



Nye slatter på sjøfløyta

Per Åsmund Omholt

This article describes how a traditional fiddle repertoire can be adapted and applied to the recorder flute. The starting point is practical, where a springleik material in Gudbrandsdalen has been transferred to the recorder, or “Sjøfløyte”, as the instrument is often referred to in the folk music genre. The article, which has a practical-pedagogical purpose, addresses specific issues related to the relationship between the technical side of the instruments and the musical framework set by tradition, but thus has relevance beyond the regional and organological delimitation that the starting point would indicate. With a sideways look at affordance theory, I show how the music in Gudbrandsdalen can largely be adapted to the flute and visa versa, while culturally based barriers can create resistance in such a process. I discuss how and with what credibility a repertoire can be transferred and designed for recorder flute and what factors play a role. The article argues that such transfer is both a continuation on the genre’s terms and a significant innovative element embedded in the process. Methodologically, the approach is practice-based, founded on many years of practical experience with transferring tunes, preferably from fiddle to flute.

Innledning

I denne artikkelen vil jeg beskrive hvordan jeg tilfører nytt repertoar til blokkfløyte (sjøfløyte, bygdefløyte), fortrinnsvis med utgangspunkt i felerepertoar. Formålet er i første rekke praktisk-pedagogisk. Repertoaret jeg konsentrerer meg om, er springleiker fra Gudbrandsdalen. Denne geografiske og sjangermessige avgrensningen er på en måte noe tilfeldig og av-

speiler mest et musikalsk interessefelt jeg har fordypet meg i i det siste. Utover at springleikene viser seg å ligge godt for fløyta, er det også et poeng at det nettopp er i Gudbrandsdalen vi særlig finner en tradisjon for fløytemakeri her til lands. Av ulike årsaker gjenspeiles ikke dette i den høyst levende folkemusikken i dalen i dag. Fele- og vokaltradisjoner står sterkt, mens fløytespill fra Gudbrandsdalen er lite framme på kappleiker eller i andre fora i miljøet.¹ Et ønske om å kunne bidra til at flere får ta del i dette musikalske landskapet har vært en klar motivasjon i det foreliggende arbeidet, ved siden av ren musikalsk nysgjerrighet. I tillegg er det et viktig poeng å flagge det kreative, innovative og skapende potensialet som ligger i det å overføre slåttemusikken vår fra ett instrument til et annet. Mange i dagens folkemusikkmiljø har vært opptatte dette, og av god grunn. Dette gjelder også blokkfløyte, for eksempel Tellef Kviftes utgivelser.² Mange av de instrumentene som definerer den instrumentale folkemusikken i Norge i dag har, på ulikt vis, til ulik tid og med ulikt geografisk nedslagsfelt, vært igjennom både nyskapende og revitaliserende prosesser, der repertoarbygging har vært en viktig del. Her kan vi nevne langeleik, munnharpe, trekkspill (durspill) og for den saks skyld, gitar.

Samtidig har vi gode, historisk-empirisk fundamenterte argumenter for å betrakte slåttemusikken som et fellesrepertoar som kan realiseres på tvers av instrumenter (Kvifte, 2015, s. 90; Røine, 2024³). Det kan slik sett være et poeng at «revitalisering» og «overføring» bør ses på som moderne konsepter som kanskje har rot i et slags kappleiksparadigme med klasseinndeling og regelverk omkring instrumenter som styrende for handling, eller oppfattelser om sjangre med tilhørende uformelle regelverk om hva man skal eller ikke skal spille på. Man skulle kanskje kunne tenke seg at man i tidligere tider i større grad kunne gripe til det man hadde tilgang på for å spille den musikken man kjente til, uten at det forelå så mange føringer, eller i det minste at føringene var annerledes enn i dag?

1. Et fint eksempel på slåttespill på fløyte fra Gudbrandsdalen, er «Springleiken hass Anders Haugli» spilt av Reidar Svare på gammeldansgruppa Nye Ringnesin sin utgivelse «Leik» fra 1999.
2. Kvifte, 2016
3. Anders Røines doktorgradsarbeid fra 2024 utdyper hvordan repertoaret henger sammen gjennom en felles fraseringspraksis.

Uansett, bevisstgjøring omkring muligheter for nytt repertoar og/eller felles repertoar på tvers av instrumenter er i våre dager en viktig plattform for arbeidet med opplæring i og formidling av folkemusikktradisjonene våre. Som et fundament i en slik argumentasjon, kan det også vises til praksisteoretiske perspektiver på skapende prosesser som en konstituerende kraft med tanke på estetisk praksis:

[...] de skapende prosessene er med å forme forståelsen av praksisen, dens resultater, og etter hvilke kriterier disse skal vurderes. Det samme kan sies om den større diskursen rundt skapende praksiser innen folkemusikkfeltet, dvs. at også disse forstås som konstituerende og som et nav i utviklingen av sjangeren. (Bokasp, Omholt, Johansson & Knudsen, 2024).

Metodologisk har artikkelen en praksis- og erfaringsbasertbasert tilnærming. Kunnskapen som legges til grunn for å definere et mulighetsrom for å spille springleik på blokkfløyte, er basert på årelang bruk av både fløyte og andre instrument – først og fremst hardingfele – i musisering og pedagogisk virksomhet, og på mange forsøk med repertoarbygging i tilknytning til dette. I forbindelse med dette prosjektet har denne kunnskapen blitt noe mer systematisert og artikulert.

Blokkfløyte

I vid forstand kan man forstå «blokkfløyte» som en spaltefløyte (kjerne-spaltefløyte), en endeblåst fløyte bestående av et sylindrisk eller konisk rør med en tilvirket blokk i blåseenden som leder luften gjennom en kanal (spalte) mot lydhullet og labiet, den skarpe kanten som splitter luftstrømmen og danner svingninger, dvs. lyd. Instrumentkategorien finnes over store deler av verden, har vært brukt i alle samfunnsmessige lag, forekommer i mange ulike størrelser og har et variabelt antall fingerhull. I dag møter vi instrumentet som moderne skoleblokkfløyter av plast, både nyproduserte og historiske blokkfløyter dreiet og boret i tre, beinfløyter etter eldre modeller og, som navnet tilsier, «tin-whistle» laget av metall.



Figur 1: Sjøfløyter (foto: privat)

Det praktiske utgangspunktet for denne artikkelen er spill på blokkfløyter med sju fingerhull på oversiden og ett på baksiden, altså slik vi normalt møter blokkfløyta, for eksempel i skolen. I folkemusikkmiljøet brukes gjerne betegnelsen «tussefløyte» eller «sjøfløyte», men man finner også navn som «prillarfløyte», «langfløyte» i kildematerialet osv. (Aksdal, 1993, s. 50; Sevåg, 1973, s. 83ff). Disse betegnelse, med ulike historisk-regionale opphav, viser alle til den vanlige blokkfløyta. Instrumentene markedsført og solgt som tussefløyter i norske musikkforretninger i moderne tid er, som skoleblokkfløyta, sopranmodeller av blokkfløyte produsert i Tyskland etter initiativ fra Egil Storbekken (1911–2002), mens sjøfløyte oftest blir brukt om fløyter av altblokkfløyte-størrelse, både eldre, importerte instrumenter og nyere kopier av disse (Aksdal, 1993, s. 47–52; Sevåg, 1973, s. 85–87). I det siste har også betegnelsen «bygdefløyte» begynt å bli brukt om lokalt tilvirkede fløyter, fortrinnsvis av sopranstørrelse (Aksdal, 1993, s. 48f; Sevåg, 1973, s. 85f).

