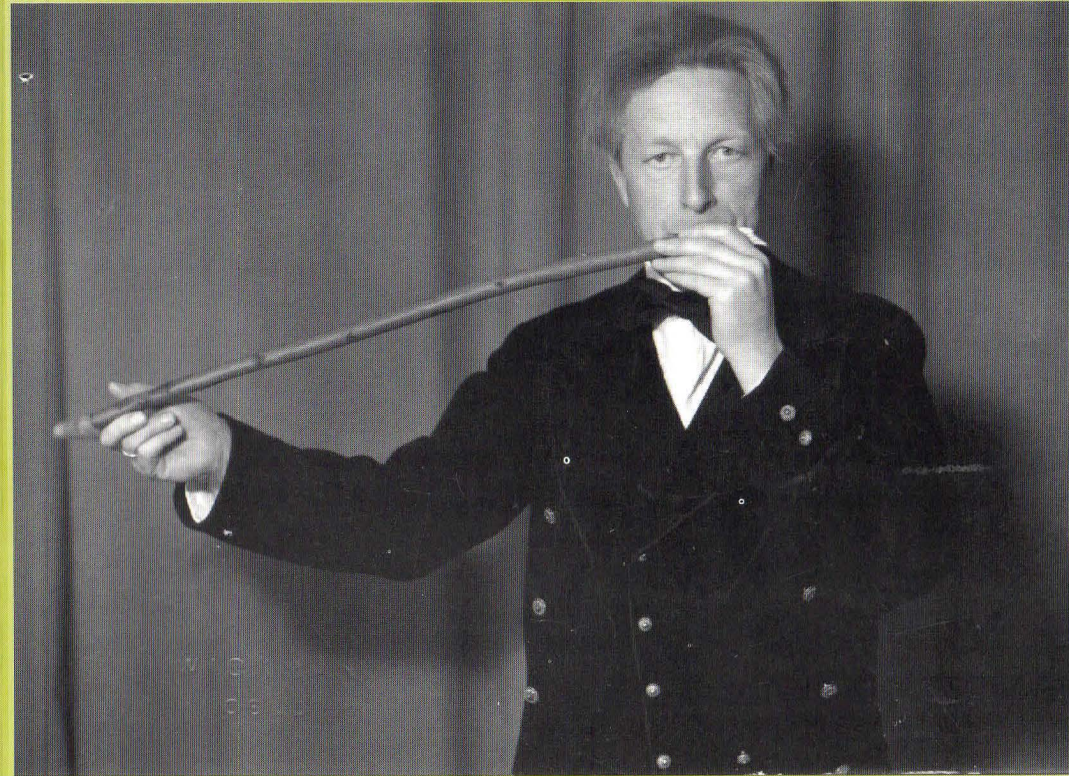




Norsk
Folkemusikklag

Nasjonal avdeling av ICTM

Skrift nr. 15 – 2001



TONALITET I FOLKEMUSIKKEN

ISSN 0800-3734

© Oslo 2002 Norsk Folkemusikklag

Redaktør: Hans-Hinrich Thedens

Forsidebilde: Eivind Groven

Foto: Hugo Per Wickman (1888-1964)

Trykket med støtte fra
Norges Forskningsråd og
Rådet for Folkemusikk og Folkedans

Sats og utforming:
Ford Formgivning, Nesodden
Trykk: Nordberg aksidenstrykkeri, Oslo

ISSN 0800-3734

Førord

Norsk folkemusikklags skrift for året 2001 kommer som temanummer om tonalitet. Sammenhengen med Eivind Groven, som pryder vårt omslag, er opplagt. Han ville fylt 100 år og har preget diskusjonen rundt tonaliteten i norsk folkemusikk sterkt. Vi feirer ham med å gjenutgi "Natureskalaen" som han publiserte i Norsk Folkekultur i 1927. Få forskningsresultater har fått så mye gjenklang i utøvermiljøet som dette skriftet, men samtidig må det sies at få som påberoper seg Grovens autoritet har lest hva han har skrevet. Skriftet presenterer en genial, om ikke uproblematisk teori, og kritikere har vært mange: fra Ola Kai Ledangs akustiske målinger til Reidar Sevågs artikkel i læreboken Fanitullen og Johan Westmans hovedoppgave ved Griegakademiet. Vi vil gjøre "Natureskalaen" tilgjengelig igjen og håper at det kan være grunnlag for ny diskusjon.

At tonalitet som tema neppe er utdiskutert ser man gjennom at Westman nå har blitt stipendiat på Griegakademiet for å utdype emnet, og at den har vært seminar tema på Osafestivalen. Også i våre naboland forskes det i det tonale. Omtrent samtidig som Sevågs oversikt over toneartsspørsmålet ble gjenuttatt i Norge, publiserte Finn Martinsen en artikkel i Cæcilia, årboken for Musikvidenskabeligt Institut ved Aarhus Universitet, 1992-93, som gir en lignende oversikt. Margareta Jersild og Ingrid Aakesson viet tonaliteten stor plass i deres bok om "Folklig koralsang" (Stockholm 2000). I dette skriftet har vi samlet en del artikler som behandler tonalitet på ulike måter, fra Westmans grunnleggende refleksjoner til Ånon Egelands praktiske eksperimenter på beinfløyter. David Løberg Code skriver om Grovens bruk av sine egne teorier på det renstemte orgelet. Artikkelen gir en innføring i teorien bak, men den viser også helt konkret hva orgelet kan gjøre og hva det kan brukes til. Herdis Lien diskuterer tonalitetens rolle og vekt som kjennetegn for tradisjonell stil, og jeg selv har bidratt med en undersøkelse av et lydmateriale – som er blitt mye mer omfangsrik enn jeg hadde tenkt meg.

Årsaken til at dette skriftet kommer forsinket er sykdom hos innledere fra vårt seminar på Fagernes. Vi håper å få minst et av disse innleggene med i neste skrift. "Autentisitet" kommer til å fortsette å være et sentralt tema i folkemusikkkursen, kanskje mer enn noen gang, siden Norsk Kulturråds rapport om folkemusikkfeltet har lagt stor vekt på *ansvaret for kulturarven* som argument for økt statlig støtte. Oversikten over hovedfagsoppgaver og doktoravhandlinger har vokst seg stor i dette skriftet. Det skyldes for det første at jeg selv har tatt meg friheten til å skrive et lengre sammendrag av min egen avhandling, fordi den er skrevet på tysk og derfor ikke tilgjengelig for alle. Men viktigere er det at de nye utdanningstilbudene begynner å bære frukt, med oppgaver fra både Griegakademiet og Norges Musikkhøyskole. Flere oppgaver betyr flere potensielle forskere, mer forskning og dermed mer som kan presenteres i dette skriftet.

Denne utgivelsen ble mulig gjennom støtte fra Norges Forskningsråd og Rådet for folkemusikk og folkedans. Norsk Folkemusikklag takker begge hjertelig.

Hans-Hinrich Thedens, Oslo i september 2002

«DURIFISERING ELLER HVA?»

