet til ulike tradisjonsområder eller spelemenn/kvinner på slåttene i repertoaret. Denne besvarelsen er heller ikke et forsøk på å komme med en fasit på hvordan man skal spille slåtter på ukulele. Den kan heller ses på som en utforskning av hvordan utvalgte karakteristiske sjangertrekk fra norsk folkemusikk kan komme til uttrykk på instrumentet. Arbeidet ses også i kontekst av hva som regnes som autentisk norsk folkemusikk og min egen rolle i det hele som en «ukulist»¹ ny til sjangeren.

1.2 Disposisjon

Innledningsvis kommer en avklaring av hva slåtter er og eksempler på hvordan de har blitt overført til andre instrumenter tidligere. I kapittel 2 går jeg gjennom metodologiske aspekter og teori, samt en beskrivelse av framgangsmåte. Innunder framgangsmåte følger òg en skildring av tre ulike spillestiler som jeg har delt slåttene inn etter, i tillegg til detaljer rundt en spørreundersøkelse jeg gjennomførte under prosjektet. Ettersom det ikke er skrevet noe særlig om ukulele i norsk sammenheng, har jeg valgt å vie god plass til instrumentet i kapittel 3. Videre har jeg gjort rede for hva som kan tolkes som et «troverdig folkemusikk-uttrykk», i kapittelet *autentisitet*. Avslutningsvis presenteres resultatene, tett etterfulgt av en refleksjon rundt spilletekniske utfordringer, spørreundersøkelsens validitet og hva som er et «troverdig folkemusikk- uttrykk». Helt til slutt kommer også en konklusjon.

¹ *Ukulist* er en betegnelse for en ukulelespiller, på samme måte som «gitarist» betegner en gitarist.

1.3 Slått og slåttemusikk

Kjært barn har mange navn, men nærmest beslekta er kanskje «lått». I folkemusikkmiljøet er det litt variert hva som inngår i begrepet. Bjørn Aksdal definerer det som følger: «Slått er en fellesbetegnelse brukt i Norge på et stykke instrumental folkemusikk framført til dansen, som regel utført på hardingfele, vanlig fele (fiolin), langeleik, munnharpe, sjøfløyte eller torader (durspill)» (Aksdal, 2023b). Her fremheves slåttens funksjon som musikk til dans. Videre peker han på at ordets betydning kan ha ulikt innhold avhengig av hvor en befinner seg. Noen steder er det utelukkende myntet på den eldste dansemusikken, altså bygdedansene. Slått blir òg brukt om instrumentalstykker som ikke er knyttet til dans (brudemarsj, lyarslått m.m.). I tillegg har begrepet en videre betydning noen steder, hvor også gammeldansmusikk inkluderes (reinlender, vals, polka m.m.) (Aksdal, 2023b).

Med unntak av én slått, har jeg i denne oppgaven kun arbeidet med slåttemusikk til dans. Musikken som spilles til dans er basert på dansens taktart, rytme og tempo - slik den er i det respektive området. Springar er for eksempel navnet på en bygdedans i 3/4 eller udelt takt som fins både sør og vest i landet, mens i nord og øst kan den tilsvarende dansen hete pols (Bakka, 2023). Både springar og pols spilles ofte med ulik grad av symmetri i takten. En telespringar spilles eksempelvis med en lang ener, middels toer og kort treer (LMK). En springleik spilles med en kort ener, lang toer og middels treer (KLM). En nordlandspols derimot, spilles med en symmetrisk tretakt². I tillegg fins gangar og halling, som vanligvis noteres i 2/4, 6/8 eller 3/8 takt (Bakka, 2023). Disse kan også variere i stil utfra område, men alle slag er like tunge og de har ingen markert asymmetri i takten.

Det er også en vesentlig forskjell på slåttens form avhengig av tradisjonsområdet. Man har «to-veksform» på den ene siden, med en tydelig definert A og B del. På den andre siden har man «småmotivsform», med mange små motiver i en tilsynelatende uforutsigbar rekkefølge. Mange slåtter har en form som befinner seg et sted imellom disse.

I tillegg har vi gammeldans (også kalt runddans), som kom senere. Herfra kjenner vi danser som vals (3/4), polka (2/4), reinlender (2/4 og 4/4) og masurka (3/4 eller 6/8).

I mitt prosjekt har jeg inkludert noen reinlendere, da de byr på andre spilletekniske

² Telespringar spilles i Telemark, springleik i Gudbrandsdalen og nordlandpols i Nord-Norges.

utfordringer enn «bygdedansslåttene». Arild Hoksnes sin vinkling argumenterer godt for inkluderingen av gammaldans i sjangeren, da han viser til at norsk folkemusikk i seg selv bare er en undersjanger av det videre begrepet «norsk dansemusikk». I sitatet står «f.» for folkemusikk:

Slik eg ser det er det i dag heller eit spørsmål om f. kan få lov til å kalle seg gammaldansmusikk. Etter mi meining er det den offisielle f. som er eit utskot i den familien som vi gjerne kan kalle norsk dansemusikk. (Hoksnes, 1984, s. 71)

1.4 Om å overføre

Før man kan overføre noe som helst, må man identifisere noen konkrete trekk ved slåttemusikken. Per Åsmund Omholt peker på mye sentralt i sin artikkel «Om det fysiske utgangspunktet for intonasjon på fele» publisert i 2021. Han nevner blant annet at slåttene gjerne spilles solistisk og at deres lengde varierer fra rundt 30 sekunder og opp til 4-5 minutter. Dette beror på konteksten, eller funksjonen. Instrumentenes toneomfang, samt hvordan de som spiller fele holder seg til en fast stilling med venstre hånd, danner grunnlaget for et begrenset toneomfang. Det varierer mellom ca. én og en halv til to og en halv oktav. Melodikken baseres i stor grad på trinnvise bevegelser. Slåttene er bygd opp av fraser på to og/eller fire tacters lengde. Lydbildet er ofte polyfont ved hjelp av blant annet medklingende strenger og borduner. Selv om musikken til tider kan oppleves som en progresjon av grepskombinasjoner, er det ikke presist å kalle det for flerstemmighet. Isteden er det medklingende toner og vekslende borduner som danner grunnlaget for melodiføringen. Ornamentering og triller er mye brukt og blir anvendt på strategiske plasser. Vibrato brukes sjelden i det eldre slåttespillet (Omholt, 2021, s. 10–11).

Det fins allerede en del kunnskap om hvordan man kan overføre slåtter fra et instrument til et annet. Av instrumenter som er typiske for sjangeren, gjøres dette hele tiden. Fra hardingfele til munnharpe, fra langeleik til trall og fra trall til seljefløyte for å nevne noe. Det er ikke alltid så godt å vite hvilket instrument en slått opprinnelig har blitt spilt på, da slåtten gjerne endres litt for å anpasses de enkelte instrumentenes egenskaper bedre.

Anders E. Røine, som har vært min hovedinstrumentlærer, har skrevet en doktoravhandling som antyder noen trekk som går igjen i rytmikken i norsk slåttemusikk. Selv om han har tatt utgangspunkt i fire instrumenter som ofte anvendes i norsk folkemusikk for sine analyser, er funnene han presenterer overførbare til instrumenter som ikke er typiske for sjangeren også.

1.4.1 Groove i slåttemusikken

Avhandlingen heter *Rytmiske strukturer i norsk slåttemusikk* og er en sammenliknende studie av noe han kaller *ansatspraksis* på fire ulike instrumenter. Gangar, halling og springar er slåttetyperne arbeidet hans har omhandlet. Denne doktoravhandlingen ligger også til grunn for min egen bruk av begrepet «ansats». Røine definerer begrepet på denne måten:

Ansats refererer til selve starten av en tone eller lyd der amplituden stiger fra nullnivå til maksimalt nivå. I min sammenheng viser ansats i praksis til hvordan lyden aktiveres på instrumentene: strøkskifte (felebue), snerteslag (langeleik), konsonantansatser (tralling) og slag på munnharpefjær. (Røine, 2024, s. 1)

Utover i teksten dukker det opp flere begrep som bygger videre på ansats. *Ansatslengde* viser til varigheten av en ansats. *Ansatsformel* på sin side, beskriver en gruppering av ansatser som kommer etter hverandre, og mønsteret de sammen utgjør. Han betegner for eksempel en ansatsformel hvor en konsekvent gjør en ansats samtidig som man tramper, i tillegg til mangel på variasjon i ansatsstruktur gjennom fremføringen, som en *symmetrisk* ansatsformel. En *asymmetrisk* ansatsformel derimot, består av ansatser som ikke nødvendigvis kommer samtidig som tramping, og hvor ansatsstrukturen varieres. Det overordna fokuset på ansatser gjør arbeidet svært relevant for mitt eget.

I tillegg til dette overblikket på rytmikk og ansatsformler for slåtter, har jeg sett nærmere på avhandlinger med andre innfallsvinkler. Det har spesielt vært arbeid som har produsert konkrete eksempler på hvordan man kan overføre slåtter til instrumenter som er atypiske for sjangeren, som har fanget min interesse.

1.5 Slåttespill på utradisjonelle instrument

1.5.1 Ukulele

Det er ingen som har skrevet om slåttespill på ukulele tidligere, så vidt jeg vet. Bortsett fra da jeg selv, i 2023, skrev om «naturtonerekk» og utviklet en stemming for den på instrumentet. Arbeidet var min besvarelse på en årsoppgave i faget TSI (tradisjon, samfunn og identitet). Her gikk jeg i dybden på hva naturtonerekk er og hvordan den skapes. Dette er en kort oppsummert versjon av innholdet:

Gjennom eksperimentering, veiledning og mye fundering, kom jeg fram til at det lot seg gjøre å spille melodier med de samme tonehøydene som du får på en munnharpe - på en ukulele. Ved å justere litt på stemmingen, fikk jeg fordelt trinnene jeg trengte på fire strenger. Spillestilen består nesten utelukkende av overtonespill/flageoletter³. Denne teknikken er helt nødvendig for å få tilgang til noter som ligger *mellom* båndene. Stemmingen jeg kom fram til, kalte jeg *naturstemt*. Arbeidet fra dette prosjektet har jeg jobbet videre med i denne oppgaven.

1.5.2 Trekkspill

Jon Faulstad sin hovedoppgave i musikk kalt *Ein-radaren i norsk folkemusikk* (1975), må nevnes i denne sammenheng. Den omhandler historikk, bruk og repertoar knyttet til trekkspillet i Norge. Muligvis er dette et av de tidligste arbeidene med å overføre slåtter fra et instrument til et annet. Han viser blant annet hvordan slåttene endrer seg gjennom overføringen til et annet instrument. I likhet med Faulstad har også jeg undersøkt holdninger og assosiasjoner tilknyttet instrumentet jeg har skrevet oppgave om.

1.5.3 Bass

I 2013 skrev Mattis Kleppen en Ph.d. som handla om blant annet hvordan man kan overføre hardingfeleslåtter til bass. I avhandlingen tok han for seg tre ulike musikktradisjoner: slåttemusikk fra Telemark, tradisjonsmusikk fra Mali og Senegambia, og bluesmusikk fra USA. I teksten beskriver han mye av det som også jeg har fått bryne meg på i mitt prosjekt

³ Overtoner, flageoletter og naturtonerekk forklares i mer detalj i kapittel 2.4.1.

(tonalitet, ansatsformler, ornamentar osv.). Han skriver blant annet på side 27: «Enkelte bestanddeler i hardingfelespill er direkte overførbare, mens andre elementer er umulig å få til på bassgitar og må derfor bearbeides og noen ganger altereres» (Kleppen, 2013). Dette er veldig gjenkjennelig fra mitt perspektiv som slåttespillende ukulist. Ikke bare dette med hvordan slåttene må tilpasses instrumentet, men også hvordan han beskriver prosessen som levende: «Dette er en prosess hvor man balanserer mellom troverdighet og brudd med stil, men også en prosess som ikke er avsluttet» (Kleppen, 2013, s. 27).

1.5.4 Sekkepipe

Tellef Kvifte har skrevet om sitt personlige prosjekt som omhandlet utviklingen av både en sekkepipe til bruk i norsk folkemusikk, og et repertoar av norsk musikk som var spillbart på den. I hans tilfelle var toneomfanget på instrumentet en utfordring: «Mange slåtter måtte derfor legges om i større eller mindre grad, slik at de delene som gikk i øvre oktav, måtte transponeres ned, eller utelates helt» (Kvifte, 2015, s. 99). Med ukulelens beskjedne rekkevidde, er dette kjent problematikk for meg òg.

Kvifte peker også på noen *fordeler* ved å spille et instrument som ikke er typisk for sjangeren:

I prosessen med å utvikle instrumentet og i overføringen av slåttemateriale fra fele til sekkepipe var mangelen på tradisjonelle forbilder mer en styrke enn et problem: det var færre føringer teknisk og musikalsk på hva som var “lov” ut fra et historiserende syn. (Kvifte, 2015, s. 103)

En annen måte dette arbeidet kan relateres til mitt eget dukker opp da Kvifte spør seg om sekkepipa ikke betraktes som tilstrekkelig norsk for bruk i norsk folkemusikk. Han virker likevel til å lande på at det ikke står noe i veien for å spille slåtter på en sekkepipe. Han fremmer blant annet et argument om at dagens «folkemusikkinstrumenter» ble anvendt lang tid før både «folkemusikk» og «norskhet» var et tema (Kvifte, 2015, s. 92).

1.5.5 Gitar

Det er ikke rent få som har skrevet om slåttespill på gitar. Jeg plukket ut to avhandlinger som jeg så på i forbindelse med mitt eget prosjekt:

Haldor Røyne gjorde en masteravhandling hvor han forklarte hvordan han gikk fram for å spille tre utvalgte slåtter på gitar. Gitaren er nærmere ukulelen med tanke på frekvensområde enn hva bassen er. Noe som er felles for de tre er «båndtvangen». Det vil si at alle tre instrumentene (som regel) har bånd, noe som forårsaker mange av de samme utfordringene. En av disse utfordringene beskriver Røyne på følgende vis: «Den fysiske avstanden mellom tonene på en gitarhals er veldig mye lengre enn på en felehals. Dette gjør det vanskelig å overføre musikalske motiver direkte fra fele til gitar» (Røyne, 2013, s. 8). Løsningen for å bøte på dette kommer kanskje ikke som en overraskelse, men den påvirker hvordan en frase låter: «For å kompensere for den lange fysiske avstanden mellom tonene bruker derfor gitaristen gjerne to strenger til å spille de samme tonene som felespilleren kan spille på en streng» (Røyne, 2013, s. 8). En ukulelehals er nærmere størrelsen til en felehals, enn til en gitarhals. Selv om man kjenner igjen behovet for å bytte streng oftere enn felespilleren, kan en kanskje her ane et trekk ved ukulelens design som er mer fordelaktig i slåttespill, sammenlignet med gitar.