Rent empirisk finnes det riktig nok fløyter med ulikt antall hull, utforming og benevning i det dokumenterte norske instrumentariet, men poenget

her er at med både sjøfløyte, tussefløyte og blokkfløyte i denne artikkelen menes samme instrument; blokkfløyter med sju + ett fingerhull i ulike størrelser.

Blokkfløyta = enkel?

Blokkfløyta er billig og lett tilgjengelig, og «lett» å bruke i den forstand at instrumentet ikke krever forkunnskaper for å lage lyd. Alle som har observert små barn med en slik fløyte i hendene, ser det umiddelbare og intuitive i å skape lyd og få fram ulike toner på instrumentet. Det er en åpenbar og nær relasjon til grunnleggende kroppsfunksjoner som pust og enkel fingermotorikk koblet til et visuelt logisk system. Slik sett burde instrumentet ligge godt til rette for å være en naturlig innfallspport til musikalisk utfoldelse, også med tanke på tradisjonsmusikken. Instrumentet har videre, som vi skal se, tekniske rammebetingelser som matcher den sjangeren denne artikkelen konsentrerer seg om, altså slåttespill fra Gudbrandsdalen. Slik sett er instrumentet «på tilbud-sida» for meg og min agenda, med referanse til den amerikanske psykologen J.J. Gibsons affordance-teorier (1979). Dette teorifeltet handler om hvordan persepsjonen av våre omgivelser leder til bestemte handlinger, og er tatt i bruk av musikkforskere som er opptatte av forholdet mellom kropp og instrument/teknologi (eks. Kvifte, 1989; Tullberg, 2021; Røine, 2024). I mitt tilfelle vil det dreie seg om hva jeg oppfatter at fløyta kan «tilby», hva som framstår som aktuelle eller mulige handlinger i møte mellom teknologi, kropp og motorikk i denne konkrete, musikalske settingen.⁴ Imidlertid vil «tilbudet» omfatte mer enn det senso-motoriske, for opplevelsen av aktuelle og mulige handlinger når kropp møter instrument bunner i flere forhold. Mats Johansson tydeliggjør i artikkelen “On the relationship between technique

4. Forholdet mellom kropp, instrument og musikk kan beskrives ut ifra flere perspektiver. Et begrep som ligner affordance er materiell agens, (Malafouris, 2008) at det fysiske miljøet, teknologien, eller mer konkret i dette tilfellet, en fysisk gjenstand i form av et musikk-instrument, får en egen agenda i samspillet mellom kropp og teknologi. Det blir uklart, eller flertydig «hvem som har styringen» under interaksjonen. Det er, ut ifra erfaringen med å spille og øve på fløyta (eller andre instrument), lett å kjenne seg igjen i en slik tankegang. Opplevelsen av at instrumentet er med å ha styringen i prosessen, er helt reell.

and style: The case of the violin” (2015) hvordan et instrument som fele (fiolin) blir spilt på på svært ulike måter rundt om i verden med svært ulike klingende resultater. I mitt tilfelle vil slåttetradisjonen, både instrumentalmusikken i Gudbrandsdalen og det vi har dokumentert av fløytespill andre steder ifra, også sette rammer for uttrykket. Det er altså åpenbart at tradisjon og sjanger, sammen med personlige preferanser, legger føringer i produksjonen av et estetisk uttrykk på et gitt instrument; ulike utøvere opplever «tilbudet» helt forskjellig ut ifra den enkeltes musikalske ståsted selv om instrumentet i utgangspunktet er det samme. Nå skulle jo ikke sjangerpreferanser være noe hinder – snarere en ressurs – med tanke på at lokal musikk fra Gudbrandsdalen burde kunne praktiseres på fløyte. Men så er det ytterligere andre forhold som kommer inn i bildet ved grenseoppgangen av mulighetsrommet, forhold som til dels skaper motstand.

Lyden av blokkfløyte ser generelt ut til å ha vært tillagt visse kontroversielle egenskaper. Den nederlandske musikeren og komponisten Kees Boeke (f. 1950) beskriver et elsk-hat-forhold, og antyder at lyden har visse fysiske og psykiske effekter:

Yet, at the level of professional performance today, it is successfully played by only a handful of people. For audiences, people interested in music, and musicians alike, there seem to be two distinct responses to the recorder [den engelske betegnelsen for blokkfløyte⁵, forf. anm.] and its sound. Either it repels, with an intensity approaching physical loathing; or it exercises a fascination bordering on addiction. The violence of these reactions is explained when one considers the nature of the recorder's tone quality, and its effects both physical and psychological upon the listener. Frans Brüggeren has described the recorder's sound as having a nominally 'innocent' quality that can incite feelings akin to guilt or vulnerability in the listener. In my experience, however, perhaps a more accurate assessment of the tone and its effect is to be found in the notion of its 'purity'. (1982, s. 7)

Noen av oss i den litt eldre generasjonen minnes nok med gru musikkundervisning i barneskolen med blokkfløyter i gruppe, der ulyd og frekvenser på avveie skapte til dels fysisk ubehag og derigjennom, for mange, varige aversjoner mot instrumentet. Trolig vil mange forbinde blokkfløyte med

5. Alternativt «duct flute» eller «fipple flute», «fipple» = blokk

barn og nybegynneropplæring i musikk. I forordet til «Spilleboka – metodisk blokkfløytebok for de 5 første år i folkeskolen» sier forfatteren Ketil Vea:

Sopran-blokkfløyta er et både hendig og musikalsk fullverdig hjelpeinstrument i musikkarbeidet. Det er vel også som et allment hjelpeinstrument den fortsatt vil ha størst betydning. (Vea, 1963)

Blokkfløyta kom inn i skoleverket i etterkrigstiden etter modell fra England, og ble planfestet som et pedagogisk verktøy i musikkundervisningen på 1960-tallet og forble obligatorisk i bruk til ut på 1980-tallet. I en del sammenhenger, eksempelvis i korpsopplæring, ble blokkfløyte brukt som et «innføringsinstrument», et steg på veien mot det «ordentlige» instrumentet i skolekorpsset, den ordentlige musikken (Strand, 2021). Det er sånn sett ikke uten grunn at blokkfløyte til dels har vært et mobbe-objekt i diverse sammenhenger.⁶

Med blokkfløyta plassert som et pedagogisk hjelpeinstrument, et lav-status-instrument, for ikke å si «ikke-instrument», med en bakvegg av skepsis, blir det klart at dette instrumentet ikke uten videre kan «tilby» hva som helst.