– En reinlender gjennom flere
spelemannsgenerasjoner

AV HANS-HINRICH THEDENS

Eldre og nyere tonefølelse

En utbredt forestilling om tonaliteten i norsk folkemusikk er at den handler om en konflikt mellom det tradisjonelle og det moderne. Man tenker seg en tilpasning av en «eldre tonefølelse» til en mer moderne måte å høre på. Det moderne som fikk innflytelse på menneskenes hørevaner var den europeiske kunst- og senere også underholdningsmusikken, med ikke bare dur- og moll som de viktigste toneartene, men også det moderne klaverets jevnt tempererte skala. «Folket», dvs. de som sang og spilte på landet, hadde hørt annerledes før de ble påvirket gjennom skole og kirke. Flere ting tyder på dette; ikke bare beskrivelser fra innsamlere og gamle arkivopptak, men også undersøkelser av gamle folkemusikkinstrumenter. Reidar Sevågs artikkel om tonalitetsproblematikken i norsk folkemusikk (1974/1993) er basert på målinger av tverrbåndsavstander på langeleiker. Sevågs hovedkonklusjon er at instrumentmakere, og langeleikspillere som kunne flytte tverrbåndene på sine instrumenter, brukte oktav og kvint som faste rammeintervaller. Innenfor disse rammene plasserte de tverrbåndene nokså fritt, men aldri så tett sammen at det oppsto halvtoner. I stedet foretrakk de trekvarttoner og heltoner, men med stor variasjonsbredde. Dette gjør at de fleste intervallene på slike instrumenter blir svært annerledes når man er vant til moderne skalaer som på klaver, gitar, trekkspill og de nye Rudi-langeleikene fra 1900-tallet. Særlig tersen, kvarten og septimen på de gamle leikene skiller seg fra skalaene vi er vant til i dag.

Kontakten med en moderne musikk skal ha ført til at spelemenn og sangere – bevisst eller ubevisst – forandret sin praksis. Forestillinger om slike overganger eller tilpasninger er ikke spesielle for Norge. I afroamerikansk musikk har man prøvd å forklare blue notes, dvs. intonasjonen av tersen, kvinten og septimen, med «problemene» som oppsto for afrikanske slaver som måtte tilpasse seg europeisk harmonikk (se Weisethaunet 2001 for en diskusjon av denne modellen).

Hele tilpasningsprosessen er aldri blitt beskrevet, men flere forfattere har pekt ut elementer som de mener er blitt påvirket. Et eksempel er Eivind Grovens teori om Myllargutens tilbøyelighet til å lære seg nytt fra andre musikkstiler. Han (og Leif Sandsdalen) skal ha påvirket en hel tradisjonsrekke av spelemenn i Midt-Telemark og Rauland/Vinje. Groven kaller denne spillemåten «durskalastil» og mener at den ikke bare gjør seg gjeldende gjennom treklangsbrytninger i melodien, men også gjennom å benytte seg av dobbeltgrep som tolker melodiene harmonisk og ofte antyder subdominanten (grepet h'/g" i d-toneart), noe som skiller seg tydelig fra «naturskalastilen» der melodien akkompagneres med enten løse strenger eller andre dobbeltgrep. (Groven 1972:236) Etter hans teori må da naturskalastilen være eldre og upåvirket. Johan Westman skriver også at «eldre tonalitet» defineres negativt (1998:2), dvs. at den skal være noe som skiller seg fra det som er nyere og det blir da inneforstått å være den funksjonsharmoniske tonaliteten.

I denne artikkelen tester jeg ikke Grovens eller andres teorier, men sammenligner bare intonasjonen i en melodi spilt inn av utøvere fra flere generasjoner. Jeg undersøker om det fins forskjeller fra generasjon til generasjon i dette eksemplet, hva de består I, og tolker meg frem til mulige forklaringer på hvorfor de oppstår.

Kildeproblematikk

Når man vil granske intonasjon, rytme – og for så vidt også form – i gamle og nyere opptak står man overfor flere kildekritiske problemer: For det første, slik som Sevåg har påpekt, kan en «utvikling» ha pågått på mange ulike måter, som det vil være nesten umulig å forklare ut fra slike stikkprøver. Men problemet med enkelte opptak er også at man sjelden vet om spelemannen faktisk mente å spille slik han gjorde. Dette har jeg diskutert mye med min læremester Salve Austenå. Han er svært skeptisk overfor at jeg som forsker vil analysere hans musikk og spillemåte på grunnlag av det han kaller «løsrevne opptak». Jeg vil jo aldri kunne være sikker på om de var gode nok i akkurat det aspektet jeg var interessert i! Spilte jeg disse opptakene for ham var det heller ikke lett å få ham til å si noe om akkurat dette aspektet. Helhetsinntrykket er mye viktigere for ham, og å analy-

sere, dvs. snakke om enkelte aspekter hver for seg, virker hensiktsløst. Hadde han ikke fått god nok lyd i fela var han ikke villig til å si noe om noe annet, som f.eks. takten. (Thedens 2001:89f.)

Når man bruker opptak med spelemenn som ikke lever lenger og som ikke kan si noe om hvordan de vurderer opptaket, blir dette enda mer vanskelig. Det er jo slik at mange arkivopptak blir gjort med spelemenn som er langt oppe i åra. Det var disse spelemennene samlerne var interessert i, fordi de representerte det eldste og mest «autentiske».

Når jeg likevel ser på tonehøyder i innspilt materiale er det fordi jeg kjenner alle utøvere – bortsett fra den eldste – har snakket med dem og vært tilstede da noen av opptakene ble gjort. I tillegg har jeg undersøkt nettopp stabiliteten i intonasjonen hos Salve Austenå og har kommet frem til at intonasjonen av så vel rammeintervaller som variable tonetrinn er svært stabile i hans tilfelle.

Tonehøydene hører til slåtten eller til melodivendinger. I enkelte slåtter er det flere ulike intonasjoner av det man ville kalle for tersen, men disse utfører han på samme måten i opptak som skilles av flere tiår. På den annen side kan enkelte spelemenn, f.eks. Kjetil Løndal, helt bevisst fargelegge en slått i fremføringsøyeblikket ved hjelp av ulike intonasjoner (Midtgaard 1991:48f.).

Ved å sammenligne disse opptakene og delvis det utøverne har sagt om dem går det an å tolke seg frem til hva som skjer og noen ganger også hvorfor det skjer.

Undersøkelsesmaterialet: Reinlender fra Åseral

Om den gamle tonefølelsen finnes, trer den kanskje mest til syne når den brukes i fremføringen av et nyere melodimateriale, nemlig runddans. Jeg vil derfor i det følgende sammenligne flere tolkninger av en reinlender. Denne er ikke av de mest tydelige dur-melodiene med treklangsbrytninger på rekke og rad, men melodikken lar seg likevel harmonisere ganske entydig og er klart forskjellig fra bygdedansslåttene fra Vest-Agder. Reinlenderen er fra Åseral og kilden er Gunnar Austegard (1883–1973) som hadde lært den av en sambygding han ble konfirmert sammen med. Noen ganger kalte han den derfor «Reilenner etter Lars i Kroken».

Austegard spilte reinlenderen inn for Halvdan Furholt på et udatert privatopptak som er arkivert på Norsk folkemusikksamling (NFS I-35786. Anon Egeland skriver at det er fra 60-tallet) og et opptak fra 1970 v/ Egil Bakka. Disse to opptak er direkte eller indirekte kilde for alle innspillingene jeg bruker her. Utøverne som spiller reinlenderen er Otto Furholt (f. 1921) og hans bror Halvdan Furholt

(f. 1931), Vidar Lande (f. 1949), Chateau Neuf Spelemannslag og Vegar Vårdal (f. 1975). De to siste opptakene viser hvordan melodien spilles sammen med andre instrumenter.

Jeg ser først på forskjellene mellom alle disse innspillingene i intonasjonen i første veket. Dette veket inneholder alle meloditoner som forekommer i hele reinlenderen. Veket modulerer ikke fra sentraltonen, noe som forenkler det hele. Etter dette utvider jeg undersøkelsen til de to andre vekene i opptakene med fele solo.