En annen som har tatt for seg slåtter på gitar er Per Ivar Tamnes. I sin masteroppgave fra 2010, fordypet han seg i pols fra Hedmark. Terminologien han benytter seg av fungerer vel så bra for ukulele som den gjør for gitar. Han bruker for eksempel det treffende begrepet *knipseslåtter*:

Når man stryker på en streng med en bue så kan man i teorien få en tilnærmet uendelig lang tone, men når man knipser en streng så er det begrenset hvor lenge en streng klarer å opprettholde svingningene som lager lyden. Dette får selvfølgelig betydning når man skal overføre «strykeslåtter» til å bli «knipseslåtter». (Tamnes, 2010, s. 23)

2 Metodologiske aspekter og framgangsmåte

Et kunstnerisk utviklingsarbeid, som jo denne oppgaven er, kan beskrives så enkelt som en type forskning hvor resultatet er et kunstnerisk arbeid. Konseptets teoretiske grunnlag baserer seg blant annet på musikkteoretikeren Henk Borgdorffs distinksjon mellom tre typer kunstrelatert forskning. Det ene er forskning *på* kunsten, hvor kunstverket ikke skal påvirkes av forskerens undersøkelse. Det andre er forskning *for* kunsten, hvor forskeren presenterer verktøy og kunnskap om materialet som trengs i kunstproduktet eller i skapelsen av det. Det tredje er forskning *i* kunsten. Her er utgangspunktet at det ikke fins et skille mellom forskeren og kunstneren (objekt og subjekt): «...[Denne forskningen] forsøker å avdekke og artikulere noe av den kroppsbaserte (tause) kunnskapen som er i virksomhet i den kreative prosessen og i kunstproduktet» (Dahl, 2022). Det er denne tredje typen forskning som er kjernen i kunstneriske utviklingsarbeid. I dette kapitlet vil jeg forklare hvordan denne implisitte/tause kunnskapen jeg prøver å tilegne meg kan oppnås, og hva det i det hele tatt er. Videre skal jeg også belyse ulike perspektiver rundt refleksjon i praksis. Dette legger grunnlaget for min framgangsmåte, som kapitlet rundes av med.

2.1 Taus kunnskap

Ofte referert til som *implisitt kunnskap*. Bengt Molander hevder at begge deler dekker den «ordløse» overføringen av kunnskap, hvor man viser ved å gjøre (Molander, 2015, s. 35–36). Dette er kunnskap som ikke kan tilegnes gjennom teoretisk utforskning alene. Du kan ikke lære deg å svømme gjennom brevkurs, selv om informasjonen derfra kan komme deg til nytte idet du befinner deg i vannet. Kunnskapen erverves ikke før du har en personlig erfaring med *utøvelsen*. Bertil Rolf (1995), som går i dybden på flere av Polanyis filosofiske tanker i boken *Profession, tradition och tyst kunnskap*, beskriver en kroppslig tilstedeværelse som helt essensiell. Han påpeker også at begrepet kunnskap må forstås i en vid forstand i denne sammenheng. Det innebærer både ferdigheter og holdninger. Kompetanse er muligvis et mer presist begrep (Rolf, 1995, s. 28).

Noen ferdigheter, som for eksempel musisering på ukulele, krever beherskelse av et redskap

som er adskilt din kropp i fysisk forstand. Når du etter hvert mestrer bruken av redskapet, kan det likevel oppleves som en forlengelse av din kropp: «Människan som använder ett redskap identifierar redskapet med en del av sig själv och utvidgar därigenom sin gräns mot verkligheten. Detta är den centrala tanken bakom tyst kunskap» (Rolf, 1995, s. 62).

2.1.1 Agens

I denne konteksten er Lambros Malafouris sitt eksempel fra «At the Potter's Wheel» (2008) relevant. Pottemakeren vet ikke hvordan han kan forklare hvordan man lager en potte, men han klarer likevel å gjøre det. Eksempelet er en beretning om taus kunnskap, men også *agens*. Dersom menneskets agens er bestemmende for materialets agens, er de uatskillelige (Malafouris & Knappett, 2007, s. 22). Hvis en pottemaker lager en potte med en leire som er av dårlig kvalitet, såpass dårlig at potten sprekker, er det da pottemakerens feil? Er det han som har sprukket den? Det var jo hans valg å bruke leiren? Hvis jeg spiller på en ukulele som ikke har god intonasjon, er det min teknikk som står i veien for godt spill? Er det ukulelens feil? Materiell agens og personlig agens møtes i sann harmoni når instrumentet er en utvidelse av en selv. Det skjer når skillet mellom kropp og instrument viskes bort, og man får en sensitivitet som forlenges til instrumentet og dets kvaliteter.

2.1.2 Mester til elev

En annen måte å tilegne seg taus kunnskap på, er gjennom å imitere en mester. I min tid som folkemusikkstudent har jeg fått lære slatter både fra lærere og medelever – ved å imitere. En sterk verdi i sjangeren er muntlig tradering, men overføringen av tradisjoner⁴ består av mer enn kun imitasjon. Det er nemlig ikke bare ferdigheten i seg selv som overføres, men også holdninger og verdier. Menneskets eksempelinnlæring inngår ofte i et sosialt samspill hvor det språklige og det ikke språklige knyttes sammen: «Genom att den kulturella symbolen knutits till en social gemenskap över generationerna, finns i symbolen en kunskap som inte uttömmes av vad som är observerbart i situationen» (Rolf, 1995, s. 21).

Min hovedinstrumentlærer har fungert som et ideal og en autoritet for meg. I min posisjon har jeg ikke hatt kunnskapsgrunnlaget til å bedømme hva som er rett og galt. Det er først etter at

⁴ Tradisjoner drøftes ytterligere i kapittel 4.

jeg har blitt innviet i tradisjonen, at jeg eventuelt kan se med kritiske øyne på det som har blitt lært bort (Rolf, 1995, s. 131). Kunnskapen må rett og slett erverves før den kan kritiseres. Eksempelet med tradisjonsformidling fra mester til lærling, innebærer at lærlingen får se mesteren selv utnytte totaliteten av sine evner til å løse et problem. Ved å følge mesteren i arbeidet får lærlingen iaktta mesterens veiledende intuisjoner. Gradvis slipper mesterens dominans og eleven kan i større grad frigjøre seg fra mesterens personbundne autoritet. Om lærlingen oppdras til å være kritisk, så vil hans egen profesjonelle samvittighet utvikles, totalt frigjort fra mesteren (Rolf, 1995, s. 131–132). Dette skildrer godt erfaringen jeg sitter med etter mine to år som folkemusikkstudent. Ikke bare har jeg lært å spille, men gjennom mitt forbildes korrigeringer har jeg fått en anelse selv også, av hva som er «innafor» å gjøre i ulike situasjoner.

I dette underkapittelet har jeg vist at et viktig element når man øver en ferdighet er at man imiterer *noen*, eller øver i henhold til et eksempel. Disse eksemplene kan imidlertid også oppstå som følge av tidligere handlinger og medfølgende resultater (Molander, 2015, s. 211–212).

2.2 Refleksjon i praksis

Donald Schöns *The Reflective Practitioner: How professionals think in action* (1991) baserer seg på en idé om at profesjonelle kan lære fra sine egne handlinger og situasjoner ved å engasjere seg i to typer refleksjon: refleksjon *i* handling og refleksjon *på* handling.

For å ta det første først: Selv om handlingstiden er kortvarig, kan utøvere trene seg selv til å reflektere på sine handlinger samtidig som de foregår. Som for eksempel i en tennismatch, hvor avgjørelser må tas i løpet av brøkdelen av et sekund. En dyktig tennisspiller kan lære seg å gi seg selv et øyeblikk for å planlegge sitt neste skudd idet ballen kommer mot han (Schön, 1983/1991, s. 279). Dette kan minne om hvordan dyktige folkemusikere er i stand til å variere og improvisere innenfor gitte rammer. Kanskje spesielt i samspillssammenheng eller ved «dancespel» hvor de kan inspireres og justere sitt spill momentant.

Refleksjon *på* handling krever at handlingen allerede har skjedd, og at man kan ta et skritt tilbake for å vurdere den. Denne vurderingen eller refleksjonen kan hindre prestasjonen for en

liten tid. En som for eksempel lærer seg å spille et instrument, golf eller tennis kan bli bedt om å endre sitt grep, med en forventning om at han vil miste spontaniteten midlertidig, før han får den tilbake senere. Når han får den tilbake er den av høyere kvalitet (Schön, 1983/1991, s. 279). Etter hvert som man har fått inn den nye teknikken, kan man igjen gjøre en vurdering på om det kan forbedres ytterligere ved å være var for hvordan situasjonen «snakker tilbake». Dette kan gjentas i det uendelige. Kritikk, i form av undersøkelser, re-evaluering og spørsmål er integrale deler ved all kunnskapsformasjon (Molander, 2015, s. 196). Dette er en sentral prosess i veldig mange musikers utøving – inkludert min egen. I denne oppgaven har jeg også brukt logg for å stimulere refleksjonen ytterligere: «Loggskrivning kan forstås som metode for å fremme den indre dialogen – gjennom loggen snakker en til seg selv og lytter til seg selv» (Cato, 2002, s. 60).

2.3 Framgangsmåte

Metodene jeg har brukt har vært styrt av problemstillingen. De er i stor grad sammenflettet med de teoretiske perspektivene jeg allerede har belyst i dette kapittelet. For mange kunstfag, deriblant musikk, er nemlig ikke metode en adskilt prosess slik det er i for eksempel samfunnsvitenskapelige fag. Metode er heller innlemmet i selve prosessen, noe som medfører at den kan minne om en kontinuerlig analyse: «I praksis betyr dette at kunstneren i utgangspunktet gjør som vedkommende alltid har gjort, nemlig skaper sin kunst, men med en økt bevissthet om hvordan og hvorfor» (Grünfeld, 2022).

Innlæringen av slåttene har hovedsakelig skjedd via hovedinstrumentundervisning hvor min lærer har spilt slåttene på gitar. Ved hjelp av gehør har jeg også plukket opp noen slåtter fra medstudenter og gjennom diverse samspillsprosjekt. Under ervervelsen av repertoaret har jeg i stor grad lent meg på mine tidligere opparbeidede ferdigheter på instrumentet. Som en integrert del av et folkemusikkmiljø, har kritiske spørsmål rundt mine musikalske løsninger kontinuerlig blitt stilt av både lærere og medstudenter. Dette inkluderer tilbakemeldinger jeg har fått etter spill til dans. Etter hvert som min forståelse for rammene i sjangeren har økt, har også eksperimenteringen med personlig uttrykk økt. Selv om teori har vært behjelpelig, var det overføringen av taus kunnskap som sto mest sentralt i innlæringsprosessen.

Loggføring har hjulpet meg med å huske på oppdagelser jeg har gjort, men også invitert til refleksjon underveis. Transkripsjoner og lydopptak har på et lignende vis gitt meg anledning til å se arbeidet fra avstand. Jeg har anvendt notasjonsprogrammet Musescore. Lydopptak har jeg gjort i mitt hjemmestudio med et Focusrite lydkort og en kondensatormikrofon. I tillegg har ukulelene vært tilkoblet med jack-kabel. Jeg har ikke justert lyden på andre måter enn å justere volum og luke bort spesielt lave eller høye frekvenser (EQ) ved hjelp av programmet Studio One. Tre ukuleler med ulike stemninger ble benyttet: G-C-E-A (lav G), E-A-C#-F# (lav E)⁵ og naturstemt g-C-Bb(-)-Ab(+).

Med flere av de vedlagte lydsporene som utgangspunkt, gjennomførte jeg til slutt en spørreundersøkelse på et kompetent utvalg.

2.4 Slåtteutvalg

Å ha et repertoar med en viss bredde fremsto som essensielt. At slåttene kom fra ulike tradisjonsområder, med ulike taktarter (asymmetriske så vel som symmetriske) og hadde varierende oppbygning (form), var viktig i utvelgelsen. 13 av 14 slåtter er danseslåtter.

Repertoaret er som følger:

1. Uppstaden - halling etter Andres K. Rysstad, lært av A. E. Røine.
2. Halling etter Bjørgum, lært av A. E. Røine.
3. Trekrøssdans / Valdres (skrevet ned av Lindeman), lært av A. E. Røine.
4. «Røine Gauken» - springleik som er en blanding av to uante slåtter fra Ottadalen (Lars Holø & Olav Aukrust) / A. E. Røine sin kreasjon.
5. Springar nr. 2 fra CD-en «Fillevern» - etter Olav Oreholti, lært av A. E. Røine.
6. Espelandsjenten – gangar etter Ragnhild Furholt/Trygve Eftestøl , lært av A. Björkman.
7. Ulsæthlåttan – gangar etter Berit Pynten, lært av A. E. Røine.
8. Løytnant Anne – springleik etter Lars Holø, lært av A. E. Røine.
9. Bestelanden – gangar etter Andres K. Rysstad, lært av A. E. Røine.
10. Eg er liden, eg – slåttestev/bånsull etter F. Nyvold, som hadde den etter E. Lauen (Agder)

⁵ E-A-C#-F# er en åpen A6. Det vil si en standard ukulele stemming hvor alle strengene er senket tre halvtoner. Ukulelestemninger står det mer om i kapittel 3.2.

11. Hans Hansa – reinlender fra Engerdalen etter A. Lillebo
12. Bondelått «Til at hoppe efter på en fod» etter Berit Pynten, lært av A. E. Røine.
13. Rjukanfossen etter Gunnar Dahle, lært av A. E. Røine
14. Jeg tenker så titt på min bryllupsdag – reinlender lært av Malin Røysland Skårberg, etter Ingebjørg Lognvik Reinholdt

Det er trekkene Sæta (2003) har sortert ut fra den eldste innspilte slåttemusikken jeg har fokusert på i overføringen av de fleste slåttene:

- Markert dansetakt, med forseggjort melodifigur og tyngde i taktslag.
- Ansatser som markerer takten uavhengig om neste strøk binder sammen to taktslag eller havner direkte på et taktslag.
- Bruk av medklingende løs streng, som også tjener som ekstra rytmemarkering.
- Mye ornamentikk i melodiføring. Avholde seg fra bruken av lange «flåte toner».
- Innslag av variabel tonalitet, på bestemte tonetrinn (Sæta, 2003, s. 76).

I tillegg til dette har jeg sett på ulike måter å variere på. Alle disse karakteristikkenene har ikke alltid blitt overført *samtidig*. I de forskjellige slåttene er noen punkter prioritert over andre. Gammeldansslåtter krever også noen andre hensyn enn bygdedansslåtter. Som en følge av dette, utkrystalliserte det seg ganske tidlig tre ulike kategorier av spillestiler/tenkemåter.

2.4.1 Tre kategorier

Den første kategorien er den *akkordbaserte*. Den brukes på slåtter som har en akkordprogresjon. Her spilles både melodi og akkorder samtidig. Denne spillestilen krever at slåttene har akkorder, noe som er vanligere i gammeldans. Dette er en spillestil som er mye brukt i annen musikk, og dens opprinnelse i ukulelesammenheng kommer jeg tilbake til i kapittel 3.

Den andre kategorien har jeg valgt å kalle den *overtonebaserte*. Denne spillestilen prioriterer den karakteristiske tonaliteten i slåttemusikken. Ofsdals artikkel «Tonaliteten i folkemusikken» (2006) gir et godt grunnlag for å forstå flere sentrale begrep i denne konteksten. I vestlig populærmusikk kjenner vi for eksempel godt til det *likesvevende tempererte systemet*: «Når det er absolutt samme forhold fra halvtone til halvtone oppover i

tonerekka, kaller vi det for *likesvevende temperering*» (Ofsdal, 2006, s. 115). Naturtonerekka, også kalt overtonerekka, følger ikke dette systemet.

