

Europeiske spor i hardingfelespringaren

Ånon Egeland

Abstract

The older types of Norwegian traditional instrumental dance music have never been a central focus of Norwegian traditional music research. What little work has been done on the topic has tended to concentrate on the links between 18th century sources and the modern *pols/springleik* tradition on the regular fiddle. To date, the Hardanger fiddle counterpart of this type, the *springar*, has rarely been dealt with, possibly because stylistic features typical of the music mask the connections. This article aims to show that Hardanger fiddle *springar* tunes are nonetheless linked to the same origins as their regular fiddle counterparts.

It begins by showing the links to the Polish dance fashion of the 1600s and 1700s – in particular the type known by names such as *sarras* and *sarres*, and goes on to point out possible connections between different perceptions of meter in the 1700s and various forms of rhythmic asymmetry in modern traditional music. It then highlights influences from the minuet before using form analysis to show how short melodies are reworked into long ones through the repetition of small motifs. This technique – an archetypical trait of many Hardanger fiddle styles – is possibly the single most important reason why the *springar* repertoire may be perceived as fundamentally different from the *pols/springleik* repertoire. The article concludes by emphasising the value of this kind of research: it not only contributes to showing the links between past and present, but also gives an insight into how different influences from different times and different origins have contributed to creating the unique expression that is traditional music.

Opphavsproblematikken knytta til de eldre, norske dansemusikktypene – halling/gangar og springar/pols – har aldri vært et sentralt tema i norsk folkemusikkforskning. Det som har vært gjort på dette feltet, har med få unntak fokusert på sammenhengen mellom 1700-tallskildene og pols-/springleiktradisjonen på vanlig fele (Egeland 1990; Hov 1994; Aksdal 2003; Gorset 2011). Denne artikkelen vil prøve å vise hvordan navnebruk, metrum og rytmikk knytter springarslåttene på hardingfele til de samme impulsene som var med på å forme de tilsvarende slåttetyperne på fele. Musikalsk form skal vies spesiell oppmerksomhet ettersom den har klare fellestrekk med 1700-tallsmaterialet. Samtidig er det nettopp her hardingfelespringaren oppviser størst originalitet.

De fleste springarslåtter på hardingfele utmerker seg ved musikalske særtrekk som bordunbasert tostemmighet, melodiske intervaller som avviker til dels sterkt fra enhver kunstmusikalsk norm, særegen ornamentikk og – i mange tilfeller – musikalsk form som minner lite om den enkle, todelte forma en finner i «polske» danser fra 1700-tallet. Det var nok de sistnevnte Catharinus Elling (1854–1942) hadde i tankene når han satte «Vestlandsslaatten» og «Østlandsslaatten» opp mot hverandre som motpoler (Elling 1922). Nyere forskning viser imidlertid at en stor del av springarrepertoaret på hardingfele er bygd opp av lengre motiv (Omholt 2009), akkurat som pols- og springleikslåttene i felerepertoaret. Likevel kan det se ut til at det er de særegne, lange formene med korte motiv som har fått dominere oppfatninga av denne musikken – også blant forskere.

I enkelte av notemanuskriptene fra første halvdel av 1700-tallet, midt i havet av menuetter, dukker av og til kryptiske titler som *sarras*, *sarres* o.l. opp. Noen av disse melodiene forekommer i andre manuskripter med betegnelsen *Pol:* – åpenbart en forkortelse for *Polonoise*, *Polonese* o.l. – altså «polsk (dans)» på fransk. Altså må det være en forbindelse til den polske danse moten.

Faktisk lever flere av disse melodiene stadig i tradisjonen. Det meste kjente og tydelige eksempelet er nr. 23 i noteboka etter Peter Bang, *Sarras (O) Sandals Visa* (Egeland 1990; Gorset 2011). Ikke bare er den en soleklar melodivariant til en velkjent springleik i det moderne Ottadalsrepertoaret, den går til og med i samme toneart. Melodien finnes med tekst både i Norge og Sverige (Gustafsson 2003).

PB, ca. 1740

MH, 1959

PB

MH

PB

MH

PB

MH

© Anon Egeland 2016

Figur 1: Nr. 23 i Peter Bangs notebok, ca. 1740, *Sarras*, sammenstilt med transkripsjon av en springleik innspilt i 1959 av Magnus Holshagen (1917–1993) fra Heidal, Oppland (*Sevåg og Sæta*, II:145c.)