Reinlenderen ble skrevet ned av Anon Egeland etter opptaket på NFS:

«Reilenner» etter Gunnar Austegard, Åseral (1.vek):

15. Reilenner

Etter Gunnar Austegard, Åseral

(Bakka 1990: 242)

Denne oppskriften svarer godt til forventningene mange har når det gjelder eldre tonalitet. Egeland har notert tre fortegn: f#” gjelder i begge oktaver, c” forekommer kun i øvre oktav og er hevet en åttendedels tone. I øvre oktav er det også skrevet en halvhøy g”, og det går ikke klart frem om dette skal gjelde nedre oktav også. I kommentarene til noteoppskriftene står det ikke noe om dette, og etter noteskriftets konvensjoner må dette tydes slik at det skal være halvhøy g/g# i begge oktaver. Men Egeland noterer en g#’ (som er senket en åttendedels tone) ved slutten av første veket. Andre toner med ekstrategn er forhøyede d”-er i dobbeltgrep med f#” (to ganger hevet med en åttendedels tone,

to ganger med en kvarttone) og ekte $c\#$ -er i trinnvise bevegelser fra a' til e'' .

Noteoppskriften viser slik a) variabel septim i nedre oktav, b) variabel kvart og c) variabel ters. Når det gjelder hyppigheten av meloditoner kunne Egeland også ha notert de hevete d'' -ene med faste fortegn, men det ville ført til problemer med å måtte løse opp disse hver gang det kom en bordun-tone på åpen d' -streng.

Målingsprosedyren og cent-systemet

Transkripsjonen er slik svært nøyaktig og ville sannsynligvis holde fullt ut som utgangspunkt for min undersøkelse. Likevel har jeg brukt datamaskinen til å hjelpe mitt eget øre og for å teste oppskriften. Jeg laget en lydfil av hver slåtteinnsplilling, transponerte den slik at a' -strengen tilsvarte en klingende h' . Filen lastet jeg inn i programmet *Transcribe!* der man kan spille av lyd i halv og kvart hastighet. I tillegg lager programmet også en grafisk fremstilling av lyden i tiden. Der kan man markere passasjer og spille dem av i en løkke, slik at de repeteres uavbrutt til man stopper dem. Slik kan man få enkelte toner – og til og med deler av en tone – til å klinge stabilt. Programmet lager da automatisk en grafisk fremstilling av lyden i løkken i form av et spektrum med grunntone(τ) og overtoner.

I *Transcribe!* kan man også forandre tonehøyden på hele opptaket (eller den løkken man jobber med) og sammenligne med kontrolltoner som programmet kan frembringe (fra en jevnt temperert kromatisk skala). Man «stemmer» så å si opptaket etter disse kontrolltoner. Når man da har fått en tone på opptaket til samme tonehøyde som kontrolltonen, viser programmet hvor mye man har «forstemt» opptaket – og dermed hvor mye høyere eller lavere tonen er enn den tempererte i cent.

Måleenheten cent brukes for å gjøre intervallstørrelser anskuelig. En cent er en hundredel av en jevnt temperert halvtone (som på piano og gitar) og beregnes ved å trekke 1200-roten av 2. 2-tallet kommer av at oktaven tilsvarende en fordobling av en tones svingningstall. Gjennom å trekke roten gjør man logaritmiske frekvensforhold om til aritmetiske intervallstørrelser. I stedet for å gange og dele frekvenser kan man regne sammen og trekke fra centverdier og man får tallverdier for tonehøydeavstander. En oktav blir delt i 1200 cent, og fordi den tempererte skalaen gjør alle halvtoner like store, har alle heltoner en størrelse på 200 cent, alle store terser på 400 cent, kvarter på 500 cent osv.

I litteraturen om norsk folkemusikk og intonasjon er det ofte blitt skrevet at

musikken har nærmet seg «det tempererte systemet». Jeg har alltid vært skeptisk til dette og vil heller tro at halvhøye intervaller er blitt erstattet av de rene intervallene som er grunnlaget for våre dur- og mollskalaer (se David Codes artikkel i dette skriftet). Rene intervaller kjennetegnes av at svingningstallene av de involverte to tonene kan skrives som forhold av små tall. En oktav tilsvarende svingningsforholdet $2/1$, en kvint $3/2$, kvart $4/3$, og en durters $5/4$. I disse – reneste – intervallene faller flest overtoner til intervalllets to toner sammen.

Det er derfor nyttig å kunne huske centverdiene for disse viktigste intervallene. En ren kvint med svingningsforholdet $3/2$ tilsvarende 702 cent. Kvarter er en oktav minus en kvint ($1200-702=498$ cent), durtersen $5/4$ er på 386 cent, molltersen er en kvint minus en durters ($702-386=316$ cent), en stor sekst er en oktav minus en mollters ($1200-316=884$), og en durters kan deles i en stor og en liten heltone ($9/8$: 204 cent og $10/9$: 182 cent). En ledetone i dur er tersen i dominant-treklingen ($702+386=1088$), men da begynner svingningstallforholdene allerede å bli litt mer kompliserte ($3/2$ ganget med $5/4=15/8$). Jo lengre man beveger seg fra forhold mellom små tall, jo færre overtoner faller sammen og jo mindre konsonant høres intervallene ut. Men alle disse intervallene er fortsatt svært rene i forhold til de jevnt tempererte. De tempererte tar seg selvfølgelig fint ut som centtall, men de tilsvarende kompliserte svingningstallforhold. Intervallene Sevåg fant på langeleikene er heller ikke basert på enkle svingningsforhold. Langeleiken som er brukt som eksempel i artikkelen (1993:364) har tonesteg mellom 134 (liten trekvarrtone) og 198 cent (nesten temperert heltone).

Det burde også bli klart at å nå kunstmusikkens mål å kunne spille i alle tolv dur- og molltonearter må kjøpes dyrt, nemlig ved å gjøre alle terser – som jo er så viktig i vestlig musikk – nokså urene ($400-386=14$ cent, dvs. en syvendedel av en halvtone). Kvinter og kvarter er derimot ganske rene med sine 2 cent avvik.

Min målingsprosedyre innebærer at det var opp til meg å avgjøre når opptaket stemte med kontrolltonen. Til tross for alle disse tall er dette med andre ord ingen måling av den fysiske lyden, men min oppfatning av tonehøyden som ligger til grunn for mine undersøkelser og jeg måtte øve med dataprogrammet til dette ga rimelige resultater. Jeg fant et avsnitt i den grafiske fremstillingen som tilsvarte meloditonen jeg ville måle. Det måtte ofte flere forsøk til for å få frem en tone som var klar nok til å måles, spesielt når det forekom forsiringer og dobbeltgrep. Tonen stemte jeg med kontrolltonen med hjelp av mitt øre og den grafiske fremstillingen av overtonespektret. I tillegg tok jeg enkelte stikkprøver med fela.