I den tidligere nevnte årsoppgaven utviklet jeg en stemming som ga meg tilgang til trinnene 4-16 fra naturtonerekka (med unntak av trinn 5 og 15). For å få til det måtte jeg regne ut trinnene til en overtonerekke i C – en utregning man kan se i tabellform bak litteraturlisten (vedlegg A, tabell 1) (Søderholm, 2023, s. 10). Deretter utforsket jeg ulike måter å få så mange toner fra rekken tilgjengelig som mulig. Mot slutten av prosjektet landet jeg på stemmingen jeg kalte *naturstemt*: g-C-Bb(-)-Ab(+)⁶, som ga meg kvinten, grunntonen, septimen og seksten (Søderholm, 2023, s. 18). En videreutviklet tabell som gir en oversikt over notene på fingerbrettet ligger også vedlagt (vedlegg A, tabell 2) (Søderholm, 2023, s. 13).

Spillestilen krever bruk av *flageoletter*. Det er en teknikk anvendt på strengeinstrumenter for å isolere overtoner. Overtonene finner man på de samme plassene på alle strenger, uavhengig av hvor båndene er plassert.

Den tredje kategorien er den *ansatsbaserte*. Dette er kort for den mer presise formuleringen: *ansatsformelbaserte*. I denne spillestilen er det om å gjøre å plassere ansatsene på en måte som gjør at den karakteristiske «grooven» i slåttemusikken kommer fram. Etersom vi forholder oss til det likesvevende tempererte systemet i denne stilen, anvendes miksolydisk skala en del for å få en lav septim. Man oppnår ikke den samme «skjevheten», som i den overtonebaserte stilen. Ornamentet og medklingende strenger er derimot mye enklere å få til her.

Ofte forekommer innslag av flere kategorier i samme slått, men det er som regel én av de som til enhver tid står tydeligst fram.

2.5 Spørreundersøkelse

Undersøkelsen jeg utførte sentrerte seg rundt ulike lytteeksempler knyttet til to ulike slåtter. Deltakerne skulle velge hvilke lytteeksempler de syntes låt mest som norsk folkemusikk.

⁶ «-» betyr at tonen er lavere enn ved likesvevende temperering, «+» betyr at den er litt høyere.

Intensjonen var at man ved hjelp av svarene skulle kunne antyde hva slags spillemåte det var som ga det mest autentiske uttrykket. Ingen av lytteeksemplene var akkordbaserte, da slåttene det dreide seg om ikke har akkorder. I tillegg til lytteeksempler var det òg spørsmål som gikk på assosiasjoner til ukulelen, og ukulelens plass i norsk folkemusikk. Til slutt ble de også bedt om å utdype hva det var som fikk det de valgte, til å låte som norsk folkemusikk for dem (eventuelt hva det var som gjorde at det ikke låt som det).

Jeg henvendte meg til en gruppe mennesker som jeg mente hadde noe spesielt å bidra med i forbindelse med undersøkelsen – et *strategisk utvalg* (Dalland, 2017, s. 56). I dette tilfellet var det 15 tidligere og nåværende undervisere i musikk og dans ved USNs campus Rauland.

Deres kompetanse innenfor feltet ga en viss kredibilitet til undersøkelsen.

Ved et lite utvalg, kreves det mer for å ivareta anonymiteten til respondentene. Etter en overveielse fra både Sikt⁷ og veileder, ble det bestemt at undersøkelsen kunne gjennomføres uten spesielle forutsetninger, så lenge den ble delt via «nettskjema». Nettskjema er et nettbasert undersøkelsesverktøy fra UiO som sikrer respondentenes anonymitet.

3 Ukulele

Som jeg har hintet til kan ukulelen være et kontroversielt instrument å assosiere seg med som musiker. Det som for noen er oppløftende og uskyldig klimpring, assosierer andre med hodepine og en uinspirert klang av plast. En helt annen gruppe igjen, vil assosiere ukulelen med patriotisme og nasjonal identitet. For å bedre forstå den sistnevnte gruppen, er vi nødt til å se på instrumentet i et historisk perspektiv.

3.1 Historie

I motsetning til hva mange kanskje skulle tro, er ikke ukulelens nærmeste slektning gitaren: «The ukulele is actually the descendant of a four-stringed musical instrument known as the *machête* or, less accurately, the *braguinha* from the Portuguese island of Madeira» (Beloff,

⁷ Kunnskapssektorens tjenesteleverandør. Leverer produkter og tjenester til forskning og utdanning.

2003, s. 11). Det er dette instrumentet som oftest blir omtalt som stamfaren til ukulelen, men noen vil også hevde at det finnes flere stamfedre. I en nettartikkel publisert av «Ukulele Magazine» fra 2015, påstår Sandor Nagyszalanczy at ukulelen er en kombinasjon av machêten og et annet instrument kalt «rajão»:

...it's most likely that the first true ukuleles were hybrid instruments: a mash up of the machête and another smallish Portuguese instrument, the five-string rajão (pronounced rah-ZHOW). The petite size and body outline of the machête, as well as its 17-fret fingerboard provided the basis for the ukuleles' overall shape and configuration. (Nagyszalanczy, 2015)

Selv om ikke alle attribuerer rajãoen like stor del av æren, gir påstanden mening når man ser nærmere på hvordan ukulelen er stemt. Ukulelens spesifikasjoner, inklusiv stemming, kommer jeg tilbake til i neste underkapittel.

Ifølge legenden rundt ukulelens opphav, var det en musiker ved navn João Fernandes om bord i et skip som reiste fra Madeira til Honolulu i 1879. Ved sin ankomst spilte han på en machête. På det samme skipet (*Ravenscrag*) var det tre talentfulle håndverkere: Augusto Dias, Manuel Nunes og José do Espirito Santo. De tre kom til å spille en stor rolle i utviklingen og populariseringen av den moderne ukulelen slik vi kjenner den i dag (Beloff, 2003, s. 11–13). Disse tre håndverkerne ble kjent som de aller første ukulelemakerne.

Det fins flere teorier rundt hvordan ukulelen fikk sitt navn. En av de omhandler en britisk offiser, som også var en dyktig musiker, ved navn Edward Purvis. Han hadde en spinkel kropp i forhold til de mer tettbygde lokale i Hawaii. Dette la grunnlaget for kallenavnet «hoppende loppe»⁸. Ifølge teorien var det Purvis sitt kallenavn som etter hvert også ble navnet på instrumentet han elsket å spille. En annen, mer bokstavelig tolkning, gikk på at fingrene til en dyktig spiller lignet «hoppende lopper», slik de føk opp og ned fingerbrettet (Beloff, 2003, s. 13–14). En tredje teori peker på et helt annet instrument. På *The Metropolitan Museum of Art* sine nettsider kan man lese følgende: «The name may also represent a modified version of 'ukeke, the term for the mouth bow, previously the only string instrument in Hawai'i»

⁸ Eller «ukulele» som det heter i Hawaii. «Uku» betyr hoppe og «lele» betyr loppe i denne sammenheng.

(*Ukulele: Native American (Hawaiian)*, u.å.).

Den fjerde og siste teorien jeg har valgt å inkludere her, var foretrukket av dronning Liliuokalani (1838-1917) av Hawaii:

She preferred a more poetic translation of the Hawaiian word *uku* as «the gift» and *lele* «to come,» referring to the way in which this now-cherished instrument had come from Portugal to Hawaii (obviously the Hawaiian word «uku» has multiple meanings). (Beloff, 2003, s. 14)

Ukulelen fikk spille en stor symbolsk rolle i Hawaii. Urinnvånerne hadde nemlig en egen kultur som skilte seg fra kulturene som eksisterte på fastlandet i Amerika. Denne kulturen var under konstant press fra andre. I tillegg til USA og andre nasjoner som kom seilende med varer og innflytelse, var det en betydelig påvirkning fra kristne misjonærer på øyene. Misjonærene som ankom Hawaii i 1820 brukte musikken til sin fordel fra første stund (Tranquada & King, 2022, s. 23). De lærte lokalbefolkningen om kristendommen gjennom salmer, men ikke uten at det fikk konsekvenser for de innfødtes musikk: «As a result of missionaries' efforts, traditional Hawaiian music began to fade» (Tranquada & King, 2022, s. 24).

En bevegelse som representerte en romantisering av nasjonalidentiteten og oppløftet det som var særegent for Hawaii, vokste seg stadig sterkere. Innad i kulturen hadde man egne koder for hvordan man blant annet kommuniserte og protesterte. Dette finner man flere eksempler på i tiden før ukulelen kom i 1879. Sanger fra denne perioden var ofte en form for politisk diskurs. Et eksempel er dronning Liliuokalanis første kjente komposisjon, ved navn «Onipaa» (1864), som oppmanet til støtte rundt den nye grunnloven kunngjort av Kamehameha V:

Sometimes overtly, more often relying on *kaona*, or the hidden, layered meanings of Hawaiian, *mele* – published in newspapers, books, in sheet music, and presented in public performances – enabled Hawaiians to communicate, to comment, to protest, to build a sense of national solidarity, and to foster a sense of pride in Hawaiian language and culture. (Tranquada & King, 2022, s. 52)

Det var dette som la grunnlaget for ukulelens raske omfavelse blant folket. Den ble viktig i revitaliseringen av kulturen til urinnvånerne i Hawaii (her omtalt som «kanaka maoli»), hvor

den til slutt også ble et symbol på nasjonalidentiteten:

The machete's adoption by the *kanaka maoli* and its rapid emergence as the 'ukulele and new identity as a uniquely Hawaiian instrument were inextricably bound up with the revival and politicization of Hawaiian culture – particularly the new music, or *hula kui*, for which it increasingly provided the accompaniment. (Tranquada & King, 2022, s. 52)

Som det nevnes her, ble ukulelen òg anvendt til å akkompagnere forestillinger med huladans. Introduksjonen av ukulelen hadde en påvirkning på hvordan hulaene ble utført. Musikken endret dansen fra å gå i det rolige tempoet som tidligere typer huladanser gikk i, til den mer livlige rytmikken som er karakteristisk for huladans-forestillinger i dag (*Ukulele: Native American (Hawaiian)*, u.å.). Det er ingen hemmelighet at dette var mye takket være kongen. Kongefamiliens velsignelse av instrumentet hadde nemlig stor innflytelse på ukulelens inntog i Hawaii. Kong David Kalakaua, lederen for gjenopplivelsen av den tradisjonelle Hawaiiske kulturen sent i det 19. århundret, var spesielt sentral: «...[He] played perhaps the most visible role in popularizing the 'ukulele, in fostering its new identity as a native instrument, and building a market for the early makers» (Tranquada & King, 2022, s. 47).

Nasjonsbyggingen kan minne veldig om den vi hadde her til lands. Under nasjonalromantikken i Norge ble det forsøkt å skape en sammenheng mellom blant annet hardingfele, bygdedans, fjell og fjord. I Hawaii oppsto noe lignende, sentrert rundt deres egen kultur. Ukulelen ble raskt assosiert med de innfødtes nasjonalidentitet, også for omverdenen. Sånn sett er det kanskje ikke rart om du tenker på fjell og fjorder når du hører en hardingfele, men hvite strender og palmesus om du hører en ukulele. Instrumentets symbolverdi ble sidestilt med både huladans og gresskjørt. Helt siden 1892 har man kunnet kjøpe postkort som oser over av Hawaiisk kultur, representert ved disse symbolene: «...commercial studio photographs of a trio of hula dancers in grass skirts posing with a 'ukulele, a guitar, and a taro patch were on sale in Honolulu – an archetypal and widely circulated image that as a postcard sold for decades» (Tranquada & King, 2022, s. 45). «Taro patch» er et instrument større enn de vanlige sopranukulelene man så på den tiden, ofte utstyrt med åtte strenger. Ukulelen ble faktisk også kalt for «taro-patch fiddle» av enkelte, før navnet

vi kjenner i dag befestet seg for alvor. Figur 1 er et eksempel på hvordan et postkort fra Hawaii med nevnte symbolverdi kunne se ut.



*Figur 1: Hawaiians – Hula Dance, udatert, av Island Curio Company.
(<https://digitalarchives.hawaii.gov/item/ark:70111/1Dhn>).*

Instrumentet var populært allerede ved sin unnfangelse og utbredelsen av ukulelen har bare blitt større med tiden. Etter at den fikk status som Hawaiis nasjonalinstrument, har den hatt tre større internasjonale bølger av popularitet. I dag befinner vi oss i den tredje:

...The 'ukulele is enjoying what is often referred to as a third wave of popularity - the first being the Roaring Twenties, which made Manuel Nunes' death a news item, and the second coming during the early fifties, when Arthur Godfrey's⁹ lifelong enthusiasm for the 'ukulele combined with the power of the new medium of television and the miracle of postwar plastics to sell millions more. (Tranquada & King, 2022, s. 2)

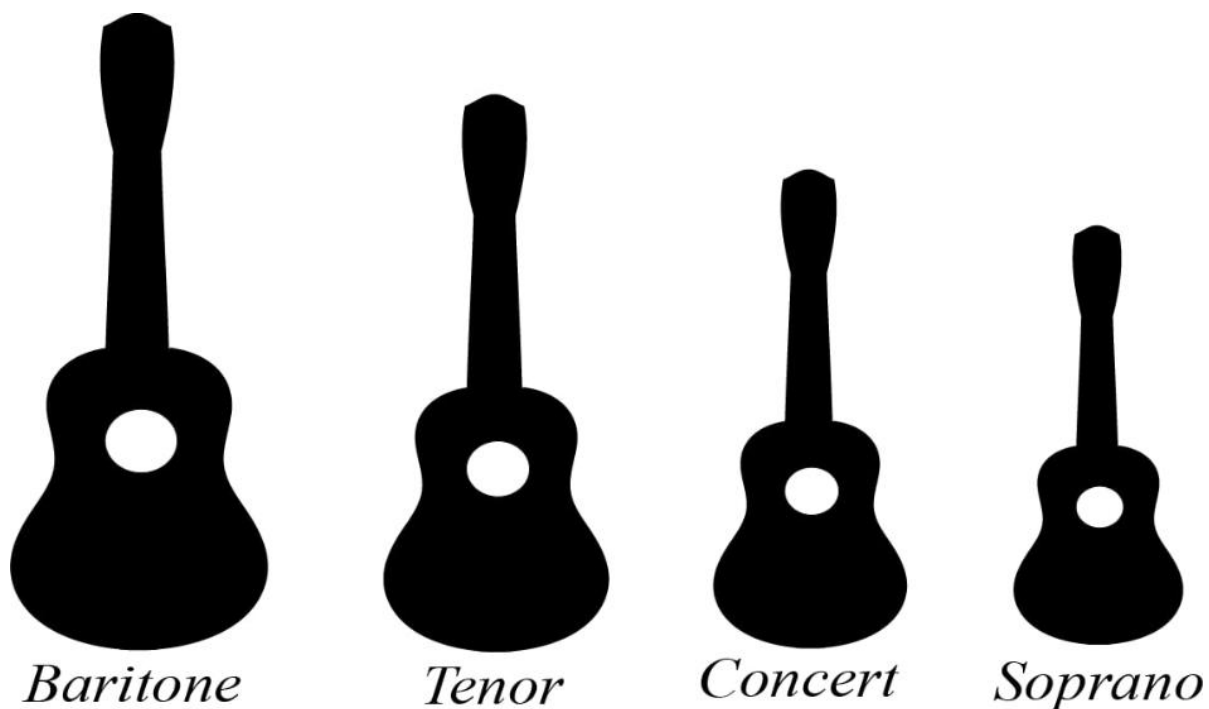
3.2 Utforming og stemming

«The earliest surviving examples from the 1880s retain the elongated shape and extended seventeen-fret fingerboard of the Madeiran machete and sometimes boast elaborate rosettes and bindings» (Tranquada & King, 2022, s. 44).