Sarras, *sarres* o.l. er forvanskninger av den polske betegnelsen «*sera i chleba*», dvs. «ost og brød» (Egeland 1990; Gustafsson 2003). Det kan være et polsk ordspill på det italienske *sarabanda* – den tredje satsen i den italienske renessansesuiten – som i sin tur skal ha vært en viktig inspirasjonskilde for det polske motstykket. Sammen med ulike forvanskninger av den polske be-

tegnelsen er da også det dansk-norske «ost og brød» og det tyske «Käs' und Brot» betegnelser på den tredje etterdansen i den polske dansesuiten. Den siste etterdansen har ingen melodisk sammenheng med fordansen slik som «proportio», den første etterdansen, som rett og slett er en oversettelse til tretakt av fordansen i todelt takt. Den tredje etterdansen – *sarras-/«ost og brød»*-delen – går også i tretakt og følger samme rytmiske skjema som «proportio» (Gustafsson 2003). I denne sammenhengen er det på sin plass å nevne at «springdans» – en variant av det mer offisielle «springar» som stadig

OST og BRØD
Bread and Cheese

etter Ola N. Kvammen,
Borgund, Lærdal, Sogn (B)

after Ola N. Kvammen,
Borgund, Lærdal., Sogn (B)

Felestille Tuning Understrenger Sympathetic strings

Figur 2: «Ost og brød» etter Ola N. Kvammen (1859–1945), Lærdal, Sogn og Fjordane. Transkripsjon: Arne Bjørndal 1929. (Gurvin 1958–1981, IV:24)

lever i tradisjonen flere steder – på 1700-tallet blei brukt om den første etterdansen, *proportio*.

Det finnes to hardingfeleslåtter der navnet mer enn hintar om en sammenheng mellom *sarras*-melodiene og hardingfeletradisjonen: springaren

Lite ost og brød

Kilde: Karl Bjørnsen (1888–1976); Sigdal, Buskerud.

Hardingfele

7

11

15

19

27 1) Variasjon:

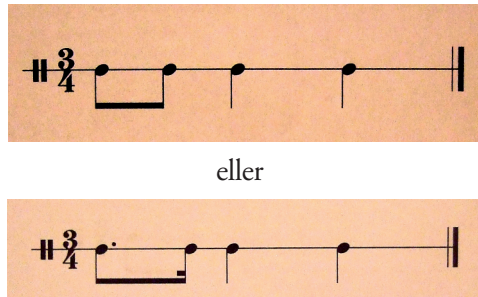
23 2) Variasjon:

© Transkripsjon: Anon Egeland 2015

Figur 3: «Lite ost og brød» etter Karl Bjørnsen (1888–1976), Sigdal, Buskerud. (Norsk Folkemusikksamling, tr-0738:4) Transkripsjon: Anon Egeland

«Ost og brød» (figur 2) etter Ola N. Kvammen (1859–1945) fra Borgund i Lærdal og springaren «Lite ost og brød» (figur 3), innspilt i nokså like versjoner av Karl Bjørnsen (1888–1976) og Nils Stubberud (1921–1996), begge fra Sigdal i Buskerud. Både sogneslåttene og sigdalsslåttene har ulike matrelaterte historier knytta til seg, men det er fristende å tolke begge disse som forsøk på å forklare et navn som for lengst hadde mista mening (Egeland 2015).

Det styrker denne tolkinga at sogneslåttene i tillegg kan oppvise hovedkjennetegnet på en typisk, «polsk» etterdans, nemlig det karakteristiske ryttemønsteret, her i to varianter:



Figur 4: Det «polske» ryttemønsteret

En slått som bare er dokumentert i Telemark, er den som i dag mest er kjent under navnet «Halvor». Hardingfeleverket har to varianter. Den ene av disse er knytta til spelemannen Hans Tronsen Fiskestigen (f. 1786) fra Ulefoss. Han spilte vanlig fele og skal bl.a. ha lært slåtter til Myllarguten.

En tredje variant av slåttene, «Springar etter Hellik Fosslund», blei spilt inn av hardingfelespelemannen Jens Amundsen (1921–1987) fra Bø i Telemark i 1972. Han hadde strengt tatt ikke noe navn på den, men kalte den «Springar etter Hellik Fosslund» etter spelemannen han lærte den av. Den følgende transkripsjonen (figur 5) prøver å vise noe av kompleksiteten i lydbildet, bl.a. flerstemmigheta og ornamentikken. Takten er klart asymmetrisk, med ulik lengde for hvert taktslag. Generelt er det første taktslaget lengst, det andre en liten tanke kortere og det tredje merkbart kortere. Men denne asymmetrien er såpass tøyelig og variabel at det ikke er gjort noe forsøk på å synliggjøre den her.