MÅLINGSRESULTATER a/b) Gunnar Austegard

I Austegards innspilling har Egeland altså notert 11 tonehøyder mellom g' og g#". Med mine målinger kom jeg stort sett frem til lignende resultater: G'-ene i nedre oktav er alle lave, bortsett fra den siste som er i underkant av g# – akkurat som Egeland noterer. Sekunden spiller Austegard betydelig lavere enn en stor heltone. I første omgangen av reinlenderen synker den to ganger til halvhøyt. Dette er da sannsynligvis den eneste detaljen Egeland har latt være å notere. I annen omgang spilles den riktignok mellom liten og temperert heltone. C#"-ene er gjennomgående halvhøye i opptaket fra NFS. Kun i løpet oppover (a'-h'-c#"-d"-e") er c#"-ene høyere og tilnærmet en durters, igjen akkurat som Egeland noterer. D"-ene er ganske høye, spesielt i samklang med f#". Kun én d" tar Austegard under den rene kvarten, og dette skjer i løpet fra a' til e". Parallellstedet i repetisjonen har igjen høy d". Seksten tar Austegard i underkant av f#'' både som meloditone og i dobbeltgrepet med d". Kun én gang låter den tilnærmet som en stor sekst. Septimen i øvre oktav ligger litt under g#'', altså litt høyere enn Egeland noterer. Centverdiene fra målingene blir i den følgende tabellen sammenlignet med de rene intervallenes ledetone, liten og stor heltone under og over, moll- og durters, kvart, kvint, stor sekst og stor septim:

| | g'/g#' | h' | c''/c#'' | d'' | f#'' | g#'' |
|-----------|-------------|---------|-----------|---------|---------|------------|
| Austegard | -210- -187/ | 151-190 | 340-365 / | 507-542 | 862-889 | 1078- 1084 |
| NFS | -151 | | 385 | (1x486) | | |
| 2. runde | -183- -158 | 181-200 | 363-386 | 527-546 | 869-876 | - |
| Renstemt | -204/-182/ | 182/204 | 316/386 | 498 | 883 | 1088 |
| | -113 | | | | | |

Det spør selvfølgelig om en spelemann ville plassert fingrene likt hver gang han spiller slåtten. Gjennom veket syns fingerplasseringene å være rimelig stabile, med unntak av de avvik Egeland noterer. Heldigvis kan vi sammenligne dette med Austegards opptak fra 1970 som er arkivert på Rff-senteret i Trondheim. Han var riktignok gammel da han spilte inn denne, men bortsett fra i starten virker hans spill ganske stødig.

Forskjellene til de første opptaket er ikke store, men de er der. Også her spiller Austegard den siste nedre septimen i veket høyere enn alle andre. Sekunden er ikke fullt så lav som i det første opptaket, mens tersen tas som mollters én

gang. D"-ene er alle over den rene kvarten med unntak av én som er del av et løp opp til e" – og dette unntaket kommer ikke igjen i repetisjonene. Seksten f#'' er litt lavere her, og septimen oppe er halvhøy og dermed litt lavere enn i det første opptaket. Den stemmer slik bedre med Egelands oppskrift.

| | g'/g#' | h' | c''/c#'' | d'' | f#'' | g#'' |
|-----------|--------------|---------|----------|-----------|---------|------|
| Austegard | -209- -176 / | 163-199 | 306 / | 506-538 / | 840-878 | 1051 |
| Rff | -149 | | 347-379 | 492 | | |
| 2. runde | -218- -145 | 171-201 | 353-380 | 506-536 | 832-876 | 1047 |
| Renstemt | -204/-182/ | 182/204 | 316/386 | 498 | 883 | 1088 |
| | -113 | | | | | |

Når man hører på versjonene de andre utøverne har spilt inn er det slående at alle har utviklet sin egen form av melodien i takt tre og fire. Man kan beklage at ingen fører slåtten videre akkurat som Austegard spilte den, eller man kan glede seg over at ikke tradisjonen stivner, men ikke to versjoner er like. Ingen av de senere utøverne kopierer i detalj det Austegard spilte inn. De bruker slåtten og spiller den på sin måte, selv om alle, unntatt CNS, refererer til et av de to opptakene. Alle mener å spille ganske likt Austegard og skryter av Egelands nøyaktige noteoppskrift, men det betyr tydeligvis ikke at deres mål er å kopiere like nøyaktig. Og ulikhetene mellom Austegards to innspillinger gir dem på et vis rett.

c/d) Otto Furholt

Otto Furholt mener å ha lært reinlenderen av sin brors opptak med Austegard, men han tror ikke at han spiller nøyaktig likt. Som han husker det spilte Austegard aldri bygdedanseslåttene sine likt to ganger. Furholt har derfor utviklet sin egen form av Austegards «Gråtarlaget» – en slått som også fins på det samme opptaket som reinlenderen – og tror at det forholder seg tilsvarende med reinlenderen. Hans bror Halvdan skal ha sagt at han ikke stryker som Austegard gjorde, men opptaket han spilte inn i 1977 (Grappa GRCD 4062) synes Furholt er «brukbart reinlenderspill å danse til».

Furholt er svært opptatt av «harmoniene» i en slått og tror bestemt at det må musikalitet til for å kunne harmonisere en slått riktig, dvs. finne de rette ledsagelsestonene. Han er stolt av å velge interessante samklanger i de slåttene han komponerer selv, og er ganske kritisk overfor spelemenn som ikke er bevisste på slikt. Men han verdsetter også spelemenn som bruker det han kaller for

«folketoneskalaen» rett og nevner som eksempler Johannes Dahle og spelmenn fra Hovin. Han sier at han selv ikke makter å spille slårter han har lært av Johannes Dahle slik kilden gjorde. Ragnhild Furholt skriver i en semesteroppgave fra 1984 at Eivind Groven hadde sagt at Otto Furholt brukte en del svevende toner, selv om de ikke klang så utpreget som hos Johannes Dahle eller Andres Rysstad. Furholt mener selv at han er påvirket av annen musikk, men han ser det ikke som noe poeng å tenke på om han spiller korrekt i forhold til en teoretisk folketoneskala. (Furholt 1984:12)

| | g'/g#' | h' | c"/c#" | d" | f#" | g"/g#" |
|----------------|-------------------|---------|---------|---------|---------|----------------|
| O.Furholt 1977 | -189- -171 / -158 | 192-214 | 346-386 | 509-565 | 844-876 | 1040-1055 |
| 2.runde | -182- -176 | 202-215 | 355-385 | 514-565 | 863-880 | 1050-1067 |
| Renstemt | -204/-182/ -113 | 182/204 | 386 | 498 | 814/883 | 996/1018/ 1088 |

På opptaket spiller han kun få septimer i nedre oktav, og de ligger litt over g'. Som Austegard drar han opp den siste septimen i veket til halvhøy. H'-ene ligger tett sammen rundt den tempererte og virker som en fast fingersetning uten kobling til melodien retning. Terser ligger mellom 20 og 50 cent under temperert c#". Den synes å synke litt etter at den første tersen i motivet ligger stabilt på ca. 30 cent under. Den høyeste verdien er durtersen som opptrer én gang i det første løpet oppover, men den er lavere i repetisjonen (369 cent). Kvarten er halvhøy – og vel så det – i melodien og som oftest i dobbelgrepet med f#". Men der tar han den noen ganger også litt over en ren kvart. Seksten tar Furholt halvhøyt i starten, men i repetisjonene er den midt imellom halvhøy og stor. Septimen i øvre oktav er halvhøy.

Slik blir det lite slingringsmann når Furholt først er i gang. Intonasjonen synes å komme på plass etter en «lav» start, men at tersen tas litt annerledes i starten av motivet kan kanskje tolkes som «krypintonasjon» som Westman har kalt det. (1998: 133) Når det gjelder antall halvhøye intervaller er det absolutt ingen grunn til å snakke om en durifisering her.

I tillegg har jeg undersøkt et videoopptak jeg gjorde i mars 2000. Situasjonen var ganske uformell og Furholt fikk ikke forberedt seg, men sa etter å ha spilt reinlenderen at «dette var sånn noenlunde», selv om han kom ut av slåtten én-to ganger.