Ukulelen har naturligvis endret seg siden de første eksemplarene. Etter hvert som etterspørselen av instrumentet økte, forandret også designet seg. Innen 1890 hadde det allerede skjedd store endringer. Fingerbrett hadde krympet til tolv bånd som sluttet ved kanten av øvre del av kroppen (top bout). Stolpinner på bro hadde blitt erstattet med enkle slissede versjoner. Disse endringene kom som følge av det økende kjøpepresset av ukuleler til «rimelige priser» (Tranquada & King, 2022, s. 44–45).

De første ukulelene var ganske små, på størrelse med *sopraner*. Selv om man finner unntak, lages de fleste ukuleler i dag med utgangspunkt i en av de fire størrelsene skildret i figur 2.

⁹ Arthur Godfrey (1903-1983) var en kjent (ukulelefrelst) radio- og TV-personlighet i USA.



Figur 2: De fire standardiserte ukulelestørrelsene.

Nå for tiden lages ukuleler av alt fra karbonfiber og plast til de mest eksklusive tresortene på instrumentmarkedet. *Koa* har vært en mye anvendt tresort i denne sammenhengen.

Opprinnelig ble treet brukt til konstruksjonen av kanoer, men møbelsnekkere fant fort ut at det kunne brukes til mer. Fra de første ukulelene og fram til i dag har den beholdt sin popularitet for sin særegne tone og sine Hawaiiske røtter: «*Koa* (*Acacia koa*), a large evergreen hardwood unique to Hawaii, long had a special significance for Native Hawaiians – a role that in this highly politicized environment was an important factor in the ‘ukulele’s rapid popularity» (Tranquada & King, 2022, s. 52).

Men ukulelens tone påvirkes ikke bare av instrumentets størrelse, form og tresort. Noe av ukulelens særegne «sound» kan tilskrives måten den stemmes på. Det er her Nagyszalanczys argumentering for rajãoens rolle i ukulelens fødsel får bein å stå på: «But the machete’s D-G-B-D tuning wasn’t used. Instead, the ukulele employed the tuning of the rajão’s top four strings: G-C-E-A, minus its fifth string (a low D)» (Nagyszalanczy, 2015).

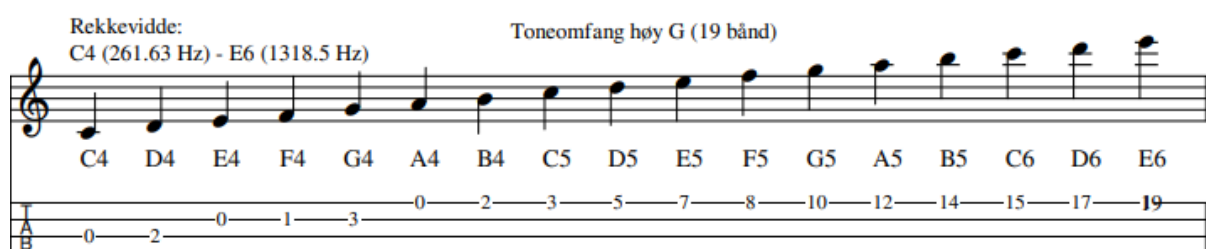
Denne ukulelestemmingen gir en åpen C6/Am7 akkord. Den kalles for det meste for den *tradisjonelle* stemmingen. Andre kjente betegnelser er «re-entrant-» eller «high G-tuning», ettersom G-strengen har en høyere pitch enn C-strengen (det er heller ikke uvanlig med

ukuleler stemt to halvtrinn opp, til en åpen D6/Bm⁷¹⁰). Stemmingen skiller seg fra instrumenter hvor tonehøyden går i kronologisk rekkefølge fra lav til høy, fra strengen nærmest haka til strengen nærmest bakken. På instrumenter som gitar, bass og fele er dette normen. Unntaket er hvordan man stemmer den største ukulelen - *barytonen*. Den stemmes vanligvis identisk til de fire lyseste strengene på en gitar (DGBE).

I den tradisjonelle stemmingen blir isteden C den laveste tonen, deretter E, så G og til slutt A. Frekvensområdet ukulelen opererer innenfor er tilnærmet det samme som det til et barns røst. Noen vil hevde at dette er grunnen til ukulelens «barnlige» eller «uskyldige» klang. Med denne stemmingen er det ikke en eneste tone å hente fra bassregisteret, ettersom enstrøken C (C4) er den laveste tonen. Den høyeste tonehøyden du kan nå, avhenger av hvor mange bånd du har på ukulelen din (med mindre du vil «jukse» med bruk av overtoner). Hvor mange bånd det er plass til, avhenger i sin tur av ukulelens design og størrelse. Stort sett har de større ukulelene plass til flere bånd enn de mindre. Figur 3 viser toneomfanget til en ukulele stemt med den tradisjonelle «g-C-E-A» stemmingen. Ettersom de fleste av mine egne ukuleler har 19 bånd, har jeg tatt utgangspunkt i det antallet. Dette gir meg følgende frekvensrekkevidde om jeg ser bort fra overtoner (gitt at A klinger ved 440 Hz):

C4 (261.63 Hz) – E6 (ca. 1318.5 Hz).

For å synliggjøre hvilket bånd og hvilken streng man må holde nede for å spille de gitte notene, har jeg valgt å inkludere tablatur under all notasjon i denne oppgaven.

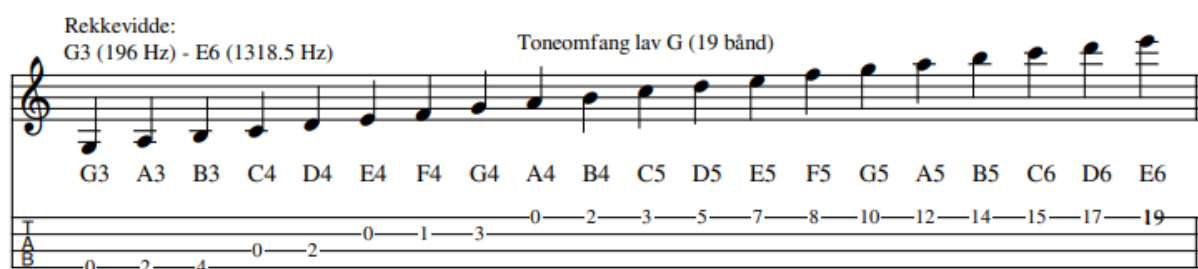


Figur 3: Toneomfang tradisjonell stemming med 19 bånd (høy G).

I tillegg til den tradisjonelle stemmingen, har også «G-C-E-A» stemmingen blitt populær, der G-strengen er stemt en oktav ned (low G-tuning). Den blir av noen også kalt for *moderne*,

¹⁰ I denne oppgaven kaller jeg konsekvent noten kjent som «H» her til lands, for «B». En C-dur skala vil eksempelvis skrives slik: C – D – E – F – G – A – B.

eller *linjær* stemming. Her går strengene i kronologisk rekkefølge fra mørkest til lysest, slik som på gitar, bass eller baryton ukulele. Det at man får noen noter fra bassregisteret, inviterer også til en annen spillestil. Selv om man kan holde akkordene på samme måte, vil de låte helt annerledes når den laveste tonen i akkorden befinner seg på et annet sted. Figur 4 viser hvordan en tenor ukulele stemt med lav G strekker seg over omtrent 2 oktaver (med 22 bånd ville man faktisk hatt et spenn på tre oktaver i G dur). Toneomfanget vist her inkluderer heller ikke overtoner.



Figur 4: Toneomfang moderne stemming med 19 bånd (lav G).

Det fins flere måter å stemme ukuleler på, men disse er de to er mest brukte i dag.

I tillegg til ulike stemminger, lages det også en del hybridinstrumenter som tar utgangspunkt i ukulelen. Eksempler på det finner vi blant annet i ukulelebassen, ukuleleharpen, elektriske ukuleler som kan minne om el-gitarer, og banjolelen. Hakkert mer relevant er det kanskje å nevne «hardingukulelen» som pryder forsiden av denne avhandlingen. Til min kjennskap er det den første hardangerfele-inspirerte ukulelen i verden, med rosing og F-hull. Den har dog ingen understrenger. Instrumentet ble til da en italiensk instrumentmaker ved navn Paolo Bianchi skreddersydde et design etter mine spesifikasjoner og bygde ukulelen.

3.3 Utøvere og spillestiler

Det har vært altfor mange banebrytende ukulister gjennom tidene til at alle kan nevnes her. Isteden har jeg plukket ut et lite utvalg fra det forrige århundret, samt noen fra moderne tid, for å belyse et knippe ulike spillestiler.

3.3.1 Tidlige pionerer

Den nevnte dronning Liliuokalani, var kjent for å akkompagnere med ukulelen da hun sang. Hun er blant de mest kjente utøverne fra Hawaii. En annen prominent skikkelse fra øyriket var Ernest Kaai (1881-1962). Selv om han var en talentfull mandolin-, fiolin-, gitar- og steelgitarspiller, har det vært hans bidrag til ukulelen han har blitt mest hyllet for. Kaai publiserte den aller første instruksjonsboka for ukulele ved navn: *The Ukulele, A Hawaiian Guitar and How To Play It* (1906). I en senere publikasjon fra 1916, kalt *The Ukulele, A Hawaiian Guitar*, presenterte han instrumentets mer sofistikerte side. Her beskrives mer eksotiske moll-, og forminskede akkorder, samt avanserte måter å «strumme» blant annet synkoperte- og «ragtime-strokes» (Beloff, 2003, s. 50). En «strum» er betegnelsen på en ansats man gjør over alle strengene på en gang. Man strummer gjerne både opp og ned og i ulike «strummemønster» for å etablere en rytme. Dette er en mye brukt teknikk til akkompagning av sang (også om man spiller på f.eks. gitar).

Jesse Kalima (1920-1980) på sin side, er anerkjent for å presentere ukulelen som et soloinstrument. Også han var fra Hawaii. Han populariserte den større tenorukulelen, og var den første til å amplifisere instrumentet. I tillegg er han kreditert for å introdusere arrangeringsteknikken kalt «chord soloing», hvor både en sangs melodi og harmoni spilles samtidig (Beloff, 2003, s. 51). Det er denne type spillestil som er utgangspunktet for den akkordbaserte kategorien jeg nevnte i kapittel 2.

Det dukket opp nyskapende virtuoser andre steder enn Hawaii, også.

Roy Smeck (1900-1994), født i Pennsylvania (USA), spilte en rekke instrumenter i tillegg til ukulele. Det var munnharpe, munnspill og den da populære autoharpen han først begynte med i sin barndom. Han ble etter hvert kjent som «Wizard of the Strings» (Beloff, 2003, s. 61). I sin spillestil brukte Smeck banjotriks på ukulelen, inkludert kompliserte strummemønster som fikk det til å høres ut som to eller tre ukuleler ble spilt på samme tid. Han imiterte også stepping når han trommet på ukulelen med fingrene sine (Beloff, 2003, s. 62–63).

På den andre siden av Atlanterhavet fant også George Hoy Booth (1904-1961) veien til et firestrengt instrument. Han er kjent som en av tidenes mest underholdende banjolele-spillere under sitt artistnavn, George Formby. Som en selvlært ukulist hadde Formby en helt unik stil. Den besto blant annet av synkoperte strummemønstre som er alt annet enn enkle å emulere (Beloff, 2003, s. 67).

Alle ukulistene jeg har nevnt fra denne perioden benyttet seg av den tradisjonelle stemmingen med høy G. Denne stemmingen har holdt seg relevant – selv fram til vår tid.

3.3.2 Ukulister i moderne tid

En annen som spilte med høy G var nemlig John Robert King (1953-2009), født i San Diego. Han ble kjent for å spille klassiske stykker fra blant andre Bach, men også tidligere nevnte Ernest Kaai, på en sopranukulele. Han brukte en teknikk han hadde lært seg i sitt virke som klassisk gitarist: «...the Campanella technique that was popular during the Baroque period, in which successive individual notes are played on different strings, allowing every note to resonate and ring like a “little bell” (the literal translation of Campanella in Italian)» (Walsh, 2022). Resultatet av å bytte streng så ofte som mulig, er at tonene varer lengre. Om man spiller *økonomisk* (dvs. med minste motstandsvei) avbryter man ofte en notes varighet fordi man også vil spille den neste noten på samme streng. Figur 5 eksemplifiserer hvordan en C-dur skala spilles økonomisk, i forhold til med «campanella-stil»:



Figur 5: C-dur skala sammenligning.

John King og «campanella»-teknikken er manges første introduksjon til ukulelens «skjulte» magi, da det fins mange videoer av hans magiske opptredener på internett. For min egen del kom åpenbaringen gjennom to andre ukulister:

Jake Shimabukuro (f. 1976) fra Hawaii og James Hill (f. 1980) fra Canada. Shimabukuro anvender høy G stemming og spiller blant annet jazz, flamenco, klassisk, rock og sanger fra Hawaii. Han sto bak en av de aller første virale YouTube-videoene, da en videosnutt av hans versjon av «While my guitar gently weeps» skrevet av George Harrison, gikk sin rundgang på internett i 2010¹¹.

¹¹ Lenke til Jake Shimabukuro-video (nyere opplastning): https://www.youtube.com/watch?v=qw6YL_12YxA

James Hill har også fått mye oppmerksomhet på nettstedet. I en av videoene bruker han til og med en hårkam på ukulelen for å spille trance-musikk, og spisepinner for å spille hip-hop¹². Hill benytter seg hovedsakelig av en lav G stemming. I ukuleleverden er han kjent for sine perkussive teknikker som tillater han å låte som et «one-man-band». I motsetning til Shimabukuro, synger også James Hill.

Av artister som akkompagnerer sang med ukulele, er listen lang. Paul McCartney, Billie Eilish, Eddie Vedder og mange flere har brukt instrumentet både i innspillinger og opptredener. Mest kjent for ukulele og sang er kanskje likevel Israel Kamakawiwo'ole (1959-1997). Hans versjon av Judy Garlands «Somewhere over the rainbow» ble en massiv slager da den ble utgitt tidlig på 90-tallet, og den har blitt brukt i både filmer og TV-dramaer. Siden hans død i 1997 har han blitt en legende i Hawaii (Beloff, 2003, s. 53). Kamakawiwo'ole brukte i likhet med James Hill en lav G stemt ukulele for sin akkompagnering.

Ukulelen er i dag å regne som allemannseie og nyter en popularitet over store deler av verden. Den er lett tilgjengelig for mange og selv i Norge har musikere tatt den i bruk: «Blant de mest kjente ukulelespillende artistene finner vi Lillebjørn Nilsen, Åse Kleveland, Øystein Dolmen, Espen Lind, Siri Nilsen og Hilde Louise Asbjørnsen» (Aksdal, 2023a).

4 Autentisitet

I oppgavens problemstilling skriver jeg at jeg vil overføre slårter til ukulelen på et vis som bevarer et «troverdig folkemusikk-uttrykk». I dette kapittelet vil jeg utforske hva det er som gjør et folkemusikk-uttrykk troverdig, gjennom å belyse ulike perspektiver man kan se ordet *autentisitet* fra.