Springar etter Hellik Fossland

Kilde: Jens Amundsen (1921–1987); Bø i Telemark. Innspilt 08.03.1972

Hardingfele

7

11

15

19

23

27

31

35

© Transkripsjon: Anon Egeland 2015

Figur 5: «Springar etter Hellik Fossland» etter Jens Amundsen (1921–1987), Bø i Telemark. (Norsk Folkemusikksamling, tr-0006:1) Transkripsjon: Anon Egeland

Siste vendinga i denne springaren (f.o.m. siste taktslag i takt 26) har klare likhetstrekk med en *sarres* fra det eldste kjente, sekulære musikkmanuskriptet med norsk proveniens: Truels Johannesøn Hvidts notebok, datert 1722 og stedfesta til «Bragnes», altså Bragernes, dagens Drammen (Gorset 2011).



Figur 6: Faksimile av «Sarres» fra noteboka etter Truels Johannesøn Hvidt, Drammen 1722

Figur 7 burde tydeliggjøre det nære slektskapet mellom de to: Her er Truels J. Hvidts og Jens Amundsens versjoner sammenstilt, med Hvidts versjon transponert til D-dur.

Ser en bort fra at Jens Amundsen gjentar den første firetaktperioden, er det slående hvor lite som har skjedd på 250 år. Den mest iøynefallende forandringa er triolene. De avspeiler mest sannsynlig en yngre impuls fra menuetten, som vi snart skal se.

En variant av Truels Johannesøn Hvidts *sarres* finnes også i et noe yngre manuskript, kjent som Peter Bangs notebok, der den samme melodien står oppført som «Sarras» (figur 8).



Figur 7: Første vending av Hvidts «Sarres» og tredje vending av «Springar etter Hellig Fossland» sammenstilt



Figur 8: «Sarras». Faksimile av Peter Bangs notebok, ca. 1740

Som vi ser, er taktstreken her flytta ett taktslag til venstre, slik at det klassiske, «polske» rytmemønsteret kommer klart fram. Det var også kjent som *proportio peritiorum*, «de dannedes» måte å proporsjonere på, altså å «oversette» totakt til tretakt. Måten med opptakt, som i eksemplet fra noteboka til T.J. Hvidt, var kjent som «tysk» eller *proportio plebeiorum*, «plebeiernes» måte, den folkelige måten å proporsjonere på (Gustafsson 2003).

Det er nærliggende å tenke seg at disse to rytmeoppfatningene avspeiler det som i dag framstår som to ulike taktoppfatninger i tradisjonsmusikken. I så måte er nemlig det østafjellske Norge delt i to områder – et nordlig, som omfatter de sørøstligste delene av Sør-Trøndelag, det meste av Hedmark, Oppland og de nordlige delene av Buskerud, og et sørlig, som dekker de sørlige delene av Hedmark, Akershus, Østfold, de søndre delene av Buskerud, Vestfold, Telemark og Aust-Agder. I nord følger springar- og polsslåttene stort sett den «polske» rytmen, *proportio peritiorum*, mens den samme slåttetyper i sør følger den «tyske» måten, *proportio plebeiorum*. Slik sett, rimer det godt at eksemplet fra 1722 skriver seg fra Drammen.

I dag er forskjellen mellom disse ulike taktoppfatningene ytterligere understreka av rytmisk asymmetri, dvs. at ingen taktslag i den tredelte takten har nøyaktig samme lengde. I begge tilfeller er hovedmønsteret det samme. Taktslaga fordeler seg mellom korte og lange slag slik: kort–lengst–lang–kort–lengst–lang–kort osv. Men ulik betoning av taktslaga og realisering i form av dans gir svært forskjellige resultat.

Svært lite er gjort for å kartlegge opphav og alder til dette spennende fenomenet. Egil Bakka antyder forsiktig at rytmisk asymmetri i springar/pols er eldre enn den jamne takten (Bakka 1978), men det er mange indikasjoner på det motsatte: I samband med oppskriftene sine av springdanser fra Åmot i Østerdalen kommenterer Ludvig Mathias Lindeman (1812–1887) at det tredje taktslaget er tydelige kortere enn de to første (Sandvik 1967). En liknende beskrivelse gir Anders Heyerdahl (1832–1918) av springdansen i Aurskog i Akershus (Heyerdahl 1882). Begge belegga bygger sannsynligvis på observasjoner som neppe er gjort særlig tidligere enn ca. 1840.