Her spiller han igjen septimen nede litt over g' og drar den siste opp, men

ikke så langt som til halvhøy. Mønsteret er nesten identisk med hans første innspilling. H'-ene ligger igjen tett samlet, men heller under den tempererte sekunden enn over. Terser er variabel. Den er høyere enn temperert i starten av andre takten for så å synke til ca. 20 cent under. I figuren c#"-h'-a'-c#"' | h'-a'-g'-h' er den andre c#"'en gjennomgående litt høyere – litt over durtersen, men under den tempererte. Kvarten i melodien ligger alltid over den tempererte, men ikke så mye at den kunne kalles halvhøy. Det er den derimot i dobbelgrepet med f#". Seksten ligger i samme område som på det eldre opptaket. Septimen i øvre oktav er halvhøy.

| | g'/g#' | h' | c"/c#" | d" | f#" | g"/g#" |
|-------------------|-----------------|---------|---------------|---------|---------|----------------|
| Furholt mars 2000 | -187- -160 | 184-208 | 359-394 / 418 | 510-560 | 848-872 | 1040-58 |
| 2.runde | -163- -147 | 165-192 | 362-390 | 485-538 | 857-874 | - |
| Renstemt | -204/-182/ -113 | 182/204 | 386 | 498 | 814/883 | 996/1018/ 1088 |

Det viser seg at Furholt spiller veket ganske stabilt fra opptak til opptak, med unntak av d"en i melodien som er lavere i den nyere innspillingen.

e) Halvdan Furholt:

Halvdan Furholt er trolig den spellemannen som spiller flest slårter etter Gunnar Austegard, og hans privatopptak er som nevnt kilden for nesten alle versjoner som omtales her. Han spilte reinlenderen inn for Agder folkemusikkarkiv i år 2000. Han har fylt ut melodien med en del sekstendelsnoter i takt tre og fire, der han lager en sekvens som starter på tonen d".

Septimen i nedre oktav ligger litt over g' og dras opp til bortimot halvhøyt før g#"-varianten av åpningsmotivet (siste tone i takt 8 i oppskriften) samt før neste vek. Men dette mønsteret blir ikke fulgt i annen omgang. Sekunden ligger rundt den tempererte og er litt bevegelig i sekstendelsfigurene, uten at dette følger et fast mønster. Terser er lavere enn hos de andre spellemennene. Den er halvhøy med ganske store utsving i første omgang og litt høyere i annen. Kvarten d" var vanskelig å få tak i da jeg prøvde å skille den ut fra tonene før og etter. Dette er et vanlig problem når spillemannen bruker likringer. Kvarten er nesten ren i sekvenseringene, men den er høyere i løpene oppover og i samklang med e" som Halvdan Furholt bruker isteden for samklangen med d". En gang kryper den oppover til nesten halvhøy. Dette samsvarer godt med variasjonsbredden i

Austegards første opptak. Halvdan Furholt bruker tersgrepet med f#'' kun i melodivarianten som starter på g#''. Seksten forekommer ellers bare som meloditone. Én gang klinger den 20 cent under stor sekst, men ellers holder den seg rundt denne. Den øvre septimen ligger litt under stor septim, dvs. g#''.

| | g'/g#' | h' | c''/c#'' | d'' | f#'' | g#'' |
|----------|--------------------|---------|----------|---------|---------|-----------|
| Halvdan | -186- -160 | 182-215 | 325-375 | 488-542 | 863-894 | 1069-1089 |
| Furholt | | | | | | |
| 2. runde | -184- -158 | 163-186 | 353-388 | 485-538 | 876-897 | 1069-1089 |
| Renstemt | -204/-182/ -113 | 182/204 | 316/386 | 498 | 883 | 1088 |

f) Vidar Lande

Også Vidar Lande lærte reinlenderen av det eldre opptaket med Gunnar Austegard og hevder at han spiller den svært lik denne innspillingen. Likevel skriver Reidar Sevåg i tekstheftet til CDen UNESCO Collection «Musics and Musicians of the World» (Auvidis D 8063) at «The striking tonality was in Austegard's performance still more surprising while he played with a slightly lowered second finger – a well-known fingering manner among the oldtimers – which gave 'blue (neutral) tones' where Lande alternates between sharp and flat ones». (Sevåg 1996:4) Lande hevder at dette er en forenkling og mener å bruke «to ulike plasseringer på annen finger som begge ligger utenfor durskalaen» (epost fra Lande 26.10.01) Lande velger et tempo som er betydelig høyere enn Austegard.

Septimen nede er faktisk lavere enn liten septim i tre av fire tilfeller og dermed lavere enn hos alle andre utøvere her. Hvorfor den ligger litt over temperert g' i akkurat tredje runde, er en gåte. I annen omgang ligger alle g'-ene tett rundt den tempererte. Sekundene ligger også ofte under liten heltone over a'. Lande kommer i nærheten av stor heltone én gang, men ligger ellers lavere. Dette kan forklares med at h'en er seksten i d-tonalitet og dermed i de aller fleste hardingfeleslåttene. Det er mulig at Lande er så vant til denne intonasjonen at han også bruker denne i a-tonalitet. Slik kunne man også tolke Austegards intonasjonen av sekunden, men der er utsvingene enda større. Terser tar Lande gjennomgående som liten ters. Han starter litt i overkant, men bruker så ren mollters. Kvarten er ren i dobbelgrepet og ligger litt under i melodien. Dermed tar han denne lavere enn alle andre utøvere vi har sett på så langt. Seksten er som oftest stor, men ligger litt under i noen tilfeller. Den øvre

septimen kommer bare én gang i hver omgang og er en ren g#''.

| | g' | h' | c'' | d'' | f#'' | g#'' |
|-------------|------------------|---------|---------|---------|---------|------|
| Vidar Lande | -227- -204 /-195 | 163-196 | 303-328 | 491-511 | 864-884 | 1087 |
| 2. runde | -208- -199 | 163-186 | 305-326 | 486-505 | 853-887 | 1091 |
| Renstemt | -204/-182 | 182/204 | 316 | 498 | 883 | 1088 |

g) Chateau Neuf Spelemannslag

Med Chateau Neuf Spelemannslags versjon av reinlenderen forlater vi de rene fele-innspillingene. Her er det 16 musikere, og bare tre av dem spiller hardingfele på opptaket. Utgangspunktet for musikerne også et helt annet enn for felespelemenne. Medlemmene i laget oppdaget norsk folkemusikk forholdsvis sent i sine musikalske løpebaner. Opplevelsen av og kunnskap om folkemusikk kom gjennom musikkstudiet der de hadde begynt med helt andre musikkstiler. Tonalitet er i dag et selvfølgelig tema når det foreleses om eller instrueres i folkemusikk, både på Ole Bull akademiets kurs og på deres universitetet. Lagets medlemmer er alle bevisste på «de spesielle intervallene» og de fleste har mulighet til å etterligne disse på instrumentene sine. Likevel har laget aldri lagt sterk vekt på å gjøre dette når de fremfører det de har lært etter øret og arrangert i felleskap. Feks. blåserne kan få frem halvhøye intervaller ved å bruke gaffelgrep hver for seg, men det er vrient å få dette til å høres naturlig og uanstrengt ut i samspill.