«Ordet har greske røtter, *authentikos*, som betyr «opprinnelig», «original», men også «herre» og «herske over» (Opsahl, 2001, s. 13). Ordet brukes mye i forbindelse med musikk.

Forestillingen om at en type musikk er autentisk og at en annen ikke er det, er utbredt spesielt innenfor folkemusikk (Opsahl, 2001, s. 6). Hvor kommer egentlig denne trangen til å definere noe som autentisk fra?

¹² Lenke til James Hill-video: <https://www.youtube.com/watch?v=RyLxBtEM0sI>

4.1 Nasjonalromantikken

For å bedre forstå dagens norske folkemusikk, og hvorfor autentisitet er en så vesentlig del av den, må vi se nærmere på vår nasjons historie. Nærmere bestemt nasjonalromantikken. Bjarne Hodne gir i sin bok *Norsk Nasjonalkultur: En kulturpolitisk oversikt* (2002) en omfattende beskrivelse av nasjonsbyggingen i Norge. Han skriver at det mot slutten av 1700-tallet og starten av 1800-tallet strømmet ideologiske impulser over Norge fra Europa. Tankemønstre fra romantikkens bevegelse vektla det opprinnelige, det historiske og det folkelige. Dette preget også åndslivet: «Den politiske situasjonen, en voksende norsk patriotisme og romantikkens vektlegging av utvalgte deler av fortidens kultur som ankerfeste for en etnisk gruppe, danner den idémessige basis for arbeidet med å bygge ut den norske staten til å bli en nasjonalstat» (Hodne, 2002, s. 28).

Etnisitet er et begrep som gjerne dukker opp når man snakker om nasjonsbygging. Hylland Eriksens definisjon fra et sosialantropologisk perspektiv er relevant. Den henviser til aspekter ved relasjoner mellom grupper som både betrakter seg selv, og blir betraktet av andre, for å være kulturelt distinktive (Hylland Eriksen, 2002, s. 4).

Her i Norge var det spesielt bondekulturen som ble løftet fram som urnorsk. Den lå som et fundament i skapelsen av den *nasjonale identiteten*: «Nasjonal identitet kan karakteriseres ved at gruppen er knyttet til et territorium som oppleves som historisk for den, det vil si at gruppen opplever tilknytning til et hjemland» (Hodne, 2002, s. 19).

I tillegg til romantiseringen av den norske bonden, løftet man fram flere symboler som skulle representere nasjonen. Blant de var den norske naturen, det norske språket, et utvalg klesdrakter, norske kunstnere og selvfølgelig - den norske slåttemusikken. Den nasjonale identitetens eksistens avhenger nemlig av nasjonalkulturen. Nasjonen bygdes dermed på kombinasjonen av etnisitet og identitet skapt via en felles kultur (Hodne, 2002, s. 19).

Med det historiske perspektivet til grunn kan man bedre forstå hvorfor konservering av det som oppleves som «norsk», «ekte» eller «autentisk» er en sentral del av folkemusikken. Det handler ikke bare om musikken i seg selv, men også identitet. Det representerer hvem vi er, og hva som skiller oss fra andre.

4.2 Utøver

Alle utøvere innen musikk vurderes stadig utfra sin autentisitet - spesielt folkemusikere. De vurderes i alle fall på flere vis opp mot autentisitetsbegrepet. Man kan nemlig lære seg slåtter og fremheve musikalske karakteristikk ved sjangeren, uten nødvendigvis å bli akseptert som en «autentisk folkemusiker». I folkemusikken er det ikke uvanlig å møte på forventninger knyttet til blant annet *hvordan* man har lært seg slåttene (les: muntlig tradering). Det kan òg være ventet at man spiller på en gitt måte dersom man har en viss geografisk tilknytning, eller om man har «gått i læra» hos en bestemt mester.

4.2.1 Geografisk tilknytning og mestertradisjoner

Folkemusikken kommer fra en rekke plasser i landet. Kjente tradisjonsområder er for eksempel Valdres, Gudbrandsdalen og Setesdal. Aller helst skal man referere til helt lokale steder, slik som for eksempel Vang, Lom eller Valle. En utøver burde være seg bevisst på plassen hen kommer fra og spille musikk i henhold til det (Opsahl, 2001, s. 15). Det er ikke alltid så lett å vite hvor en slått «opprinnelig» har kommet fra, så litt slingringsmann kan man kanskje regne med. En skal likevel kunne høre om en slått har vært i en tradisjon over tid. Slåtter vandrer gjennom reisende musikere: «...men når en slått kommer til et nytt sted, blir den med tiden preget av stedets særegne spillemåter så den kan innlemmes i stedets repertoar, ellers blir den glemt» (Opsahl, 2001, s. 15).

Personlig har ikke jeg vokst opp med tilknytning til et folkemusikkmiljø. De første slåttene jeg lærte meg kom gjennom en utdanningsinstitusjon. Skal man tro Opsahl, er døra fortsatt åpen for meg, selv med min bakgrunn. Eller kanskje det er mer riktig å kalle det *mangel* på bakgrunn: «I vår tid, med institusjonalisert folkemusikkopplæring, er det også en viss toleranse for at utøvere lærer seg tradisjoner fra andre steder» (Opsahl, 2001, s. 15).

Når det kommer til «mestertradisjoner», omfatter ikke de bare tilfeller hvor man har hatt direkte tilgang på en læremester. Denne læremesteren skal igjen ha blitt lært opp av en annen mester, som i sin tur også ble lært opp av en mester osv. (jo flere ledd, jo bedre). Spillet ditt skal bære preg av spillet til spelemannen i det første leddet. Autentisk folkemusikk betyr i denne konteksten musikk som har blitt fremført med færrest mulig endringer over lang tid

(Opsahl, 2001, s. 14).

4.2.2 Personlig uttrykk

Ofte blir autentisitet vurdert utfra en utøvers evne til å «være seg selv», og evnen til å krydre fremførelsen med personlig uttrykk. Dette stiller seg litt annerledes i henhold til folkemusikken. Autentisiteten ligger i den lokale tilknytning og tradisjon. I hvor stor grad dette samsvarer med utøverens eget uttrykk kan man undre seg over (Opsahl, 2001, s. 15). Disse pålagte rammene kan oppleves som en begrensning. Det er likevel rom for å legge til sine egne improviserte partier, eller la personlige særtrekk prege spillet. Utfordringen er altså å gjøre det på en måte som er «tro til tradisjonen». Dette krever en omfattende forståelse av hva som er «innafor» i akkurat din tradisjon. En utøver kan i en slik situasjon føle seg dratt mellom nyskaping og konservering.

Opsahl (2001) beskriver en ytterlighet hvor enkelte som er kritiske til det «postmoderne», vil være skeptiske til «den frie kunstner» som henter inspirasjon litt vilkårlig her og der. Videre beskriver han også motparten som en utøver som mekanisk spiller slårter uten et snev av personlig preg. Opsahl tror likevel det er mulig å være «autentisk folkemusiker» på flere forskjellige måter, innenfor nevnte ytterpunkter (Opsahl, 2001, s. 16). Muligvis fins en gylden middelvei. Det er likevel ikke uvanlig at representanter fra de to leirene havner i konflikt. Spesielt ved alternative profileringer, der folkemusikken blandes med «kommersielle» musikkuttrykk: «I slike sammenhenger kan vi se at autentisitetsbegrepet brukes for å skille ut det som er uekte, urent, det som ikke hører hjemme i en genuin folkemusikktradisjon» (Opsahl, 2001, s. 8).

En sammenheng hvor man blir vurdert utfra blant annet autentisitet, er på kappleik. Kappleiker er konkurranser hvor man spiller, synger eller danser til folkemusikk foran både dommere og publikum. Vurderinger av *kvalitet* er stadig på agendaen i den forbindelse. Omholt oppsummerer hva som ligger i begrepet i denne sammenhengen:

Musikken og dansen har en teknisk- og håndverksmessig side vi kan sette ord på, vurdere og rangere på en skala, mens de mer emosjonelle opplevelsene musikken og dansen gir, ikke er like lette å artikulere. Men både det sagte og det usagte inngår i

kvalitetsforståelsene og –vurderingene. (Omholt, 2018, s. 236)

Kvalitetsdiskusjonen i folkemusikken går parallelt med den som handler om hva som er «innafor» og ikke: «Det musikalske uttrykket kontrolleres av grupper og individer som deler felles normer og verdier, noe som fra akademisk hold har blitt tillagt vekt i definisjonen av hva folkemusikk er» (Omholt, 2018, s. 241). Selv om dommerne sitter med mye makt, er det ikke faste sammensetninger av dommere fra kappleik til kappleik. Helst skal de representere ulike ekspertiser, tradisjonsområder og kjønn. Det er heller ikke slik at dommerne alltid enes om hva som er «bra». Selv om dette er tilfellet, har man likevel klart å etablere noen felles retningslinjer. De er uenige om kvaliteten, men de deler *premissene* for hva de ikke er enige om (Omholt, 2018, s. 241).

Kritikere av kappleik kan påstå at slåttemusikken opprinnelig ble spilt til dans, bånsuller ble sunget for barn og kulokker ble lokket som et verktøy budeier brukte i sitt arbeid – ikke for å konkurrere. En kan spørre seg om man opptrer mer som en «autentisk» folkemusiker ved å droppe kappleiker og heller spille til dans eller bli med på «buskspel». Uansett er det miljøet som bestemmer hva som til enhver tid er mest legitimt, og med kappleikens stadige popularitet har den en fjellstø posisjon i folkemusikkmiljøet.

4.3 Instrument

«En budeie speider utover et dalføre iført en bunad som har gått i arv i tre generasjoner. Ved hennes føtter sover tre små lam. Vannet i fjorden glinser i sola. Vindens varsomme rasling av bladene i de frodige, grønne trærne er det eneste hun hører, utenom fuglenes kvitring. Våren er i luften. Inspirert av inntrykkene som omgir henne på knausen, bestemmer hun seg for å spille noe før vandringen tilbake til sin hjemgård. ‘Kanskje jeg kan spille noe som en takk til naturen og alle dens yndige vesener’, tenker hun, samtidig som hun opp av sekken drar fram en kazoo.»

Scenarioet ovenfor er oppdiktet for å illustrere hvordan en fortelling kan skape en forventning, og hvordan det føles når den ikke innfris. Jeg vil tro at de aller fleste hadde ventet seg at det kom et annet instrument opp av sekken. Forestillingen om hva som er det

autentiske folkemusikkuttrykket kan hevdes å være sterkt knyttet til instrumentene som blir anvendt i sjangeren. Hardingfele, langeleik, munnharpe og seljefløyte er eksempler på instrumenter som er ansett for å være veldig typiske for den norske folkemusikken. Som en del av idylliseringen av det «erkenorske», har disse vært rådende i sjangeren. De har i en forlengelse oppnådd en viss status som representanter for landet, noe man som medlem av nasjonen kan stille seg bak.

Med slike etablerte forventninger kan man lure på om det lar seg gjøre å spille den norske folkemusikken på et instrument som ikke «hører hjemme» i sjangeren. Trekkspillet kan være et bevis på at det kanskje likevel går an. Instrumentet ble ikke inkludert i hyllestene under nasjonalromantikken i Norge, men det er i dag likevel et kjent bidrag på folkemusikkarrangementer rundt om i landet. Jon Faukstad (1975) tilskriver trekkspillets gjennomslag på landsbygda på 1860-70-tallet til den religiøse vekkinga over Nord-Europa: «Folk brende felene sine for å gå frå djevelens klør, både i Norge og Sverige» (Faukstad, 1975, s. 37). Trekkspillets popularitet synes å ha økt ikke fordi det ble sett på som norsk, men heller fordi felenes omdømme hadde tapt seg. Trekkspillet var nyere, og ikke forbundet med synd (Faukstad, 1975, s. 37).

Instrumentet har i mer eller mindre grad nå blitt assosiert med sjangeren, men om trekkspillet er *ønsket* i norsk folkemusikk, fins det nok delte meninger om enda.

For min egen del har jeg grublet mye på om det er mulig å spille slåtter på ukulele på et vis som bevarer et troverdig folkemusikk-uttrykk. Én sak er om det lar seg gjøre rent spilleteknisk. Noen slåtter er av en slik karakter at det er vanskelig å forestille seg dem spilt med et annet instrument. Akkurat dette handler om *idiomatikk*: «Innen musikk blir *idiomatisk* brukt om et stykke som er egnet for et bestemt instrument, en bestemt instrumentsammensetning eller lignende» (Nilstun, 2023).

En annen sak er om de iboende assosiasjonene til ukulelen blir for sterke. Mens noen kanskje ser bruken av ukulele i slåttemusikk som lek og moro, kan andre føle at deres egen identitet blir truet av det nye tilskuddet. Om alt mulig skal få innpass i kulturen (til og med en ukulele), kan det oppleves som at det er et potensiale for at det man identifiserer seg med, svinner hen. Jeg har ikke hørt noen uttale frykt knyttet til ukulele i slåttemusikk personlig, men det er ikke utenkelig at noen der ute føler på den.

Ukulelen blir noe annet i den norske folkemusikk-konteksten. For det første er instrumentet innbakt i folkeånden i Hawaii, hvor den nyter sin nasjonalinstrumentstatus. For det andre har vi her i Norge, i mer eller mindre grad, fått kjennskap til instrumentet gjennom reklamer, lekebutikker og barneprogrammer. Ikke direkte fordelaktig om man ønsker å bli tatt på alvor på kappleik. Poenget er at selv om instrumentet i seg selv er det samme hele tiden, bærer det en annen betydning i ulike kontekster og i relasjonen til ulike mennesker. Det er dette Eliot Bates skriver om i sin artikkel kalt «The Social Life of Musical Instruments», som ble publisert i tidsskriftet *Ethnomusicology* i 2012:

Much of the power, mystique, and allure of musical instruments, I argue, is inextricable from the myriad situations where instruments are entangled in webs of complex relationships – between humans and objects, between humans and humans, and between objects and other objects. Even the same instrument, in different sociohistorical contexts, may be implicated in categorically different kinds of relations. (Eliot, 2012, s. 364)

Jeg velger likevel å gå denne utfordringen i møte med ukulelen i hånden og ryggen rak. Som nevnt tidligere, fins det nemlig et par ytterpunkter i folkemusikkmiljøet. Jeg står kanskje bare litt nærmere det ene, enn det andre.

Som jeg har belyst i dette kapitlet, er det svært omdiskutert hva som kan kalles autentisk, troverdig og tradisjonelt i slåttemusikken. I forbindelse med begrepet «tradisjon» fanger Olav Sæta likevel opp et viktig perspektiv: «I den praktiske musikalske virkeligheten vi omgås her, kan vi likevel forsvare en avgrenset bruksdefinisjon i retning av *truverdige folkemusikalske stilfølelse*» (Sæta, 2003, s. 78). Det er også dette som er utgangspunktet for hvordan jeg har løst oppgaven. Hvor man er født og hva slags miljøer man har blitt eksponert for kan man ikke så mye for. Likevel fins flere rene musikalske trekk ved folkemusikksjangeren man kan lære seg – uansett hva slags bakgrunn en står med.