I sin artikkel om å skape en sekkepipetradisjon i Norge – sekkepipa har inntil nylig ikke vært en del av det norske folkemusikkinstrumentariet – sonderer Tellef Kvifte (2015) potensialet for å innføre et «nytt» instrument (altså sekkepipe). Artikkelen er basert på en praktisk tilnærming over flere år. Blokkfløyta (tussefløyte, sjøfløyte) er ikke et nytt instrument i norsk tradisjon, men perspektivene Kvifte trekker fram, er likevel relevante i denne sammenhengen. Et av spørsmålene Kvifte stilte tidlig i prosessen var bl.a. hva som skal til for at et nytt instrument skal bli «godkjent» som et folkemusikkinstrument. Her er det også relevant å skjele til perspektiver fra semiotikken. I sin artikkel om det ny-konstruerte strengeinstrumentet «moraoud» betrakter Daniel Fredriksson og Hållbus Totte Mattsson musikkinstrument som «sociala, kulturella och potentiellt politiska aktörar»

6. Som da komiker Dagfinn Lyngbø på talkshowet «Lindmo», der han var fasinert over menneskehetens muligheter for å reise til Mars, fikk spørsmål om hva han IKKE ville ha med på en slik reise. Svar: «Blokkfløyte» (Lindmo, 11. september 2020)

(2021), med referanse til Bates, 2012, s. 374⁷. Sekkepipe, blokkfløyte eller Hedningarnas moraoud kan m.a.o betraktes som «tegn» som sier noe, som har et budskap, en agenda, et sosialt liv, en kulturell mening, noe som gir oss assosiasjoner og som vi tar stilling til.

Fløyta er tilsynelatende stueren i folkemusikk-kretser, eksemplifisert gjennom egen klasse på landskappleik under overbygningen «eldre folkemusikkinstrument» og da gjerne nevnt som sjøfløyte, bygdefløyte eller tussefløyte. At jeg likevel – i visse settinger – opplever en viss reservasjon mot instrumentet, kan handle om selve benevnningen «blokkfløyte» og de eventuelle assosiasjonene ordet bærer med seg. Et annet moment kan kanskje være, særlig dersom vi sammenligner med «nasjonalinstrumentet» hardingfele og kanskje langeleik, at et instrument som må betraktes som felles europeisk og som samtidig har vært en del av en kunstmusikalsk tradisjon⁸, i mindre grad har potensiale som et objekt for dyrking av det lokale og særnorske. Særlig vil dette være aktuelt der fløyta ikke har noen synlig posisjon i tradisjonen. Nå kan man umiddelbart argumentere mot et slikt syn, i og med at eksempelvis vanlig fele (fiolin) står i samme situasjon. Samtidig har fiolin en lang historie her til lands og er bærer av et bredt spekter av kontrasterende, lokale musikalske uttrykk på en måte som fløyte ikke kan tangere.

Det generelle poenget her er at det fløyta «tilbyr» når vi vil utforske nytt materiale, handler om både kroppslige, tekniske, kulturelle og sosiale forhold, herunder hvordan blokkfløyta som en «kulturell gjenstand» har en type signaleffekt. Disse fysiske og sosio-kulturelle dimensjonene som da vil legge føringer for et musikalsk uttrykk kan gjøres generelle for et gitt musikkinstrument og dets utøvere i en situasjon der nytt land skal utforskes. Dette kan beskrives gjennom følgende modell:

7. I artikkelen “The Social Life of Musical Instruments”, *Ethnomusicology*, høst 2012: “Musical instruments [...] are intertwined in myriad forms of social relations, and instrumentalists and audiences often have distinctively intimate affective relations with them.”

8. Jamfør Kvifte, 2015, s. 91



Figur 2: Faktorer som definerer musikalsk mulighetsrom for et gitt instrument.

Den norske blokkfløyta

En del eldre, bevarte importerte instrument viser sammen med lokalt tilvirkede instrument at blokkfløyter må ha vært et relativt velkjent instrument både i bygd og by på 17- og 1800-tallet. Det er ikke entydig hvor langt bakover en norsk blokkfløytetradisjon strekker seg. For det første har det vært laget og spilt på enkle blokkfløyter av bein, kjent som beinfløyte eller saueleggpipe. Hvor langt bakover denne kunnskapen strekker seg, er umulig å si; for fløyter generelt snakker vi om eldre steinalder (Aksdal, 1993, s. 48). For det andre hadde blokkfløyter av tre sin storhetsperiode i europeisk musikkliv mellom 15- og 1700, og det er veldokumentert at slike fløyter har hatt utbredelse i et folkelig segment senere. Det er grunn til å tro at importerte blokkfløyter har vært relativt tilgjengelige som handelsvarer i fra 1700-tallet av (Sevåg, 1973, s. 85), og særlig i Gudbrandsdalen har flere generasjoner med lokale håndverkere laget blokkfløyter (Aksdal, 1993; Sevåg, 1973). Hvor utbredt, hvor kjent og hvor populært sammenlignet med andre instrument er likevel noe vi neppe kan detaljert oversikt over. Flesberg i Numedal er i så måte unntaket, der lokale omstendigheter, med

tråder til det organiserte musikklivet på 1700-tallet (Ofsdal og Midtstigen, 1989; Aksdal, 1993, s. 48–51; Haugan 2011, s. 315–325), danner utgangspunkt for en særegen tradisjon i dag. Materialet fra Numedal står også i sentrum for en betydelig (re)vitalisering av blokkfløyta på folkemusikkfeltet etter 1980-tallet, først og fremst kjent som sjøfløyte, med utøvere som Per Midtstigen, Steinar Ofsdal, Ånon Egeland og Tellef Kvifte i spissen.

Det eldre, dokumenterte repertoaret på blokkfløyte er relativt begrenset. I en del notesamlinger finnes enkelte slåtter som er nevnt som fløyteslåtter eller koblet til fløytespillere. I O.M. Sandviks *Folkemusikk i Gudbrandsdalen* (1919) finnes eksempelvis et lite knippe slåtter/gjetermelodier som skal ha vært spilt på fløyte⁹. Klingende arkivmateriale med eldre utøvere begrenser seg til noen titalls melodier, der Herleik Stuvstad (1897–1985) og Knut Juveli fra Flesberg (1865–1956) i Numedal står i sentrum, i tillegg til et fåtall opptak med utøvere fra litt ulike steder, eksempelvis Sveinung Bamble i Heddal og Syver Einarsen fra Hallingdal.¹⁰

Egil Storbekken fra Tolga i Østerdalen har, særlig gjennom sine populære komposisjoner på tussefløyte, hatt stor betydning. Musikken hans, der vi også finner eldre tradisjonsmateriale, ble gjort kjent gjennom noteutgivelser og på radio fra 1960-tallet (Gynnild, 1994). Hans popularitet lå også til grunn for produksjon og formidling av fløyter, slik som nevnt tidligere.