Resultatet blir da at man må avgjøre hvordan tonene skal intoneres dvs. at man må velge mellom høyt eller lavt. I praksis kan varianter også blandes, når f.eks. felene nekter å tilpasse seg flertallet og spiller en slått som de har lært den. I tilfellet «Reinlender fra Åseral» lærte alle slåttene samtidig. Lande spilte en frase og alle prøvde å herme etter. Før Lande kom på besøk for å lære bort reinlenderen våren 1997 ble det lagd kassettkopier av opptaket på UNESCO-CDen. Opptaket som brukes her er fra CD-platen «Curing Norwegian Stiffness», og reinlenderen ble spilt inn i januar 2000. Det ble gjort få tagninger og så vidt jeg husker ingen pålegg. Mellom læringen og innspillingen lå det altså nesten tre år og laget hadde spilt reinlenderen på mange konserter og «kjørt den inn».

Målingene samsvarer med det man kan forvente. Intervallene er enten store eller små og har i noen grad tilpasset seg en jevnt temperert skala. Terser spilles som c, om enn mellom ren og temperert – akkurat som Vidar Lande gjør. Ledetonen i øvre oktav er g#'' og tas høyt, mens det spilles g' i nedre oktav. Sekstene blir spilt i nærheten av stor sekst, med noen ganske høye unntak.

Halvhøye intervaller bruker CNS ikke i det hele tatt i veket.

| | g' | h' | c'' | d'' | f#'' | g#'' |
|----------------------|------------|---------|---------|---------|---------|------|
| CNS | -209- -201 | 192-209 | 303-319 | 492-505 | 884-907 | 1100 |
| (2. runde ikke målt) | | | | | | |
| Renstemt | -204 | 182/204 | 316 | 498 | 883 | 1088 |

h) Vegar Vårdal

Vårdal sier at han lærte først slåtten etter noter, og brukte utgaven som står i «Dansetradisjoner fra Vest-Agder» (se oppe). Så kom Otto Furholts versjon ut på NRKs Agder-CD. Da lærte han slåtten «på nytt», og transkriberte denne i forbindelse med faget «Transkripsjon og analyse» på Norges Musikkhøgskole. Til slutt dro han til Rff-senteret og hørte Gunnar Austegards opptak fra 1970. Han mener at han nå spiller en blanding av alle disse (epost fra desember 2001).

Opptaket som brukes her er gjort som en demo til eksamenskonserten på musikkhøgskolen 6.12.01. Fela akkompagneres av Frode Haltis trekkspill. Vårdal sier at han spiller slåtten annerledes i samspill enn solo. Han peker på at han bruker lite «skjeve» intervaller, leker mer med melodien når han har et komp å støtte seg til, improviserer mer og «drar forsiktig i rytmen» og er «litt mer sint i spillestilen».

Målingen viser også her at samspillet med et temperert instrument påvirker intonasjonen kraftig. Vårdal spiller g' i nedre oktav, tar tersen som durters c#'', spiller d'' en lavere enn renstemt, spiller f#'' en som ren sekst og septimen i øvre oktav høy.

Presisjonen disse høyskoleutdannede spelemennene oppnår i sin intonasjon er imponerende, men noen ganger skeier Vårdal ut lite grann. Dette gjelder tonene f#'' og c#'', der det av og til er avvik mellom fela og trekkspillet. Vårdal følger ikke Haltli her og tar disse tonene litt lavere. I de fleste tilfeller later dataprogrammet som om begge spiller lavere, men i dobbeltgrepet d''/f#'' viser fremstillingen av lydspektret på skjermen faktisk to spisser for seksten. En av dem er da rett på den tempererte f#'' en, mens den andre viser at Vårdal tar denne tonen opp til 35 cent lavere. C#''-ene er litt lavere enn temperert, men ligger alle sammen tett inn til renstemt c#''. I ett tilfelle ser det ut som c#'' en er så mye som 39 cent lavere, men akkurat denne målingen er svak og lite pålitelig.

| | g' | h' | c#'' | d'' | f#'' | g#'' |
|----------------------|------------|---------|-----------|---------|---------|------|
| Vegar Vårdal | -205- -203 | 182-203 | 379-404 / | 490-506 | 865-892 | 1072 |
| (2. runde ikke målt) | | | | | | |
| Renstemt | -204 | 182/204 | 386 | 498 | 883 | 1088 |

Tolkning

Slik får vi et bilde av en utvikling mot det tempererte, men via rene dur/moll intervaller og med noen overraskende veivalg. Der de eldre utøverne spiller halvhøye terser og septimer, må de som spiller sammen med fast stemte instrumenter velge høy eller lav. Men der Vårdal velger c#'' velger CNS c''. Det som overrasker er at det var deres kilde Vidar Lande som tok dette valget for dem, og han spiller også iblant en lavere c'' enn den tempererte! Han er på ingen måte nødt til å tilpasse seg den tempererte skalaen. Men han overdriver faktisk lav ters der kildene hans spiller en variabel og for det meste halvhøy ters!

| Vek 1 | g'/g#' | h' | c''/c#'' | d'' | f''/f#'' | g''/g#'' |
|-----------|--------------|---------|----------|---------|----------|-----------|
| Austegard | -210- -187/ | 151-200 | 340-365 | 507-542 | 862-889 | 1078-1084 |
| NFS | -151 | | / 385 | (1x486) | | |
| Austegard | -209- -176 / | 163-199 | 306-379 | 513-538 | 840-878 | 1051 |
| Rff | -149 | | | / 492 | | |
| Furholt | -184- -171 / | 192-214 | 346-379 | 509-565 | 844-877 | 1040-1055 |
| CD | -158 | | | | | |
| Furholt | -187- -160 | 184-210 | 359-394 | 510-560 | 848-872 | 1040-58 |
| 2000 | | | / 412 | | | |
| Halvdan | -186- -160 | 182-215 | 307-375 | 488-542 | 863-894 | 1074-1082 |
| Furholt | | | | | | |
| Vidar | -227- -204 / | 163-196 | 303-328 | 491-511 | 864-884 | 1087-1090 |
| Lande | 195 | | | | | |
| CNS | -221- -206 | 193-209 | 303-319 | 492-505 | 884-907 | 1100 |
| Vårdal | -205- -203 | 182-203 | 379-404 | 460-506 | 865-892 | 1072 |
| | | | / 361 | | | |
| Renstemt | -204/-182/ | 182/204 | 316/386 | 498 | 814/883 | 996/1018/ |
| | -113 | | | | | 1088 |
| Jevnt | -200/-100 | 200 | 300/400 | 500 | 800/900 | 1000/1100 |
| temperert | | | | | | |

Den siste tilpasningen til det tempererte skjer kun hos Vårdal. Han sikter tydeligvis mot å spille *sammen* med Haltli. Selv om han tar tersen og seksten renere enn Haltli – og jeg ville gjetten at han gjør dette bevisst – følger han trekkspillet forbausende godt ellers. Chateau Neuf Spelemannslag gjør ikke

dette på samme måten. Selv om de bruker piano og elbass med temperert skala, heller melodiinstrumentene, dvs. feler og treblåsere, mot renstemt intonasjon. De velger tydeligvis ikke de tempererte instrumenter som referanse. Intonasjonen kan selvfølgelig også skyldes at det hele blir ganske uoversiktlig med så mange instrumenter unisont. De tempererte kompeinstrumentene står i bakgrunnen og intonasjonen blir sånn sett «svevende» mellom renstemt og temperert. Men dette skjer da etter en gjennomført durifisering, dvs. etter at man har tatt valget om intervallene skal være store eller små.