5 Avslutning

5.1 Resultater

Istedenfor å gå gjennom hele repertoaret, har jeg plukket ut eksempler fra hver kategori for å belyse utfordringer og løsninger ved de ulike spillestilene. Til slutt følger en titt på noen relevante funn fra spørreundersøkelsen.

5.1.1 Akkordbasert

Dette er en spillestil kjent fra en rekke instrumenter. På ukulelen har den vært brukt siden tidligere nevnte Jesse Kalimas tid. Etersom spillestilen krever akkorder, har jeg bare tre slåtter på repertoaret som jeg anvender stilen på. Figur 6 illustrerer hvordan melodien ligger i akkordene i reinlenderen «Hans Hansa». Denne slåtten har en tydelig to-veksform. Siden dette kan danses til, tramper jeg dansetakten i det vedlagte opptaket (lydklipp nr. 1). Jeg bruker også overtoner i B-delen. I denne kategorien kan man like gjerne spille med høy G som med lav, så lenge du får fram både melodi og akkorder.

Hans Hansa
fra Engerdal

etter Anders Lillebo trad.

Am 1. 2. Em

Figur 6: Eksempel fra Hans Hansa.

«Jeg tenker så titt på min bryllupsdag» spiller jeg også med en tydelig dansetakt. «Eg er liden, eg» derimot, løser jeg på et annet vis. Jeg har tolket bånsullen/slåttestevet som noe sart og mykt (lydklipp nr. 2). Her plukkes akkordene mer fritt og dynamisk. Den tredje runden spiller jeg melodien med overtoner samtidig som jeg iblant definerer akkordene under.

Som eksemplene demonstrerer kan overtoner enkelt inkluderes i denne kategorien, men de er ikke en nødvendighet slik de er i neste kategori.

5.1.2 Overtonebasert

De fleste slåttene på repertoaret kan spilles med overtonebasert spillestil, men det krever gjerne litt mer planlegging. Det kan også kreve sitt av utøveren om slåtten går veldig fort, da stilen er teknisk krevende. Av slåttene på repertoaret har jeg valgt å bruke gangaren «Espelandsjenten», som eksempel. Dette er en gangar i to-veksform. Når jeg spiller slåtten økonomisk, låter det slik (lydklipp nr. 3) (ukulelen var stemt i A for å matche en langeleik under et samspillsprosjekt jeg hadde parallelt i denne perioden). Figur 7 viser at det er innslag av borduner og ansatser på helt vilkårlige plasser (bindebuene representerer ansatser som binder sammen flere noter). I tillegg får man heller ikke den skjeve tonaliteten som denne slåtten er kjent for.

økonomisk, m/ innslag av medklingende løs streng

The image shows a musical score for the piece 'Espelandsjenten'. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. The melody is written in a simple, rhythmic style. The bottom staff is a guitar-style fretboard diagram for a ukulele, with a capo on the second fret. The fretboard shows fingerings for each note, with numbers 0, 1, 2, and 3 indicating the frets. There are also some bracketed groups of notes, likely representing chords or specific playing techniques. The score is labeled 'økonomisk, m/ innslag av medklingende løs streng'.

Figur 7: Økonomisk spill, Espelandsjenten.

Med en naturstemt ukulele derimot, får man alle de «skjeve» trinnene man behøver for å spille slåtten (lydklipp nr. 4). Figur 8¹³ viser likevel at dette ikke er en økonomisk spillestil. Gripebrettet tas nemlig i bruk i sin fulle lengde. Måten spillet kan forenkles på, er ved å strategisk velge ut *hvor* man plukker notene man trenger. Se for eksempel hvordan de samme notene i takt 2 og 4 spilles på ulike bånd.

¹³ I takt 3, 5 og 7 er det «2»-tall utenfor parentes. Dette er for å illustrere at man holder nede strengen på 2. bånd, samtidig som man spiller flageoletten ved båndet som tallet bak i parentes viser til.

Naturstemt stille

Figur 8: Espelandsjenten, naturstemt ukulele.

Overtonespill krever at man gjør en ansats for hver tone, noe som hindrer inkluderingen av karakteristiske ansatsformler. Jeg eksperimenterte likevel med måter å få det med på, gjennom samspill. Lydklipp nr. 5 er en versjon av «Espelandsjenten» med naturstemt ukulele og munnharpe (spilt av Ulf Kjellemyr). I opptaket bytter vi litt på hvem som spiller melodien, før vi til slutt spiller den unisont. Når jeg «akkompagnerer», spiller jeg en bestemt ansatsformel med noen få noter som et ostinat.

5.1.3 Ansatsbasert

Spillestilen jeg har jobbet mest med i dette prosjektet, og som de resterende slåttene på repertoaret spilles med, er den ansatsbaserte. Fra dag én i Rauland har jeg fått høre at jeg ikke bare skal hente melodien fra fela, men også «strøka». Det vil si at hver gang bua går opp eller ned, skal man slå an en tone. Med ulike instrumenter følger ulike ansatsformler, selv om det er mange som går igjen. En munnharpe vil for eksempel trenge flere ansatser enn en fele, ettersom tonen så fort dør ut. Dette er også sant for en ukulele. Kompromisser må inngås. I figur 9 kommer det tydelig fram hvor mange flere bindebuer det er i «Espelandsjenten» spilt med denne stilen, sammenlignet med den økonomiske stilen (figur 7). I tablaturet kan man merke seg hvordan noter som bindes sammen spilles på samme streng. Dette er for å benytte seg av «pull-offs» og «hammer-ons», hvor man henholdsvis drar av en finger, eller hamrer den på en streng, for å skape en tone. Slåttene får et annet driv med denne stilen (lydklipp nr. 6). Her er den medklingende strengen slått an på det første slaget hver gang den slås an, for å forsterke «grooven». Denne stilen gjør seg ikke like godt med tradisjonell ukulelestemming (høy G), fordi man kun får 3. streng som alternativ til bordun – en streng som gjerne brukes mye til melodi.

m/strøkfigur, løs streng og ornamenter

Figur 9: Ansatsbasert spill, Espelandsjenten.

I bonden «At hoppe efter paa ein fot», som jeg først hørte på en langeleik, utforsket jeg ansatsformler ytterligere. Slåtten har i utgangspunktet mange motiver å ta fra, da den lener seg mot en småmotivsform. Figur 10 viser en tidlig versjon av det første motivet spilt ganske økonomisk, hvor bindebuene har havnet der det faller seg naturlig fra et spilleteknisk perspektiv (lydklipp nr. 7).

1. motiv økonomisk

Figur 10: Bonde, første motiv. Økonomisk spill.

Da jeg spurte min hovedinstrumentlærer om råd, lærte han meg en versjon med sin gitar. Jeg kaller denne «gitaransatsbasert» (lydklipp nr. 8). Det har kommet til en del ornamentikk i den første takten. Fra takt 3 til 4 i figur 11 kan man også se hvordan to noter er bundet sammen ved hjelp av en «slide» (glissando). Det ble meg fortalt at om man skulle følge ansatsformelen til punkt og prikke, burde også de to siste notene i 4. takt bindes sammen, noe som var utfordrende å få til på en gitar. I tillegg måtte det inngås et kompromiss: For å havne i en posisjon hvor man kan trille på noten i takt 5 på enklest mulig vis, må man ty til den økonomiske spillestilen mot slutten av motivet, istedenfor å skli ned til 7. bånd.

1. motiv m/ ornament (gitar strøk)

Figur 11: Bonde, første motiv. Ansatsformel fra gitar.

Dette førte til at jeg, i den siste versjonen av slåttén, lente meg på en av ukulelens fordeler. Halsen er ikke like lang som på en gitar, så det er i større grad mulig å binde sammen flere toner i samme ansats. På figur 12 ser vi også at man ved å binde sammen notene i takten får mulighet til å ornamentere mer. I tillegg er hånden nå nærmere noten på 5. bånd på den laveste strengen, som man nå også kan trille på om man ønsker. Etter ytterligere innspill fra instrumentlærer, ble en tone til i 3. takt også bundet sammen. En lenger versjon av bonden, hvor jeg bruker alle disse nevnte versjonene av motivet som variasjoner, ligger vedlagt (lydklipp nr. 9).

Figur 12: Bonde, første motiv. Ukuleleansatsbasert.

Trillene vi ser her er veldig typiske for sjangeren. Man starter trillen på den samme tonen man ender opp med, istedenfor å trille fra en tone over eller under. Noe annet som går igjen, i tillegg til ansatsformlene og ornamentikken, er de medklingende borduntonene. Som oftest slår jeg de an samtidig som jeg tramper. Vekselsvis spiller jeg bordunen på en av de to laveste strengene avhengig av både hvordan det låter, og hvilken streng som er tilgjengelig til enhver tid.

På «Uppstaden» *tvitrør* jeg, noe som er typisk for Setesdalsslåttén. Det vil si at jeg tramper to ganger tett etter hverandre. I dette tilfelle slår jeg bare an medklingende streng på det første trampet. Hallingen er et godt eksempel på en slått med småmotivsform. Et parti i slåttén

spilles gjentatte ganger med en annen medklingende løs streng, noe som skaper ytterligere variasjon. Slåtten avsluttes med et «fele-riff» jeg har plukket opp, samt noen overtoner (lydklipp nr. 10).

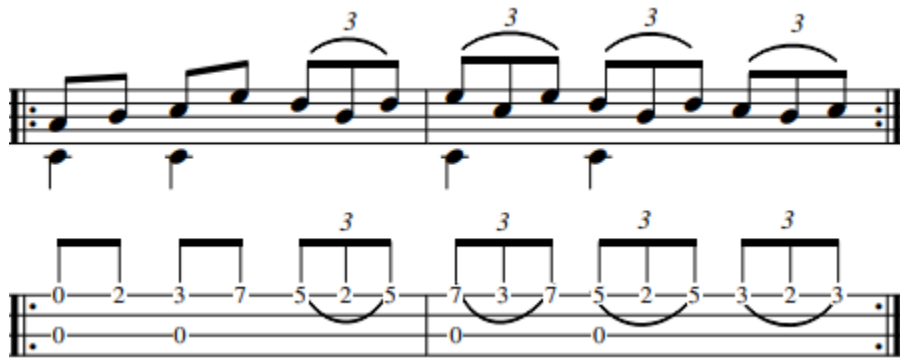
Springleikene på sin side, har tre slag per takt. Her tramper jeg kun på en og tre. Medklingende bordun forsterker og her rytmen trampene setter an, som eksemplifisert gjennom «Løytnant Anne» (lydklipp nr. 11). Som et forspill bruker jeg et «munnsnarpe-riff» fra Lars Holø. Slåtten følger en veldig tydelig to-veksform. Man kan ane et snev av KLM, selv om takten er ganske jevn. I den siste slåtten jeg har tatt med er det dog en ganske tydelig asymmetri. Der har jeg forsøkt å forene alle de tre kategoriene på en og samme tid.

Rjukanfossen etter Gunnar Dahle er en telespringar fra Tinn (LMK). Med utgangspunkt i et feleopptak, plukket jeg ut noen motiver sammen med hovedinstrumentlærer. Det er typisk når man skal overføre slåtter til blant annet ukulele at man plukker ut noen få motiver som man varierer på (spesielt når det er småmotivsform). Noen ganger går melodien lavere enn ukulelen er i stand til å spille. Når det er tilfellet transponeres motivet opp en oktav, eller til en annen grunntone.

I min versjon har jeg tatt med en variasjon som egner seg godt til ukulelens korte hals. Motivet vist i figur 13 spilles først i en posisjon som er komfortabel både på ukulele og gitar. Borduntonene slås an på 1 og 2, selv om jeg tramper på alle slagene i takten. Ved å ha C som medklingende streng istedenfor G, samtidig som hele melodien spilles på A strengen istedenfor både E og A, får man en variasjon av motivet i en høyere tonehøyde.

Figur 13: Rjukanfossen, variasjon 1.

Figur 14 viser den ukulelevennlige variasjonen jeg akkurat har beskrevet. Her åpner også muligheten seg for å binde sammen tonene i det første slaget i andre takt. Man kunne spilt dette på gitar også, men det hadde vært mye mer krevende. En kunne isteden anvendt flere strenger, men da hadde motivet fått et «ristetak»-preg. Ved å vite at man *kan* binde sammen toner, har man muligheten til å velge, noe som legger opp til ytterligere variasjon i spillet.



Figur 14: Rjukanfossen, variasjon 2.

Slåtten spilles i hovedsak i ansatsbasert spillestil. Likevel har jeg inkludert innslag av både overtoner og treklanger, noe figur 15 viser et eksempel på. Utover i slåtten har jeg også inkludert litt typisk «ukulelestrumming» på en variasjon. Rjukanfossen endte opp med å låte ganske annerledes fra de andre slåttene på repertoaret (lydklipp nr. 12).



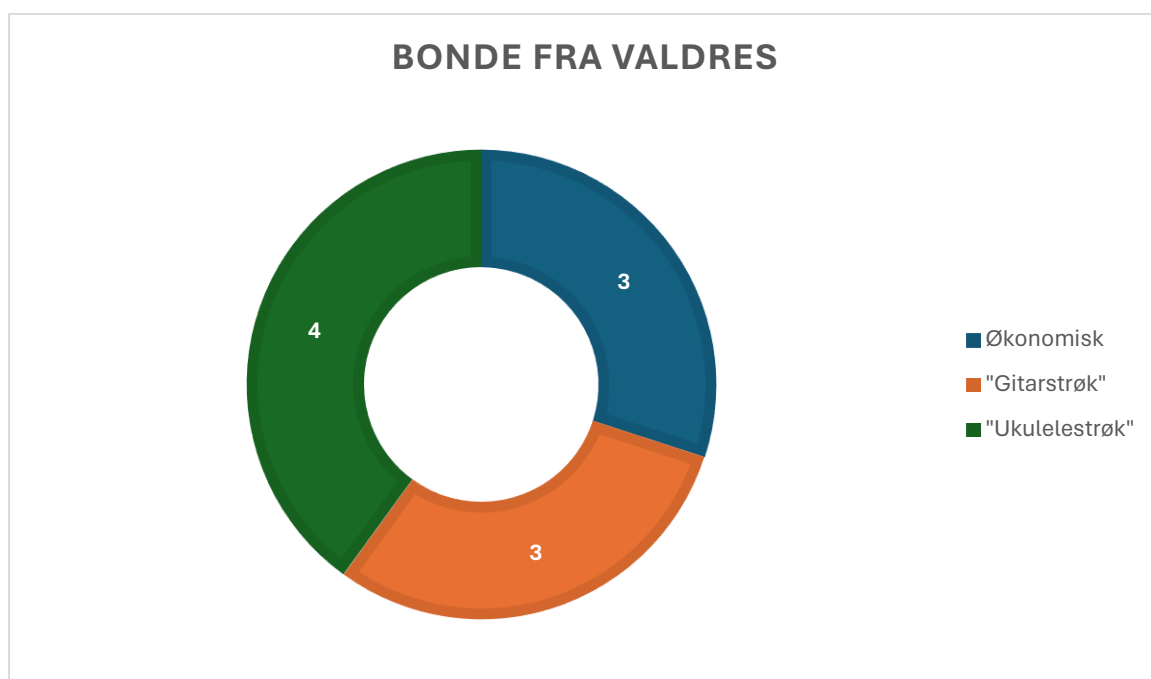
Figur 15: Rjukanfossen, innslag av tre kategorier.