I nyere tid har også utøvere som Geir Egil Larsen fra Verdal og Mary Barthelemy fra Røros brukt blokkfløyta til pols- og runddansmateriale, til dels i samspillsammenheng, på kappleiker, konserter og til dans. I tillegg må det nevnes at den litt enklere blokkfløytetypen, som de fleste vil assosiere med britisk tradisjonsmusikk, nemlig blikkfløyta eller «tin-whistle», også i noen grad har og har hatt en viss posisjon. Vi finner enkelte belegg for at slike fløyter har vært brukt også før den mer moderne påvirkningen fra det britisk/keltiske, bl.a. pryder et bilde tatt i 1955 av en eldre utøver på blikk-

9. Sandvik viser her til det han kaller «Tysfløite», og beskriver dette som et gjeterinstrument med fem fingerhull. Se for øvrig Sevåg, 1973, s. 101, som mener Sandviks beskrivelse er misvisende, all den tid bevarte trefløyter fra Gudbrandsdalen har 7+1 hull som standard. At hullene i stor grad synes å være plassert etter et dekorativt prinsipp, og at mange av instrumentene dermed ikke uten videre har den fleksibiliteten som muliggjør realisering av et større repertoar, er en annen sak. Noe av årsaken til at fløytespillet i dalen ikke har vært så mye framme, kan nok ligge her.

10. Opptak finnes i henholdsvis Telemark folkemusikkarkiv og Bygdearkivet i Ål i Hallingdal

fløyte, Karl Marvoll fra Saltstraumen ved Bodø, forsida på Ola Graff sin bok om tradisjonsmusikken i Nord-Norge, *Av det raudaste gull* (Graff, 2005).

Et felles repertoar

Det norske folkemusikkrepertoaret er mer «instrumentoverskridende» enn man kanskje er klar over. Det er liten tvil om at fele og hardingfele står i sentrum og bærer det store volumet av det eldre slåttematerialet, men studerer man for eksempel langeleik- og munnharperepertoaret, viser det seg at man kjenner igjen svært mye av stoffet fra felematerialet. Hva angår akkurat disse to alderdommelige instrumentene, virker det å være en vanlig oppfatning at de har bidratt med repertoar inn i feletradisjonene etter hvert som disse etablerte seg rundt om i norske bygder. I bunnen ligger en felles estetisk praksis, der et formelspråk i form av melodikk, fraseringsmønstre og «groove» er signifikante og identifiserbare stiltrekk på tvers av instrumentariet (Røine, 2024). Samtidig finner man at repertoaret er tilpasset det respektive instrument. I Hallingdal ble det overført en god del hardingfeleslåtter til durspillet (en- og torader) når dette instrumentet ble populært mot slutten av 1800-tallet (Faukstad, 1978). Mange av disse slåttene har antatt en form i pakt med trekkspilletts spilletekniske muligheter og logikk som avviker temmelig sterkt fra feleversjonene – noen slåtter er knapt til å kjenne igjen. Jeg slutter meg definitivt til Tellef Kvifte, som i sin utgivelse «Slåttespill for blåsere» sier: «Alt slåttespill skal i utgangspunktet være behagelig på instrumentet, og bygge på de naturlige egenskapene til instrumentet» (Kvifte, 1999, s. 14). Med andre ord, den norske slåttemusikken er bærere av en felles musikalsk identitet samtidig som instrumentenes idiomatikk legger føringer. Det betyr at en pragmatisk tilnærming med øre for gode og effektive kompromisser kan være en klok strategi når man søker å utvikle repertoar på et instrument.

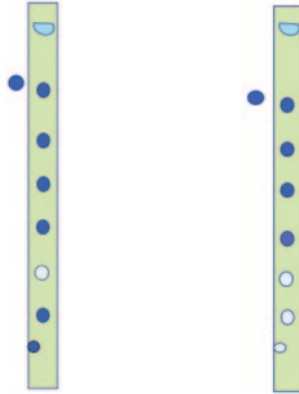
Teknologiske rammer og valg

Som antydnet i forrige avsnitt, vil uttrykket styres av både fysiske og mer kulturelle faktorer. Man kan derfor vanskelig beskrive hva som er «tilgjengelig» rent fysisk på fløyta, eller sagt på en annen måte, de fysiske rammefaktorene fanger ikke opp hva som faktisk kommer ut til slutt. Det er på det rene at fløyte spilles med to hender¹¹ og at pust og fingre er vesentlige faktorer rent kroppslig sammen med tunge, som er viktig med tanke toneansatser og frasing. Samtidig setter den fysiske utforminga av fløyta rammer med tanke på omfang, toneforråd og tonekvalitet.

Fingringen, eller grepsystematikken som blokkfløyter er konstruert over i dag, er vanlig å beskrive som to system, sk. «tyske grep» og «barokkgrep», der det siste er det opprinnelige sett i perspektiv av en kontinental musikktradisjon. «Tyske grep» er resultatet av et forsøk på å gjeninnføre blokkfløyta i musikklivet i Tyskland på 1920-tallet (Hunt, 1954), og er det systemet vi kjenner fra skoleblokkfløta. Her, på sopranmodeller, framkommer en C-durskala ved at fingrene løftes suksessivt fra heldekket fløyte (7+1 hull) og til grepet for C i neste oktav. Forskjellen på dette nyere systemet og «barokkgrep», er at tonen F på fløyter med barokkgrep, gripes med et sk. «gaffelgrep» (figur 3). Blokkfløytene markedsført som «tussefløyter», og som har vært salgsvare i norske musikkforretninger i nyere tid som en følge av Egil Storbekkenes popularitet på 1960- og 70-tallet, har det tyske systemet. Selv om det tyske systemet rent intuitivt virker enklere for en begyner, er det helt klart min erfaring at barokkgrep er langt mer hensiktsmessig dersom man vil gå i dybden på det norske slåttematerialet.

De eldre importerte, historiske fløytene som har blitt brukt i tradisjonen, har barokkgrep. I dag er det i tillegg vanlig at fløyter lages med to hull ved de to nederste fingerposisjonene for å muliggjøre kromatikk. Selv om dette prinsippet har vært kjent langt tilbake, ser det ikke ut til å gjelde det materialet som f.eks. Reidar Sevåg referer til i sin gjennomgang av bevarte importerte 17- og 1800-tallsfløyter (Sevåg, 1973).

11. Enhåndsfloyter er velkjente andre steder, for eksempel i Spania.



Figur 3: *F med barokkgrep* *F med tyske grep*

Blokkfløyte har i kunstmusikksammenheng et omfang på litt over to oktaver, der den øvre framkommer ved overblåsing med litt andre grep i tillegg. For folkemusikkutøvere har et så stort omfang i mindre grad vært relevant, delvis på grunn av ikke-funksjonelle instrument, delvis med rot i begrensninger i relevant teknikk. For eventuelt å snu på det, så kan man beskrive hovedårsaken som at det ikke har vært nødvendig å ta hele omfanget i bruk. Herleik Stuvstad (1897–1985), den mest sentrale kilden for stilen på sjøfløyte, benytter seg bare av én oktav pluss en tone, dvs. at han ikke overblåser. Han opplevde at det ikke var nødvendig, jfr. affordance-perspektivet og faktisk mulighet.