At det ikke finnes dokumentasjon av rytmisk asymmetri i springar/pols før den tid, er sjølsagt ikke noe bevis for at fenomenet er yngre enn antatt, men det må være lov å tenke utenom de vante banene: Det er altfor lett å

havne i den fella at en automatisk går ut fra at alle fenomen som ikke finnes i kunstmusikken nødvendigvis må ha høy alder. Andre kilder underbygger nemlig også at slik asymmetri *kan* være et forholdsvis ungt fenomen: Myllarguten skal for eksempel ha introdusert den «nye» springartakten i Telemark (Berge 1972), og eldre lydopptak kan faktisk dokumentere at områder som i dag har klar asymmetri tidligere hadde tilnærma jamn takt, eller i det minste langt mindre entydig asymmetri. Ei grundigere drøfting av fenomenet ligger utafør rammene for denne artikkelen, men det illustrerer på en fin måte hvordan trekk ved populærmusikken på 1600- og 1700-tallet – opplevelsen av metrum, synliggjort ved plassering av taktstreken – kan ligge bak det vi i dag opplever som særegne tradisjonsmusikkfenomen.

Sarras-melodiene avviker fra den moderne springaren og polsen på ett viktig punkt: Triolene, «ristetaka», mangler praktisk talt fullstendig. I springar- og polsslåtter derimot er denne rytmefiguren varemerket framfor noe. I så måte burde forskjellen mellom 1700-talls *sarras* og moderne springar gå tydelig fram av sammenstillinga av Truels Johannessøn Hvidt sin *Sarres* og Jens Amundsen sin versjon av «Springar etter Hellik Fosslund» i figur 7.

En spelemann som ofte blir trukket fram som en mester og foregangsmann når det gjaldt å spille «ristetak», er Jørn Hilme (1778–1854) fra Ulnes i Valdres. Han har blitt hylla som Valdres sitt svar på Myllarguten, et naturgeni som skapte unik og stor kunst utav gråsteinen. Et av mesterstykkene hans er «Jørnvrengja», en slått som finnes i ulike varianter over store deler av hardingfeleområdet. Felles for de ulike versjonene er den karakteristiske åpningsvendinga med trioler i en brutt durtreklang. Ifølge tradisjonen er de Jørn Hilme sitt musikalske stempel.

Men det eldre notematerialet forteller ei annen historie: Bare i den handskrevne noteboka etter Hans Nielsen Balterud fra Aurskog, påbegynt i 1758 – altså 20 år før Jørn Hilme blei født – finnes to menuetter som begynner på samme måten. Figur 9 viser åpningstaktene i disse to sammenstilt med Ola Mosafinn (1828–1912) sin versjon av «Jørnvrengja».

I avhandlinga «Fornøyleg Tiids-Fordriv» nevner Hans Olav Gorset også likhetene mellom den Balterud-menuetten som her er kalt HNB 105.1 (med henvisning til sidetall og plassering på side, hos Gorset HNB/208)

Figur 9: Åpningstaktene av to menuetter fra noteboka til Hans Nielsen Balterud og «Jørnvrengja», nedtegna av Arne Bjørndal etter Ola Mosafinn i 1908

og springleiken «Småtte-Jo» (Sevåg og Sæta 1992, bd. 2, 238a–d). De første taktene er praktisk talt identiske i begge melodiene. Enda mer interessant blir det når Gorset påpeker likhetene mellom disse og en menuett konstruert ved hjelp av det vesle skriftet *A Tabular System Whereby the Art of Composing Minuets Is made so Easy that Any Person without the Least Knowledge of Music, may Compose ten thousand, all different, and in the most Pleasing and Correct Manner*, utgitt i London ca. 1770. Forfatteren oppgis å være «Piere Hogi». Veldig mye taler for at mannen som skjuler seg bak dette navnet, er stadsmusikanten i Christiania, Peter Høeg (d. 1795) – mannen som i 1770 forpakta bort stadsmusikantrettighetene for Aurskog til nettopp Hans Nielsen Balterud (Gorset 2011).