5.1.4 Spørreundersøkelse

8 av 15 respondenter svarte på undersøkelsen. Ingen hadde negative assosiasjoner til ukulelen, og alle mente at den hadde en plass i norsk folkemusikk. I tillegg var alle enige om at i alle fall noen av lydklippene hørt ut som norsk folkemusikk. Uenighet rådet derimot da

de skulle sette fingeren på akkurat hvilken variasjon som låt *mest* troverdig. Da det kom til «Espelandsjenten», var det et klart flertall som valgte den ansatsbaserte varianten over både den økonomiske og den naturstemte. Det må tas i betraktning at en av deltakerne svarte med to alternativer, selv om det ikke ble utslagsgivende for rangeringen til majoriteten. En person skrev at det var kult med tonalitet som samsvarte med overtonerekka, men at de karakteristiske ansatsene likevel var savnet i den versjonen.

Rundt *bonden* var det langt større uenighet. Her sto valget mellom ulike ansatsformler med tilhørende ornamentikk. Det må nevnes at det var to deltakere som valgte to alternativer på dette spørsmålet. En knepen seier ble det likevel til versjonen som hadde en ukulelevennlig ansatsformel.



Figur 16: Resultat fra spørreundersøkelsen (bonde).

Da utvalget ble spurt om hva det var som fikk lytteeksemplene til å låte som troverdig folkemusikk, var det mange som pekte på ornamentikk, rytmikk, innslag av medklingende streng (bordun) og frasering. På den andre siden var det også en som trakk fram ornamentikken som overdrevet på versjonene av bonden med gitaransatsformel og ukuleleansatsformel. Dette, i tillegg til bruk av glissando, mente respondenten ikke var særlig typisk sjangeren. En annen respondent svarte at hen hørte forskjeller på lytteeksemplene, men at det for hen ikke handlet om det låt som norsk folkemusikk eller ei: «Alt låter som norsk

folkemusikk for meg, og så handler det egentlig mer om ulike spillestiler (personlige, eller geografiske)».

Svarene på undersøkelsen kan leses i sin helhet i den vedlagte rapporten (vedlegg C).

5.2 Refleksjon

Dette delkapittelet inneholder en refleksjon rundt et utvalg spilletekniske utfordringer og valg jeg har vært nødt til å fatte i overføringen av slåtter til ukulele. I tillegg drøftes spørreundersøkelsens nytteverdi og i hvilken grad jeg ser på mitt eget slåttespill som autentisk folkemusikk.

5.2.1 Spilletekniske utfordringer

Som en utøver ny til folkemusikken har møtet med både det rytmiske og det tonale vært en stor utfordring. Ettersom at jeg har bånd på mitt instrument, er det hovedsakelig rytmikken jeg har fått slite med.

Slåtter i den akkordbaserte- og den overtonebaserte kategorien har vært ganske greie å forholde seg til, da jeg er noenlunde kjent med spillestilene fra før. I den akkordbaserte stilen føler jeg på en frihet til å variere og krydre med personlig uttrykk etter min egen estetiske sans. Det er denne spillestilen jeg har anvendt siden jeg begynte å spille på instrumentet for noen år siden. Den overtonebaserte stilen krever mer presisjon, men her er det ikke så mye å fokusere på samtidig. Man skal bare få tonen til å klinge til rett tid. Selv om ukulelestemmingen føles uvant under fingrene, tar det ikke lang tid å øve inn noen motiver. Man må bare finne ut hvordan melodien kan spilles på en mest mulig effektiv måte.

I den ansatsbaserte kategorien derimot, er det mye som skal fokuseres på samtidig. Implementering av ansatsformler er et konsept som er fullstendig annerledes noe annet jeg har vært borti tidligere. Spillestilen legger i tillegg opp til borduntoner som skal slås an (ofte) samtidig som tramp, mens melodiens ansatser noen ganger går på tvers av det. Etter at man i årevis har prentet inn den økonomiske stilen hvor man slår an toner med hensikt om å optimalisere volum, må man tvinge kroppen til å «glemme». Det gir kanskje mening at det oppleves som unaturlig når man har lært seg å spille instrumentet, før man har lært seg

musikken. Etter hvert som kroppen forstår hvordan musikken skal spilles, forstår heldigvis (som regel) også hodet det.

Den mest utfordrende slåtten på repertoaret var for min del «Rjukanfossen». For å bruke Per Ivar Tamnes sin skildring igjen, handlet dette i hovedsak om å gjøre en strykeslått om til en knipseslått (Tamnes, 2010, s. 23). Da min hovedinstrumentlærer bare hadde lært meg ganske jevne slåtter, fikk jeg lyst til å ta fatt på en skikkelig asymmetrisk en. Gunnar Dahle spiller slåtten med fele og har derfor mulighet til å spille med ganske lange ansatser. Med en ukulele derimot, hvor volumet fort svinner hen etter ansats, oppleves den asymmetriske rytmen upraktisk. Det er som om at ukulelen krever et kjappere tempo, spesielt på det lange slaget (første slaget i LMK). Der man kan, legger man gjerne til ornamenten, men noen ganger saboterer det for melodiføringen. Om man spiller litt fortere, slipper man faktisk unna problemet med toner som dør ut før neste slås an. Til gjengjeld oppstår et annet: Man får det veldig travelt med å spille hva enn som skal spilles på det korte slaget (tredje slaget i LMK). Jeg har fått kjenne på kroppen hvordan det er lettere å spille jevnere når noe skal gjøres om til knipseslatter.

Da jeg skulle lære meg slåtten ble jeg oppfordret til å inkludere noe som er typisk for ukulelen i spillet. Jeg tok med et strummemønster som er kjent både fra musikk i Hawaii, men også fra flamenco musikk. Ved å legge til noen treklanger og overtoner i tillegg, opplevde jeg at denne slåtten fikk mer særpreg enn de andre bygdedansslåttene på repertoaret.

Balansen med tanke på personlig uttrykk versus opprinnelig form kjenner jeg likevel ikke at jeg har funnet enda. Et sted i midten av opptaket forsvinner nemlig slåtten i litt vel stor grad, takket være mine «personlige uttrykk» (lydklipp nr. 12). Dette er estetiske problemstillinger man som utøver befinner seg i støtt og stadig, og kanskje spesielt i folkemusikk hvor man hele tiden dras mellom nyskaping og bevaring.

«Rjukanfossen» var også den siste slåtten jeg lærte meg, så den føles fortsatt ganske fersk i kroppen. Jeg vil kalle lydklippet en tidlig versjon av den. Det som er felles for alle slåttene jeg har lært, er nemlig det at de utvikler seg med tiden og gjerne spilles litt forskjellig fra gang til gang utfra humør og kontekst.

5.2.2 Spørreundersøkelsens validitet

Da jeg fikk tilbake resultatene på undersøkelsen ble jeg overrasket over flere svar. Jeg forventet ikke at *ingen* av respondentene hadde negative assosiasjoner til ukulelen, eller at *alle* mente at den hadde en plass i norsk folkemusikk. Svarene må likevel tas med en klype salt. Det er ikke umulig at respondentene har skapt en forbindelse mellom ukulele og meg, og at for eksempel det siste spørsmålet har blitt tolket på denne måten: «Mener du at det er plass til *meg* (Gaute) i norsk folkemusikk?».

Det at større deler av utvalget har vært undervisere for meg i løpet av de to siste årene, ser jeg på som litt uheldig. En annen måte å løse undersøkelsen på, kunne vært ved å oppsøke et annet kompetent utvalg som ikke hadde blitt introdusert for ukulele i folkemusikk på noe vis tidligere. Lærere og utøvere ved et annet universitet ville heller ikke hatt kjennskap til meg. En annen svakhet ved undersøkelsen er at utvalget er veldig lite. Man kan ikke trekke noen konklusjoner basert på tallene, selv om man kanskje kan indikere noen svake tendenser. Forbedringspotensial fins også i måten lytteeksemplenes troverdighet skulle stemmes på. Respondentene skulle kun hatt én stemme per spørsmål. Tallene hadde blitt enklere å forholde seg til da, selv om de stort sett bekreftet det jeg trodde på forhånd med tanke på troverdig slåttespill. At de ansatsbaserte versjonene skulle få flest stemmer hadde jeg regnet med, men at variasjonen med «ukulelestrøk» skulle få flest stemmer, var en positiv overraskelse. Undersøkelsen genererte også noen gjennomtenkte resonnementer over hvilke karakteristikk som er mest «tro» til sjangeren, og en bekreftelse på at det finnes en viss uenighet om fasiten blant de lærde. Det ble av nytte for meg da jeg skulle reflektere over autentisiteten i mitt eget slåttespill.

5.2.3 Et troverdig folkemusikk-uttrykk

Om man som utøver i denne sjangeren står uten en tydelig geografisk forankring eller et etternavn som skaper forventninger i folkemusikkmiljøet, kan man føle på en viss frihet. Det kan føles ut som at man har «lov» til å spille hva som helst. Det er ikke dermed sagt at man kan spille slårter akkurat slik det passer en selv, med en forventning om at de rundt også vil oppfatte det som folkemusikk. Å finne et uttrykk absolutt alle sier seg enig om at er autentisk, er kanskje ikke mulig. Jeg tror ikke det er et godt mål å sette seg heller. Noen foretrekker de

eldste slåttene, så lite forandret som mulig og helst spilt på de «opprinnelige» instrumentene. Om dette er måten man definerer autentisk folkemusikk på, er denne oppgaven dødfødt. Dersom man heller lener seg mot den leiren som mener at folkemusikken skal leve og utvikles med tiden, samt at den skal være «folkelig», så er det muligheter. Det er det også om man tenker at folkemusikkens fremste rolle er dens funksjon til dans, arbeid, eller underholdning. I disse kontekstene kan man spille autentisk norsk folkemusikk på ukulele.

Selv er jeg nok nærmest den nyskapende delen av folkemusikkmiljøet, uten at det betyr at jeg ikke ser verdien av de konservative strømningene. Det oppleves for meg som at man som utøver må finne sin egen plass imellom ytterpunktene og stole på sin egen intuisjon. Hva det er en *selv* føler er autentisk. I min egen utøving er det de musikalske sjangertrekkene jeg til enhver tid har tatt sikte på. Det fins en viss enighet rundt hva de er, og dette virker som et punkt man kan samles rundt.

Jeg har også følt på en trygghet ved å stå på skuldrene til en læremester. Det er ikke sikkert at jeg ville spilt slåtter i det offentlige rom, om det ikke var for at en som står fjellstøtt i folkemusikkmiljøet hadde gitt meg en grundig innføring. Sansen for hva som er «innafor» og ikke er fortsatt under utvikling hos meg, selv om jeg har begynt å få en anelse av hvor grensene går for min egen del. Veien fra en slått spilt med personlig preg, til en slått som bare dukker opp her og der blant ens egne musikalske eksperimenter, kan være kort. Spesielt når man strever etter variasjon i sitt spill. Det kommer til et punkt noen ganger, hvor man tenker at det man spiller er mer ens egen kreasjon – enn en slått man viderefører fra et ledd langt tilbake. For meg er det dette som markerer grensen. På andre siden av den oppleves det som at det troverdige folkemusikk-uttrykket i mitt spill forsvinner. Hvor grensen går, vil nok forandre seg over tid.

5.3 Konklusjon

I denne oppgaven har jeg demonstrert hvordan man kan dele inn slåttespill på ukulele i tre kategorier (akkord-, overtone- og ansatsbasert), beroende på hvilke musikalske sjangertrekk man ønsker å uttrykke. Videre har jeg vist hvordan tilegnelsen av taus kunnskap, imitasjon av en mester og refleksjon i praksis har vært essensielle aspekter i innlæringen av slåttene.

Deretter fulgte en innføring i ukulelens historie og et utvalg av spillestiler. I kapittel 4 belyste

jeg ulike perspektiver man kan forstå begrepet autentisitet ut ifra, for å gi en kontekst til hva som menes med et «troverdig folkemusikk-uttrykk». Avslutningsvis har jeg vist eksempler på hvordan slåttespill på ukulele kan løses på ulike måter og hvordan de tre kategoriene kan kombineres, samt hvordan ukulelens design til tider kan vise seg fordelaktig i slåttespill. I tillegg presenterte jeg noen relevante funn fra en spørreundersøkelse utført på et strategisk utvalg. Respondentene vurderte troverdigheten av spillet mitt og ga en liten indikasjon på at den ansatsbaserte varianten av slåttespill (i alle fall til bygdedans) gir det mest troverdige uttrykket. Til slutt reflekterte jeg over utfordringer, funn, spørreundersøkelsens validitet og min egen troverdighet som slåttespillende ukulist i et folkemusikkmiljø.

I problemstillingen spurte jeg om hvordan man kunne overføre slåtter til ukulele på en måte som bevarte et troverdig folkemusikk-uttrykk. Det kan besvares på følgende vis:

Først og fremst kommer det an på hva man definerer som et troverdig eller autentisk folkemusikk-uttrykk. Jeg har allerede redegjort for diskusjonen rundt nyskaping versus bevaring i sjangeren. Hvordan individer i miljøet forholder seg til det, får være opp til den enkelte. Men om man tenker at det er plass til ukulelen, går det fint an å overføre musikalske sjangertrekk til instrumentet.

Jeg har definert tre forskjellige spilletekniske framgangsmåter man kan anvende, som bevarer ulike karakteristiske stiltrekk. Framgangsmåten som prioriterer ansatsformler synes å være den som gir mest troverdighet, da den bevarer grooven som er viktig for slåttenes funksjon som musikk til dans. Samtidig tenker jeg at båsullen/slåttestevev kan spilles med både akkord- og overtonebasert spillestil, på en måte som oppfyller denne type slåtts funksjon.

5.3.1 Veien videre

Kunstneriske utviklingsarbeid er ikke etterprøvbare på samme måte som andre forskningsmetoder. Likevel er det ikke utenkelig at funn fra denne oppgaven kan være av nytte i videre forskning. Muligheten til å binde sammen ansatser takket være ukulelehalsens korte lengde, er et aspekt ved instrumentet som med fordel kan utforskes mer.

Arbeid av denne typen kan òg være til nytte for utøvere som lukter på muligheten for å spille slåttemusikk med sine egne «atypiske» instrumenter. Dette kan kobles til det ene målet jeg definerte for oppgaven innledningsvis, som gikk på tilgjengeliggjøring av norsk folkemusikk.

En bredere instrumentpark kan lokke flere utøvere til sjangeren, og jo flere utøvere, jo større sannsynlighet er det for at folkemusikken ikke svinner hen.

Det andre målet jeg satte meg, var å bidra til et løft av ukulelens rykte og vise til noe av dens utoende muligheter. Mulighetene opplever jeg at jeg til en viss grad har vist. Om dens rykte er bedret som følge av denne oppgaven, blir vanskelig for meg å bedømme. Men ukulelen omfavnes i stadig større grad av folket da den på stadig flere skoler også har tatt over plassen til blokkfløyten. Instrumentet får også et folkelig preg, når nesten alle i det minste *kjenner* noen som har en ukulele. I den norske folkemusikken er ikke statusen oppklart enda. Kan det bli det nye trekkspillet? Et instrument som deler miljøet i to? Eller går det i en annen retning, hvor hardingukulele og naturstemt stille blir ansett som særnorske symboler? Ukulele er ikke det første man tenker på når man hører ordet slåttemusikk, men med oppgaver som denne i minnet blir det kanskje ikke det siste som faller en inn heller.