Èn oktav med et par toner i tillegg viser seg i praksis å være tilstrekkelig for å fange store deler av felerepertoaret, i og med at det melodiske stoffet, organisert gjennom fraser, setninger og motiver, i liten grad overskrider et slikt omfang (Omholt, 2009; Kvifte, 2015, s. 103; Jernberg & Ahlbäck, 1986). At det melodiske materialet faktisk blir spilt i et større omfang på fele, handler i stor grad om oktivering/transponering eller at vekene (delene) kontrasterer gjennom å benytte denne muligheten som fela «tilbyr». Min påstand er at frasene, takene, motivene som sådan i hovedsak

kan realiseres innen et mindre omfang uten at en slåtts identitet mistes.¹² Jeg er klar over at dette er til dels subjektivt og diskutabelt, og at det er lett å finne unntak. Denne måten å tenke på kan likevel begrunnes gjennom det felles repertoaret vi finner på ulike instrument og vokale versjoner av instrumentalmusikk; det er ikke meningsfullt å underkjenne munnharpe-, seljefløyteslåtter og sungne slåttestev som av tekniske forhold må forholde seg til et mindre omfang enn fela. Oktavering og kvint-forflytning kan hevdes å være fele-idiomatiske fenomen, der nettopp mulighetene som oppstår gjennom fire strenger i ulik høyde, tilbys.¹³

For å ytterligere beskrive organiseringen innenfor det nevnte toneforrådet, vil det være hensiktsmessig å ta i bruk begrepet *modus* (Jernberg & Ahlbäck, 1986; Omholt, 2008, s. 48). Det kan beskrives som et «funksjonelt toneforråd» med et bestemt omfang, et definert sentrum og et forråd av toner(toneplasser) som ligger fast eller intonerer variabelt. To sentrale, funksjonelle modus vil favne om store deler av den norske slåttemusikken, og er samtidig nærliggende å bokstavelig talt gripe til på fløyta:

1. 5-6(8), altså fra underkvinten til seksten, ev. oktaven over grunntonen. Dette favner slåtter som det er hensiktsmessig å spille med grunntone på trefinger-grepet, g-grepet på en sopranmodell. Det kan derfor, for enkelthets skyld, være greit å kalle dette for «g-modus».¹⁴ Her vil det i noen grad være bruk for toneforrådet i den øvre, overblåste oktaven.

Lydeksempel: <https://www.youtube.com/shorts/7d1T9A9cs5I?feature=share>

2. 7-8, fra underseptimen til oktaven; dette er det omfanget som Herleik Stuvstad ofte benytter i sine versjoner av numedalsrepertoaret. Enkelte slåtter vil også ha bruk for en del av den øvre oktaven, gjerne oversekunden, en i enkelte tilfeller opp til kvinten i

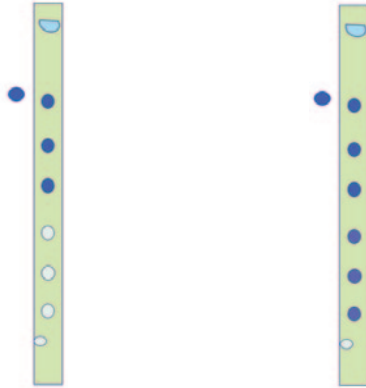
12. Slik Tellef Kvifte også argumenterer for i hans arbeid med å overføre slåtter til sekkepipe (2015)

13. Helt konkret er det ingen av de slåttene jeg har overført til fløyte som overskrider oktav + sekst; så får andre mene noe om hvor vellykket det er.

14. Referansen er altså g-grepet, tre-finger-grepet på sopranblokkfløyte, men brukes her relativt i forhold til fløyter av ulik størrelse og klingende grunntone.

øvre oktav. Grunntonen vil her være hensiktsmessig å plassere på seksfinger-grepet, eller d-grepet¹⁵, altså «d-modus».

Lydeksempel: <https://youtu.be/8jWHWFuXW7E>



Figur 4: Grunntone «g-modus» og «d-modus».

Det meste av repertoaret vil fungere greit på disse to modi. I noen tilfeller, der melodien innbefatter tersen i underoktaven (3-5(6)), vil det kunne være hensiktsmessig å ha tofinger-grepet som grunntone («a-modus»):

Lydeksempel: <https://youtu.be/L7I8Z9UPHnA>

Her understrekes det at dette er mine løsninger, og at andre sikkert ville kunne foretrekke andre måter å tolke melodimaterialet på.

Når det gjelder intonasjon, har på den ene siden ei fløyte fikserte intervall som bestemmes av fløytemakeren gjennom hullenes plassering og størrelse, men både blåsestyrke og variasjon i grep muliggjør samtidig til dels betydelig variabilitet. Det er derfor langt på vei mulig å tilnærme seg intonasjonspraksis slik denne eksempelvis kan høres på fele- og hardingfele,

15. Eller oktaven over, altså på helt åpen fløyte, slik mine sjøfløyter er stemt. Se også Sevåg, 1973, s. 90–91, 104



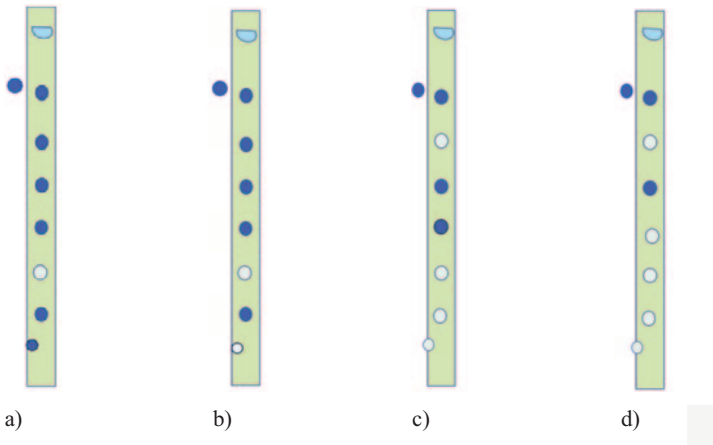
Figur 5: Grunntone «a-modus», «tofinger-grepet».

selv om vi spiller på profesjonelt tilvirkede instrument som tar utgangspunkt i en moderne diatonisk skala-tenkning.

To «modifiserte» grep som kan illustrere hvordan jeg tilnærmer meg et intonasjonsregime i tråd med folkemusikkens framføringspraksis, er toneplassene for f og Bb, der jeg mer eller mindre konsekvent velger å gripe litt annerledes enn normen i offisielle grepstabeller, slik at disse toneplassene klinger litt høyere enn det «vanlige» diatoniske intervallet. I praksis bruker jeg en finger mindre på begge plasser. f blir til en litt høyere tone ved å la være å gripe med lillefinger på høyre hånd, Bb blir litt høyere ved å la være å bruke pekefinger (se fig. 6 motstående side).