Det er prosessen frem mot Landes overdrivelse av liten ters som er interessant i forhold til Sevågs og Grovens teorier. Her ser vi at mellomgenerasjonen med brødrene Furholt også tar sine valg i forhold til forbildet Austegard. De har mindre utsving i intonasjonen av både sekunden og den nedre septimen. Der Austegard noen ganger tar septimen like lavt som Lande og drar den opp til godt over halvhøyt i slutten av veket intonerer brødrene mellom «liten heltone under» og litt under halvhøyt. Sekunden tar de ganske tett inntil både liten og stor heltone, mens Austegard drar den ned til halvhøyt i det ene og godt over stor heltone i det andre opptaket. Dette kunne på den ene siden forklares med at Gunnar Austegard kan ha prestert «gammelmannsspill» på disse opptakene. Han var 87 år i 1970 og minst 77 år når det første opptaket ble gjort. Dessuten var han ingen stor tekniker som gjorde det bra på kappleiksscenen. Otto og Halvdan Furholt er derimot A-klasse-spelemenn, og mens Halvdan ikke har nådd opp til plasseringene til sin bror, har han prestert svært godt spill i landskappleikens D-klasse. Også Otto har holdt nivået høyt og vunnet D-klassa flere ganger på 90-tallet. Dette kan tolkes slik at de maktet å intonere mer presist da opptakene ble gjort. Men på den annen side kunne man også tolke det slik at Austegard ikke hadde denne presisjonen som mål og kunne variere mer uten å bryte lovene for hva som var tillatt. Da vil brødrenes presisjon fremstå som en moderne innsnevring.

Uansett om dette spørsmålet noen ganger kommer til å bli løst er ikke Furholt-brødrene enige i intonasjonen av de andre intervallene. Halvdan spiller tersen lavere enn Otto og seksten og septimen oppe høyere. Brødrene velger ikke høye eller lave rene intervaller, men høyere eller lavere. Halvdan spiller opp mot stor sekst, mens Otto spiller halvhøyt. Halvdan spiller i underkant av g#'' og Otto spiller igjen halvhøyt, mens Austegard spiller sekst og septim som Halvdan i sin første og som Otto i sin andre innspilling. Begge spiller noen intervaller som kilden, men avviker samtidig på hver sin måte. Det har skjedd noe, men man kan ikke riktig forklare det som en «durifisering». I hvert fall

Otto Furholt spiller alt for mange halvhøye intervaller. Sevåg har brukt ordet «utkrystallisering» og det treffer litt bedre, fordi det tydeligvis er mindre slingeringsmann i de enkelte opptakene. Men Otto Furholts to innspillinger avviker nok fra hverandre at man ikke kan være sikker på at han mener å spille intervallene likt fra gang til gang.

Hos Vidar Lande er det skjedd enda mer. I tillegg til den lave c''en tar han septimen oppe som ren g#''. Den kommer bare én gang, men den er rett på. Kvartene er også samlet rundt den rene. Seksten og sekunden varierer ikke mindre enn hos Austegard, men tersen og septimen nede er ganske spesielle. Lande intonerer med stor presisjon og han syns å velge å forstørre forskjellene mellom høy og lav. Sevåg har m.a.o. rett i sin karakteristikkk på plateomslaget.

Hvis man tenker seg at de som hører mest på og spiller mest sammen med tempererte instrumenter er mest utsatt for en «tempererende» påvirkning, ville man tro at Otto Furholt burde være den som har tilpasset seg mest. I flere tiår har han ledet en gammeldanstrio i Kristiansand. Men tvert imot er det han som spiller flest nøytrale intervaller av alle som kommer etter Austegard. Vidar Lande som så vidt meg bekjent har hatt liten kontakt med annen musikk enn folkelig felemusikk, og som har spilt lite runddans, er den som går lengst i retning av et skille mellom hel- og halvtoner. Bortsett fra CNS – som jo lærte reinlenderen av ham – spiller han den laveste tersen, den høyeste septimen og har minst variasjon på seksten.

Vek 2

Før vi faller for fristelsen å avlede teorier av dette éne veket må vi først se på resten av denne reinlenderen. Også vek 2 og 3 holder seg i a-tonalitet. I vek 2 ser bildet slik ut (de to mest tempererte opptakene har jeg latt være å se på):



Tersen i dette veket er sterkt knyttet til kvarten og fungerer som ledetone til d''. Unntakene kommer i halvslutningen i takt 4 og i den siste figuren c-a-h-g|a der den er mer selvstendig. Septimen nede er en klar ledetone og fore-

Konklusjon

Forskjellen mellom vekene gjør det klart at det ikke nytter å snakke om én folketoneskala eller naturtoneskala. Skalabegrepet er altfor sterkt knyttet til faste tonetrinn og som vi har sett er ikke dette det som kjennetegner intonasjonen i disse eksemplene. Selv om vi ikke forlater a-tonaliteten i disse tre vek, har vi med ulike utvalg av tonehøyder å gjøre. Man kunne nesten snakke om flere ulike skalaer i den samme lille melodien, og selv dette ville ikke gripe variasjonen i tonetrinnene.

Det som kommer nærmest en skala er løpene som forekommer i reinlenderen: I første veket har vi løpet fra a' oppover til e", og i annet vek har vi to bevegelser fra c#" til g#" eller a". Den første av disse utgjør hele den tredje takten. Den andre er en rekke toner på tvers av motivstrukturen og uten melodisk funksjon. Den finner vi fra «én og» til i takt fire til «to» i takt fem.

Løpet i første vek burde i dur bestå av store og små heltonetrinn og et halvtonetrinn: 204+182+112+204 cent. Men det spelemennene gjør ser annerledes ut:

- Austegard bruker trekvaritone+heltone (alt fra liten til stor)+ halv/trekvart +heltone;
- Otto Furholt (1977) stor heltone+liten heltone+halv/trekvart+liten heltone;
- Otto Furholt (2000) liten heltone+liten heltone+trekvart+liten heltone;
- Halvdan Furholt ca. temperert heltone+liten heltone+trekvart+liten heltone;
- Vidar Lande trekvart+trekvart+liten heltone+stor heltone.

Otto Furholt (1977) kommer nærmest dur her, mens Austegard i gjennomsnitt faktisk har det minste halvtonesteget! Alle sammen bruker i et slikt løp trekvarrtoner, om enn ikke hver gang og på ulike steder. Lande deler molltersen i to trekvartrinn der det første er kun 10-20 cent større enn det andre. Austegard gjør det samme med durtersen sin. Durifiseringen fra Austegard til Lande som viste seg når vi tok for oss hele veket er det ingen tegn til her! Den høye kvarten (opp til 538 cent) dukker opp av og til og fører da til et trekvarrtone-trinn opp til e", men hos Lande og merkelig nok i de første rundene i begge opptak med Austegard er den lavere og følges av et forstørret heltone-trinn.

Det første løpet fra c#" til a burde i dur være satt sammen av halvtone+stor heltone+liten heltone+stor heltone+halvtone: 112+204+182+204+112 cent. Løpet forekommer slik ikke hos Halvdan Furholt. Bevegelsen går fra kvart- til kvintstreng og den rent fysiske plasseringen av fingrene på de to strengene spiller bare en mindre rolle. Som beskrevet får vi ikke så høye kvarter her og steget fra c#" til d" blir trangere. Furholt (1977) tar den på 118 cent, mens

Austegard (NFS) varierer den mest og har den som trekvarrtone (155 cent) én gang. Seksten f#" ligger litt under den rene store seksten hos alle unntatt Otto Furholt (2000) som tar den halvhøyt. Tersintervallet fra seksten til oktaven deler han i to nesten like store deler, men litt ulikt i begge runder. Alle andre skiller klart mellom et heltonetrinn til g#" (187-202 cent) og et litt stort halvtonetrinn til a" (122-137 cent)

Bortsett fra hos Furholt (2000) er skillet mye klarere mellom store og små heltoner! I motsetning til løpet i første vek virker dette derfor ganske durifisert.