Ukulelen er et instrument med mye upløyd mark. Kanskje det nettopp er ved å «pløye markene», og ved å utforske ukulelens muligheter at man får høynet dens status. Det virker i det minste klart for meg at det er musikeren selv som setter rammene, ikke instrumentet. Eller som den anerkjente ukulisten James Hill fra skal ha sagt det:

The ukulele is the perfect instrument for someone with a restless heart, because it travels easily through space. But it also travels through music easily and effortlessly. It slips through borders so fluidly. I've never had the heart to say no to the ukulele. When it feels like going somewhere, we just go there.
(gjengitt i Ukulele Magazine, 2022)

6 Litteraturliste

Aksdal, B. (2023a, 4. januar). Ukulele. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/.versionview/2156295>

Aksdal, B. (2023b, 25. januar). Slått. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/.versionview/1798969>

Bakka, E. (2023, 23. august). folkedans i Noreg. I *Store norske leksikon*.

https://snl.no/folkedans_i_Noreg

Beloff, J. (2003). *The ukulele: A Visual History* (2. utg.). Backbeat Books.

Cato, R. P. B. (2002). *Det vurderende øyet: Observasjon, vurdering og utvikling i undervisning og veiledning* (1.). Gyldendal Akademisk.

Dahl, P. (2022, 24. oktober). *Kunstnerisk utviklingsarbeid*. Store norske leksikon.

https://snl.no/kunstnerisk_utviklingsarbeid

Dalland, O. (2017). *Metode og oppgaveskriving* (6. utg.). Gyldendal.

Eliot, B. (2012). The social life of musical instruments. *Ethnomusicology*, 56(3), 363–395.

Faukstad, J. (1975). *Ein-raderen i norsk folkemusikk: Historikk, bruk og repertoar*

(<https://www.nb.no/items/1c39c5ac5e3e0d8324b906c072f2b4f4?page=1&searchText=ein-radaren%20i%20norsk%20folkemusikk>) [Hovedoppgave i musikk til historisk-filosofisk embetseksamen]. Universitetet i Oslo.

- Grünfeld, N. (2022). Metode i kunstnerisk utviklingsarbeid. *Norsk medietidsskrift*, 29(4), 1–4.
<https://doi.org/10.18261/nmt.29.4.6>
- Hodne, B. (2002). *Norsk nasjonalkultur: En kulturpolitisk oversikt* (2.). Universitetsforlaget.
- Hoksnes, A. (1984). Er det viktig at gammaldansmusikk blir definert som norsk folkemusikk? *Norsk folkemusikklags skrifter*, 1, 69–75.
- Hylland Eriksen, T. (2002). *Ethnicity and nationalism* (2.). Pluto press.
- Island Curio Company. (udatert). *Browse Catalog - Digital Archives of Hawai'i* [Postkort].
<https://digitalarchives.hawaii.gov/item/ark:70111/1Dhn>
- Kleppen, M. (2013). «Bassgriotisme»: *Nye premisser for bassgitar basert på spelemenn, grioter og bluesmenn* [Doktorgradsavhandling]. NTNU Trondheim.
- Kvifte, T. (2015). Den norske sekkepipa: historien om et prosjekt. *Musikk og tradisjon*, 29, 83–105.
- Malafouris, L. & Knappett, C. (Red.). (2007). At the potter's wheel: An argument for material agency. I *Material Agency: Towards a non- anthropocentric approach*. (s. 19-36). Springer.
- Molander, B. (2015). *The practice of knowing and knowing in practices*. Peter Lang Edition.
- Nagyszalanczy, S. (2015, 27. mai). The birth of the Ukulele. *Ukulele Magazine*.
<https://ukulelemagazine.com/stories/the-birth-of-the-ukulele>

Nilstun, C. (2023, 23. november). Idiomatisk. I *Store norske leksikon*.

<https://snl.no/idiomatisk#:~:text=En%20idiomatisk%20oversettelse%20er%20en,en%20beste%20instrumentsammensetning%20eller%20lignende>.

Ofsdal, S. (2006). Tonaliteten i folkemusikken. *Norsk folkemusikklags skrifter*, 20, 113–132.

Omholt, P. Å. (2018). Meir høgtid enn juleftan. I J. F. Hovden & Øyvind Prytz (Red.),

Kvalitetsforhandlinger - Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur (s. 235–260).

Fagbokforlaget.

Omholt, P. Å. (2021). Om det fysiske utgangspunktet for intonasjon på fele. *Studia Musicologica*

Norvegica, 47. <https://doi.org/10.18261/issn.1504-2960-2021-01-02>

Opsahl, C. P. (2001). Autentisitet i folkemusikken. *Norsk folkemusikklags skrifter*, 15, 6–17.

Rolf, B. (1995). *Profession, tradition och tyst kunskap*. Bokförlaget nya doxa.

Røine, A. E. (2024). *Rytmiske strukturer i norsk slåttemusikk* [Doktorgradsavhandling]. Universitetet i

Sørøst-Norge.

Røyne, H. (2013). *Fra hardingfele til akustisk gitar: en slekt og musikkstudie* [Masteroppgave,

Universitetet i Agder]. [https://uia.brage.unit.no/uia-](https://uia.brage.unit.no/uia-xmlui/bitstream/handle/11250/193524/Masteroppgave%20Haldor%20R%c3%b8yne.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

[xmlui/bitstream/handle/11250/193524/Masteroppgave%20Haldor%20R%c3%b8yne.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://uia.brage.unit.no/uia-xmlui/bitstream/handle/11250/193524/Masteroppgave%20Haldor%20R%c3%b8yne.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Schön, D. A. (1991). *The Reflective Practitioner: How professionals think in action*. Ashgate.

(Opprinnelig utgitt 1983)

Sæta, O. (2003). Folkemusikken må jo fornye seg - men hvordan? *Norsk folkemusikklags skrifter*, 17, 63–84.

Søderholm, G. (2023). *Naturstemt Ukulele* [Årsoppgave TSI]. Universitetet i Sørøst-Norge.

Tannes, P. I. (2010). *Slåttespill på gitar* [Masteroppgave]. Høgskolen i Telemark.

Tranquada, J. & King, J. (2022). *The 'Ukulele: A history* (3. utg.). University of Hawai'i Press.

Ukulele Magazine. (2022, 29. desember). Celebrate ten years of Ukulele Magazine with iconic uke artists, albums, and words of wisdom. *Ukulele Magazine*.

<https://ukulelemagazine.com/stories/news/ukulele-magazine-10-year-anniversary>

The Metropolitan Museum of Art. (u.å.). *Ukulele: Native American (Hawaiian)*. Hentet 3. mai 2024, fra <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/501343>

Walsh, T. (2022, 23. september). Gods of Uke: Classical Master and Historian John King Treated the Ukulele With the Dignity it Deserves. *Ukulele Magazine*.

<https://ukulelemagazine.com/stories/classical-ukulele-master-and-historian-john-king>

7 Vedlegg

A. Tabeller

Tabell 1

Raden til høyre viser hvor mange cent unna tonen ligger i forhold til det likesvevende tempererte systemet.

261.6 x 1 = 261.6 (C)	
261.6 x 2 = 532.2 (C)	
261.6 x 3 = 784.8 (G)	
261.6 x 4 = 1046.4 (C)	
261.6 x 5 = 1308.0 (E-)	ligger 13.85 cent under (nøytral ters).
261.6 x 6 = 1569.6 (G+)	1.78 cent over.
261.6 x 7 = 1831.2 (Bb-)	31.34 cent under. Den lave septimen.
261.6 x 8 = 2092.8 (C)	0.16 cent under.
261.6 x 9 = 2354.4 (D+)	3.74 cent over.
261.6 x 10 = 2616.0 (E-)	13.85 cent under.
261.6 x 11 = 2877.6 (F+-)	48.84 cent under – så og si midt imellom F og F# (naturkvart).
261.6 x 12 = 3139.2 (G+)	1.78 cent over.
261.6 x 13 = 3400.8 (Ab+)	40.36 cent over. Den «skjeve» seksten.
261.6 x 14 = 3662.4 (Bb-)	31.34 cent under.
261.6 x 15 = 3924.0 (B-)	11.89 cent under.
261.6 x 16 = 4185.6 (C-)	0.16 cent under.

Figur 17: Tabell basert på utregninger fra Naturstemt Ukulele (s. 10) av G. Söderholm, 2023, USN.

Tabell 2

	4. streng	3. streng	2. streng	1. streng
Note/Hertz	G / 392.1	C / 261.6	Bb- / 228.9	Ab+ / 425.1
1. bånd	Ab / 416.3	Db / 278.7	B- / 244.0	A+ / 451.9
2. bånd	A / 440.1	D / 294.2	C- / 259.2	Bb+ / 477.1
3. bånd	Bb / 466.2	Eb / 311.6	Db- / 274.8	B+ / 504.3
4. bånd	B / 494.0	E / 330.1	D- / 291.2	C+ / 534.1
5. bånd	C / 523.8	F / 350.4	Eb- / 308.3	Db- / 565.7
6. bånd	Db / 554.6	Gb / 370.0	E- / 326.4	D+ / 598.5
7. bånd	D / 588.2	G / 393.9	F- / 344.4	Eb+ / 632.5
8. bånd	Eb / 622.6	Ab / 418.2	Gb- / 366.7	E+ / 670.9
9. bånd	E / 660.2	A / 442.5	G- / 388.5	F+ / 711.2
10. bånd	F / 699.7	Bb / 470.0	Ab- / 410.0	Gb+ / 751.2
11. bånd	Gb / 741.8	B / 496.7	A- / 433.5	G+ / 797.0
12. bånd	G / 784.2	C / 523.2	Bb- / 457.8	Ab+ / 850.2
	Kvint	Prim	Septim	Sekst (13)
	5	1	7b-	13b-

Figur 18: Videreutviklet tabell fra *Naturstemt Ukulele* (s. 13) av G. Søderholm, 2023, USN.

B. Lydvedlegg

1. Hans Hansa e. A. Lillebo (GCEA m/lav G)
2. Eg er liden, eg e. F. Nyvold (GCEA m/lav G)
3. Espelandsjenten e. T. Eftestøl/R. Furholt økonomisk (EAC#F# m/lav E)
4. Espelandsjenten e. T. Eftestøl/R. Furholt overtonebasert (naturstemt)
5. Espelandsjenten e. T. Eftestøl/R. Furholt samspill (naturstemt)
6. Espelandsjenten e. T. Eftestøl/R. Furholt ansatsbasert (EAC#F# m/lav E)
7. Bonde e. B. Pynten, økonomisk (EAC#F# m/lav E)
8. Bonde e. B. Pynten, gitaransatser (EAC#F# m/lav E)
9. Bonde e. B. Pynten, full versjon på hardingukulele (EAC#F# m/lav E)
10. Uppstaden e. A. K. Rysstad (EAC#F# m/lav E)
11. Lt. Anne e. L. Holø (EAC#F# m/lav E)
12. Rjukanfossen e. G. Dahle (GCEA m/lav G)

C. Spørreundersøkelse resultat (rapport fra Sikt)

Ukulele i norsk folkemusikk

Oppdatert: 12. mai 2024 kl. 15:31

Ukulele i norsk folkemusikk

Dette er et kort spørreskjema laget i forbindelse med en bachelor oppgave. På to av oppgavene er det vedlagt noen lytteeksempler du kan spille av så mange ganger du ønsker. Undersøkelsen er anonym. Takk for hjelpen!

Hvordan vil du beskrive dine assosiasjoner til ukulele?

Antall svar: 8

Svar	Antall	% av svar	
Svært negative	0	0%	0%
Litt negative	0	0%	0%
Nøytrale	1	12.5%	<div style="width: 12.5%;"></div> 12.5%
Litt positive	1	12.5%	<div style="width: 12.5%;"></div> 12.5%
Svært positive	6	75%	<div style="width: 75%;"></div> 75%

Du vil nå få høre tre lytteeksempler. Du kan lytte flere ganger om du ønsker.
(Lenken åpnes i en ny fane)

[Klikk her](#)

Hvilket av lytteeksemplene føler du samsvarer mest med norsk folkemusikk, slik du kjenner den?

Antall svar: 8




Svar	Antall	% av svar	
Lytteeksempel 1	2	25%	<div style="width: 25%;"></div> 25%
Lytteeksempel 2	1	12.5%	<div style="width: 12.5%;"></div> 12.5%
Lytteeksempel 3	6	75%	<div style="width: 75%;"></div> 75%

Du vil nå få høre tre lytteeksempler. Du kan lytte flere ganger om du ønsker.
(Lenken åpnes i en ny fane)

[Klikk her](#)


Hvilket av lytteeksemplene føler du samsvarer mest med norsk folkemusikk, slik du kjenner den?

Antall svar: 8

Svar	Antall	% av svar	
Lytteeksempel 1	3	37.5%	 37.5%
Lytteeksempel 2	3	37.5%	 37.5%
Lytteeksempel 3	4	50%	 50%

Synes du noen av lytteeksemplene låt som norsk folkemusikk (slik du kjenner den) i det hele tatt?

Antall svar: 8

Svar	Antall	% av svar	
Ja	8	100%	 100%
Nei	0	0%	0%
Usikker	0	0%	0%


Hvis ja: Beskriv etter beste evne hva det var som gjorde at det låt som norsk folkemusikk for deg. Hvis nei: Beskriv etter beste evne hva det var som gjorde at det ikke låt som norsk folkemusikk for deg.

Antall svar: 8

- Melodi, frasering, ornamentikk og bordun gjør at det låter som norsk folkemusikk
- Bra forståelse for rytmikk og ornamentikk innen sjangeren
- De lytteeksemplene jeg plukket ut som jeg følte samsvarte mest med norsk folkemusikk, var de der jeg følte at ornamentikken var mest i samsvar med ornamenteringspraksisen på tradisjonelle instrumenter i norsk folkemusikk. Bruk av f.eks. glissando, eller "for mye" ornamentikk i bonde nr 2 og 3 for meg ble litt utenfor den tradisjonelle stilen/estetikken. Jeg synes det var tøft med flageolettsversjonen av Espelandsjenten, og her er det jo tonaliteten som samsvarer med noen tradisjonelle instrumenter i norsk folkemusikk. Men man mister kanskje litt av den typiske strøkfiguropplevelsen med de sterke rytmiske aksentenene man hører fra strengeplukkingen her.
- Innslag av Ikke-temperert tonalitet rytme og melodisk struktur passer til konvensjonene
- Det rytmiske, melodi og rytmisk frasering
- Hvis ja: Kjenner oppbyggingen av småmotiv og "laus steng" eller bordun som klinger sammen med melodien. Hvis nei: Det er noe med fraseringen som ikke er på plass, spesielt i Espelandsjentene. Du må betone/sette an visse toner annerledes.
- Grunnleggende ansatser og ornament er med
- Hei! Dette var veldig vanskelig. Jeg hører forskjeller på de ulike lytteeksemplene, men det handler ikke så mye om hvorvidt det låter som norsk folkemusikk eller ikke. Alt låter som norsk folkemusikk for meg, og så handler det egentlig mer om ulike spillestiler (personlige, eller geografiske)

Mener du at det er/burde være plass til ukulelen i norsk tradisjonell folkemusikk?

Antall svar: 8

Svar	Antall	% av svar	
Ja	8	100%	 100%
Nei	0	0%	0%
Usikker	0	0%	0%