Når d er grunntone, d-modus, vil det «modifiserte» f-grepet representere en ters litt høyere enn moll, og det samme er tilfelle når g er grunntone og jeg griper det modifiserte Bb-grepet; det vil klinge en litt høy mollters. Samtidig vil «firefingergrepet» på ei fløyte med barokkgrep, altså det som på en fløyte med tyske grep er en f, utgjøre en tone som ligger et sted omtrent midt mellom f# og f, kanskje noe nærmere f#. I d-modus er dette da en nøytral eller litt lav durters og i g-modus en litt lav septim. Alle disse eksemplene er elementer i et mulighetsrom for å tilnærme seg folkelig intonasjonspraksis, der de nevnte deviasjonene fra diatoniske tonetrinn vil være typiske.¹⁶

16. For eksempel Sevåg, 1993



Figur 6: a) f etter normert grepstabell med barokkgrep, b) en intonasjon litt høyere enn f, c) Bb etter normert grepstabell med barokkgrep, d) en intonasjon litt høyere enn Bb.

Pust, sammen med tunge- og fingeransats, danner utgangspunkt for rytmisk frasering. Med Herleik Stuvstad som stilreferanse, skal strømmen av luft – og toner – komme mer eller mindre kontinuerlig med legato-preg, altså uten tungeansats på hver tone. Tungeansats brukes i kombinasjon med fingeransatser på strategiske, la oss si fraseringsmessig gunstige, steder i forløpet. Vi finner en klar parallell i feleteknikk: Strøkskifte, altså skifte av retning med buen, skaper fraseringsmønstre i feleslåttene. Ansatsene innebærer aktivering og reaktivering av tonen, slik Røine definerer det: «...et øyeblikks opphør av lyd, eller en tydelig reduksjon i melodivolum» (Røine, 2024, s. 71). Disse ørsmå stoppene, øyeblikket der buen snur på fela eller tunga stopper luftstrømmen, danner grunnlaget for sjanger-egne fraseringsmønstre som bygger opp under det rytmiske livet i slåttene. På både fele og fløyte understøttes dette av en rik flora av ornamentale ansatser med fingrene, noe som da også indikerer slektskap i teknikk og gode muligheter for å fange det rytmiske preget i et felerepertoar på fløyte.

Overføring av et materiale

Musikktradisjonene i Gudbrandsdalen har jeg hatt et forhold til lenge. Et lite knippe slåtter har vært på fløyterepertoaret mitt i flere år, men det er særlig de siste par årene jeg har jobbet spesielt med springleikmaterialet som ligger til grunn for denne artikkelen. I løpet av høsten 2022 og våren 2023 øvde jeg inn og spilte inn i overkant av femti springleiker.¹⁷ Som sagt er det noe tilfeldig at det nettopp er dette stoffet som har kommet i søkelyset, men det henger sammen med en gryende oppmerksomhet på hvor godt jeg opplever at stoffet egner seg på fløyte, et generelt behov for å utvide eget repertoar og i tillegg ønsker fra studenter som vil lære repertoar fra denne regionen. Videre, som påpekt innledningsvis, er Gudbrandsdalen et særlig interessant område i denne sammenhengen, i og med fløytemakertradisjonene i dalføret.

Springleikstoffet kan gis noen generelle karakteristikk:¹⁸ Formmessig handler det i overveiende grad om det vi ofte kaller «regelmessig to-veksform» (Kvifte 2000, s. 12; Aksdal, 1993, s. 136–137; Omholt 2009: 21ff), der firetaktige perioder er det dominerende formbærende elementet. Videre har repertoaret i Gudbrandsdalen, sammenlignet med andre kjerneområder for slåttespill, et relativt høyt innslag av det vi vil oppfatte som moll. Det er mye trinnvis bevegelse, ofte i form av trioler i stigende eller fallende forløp. Metrisk sett plasserer stoffet seg i det som normalt grupperes som asymmetrisk tretakt med «kort éner», men med betydelige innslag av variasjon, også knyttet opp til melodifigurer og frasering (Sevåg/Sæta 1992, s. 33–34). Til sammen kan dette være viktige insitamenter for en (subjektiv) opplevelse av at stoffet passer på fløyte, uten at jeg fullt ut er i stand til å forklare hvorfor. Sangbare strofer, mye trinnvis bevegelse og opplevelse av å kunne tøye og strekke i fraseringen, er i så fall noe jeg kan nevne eksplisitt.

Slåttene er i stor grad hentet fra de to første bindene i verket «Norsk folkemusikk, Serie II, Slåtter for vanlig fele» (Sevåg/Sæta, 1992–2012) som tar for seg Gudbrandsdalen, og ifra innspillinger fra arkiv og publisert lydmateriale. Tilnærmingen har vært både intuitiv, pragmatisk og relativt usystematisk, der jeg i ledige stunder har bladd i verket, hørt på musikk, spilt

17. Se https://www.instagram.com/usn_tradisjonskunstfolkemusikk/

18. Basert på en statistisk tilnærming i Omholt, 2009.

og forsøkt å finne ut om slåttene passer på fløyte. Det er et klart poeng at prosessen har følt enklere etter hvert som repertoaret har blitt større. Dette henger selvfølgelig sammen med økende mestring av idiomatiske grepskombinasjoner og en (forhåpentligvis) økende grad av nærhet til definerende metriske forhold i springleiken. På en måte kan man beskrive dette som at slåttene er sine egne etyder. Samtidig assosierer jeg prosessen med den hermeneutiske sirkel. Økt ferdighet genererer økt kunnskap og ny forståelse, og åpner opp for flere og flere mulige løsninger. Slåtter jeg i starten opplevde som vanskelige å overføre til fløyte, har senere vist seg å fungere bra.

Noen prinsipper har likevel vært styrende i prosessen. Toneart/grunntone bestemmes av hvor på fløyta melodien oppleves å «ligge best». Dette handler først og fremst om fingersetting, i noen grad om klang, dvs. høyt eller lavt leie. Den originale grunntonen eller felestille har slik sett ingen betydning, det er fløytas størrelse og stemming som styrer hvor den klingende grunntone blir liggende.

Jeg forsøker videre å få tak i den melodiske kjernen i slåttene, og med fele som referanse betyr det at eksempelvis oktavtransponering av motiv og fraser, som på ei fele er sentralt i stilen og enkelt å utføre, ikke uten videre følges opp. Deler av melodien kan likevel bli flyttet opp eller ned i oktav dersom det oppleves funksjonelt og hensiktsmessig på fløyta.

Et eksempel på dette kan være «Garmostræ'in», springleik nr. 3 i første bind i verket for vanlig fele (Sevåg/Sæta, 1992). Slåttene er nedskrevet i forskjellige varianter; jeg har brukt mest Hans Brimis versjon:

3b Garmostræ'in

Hans W. Brimi, Lom

Eksempel 1: *Garmostræ'in* etter Hans Brimi notert for fele av Olav Sæta (Sevåg og Sæta 1992, s. 111)

Det er i og for seg kurant å spille hele forløpet på fløyte uten å transponere; den kan spilles «slik den står», altså at a = «tofingergrepet» på fløyta (figur 5).