Stilt overfor slike likheter, burde det være vanskelig å holde fast ved Jørn Hilme som den geniforklarte nyskaperen nasjonalromantikerne har villet gjøre han til. Med det danner seg i stedet et vel så interessant bilde av en dyktig spelemann, åpen for impulser og med øre og nese for hva som rører seg i samtida. En som spør seg hva av det nye som kan berike de eldre slåttene, og for den saks skyld, hva som kan gi han fortrinn framfor spelemannskonkurrentene. Hvis den musikalske moten tilsier menuetter fulle av trioler, går det vel an å krydre springarslåttene med dem òg? (Hernes 1952)

Neste eksempel (figur 10) knytter springaren på en mer direkte måte til menuetter fra 1700-tallet og styrker sannsynlighetene for innflytelse fra

utenfra enn f.eks. Gudbrandsdalen, Østerdalen, Møre og Romsdal, Trøndelag og Nord-Norge. Og hvis instrumentet skulle være et kriterium for hvilke musikalske impulser som har vært virksomme – hvis hardingfela skulle ha en slags vaksine mot europeiske impulser – ville dessuten gråsonene der en i lengre tid har brukt begge instrumenter om hverandre, representere et prinsipielt problem. Her burde det være nok å referere til eksempelet over, med felespelemannen Hans Fiskestigen som lærte slåtter til hardingfelespelemannen Torgeir Augundsson – Myllarguten.

Det er mye som peker mot en spesiell sammenheng mellom springaren og *sarras*-typen. Slåttenavn er én ting, men det er et oppsiktsvekkende faktum at de springarslåttene det har vært mulig å finne regelrette melodivarianter av i 1700-tallsmaterialet, er nettopp *sarras*-melodier. Det gjør det ekstra interessant at nettopp disse slåttene er slike som mange spelemenn i dag ville regne som små, relativt ubetydelige stubber. Med tanke på hvilke honnrørord «gamal» og «alderdomeleg» er i deler av folkemusikkmiljøet, er det ikke så reint lite ironisk at det er de eldste formene som ender opp som taperne. Vinnerne er de yngre, utbygde slåttene, slike som «Urjen», «Markensmåndagen» og «Siklebekken».

Mangelen på belegg for slike lange slåtteformer tidligere, gjør det rimelig å hevde at de lange, utbygde slåttene er et 1800-tallsfenomen, med høyprofilerte utøvere som Myllarguten (1802–1872) og Lars Fykerud (1860–1902) som viktige eksponenter. Den muntlige tradisjonen styrker dette synet, som både Arne Bjørndal (Bjørndal 1952) og Eivind Groven (Groven 1971) deler. Rikard Berge forteller om Myllarguten: «... Daa Myllaren spela paa Mogen i Høidalsmo 1864, spela han «Langedragen», og den spela han upp-att nie gongir i nie skyggjingar, som han dikta paa staden. ...» (Berge 1972). Interessant nok har noe liknende blitt sagt om felespelemannen Tarkjell Aslaksson Austad (1802–1875) fra Bygland i Setesdal: «... Tarkjell sette upp nye slåttar og gjorde gamle slåttar ut i mange: «Han e inkji fullt go'e spilemann'e, fyrr 'an kann gjere ein slåt'e ti' nie» sa han. ...» (Skar 1965). Disse to utsagna er nok mynta på gangar-/hallingslåtter, men de forteller likevel tydelig om et musikalsk ideal der utstrakt variasjon/improvisasjon står sentralt. Idealet er tydeligvis ikke betinga av instrumentet, men det kan se ut til at kulturgeografien spiller ei rolle.

Slåttene som kan knyttes til *sarras*-typen er alle korte, med to vendinger, gjerne på fire eller åtte takter. Altså et helt annet musikalsk formprinsipp enn det en finner i de lange, utbygde slåttene som er så typiske for deler av høystatusrepertoaret på hardingfele. I disse blir små motiv på én til to takter repetert nok så fritt, noe som gjør at en lett mister følelsen av lengre perioder i musikken.

Men mange av de lange slåttene er beviselig bygd på korte slårter av typen som er vist over. Å forstå hvordan den prosessen kan ha vært, er derfor essensiell for å se sammenhengen mellom korte, eldre slårter og de lange, utbygde slåttene – eller med andre ord: for å se sammenhengen mellom europeisk dansemusikk fra 1700-tallet og moderne springarmusikk på hardingfele. For å illustrere denne utviklinga, er det lett å ty til samme eksempelet som både Bjørndal og Groven har brukt til samme formål, nemlig den kjente springaren «Nordfjord(ing)en». Slåtten er kjent over praktisk talt hele hardingfeleområdet i ei rekke varianter. Versjonen etter Myllarguten (Schart 1865) (figur 11) er representativ for de mindre utbygde formene, og ligger også nær de vokale versjonene.