Samme følge av toner i neste takt gir følgende bilde: Lande skiller seg ut fordi han starter med en heltone på molltersen. Han og Otto Furholt (2000) tar septimen lavere, slik at det blir en trekvarrtone mellom den og a"en. De andre opptakene har en halvtone på ca. 125 cent der. Furholt (1977) spiller svært likt fra repetisjon til repetisjon. Han starter og slutter med halvtone, den første enda trangere enn den siste (112-122 cent). Hans heltoner er mellom små og tempererte. Også i 2000 spiller han stabilt, men da er f#"en og g#"en halvhøye slik at det oppstår to trekvarrtoner. Halvdan Furholt spiller denne bevegelsen nesten som Austegard. De starter begge på halvhøy c#" og spiller trekvarrtone, tre heltoner og den litt store halvtone. Fordi Halvdan spiller sekstene sine svært stabilt gjennom hele reinlenderen ligger den litt høyere enn hos Austegard.

Det finnes små forskjeller fra løpet i takten før, men ingen som går igjen hos alle spelemenn. Skillet mellom halv og heltoner er klarere enn i første veket, men det forekommer likevel enkelte trekvarrtoner. Her er det igjen Otto Furholt (1977) som heller mot dur og i det hele tatt er intonasjonen lik det forrige løpet. At samme fingersetning fører til lik intonasjon også når de samme tonene har en annen funksjon i melodien kan bety at intonasjonen ikke er avhengig av melodiformler.

Sevåg har rett i at felemusikken ikke gjør det enklere å danne seg et bilde av en utvikling når ulike deler av en og samme melodi viser så mange motstridende tendenser. Betyr dette at vekene har ulik alder eller kommer fra ulike kilder? Det er lite som tyder på det.

Vi har med flere typer variabilitet å gjøre: variasjon i samme tone med samme funksjon i et og samme opptak; variasjon av samme tone i ulike funksjoner/posisjoner; variasjon fra opptak til opptak. Undersøkelsen bekrefter på mange måter det Johan Westman har slått fast i sin hovedoppgave: Tonaliteten i

felespillet kan ikke forklares ut fra én årsak. Han legger størst vekt på klangen, melodiformler og spelemennenes personlige fargelegging. Det vi har sett i dette eksemplet mener jeg å kunne forklare best med valg og tolkninger, med vaner og fingersetninger, med klangen som oppnås på hardingfela og til sist med spelemennenes dagsform da opptakene ble gjort.

- **Valg** eller tolkning av melodien er det sikreste tegn på hva slags kode eller system en spelemann opererer med. Dette finner vi tegn til hos noen, kanskje først og fremst Vidar Lande og Halvdan Furholt. De bruker ulike terser, kvarter etter hvilken retning melodien tar. Lande spiller c i motivet og c# i figurer. Men også Austegard velger når han drar opp ledetonene i vek 1. Også i septimen oppe har vi sett en del valg. Om Otto Furholt (2000) tolker andre vek annerledes gjennom å spille lav sekst og septim eller om han bare er usikker, er vanskelig å slå fast. Det høres i hvert fall ikke falskt ut for meg, og det er flere som spiller langt høyere septim i første vek enn i andre (Austegard NFS, Halvdan Furholt). Sevågs utkrystallisering er en bra beskrivelse av dette, og vi ser flere stadier her.
- **Vaner** eller faste fingersetninger går på tvers av et system. Man plasserer fingrene et sted på strengen og slipper å velge. Dette kan vi også finne i materialet. Otto Furholt har aldri lavere ters enn halvhøy, mens alle andre har minst én mollters. Halvdan Furholt har aldri halvhøy sekund. Vidar Lande bruker en fast posisjon for tredje fingeren på kvarten og kvinten. Han går aldri langt over ren kvart. Halvdan Furholt har minst variasjon med første fingeren, både på kvarten og kvinten! Vidar Landes lave sekund i første vek har jeg prøvd å forklare gjennom en vane fra d-tonaliteten, men dette kan ikke stemme når han intonerer annerledes i de andre vekene.
- Å oppnå god **klang** kan stabilisere intonasjonen av enkelte toner. Det er seksten som har den mest stabile intonasjonen av alle toner. Bare Otto Furholt (2000) avviker fra dette med sin lave sekst i annet vek. Dette kan forklares gjennom at man får resonans fra understrengen. Austegard er vokst opp med vanlig fele som ikke gir resonans på seksten. Kanskje er han derfor mer fleksibel? Første finger på kvarten er litt mer variabel. Dette er en toneplass der man ikke får mye resonans dersom man ikke bruker en femte understreng. Jeg har dessverre ikke oversikt over hvem som brukte fem understrenger, neppe Austegard, men ganske sikkert Lande og Halvdan Furholt.
- **Spilleformen** kan selvfølgelig bety mye. Det ser ut som om de spelemennene som er best i slag eller trente har minst slingringsmonn på fingersetning-

ene. Som ventet gjelder dette de følgende: Otto Furholt 1977, Halvdan Furholt, Vidar Lande og Vegar Vårdal. Halvdan Furholt har minst variasjon med første fingeren, både på kvarten og kvinten. Otto Furholts andre opptak er ganske forskjellig fra det første, i hvert fall i vek to og tre. Han sier selv at han har fått hørselsproblemer og stoler på at fingrene vet hvor de skal etter et langt spelemannsliv. Men for meg høres det absolutt ikke ut som om han spiller surt, og nesten alle intonasjoner han bruker finnes også hos andre. Betyr dette at han har såpass mye spillerom? Jeg skal huske på å spille begge opptak for ham neste gang vi møtes. Hans generasjon av spelemenn har mye viktig å si om hva de gjør og nøkkelen til spørsmålene ligger etter min mening i kombinasjonen av slike målinger som jeg har gjort og kontekstinformasjonen utøverne sitter med.

LITTERATUR:

- Bakka, Egil., Brit Seland, Dag Vårdal (1990).
Dansetradisjonar frå Vest-Agder. Flekkefjord, Vest Agder Ungdomslag, Rådet f. Folkemusikk og Folkedans.
- Furholt, Ragnhild. (1984). Otto Furholt – ein spelemann i dag. Semesteroppgave, Institutt for Musikk, Universitetet i Oslo
- Groven, Eivind. (1972). Myllar-Spel og Håvard-Spel. Myllarguten, Haavard Gibøen. Olav Fjalestad (red.). Oslo, Noregs Boklag: 233-238.
- Midtgaard, Kjell. (1991). «Kjetil Løndal: Ferdig Spelemann blir ein aldri.» Årbok for Norsk Folkemusikk 1: 44-49.
- Sevåg, Reidar. (1974). «Neutral Tones and the Problem of Mode.» *Studia Instrumentorum Musicae Popularis III*.
- Sevåg, R. Toneartspørsmålet i norsk folkemusikk. i: Aksdal, Bjørn og Nyhus, Sven: *Fanitullen*. Universitetsforlaget. Oslo 1993
- Sevåg, R. (1996). Norway: Fiddle and hardanger fiddle music from Agder, *Auvidis/ICTM* (teksthefte).
- The dens, Hans-Hinrich. (2001). *Untersuch den ganzen Mann, so wie er vor Dir steht: Der Spielmann Salve Austenå*. Oslo.
- Weisethaunet, Hans. (2001). «Is there such a thing as the blue note.» *Popular Music*.
- Westman, Johan. (1998). *Melodi - Klang - Intonation*, Bergen.