Jeg opplever imidlertid at tonekvaliteten på de lyseste tonene ikke er helt tilfredsstillende, og synes slåtten får et mye mer klangmessig fullverdig uttrykk ved å la underkvinten ligge på seksfingergrepet, så grunn tone blir på trefingergrepet, «g-modus». En fløyteversjon i forenklet notasjon vil da kunne se slik ut:



Eksempel 2: Fløyteversjon av «Garmostræ'in», delen i klamme er transponert en oktav opp jamfør feleversjonene.

Konsekvensen blir altså at siste slag i andre takt og takt tre og fire i første vek blir transponert en oktav opp jamført med den originale feleversjonen (markert med klamme). Dermed kan jeg spille hele slåtten på det nedre registeret på fløyta, eksempelvis i tråd med Herleik Stuvstads materiale i Numedal. Dette grepet har jeg gjort i mange tilfeller, og ofte er slik forflytning i oktav helt nødvendig med tanke på å få med et forløp, siden fela ofte(st) utnytter et større omfang enn det som er tilgjengelig for fløyta.

Lydeksempel: <https://youtu.be/tXqw5YbcSLg>

I noen tilfeller, der en enkelt tone eller et fåtall toner ikke er tilgjengelig på fløyta øverst eller nederst i det melodiske forløpet, bytter jeg disse ut med alternativer som etter skjønn høres stilriktige ut, og uten at det går på bekostning av det jeg opplever som den melodiske identiteten. Et eksempel

her kan være springleik 57a etter Kristen Vang i verket for vanlig fele, der innledningsfrasen ser slik ut i feleversjonen:



Eksempel 3: Innledningen på springleik 57a i *Sevåg/Sæta*, 1992, s. 232.

Min fløyteversjon starter slik, notert en kvint lavere ut ifra hvordan jeg griper på fløyta:



Eksempel 4: Alternativ innledning på springleik 57a.

Her er tone nummer 2–4 endret som en følge av at jeg ikke får med den nederste f#-en i feleversjonen (3. tone) dersom jeg, slik jeg ønsker, velger at starttonen ligger på seksfinger-grepet, «d-grepet». Dermed må jeg lage en bevegelse i melodien som avviker litt fra originalen, men låter noenlunde innafør i mine ører.

Lydeksempel: <https://youtu.be/mqLfxU5Rrks>

Som beskrevet tidligere henger ornamentikk og frasering sammen, og tilnærmingen til denne materien er klart pragmatisk. Den fysiske sida ved fløyta + kropp legger på den ene siden føringer hva angår triller, forslag, finger- og tungeansatser samt fraseringsmønstre basert på pust, samtidig som ansats- og fraseringsregimet i fra feleslåttene er en klar referanse, der groove-definerende elementer ønskes videreført for at resultatet skal bli troverdig. I noen grad har det derfor vært hensiktsmessig å forsøke å følge buemønsteret, strøkfigurene, slik disse framkommer i kildematerialet. Imidlertid oppleves det fort unaturlig å gjøre dette helt slavisk, særlig i partier der strøket er mye oppdelt – altså at det er bare én eller få toner pr. buestrøk.

Det er også tydelig der det foreligger flere versjoner av slåttene, at ulike spellemenn har hatt ulike løsninger hva angår buebruken. Dermed blir resultatet preget av prøving og feiling og en god porsjon magefølelse. Så ligger det føringer i det tradisjonelle fløytematerialet, fortrinnsvis med utgangspunkt i Herleik Stuvstad sine innspillinger. Han sa også i et intervju gjort av Rolf Myklebust i NRK i 1957 at «slåtten skal komme trillandes fram», noe som åpenbart viser til kombinasjonen legato-frasering og den rike ornamentikken som er så typisk for disse opptakene.¹⁹

Slik sett vil det nok være noe mer av både legato og ornamentikk i mange av mine fløyteversjoner av Gudbrandsdalslåttene enn i kildematerialet, og trillene vil være plassert og utført annerledes. Et konkret eksempel på hvordan de fysiske forutsetningene nærmest tvinger ornamenteringen i en annen retning, er når høy kvart opp fra grunntonen blir utført med ornament på oversekunden i feleslåttene. På fela, ikke minst i d-toneart på vanlig felestyle, er dette vanlig og relativt enkelt å utføre hurtig; tonen gripes med andre finger og ornamentene utføres med tredje finger. På fløyta, med g-grepet som grunntone, havner denne tonen på tommelen på hullet bak med ellers åpen fløyte, og tommelen er ikke særlig medgjørlig med tanke på å utføre hurtig ornamentikk. Det er ellers vanskelig å gi en uttømmende beskrivelse av hvordan ornamentering, pust, tungeansatser og frasering konkret arter seg; mye skjer ubevisst, intuitivt og i øyeblikket, og neppe likt fra gang til gang en slått eller en frase blir framført. Det blir en iboende del av spillestilen, opparbeidet i muskelminnet over lang tid. Så kan man sikkert innvende at stilpreferansene fra Numedal ligger nærmere et hardingfelerepertoar og dermed er preget av mer ornamentikk enn det vi normalt hører i vanlig fele-repertoaret i dag²⁰, men min opplevelse er likevel at slåttene mister troverdighet dersom graden av ornamentikk reduseres vesentlig.

19. F. eks: https://open.spotify.com/album/3wJuZQNeC5xrRualoJGKif?si=YEpROJzVSze9_-vsmIRKDA

20. Det er en vanlig oppfatning at hardingfelas tynnere strenger og flatere gripebrett legger til rette for en mer detaljrik ornamentikk enn hva tilfellet er for vanlig fele, men en bred tilnærming til eldre kildemateriale gir neppe støtte til at man kan snakke om et systematisk skille på dette punktet.

Noen sluttpoenger

For å vende tilbake til modellen som ble presentert tidligere i artikkelen (figur 2): Det musikalske mulighetsrommet for å kunne spille (mer av) den norske slåttemusikken på fløyte bør definitivt være til stede. Jeg er rimelig sikker på at den tilnærmingen jeg har beskrevet her kan brukes på lokalt repertoar de fleste steder i landet, noe som for så vidt kan leses som en oppfordring til andre om å gjøre tilsvarende. Å spille slatter på blokkfløyte er i seg selv ikke noe nytt, men å arbeide med repertoar som normalt blir spilt på andre instrument er en innovativ og kreativ prosess som oppleves svært meningsfull og lærerik.

Den fysiske dimensjonen handler om kropp og instrument, og kan kokes ned til det å ha et instrument som fungerer teknisk og som man trives med, samt den øvingen og tålmodigheten man må spandere på ethvert musikalsk prosjekt. Det finnes ingen snarveier til å mestre et instrument, selv om tilgjengeligheten til mestring sikkert oppleves forskjellig for den enkelte og fra instrument til instrument. Med en overkommelig porsjon øving og et velfungerende instrument er de rent fysiske rammebetingelsene til stede for å kunne spille store deler av det kjente slatterepertoaret.