Sammenlikner vi denne med «Noralaupen» etter Jørund Smeland fra Gjøvdal i Aust-Agder (figur 12) – en versjon som i spelemannkretser i dag ikke vil bli sett på som spesielt lang og utbygd – kommer likevel noen viktige trekk ved de utbygde formene lett til syne: De første to taktene av den opphavelige firetaktsperioden behandles som et eget motiv. Det repeteres tre ganger før de siste taktene av den opprinnelige perioden avslutter første del av slåtten. Variasjonen av første vendinga som begynner i takt 9, viser liknende trekk: Her er det nest siste takt av den opprinnelige firetaktsperioden som blir gjentatt. Dette lille motivet bygges dessuten ut med et nytt éntaktsmotiv, takt 12, også det bygd over femtetrinnsakkorden (A). Det gjentas 2–4 ganger før avsnittet ender med en liten variasjon av den opprinnelige sluttfrasen. Liknende variasjoner finnes i flere av variantene av «Nordfjorden». De mest utbygde versjonene har i tillegg lange rekker med trioler, slik som coda'en i Myllarguten sin versjon, men som en integrert del av slåtten.

Fordi om en kan påvise at mange av de lange, utbygde slåttene har utgangspunkt i eldre, korte slårter, utelukker det sjølsagt ikke at formprinsippet med små motiv kan være mye eldre enn 1800-tallet, da disse

Springdans

5

9 4 ganger

11 §

15

19 V

23 V 1. 2.

D.S. al Coda x 3

28

© Ånon Egeland 2016

Figur 11: «No. 1. Springdans». Opptegna i 1850 av Carl Schart (1808–1883) etter Torgeir Augundsson/«Myllarguten» (1802–1872). Forenkla utgave

Noralaupen

Kilde: Jørund Smeland, Gjøvdal, Aust-Agder

© Anon Egeland 2016

Figur 12: «Noralaupen» etter Jørund Smeland, Gjøvdal, Aust-Agder. Enkel transkripsjon av Anon Egeland

slåttene begynte å få si nåværende, utbygde form. Det nye var kanskje like mye å bruke småmotivsprinsippet på de korte, gamle slåttene. For interessant nok, forekommer repeterte småmotiv – både på én og to takter

– nokså ofte i 1700-tallskildene, men de inngår da som byggeklosser i en lengre musikalsk periode.

Figur 13 viser en slik melodi, «Haappern» som tydelig hører til *Pols Dans/Poloness/Sarras*-typen. Første vendinga består av et éntaktsmotiv gjentatt tre ganger + sluttfrase på én takt mens andre vendinga har et repetert totaktsmotiv + første vendinga uten repetisjon:



Figur 13: «Haappern». Faksimile av Peter Bangs notebok, ca. 1740

Det samme formprinsippet finnes også i flere tradisjonelle slåtter. Springdansen i figur 14 er et godt eksempel.

Første vendinga her følger nøyaktig samme formprinsipp som første vendinga i «Haappern»: et éntaktsmotiv gjentas tre ganger, med en liten variasjon siste gangen, for så å avsluttes med en utholdt tone. Oppbygginga av andre vendinga kan tolkes på ulike måter, men byggeklossene er uansett éntaktsmotiv og totaktsmotiv.

I «Fanteladda» (figur 15) er første vendinga satt sammen av et éntaktsmotiv repetert tre ganger, etterfulgt av en totakters sluttfrase. Andre vendinga har et éntaktsmotiv – en brutt førstetrinnsakkord (D) – gjentatt fire

Springdans etter Kjersti Stranna

Kilde: Torleif Haugeto (1903–1984), Gjerstad, Aust-Agder, tralling. Opptak ved Ånon Egeland 4. november 1978

Da di u dam di du di dju da da di du di u du di dei. Du di

u dam di du di dul la da di du di u di u dei. Di u

du da da dum da dal la du da di o dei di di du

du da de di o dei di du dl du da dl i o dei. Di u

du dam de de du da du de du dam de o dei di di di

du da de di o dei di di dl du da de di o dei.

© Ånon Egeland 2016

Figur 14: Springdans etter Kjersti Stranna. Etter trallinga til Torleif Haugeto (1903–1984), Gjerstad, Aust-Agder. Opptak ved forfatteren, 4. november 1978. Transkripsjon: Ånon Egeland

ganger, etterfulgt av det samme motivet spilt tre ganger, men ett trinn lavere – altså en brutt femtetrinnsakkord (A). Vendinga avsluttes med en tretakters sluttfrase.

Fanteladda

Kilde: Aage Hjellen (1914–1985), hardingfele; Gjerstad, Aust-Agder

The musical score for «Fanteladda» is written in G major (one sharp) and 3/16 time. It consists of seven staves. The first staff is a bass clef with a 3/16 time signature and a key signature of one sharp (F#). The second staff is a treble clef. The third staff is a treble clef. The fourth staff is a treble clef with a 'V' marking above the staff. The fifth staff is a treble clef with '3' markings above the staff. The sixth staff is a treble clef with '3' markings above the staff. The seventh staff is a treble clef with '3' markings above the staff and a 'V' marking above the staff. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

© Transkripsjon: Ånon Egeland 2016

Figur 15: «Fanteladda», springdans etter hardingfelespelemannen Aage Hjellen (1914–1985), Gjerstad, Aust-Agder. Opptak ved forfatteren 1977. Enkel transkripsjon ved Ånon Egeland

I slårter som dette, hender det av og til at småmotivene repeteres noe friere innafør rammene av en lengre periode. Da er veien ikke lang til den variasjonsteknikken og det formprinsippet som de lange slåttene bygger på. (Kvifte 1994).

All nærmere undersøkelse av det eldre springarmaterialet ser ut til å bekrete det muntlige kilder – sammen med Bjørndal og Groven – sier: De gamle slåttene var kortere, og de lange slåttene er et forholdsvis nytt fenomen som kan tilskrives store stilskapere på 1800-tallet, som Myllarguten og Lars Fykerud. Når det gjelder førstnevnte, kan det være grunn til å ta et lite forbehold, for Myllarguten sin versjon av «Nordfjorden» mangler jo nettopp den typen småmotiv som er typiske for de lange, utbygde slåttene. Det kan bety at vi må åpne for at denne utviklinga skøyt fart noe seinere, kanskje først mot slutten av 1800-tallet.

Bak flere av de korte, eldre springarslåttene ligger det ofte en enkel harmonisk lest, der særlig første- og femtetrinnsfunksjonene er tydelige. Dette stemmer godt med kjennskapet til den etablerte dansemusikknoten tidlig på 1800-tallet. Både «Nordfjorden» og «Fanteladda» er gode eksempler på at spelemennene på denne tida tok vel imot denne moten. Ikke minst vitner flere av slåttene etter Myllarguten om det. Men det er påfallende at variasjonsteknikken med småmotiv går motsatt vei av de musikalske hovedstrømningene i samtida: Vekk fra musikk som er styrt av harmonikk og periodelengde, mot musikk som er fristilt fra slike krav. Det er godt eksempel på hvordan hardingfelemusikken følger sine egne lover og regler.

Utviklinga av de lange, utbygde slåttene reiser også interessante spørsmål om hvor spelemennene som skapte disse, fant inspirasjon til variasjonsteknikken sin. Mangelfullt kildemateriale gjør det vanskelig å uttale seg skråsikkert om dette, men eldre slårter, der motiv på én og to takter er vanlige, må ha vært et godt utgangspunkt for nyskapende bruk av småmotiv.

Springarslåttene på hardingfele har, som vi har sett, en sammensatt og fascinerende historie. De bærer vitne om utstrakt kreativitet på norsk jord, men det skulle likevel være liten grunn til å tvile på at denne musikken har solide band til tidligere tiders europeiske dansemusikknoter. Sammenhengen er riktignok mindre direkte og mer subtil enn tilfellet er med polsene og springleikene på vanlig fele. Mye taler for at det sløret av

annerledeshet som får springarslåttene på hardingfele til å virke så forskjellige fra motstykkene på fele, i stor grad skyldes framveksten av den variasjonsteknikken det er gitt eksempel på over.

Tanken om at det er ei kopling mellom europeiske impulser og det eldre sjiktet av hardingfelemusikken, er definitivt på kollisjonskurs med den nasjonalromantiske ideen om at folkemusikken har oppstått av det store intet, som et ekko av landskap og folkelynne, et resultat av et særnorsk, musikalsk «big bang». Virkeligheta er mer fascinerende: Når en går dypere inn i materialet er det tydelig å se hvordan hardingfelemusikken alltid har vært i dialog med samtida. Nye lag er stadig føyd til det eksisterende, gammelt er blanda med nytt. Alt er finslipt gjennom overlevering der elementer er trukket fra eller lagt til.