Den sosio-kulturelle dimensjonen handler om repertoarkunnskap, nærhet til den lokale tradisjonen og mestring av de utfordringene som ligger i selve transformeringsprosessen slik som beskrevet her. Videre handler det om å kunne forholde seg til den kulturelle signaleffekten fløyta kan mistenkes for å være bærer av. Utfordringen da er å produsere noe som blir oppfattet som troverdig nok for et til tider kresent og kritisk miljø og publikum. Det siste er nok det største hinderet her, spesielt dersom man i utgangspunktet står på utsiden av et lokalt miljø. «Troverdig nok» her vil bety å beherske stil-definerende elementer innen frasering, intonasjon og groove i en gitt tradisjon. I tillegg vil dette også handle om formidling; posisjonering med tanke på hvor og hvordan man velger å presentere stoffet sitt; kappleiker, dansefester, i en opplærings situasjon, innspilling, i sosiale medier osv.

Så er det, slik det antydes innledningsvis, all grunn til å stole på at praksis kan og vil formes av praksis. Ny praksis vil vurderes og sanksjoneres, ak-

septeres eller avvises, men vil over tid virke konstituerende med tanke på videre estetisk praksis innenfor et gitt felt. Både nye og eldre instrumenter finner sin plass i et levende folkemusikkmiljø, repertoar videreføres og nytt repertoar kommer til. Det er slik sett lov å tro at blokkfløyta på sikt kan bli en sterkere aktør i det norske slåttelandskapet.

Kilder

- Aksdal, B. (1993). Instrumentene. Typologi og historikk. I B. Aksdal og S. Nyhus, *Fanitullen* (s. 15–67). Universitetsforlaget.
- Aksdal, B. (1993). Instrumentalmusikken. Dansemusikken. I B. Aksdal og S. Nyhus, *Fanitullen* (s. 130–160). Universitetsforlaget.
- Bates, E. (2012). The Social Life of Musical Instruments. *Ethnomusicology* (Vol. 56) (3). (s. 363–395)
- Boeke, K. (1982). Recorder now. *Early Music*, 1982, (Vol. 10, (1), (s. 7–9). <https://doi.org/10.1093/earlyj/10.1.7>
- Boksasp, U., Omholt, P.Å., Johansson M., Knudsen, R. (under utgivelse). «Å lage en slått er jo litt frekt nesten, veit du!». *Skapende praksiser i musikk*. Kulturdirektoratet.
- Faukstad, J. (1978). *Ein-raderen i norsk folkemusikk: historikk, bruk og repertoar*. Universitetsforlaget.
- Fredriksson, D. og Mattson, H.T. (2021). Hedningarnas moraoud: innovation, fantasi och nygamla musikinstrument. *Musikk og tradisjon*. Novus (s. 73–98)
- Gibson, J.J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Routledge.
- Graff, O. (2005). *Av det raudaste gull*. Forlaget Orkana.
- Gynnild, A. (1994). *Egil Storbekken: bygdekunstner og komponist*. isbn 82-03-26057-8
- Haugan, A.S. (2011). *Takt og tonar*. Folkemusikksenteret i Buskerud.
- Hunt, E. (1954). Recorder. I Blom (red.) *Grove's dictionary of music and musicians*. Vol. 7, (s. 73–78).
- Jernberg, A. & Ahlbäck, S. (1986). *Jernbergslåtar*. Länsmuseet i Gävleborgs län.

- Johansson, M. (2015). On the relationship between technique and style: the case of the violin. *Music Education Research*. Vol. 17 (2) (s. 127–140). <https://doi.org/10.1080/14613808.2014.930114>
- Kvifte, T. (2016, 29. juli). *Tellefs sjøfløyte*. [Digitalt album]. Taragot Sounds. <https://tellefkvifte.bandcamp.com/album/tellefs-sj-fl-yte>
- Kvifte, T. (2015). Den norske sekkepipa: Historien om et prosjekt. *Musikk og tradisjon*. Novus. (s. 83–105).
- Kvifte, T. (2000). *Musikkteori for folkemusikk – en innføring*. Norsk Musikkforlag.
- Kvifte, T. (1999). *Slåttepill for blåsere*. Norsk Musikkforlag.
- Kvifte, T. (1989). *Instruments and the electronic age*. Solum
- Lindmo, A. (Programleder). (2020). [Talkshow, episode 11./9.]. Redaktør: Vibeke Fürst Haugen. *Lindmo*. NRK.
- Malafouris, L. (2008). At the potter's wheel: An argument of material agency. *Material agency: Towards a non-anthropocentric perspective*. Springer. (s. 19–36).
- Myklebust, R. (1957). Intervju med Herleik Stuvstad i NRK radio. NRKM 1895 :11
- Nye Ringnesin. (1999). *Leik*. [Album]. Nye Ringnesin. (<https://open.spotify.com/track/4C0ibBEWcsBQZsacWL5ZrF?si=1f4baf1030244a8a>)
- Ofsdal, S. og Midtstigen P. (1989). *Sjøfløyta*. [CD-plate]. Heilo.
- Omholt. P.Å. (2009). *Regional og typologisk variasjon i norsk slåttemusikk – en kvantitativ tilnærming med et historisk perspektiv*. [Doktorgradsavhandling]. Universitetet i Bergen.
- Omholt.P.Å. (2008). På jakt etter folkemusikkskalaen. *NFL 60 År!* (22). Novus
- Røine, A. (2024). *Rytmske strukturer i norsk slåttemusikk*. [Doktorgradsavhandling]. Universitetet i Sørøst-Norge.
- Sandvik, O.M.(1919). *Folke-musik i Gudbrandsdalen*. Cammermeyer.
- Sevåg, R. og Sæta, O. (1992–2012). *Norsk Folkemusikk. Slåtter for vanlig fele*. Universitetsforlaget/Novus.
- Sevåg, R. og Sæta, O. (1992). Notasjon. *Norsk Folkemusikk. Slåtter for vanlig fele*. Universitetsforlaget. (s. 27–34).

- Sevåg, R. (1993). Toneartspørsmålet i norsk folkemusikk. I B. Aksdal og S. Nyhus, *Fanitullen* (s. 342–376). Universitetsforlaget.
- Sevåg, R. (1973). *Det gjallar og det lèt*. Det norske samlaget.
- Strand, H.K. (2021, 1. januar). *Lyd og ulyd*. Krohno.no, <https://krono.no/lyd-og-ulyd/539007>
- Tullberg, M. (2021). *Affordances of musical instruments: Conceptual consideration*. [Doktorgradsavhandling, Lund Universitet] (<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2022.974820/full>).
- Vea, Ketil (1963). *Spilleboka- Metodisk blokkfløytebok for de første 5 år i folkeskolen*. Norsk Musikforlag