Denne prosessen er enda tydeligere når det gjelder impulsene fra europeisk musikk- og dansemote på 1800-tallet slik de kommer til uttrykk i runddansmusikken. Her er kildematerialet mye rikere og bildet av den tette dialogen mellom tradisjonsmusikken og populærmusikken atskillig klarere og de konkrete eksemplene langt flere. Det er vanskelig å se grunner til at denne dialogen skal ha vært vesentlig forskjellig i århundrene før. Kanskje ser vi bare toppen av isfjellet når det gjelder sammenhenger mellom tradisjonsmusikken og tidligere tiders populærmusikk, og kanskje er det umulig å avdekke hele isfjellet. Men å løfte på de ulike laga i musikken har verdi i seg sjøl: Det gir ikke bare et spennende innblikk i sammenhenger mellom fortid og nåtid, men også innsikt i hvordan ulike impulser av ulike alder og opphav har vært med på å skape det unike og levedyktige musikalske uttrykket hardingfelemusikken er.

Referanser

- Aksdal, Bjørn. 2003. «*Polish Dance with Walking and Jumping Dance*» *A historical perspective on the pols music in Norway up to the late 1800s*, i Märtha Ramsten (red.) *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*. Stockholm: Svenskt visarkiv
- Bakka, Egil. 1978. *Norske dansetradisjonar*. Oslo: Det Norske Samlaget
- Berge, Rikard. 1972. *Myllarguten. Gibøen*. Oslo: Noregs Boklag

- Bjørndal, Arne. 1952. «Soga om springaren «Nordfjorden», i *Norsk Folke-musikk. Utgjeve som festskrift til 70-årsdagen*. Bergen: Nord- og Midhordland sogelag
- Egeland, Ånon. 1990. «Notebøkene og moderne norsk tradisjonsmusikk», i Hans Olav Gorset og Ånon Egeland *For borgere og bønder. Folkelig musikk fra gamle norske notebøker*. (Teksthefte til CD). Oslo: Norsk kulturråds klassikerserie, NKFCO 50025-2
- Egeland, Ånon. 2015. «Ost, brød og hardingfele», i Mathias Boström (red.) *Lekstugan. Festskrift till Magnus Gustafsson*. Smålands musikarkiv / Musik i Syd. Växjö
- Elling, Catharinus. 1922. *Norsk folkemusikk*. Kristiania: Steenske Boktrykkeri Johannes Bjørnstad
- Gorset, Hans Olav 2011. «Fornøyleg Tiids-Fordriv». *Musikk i norske notebøker fra 1700-tallet: beskrivelse, diskusjon og musikalsk presentasjon i et oppføringspraktisk perspektiv*. Doktoravhandling. Oslo: Norges musikkhøgskole
- Groven, Eivind. 1971. «Musikkstudiar – ikkje utjevne før», i Olav Fjalestad (red.). Oslo: Noregs Boklag
- Gurvin, Olav m.fl. (red.). 1958–1981: *Norsk folkemusikk. Serie I. Hardingfeleslåttar I–VII. Norske slåttar for hardingfele*. Oslo
- Gustafsson, Magnus. 2003. «Transformations of Melodies». *Motifs, structure and distribution of some common polskas in Scandinavia*, i Märtha Ramsten (red.) *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*. Stockholm: Svenskt visarkiv
- Hernes, Asbjørn. 1952. *Impuls og tradisjon i norsk musikk 1500–1800*. Oslo
- Heyerdahl, Anders. 1882. *Urskogs Beskrivelse*. Kristiania: Cammermeyer
- Hov, Eva. 1994. *Når gammellekan set dansaran på prøve. Om tvetydig takt i polspel i Rørosområdet*. Hovedoppgave i musikk ved UNIT. Rff-sentret.
- Kjøk, Knut. 2012. *Slätte og leikje. Eit spelemannrepertoar og någå attåt*. Oslo: forlag1
- Kvifte, Tellef. 1994. *Om variabilitet i fremføring av hardingfeleslåttar – og paradigmer i folkemusikkforskningen*. Oslo: Skriftserie fra Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo 1994:2. ISSN 0804-001X
- Omholt, Per Åsmund. 2009. *Regional og typologisk variasjon i norsk slättemusikk – en kvantitativ tilnærming med et historisk perpektiv*.

Doktoravhandling. Bergen: Universitetet i Bergen

Sandvik, Ole Mørk. 1967. *Springleiker i norske bygder*. Oslo: Universitetsforlaget

Schart, Carl. 1865. *VIII Norske Slaatter for Hardangerfele*. Bergen.

Sevåg, Reidar og Sæta, Olav (red.). 1992. *Norsk Folkemusikk. Serie II. Slåtter for vanlig fele*.

Skar, Johannes. 1965. *Gamalt or Sætesdal*. Oslo: Det Norske Samlaget