

Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap

Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk

Bacheloroppgave

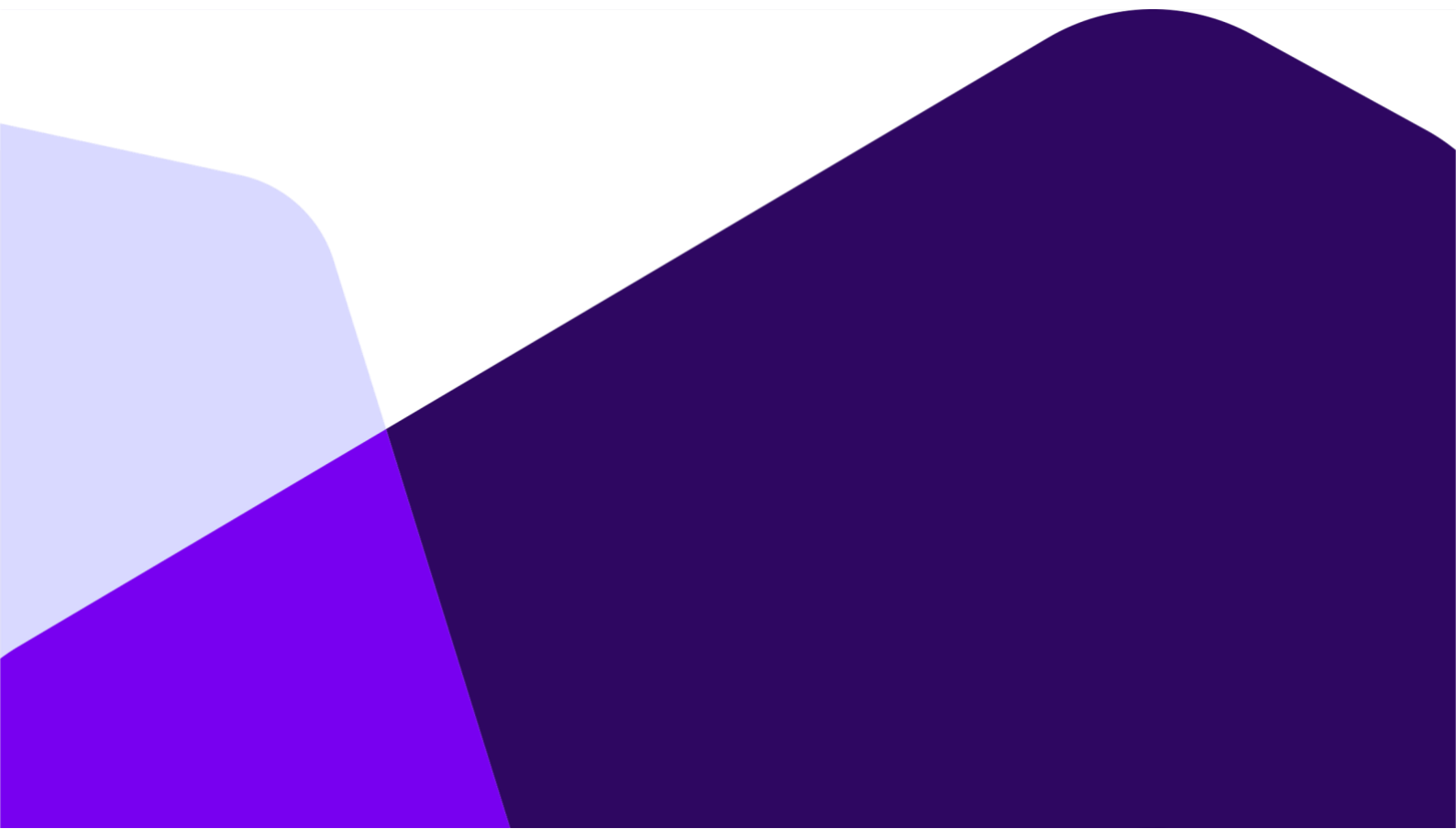
30FMUS3BACH-1

Vår 2024

Tyra Karoline Farstad Eriksen

Dansetakt på piano

En utforsking av mulighetene for slåttespill på piano.



Sammendrag

Denne oppgaven undersøker hvordan pianoet kan brukes som instrument til formidling av slåttemusikk og dansespill, gjennom å se på sentrale, rytmedannende elementer i hardingfelemusikken. Det er dansetakten i telespringaren som er fokuset.

Oppgaven innleder med å undersøke begreper som «god dansetakt» og «ansatspraksis». Instrumentidiomatiske forhold på hardingfela og pianoet er utgangspunktet for undersøkelsen av fire sentrale punkter: 1) Felebuen, 2) høyre pianopedal, 3) taktmarkering i den akkompagnerende hånden, og 4) ornamentering. Disse punktene danner grunnlaget for drøfting av pianoteknikker som kan være nyttige i prosessen med å oversette slåtter fra hardingfele til piano.

Innhold

Sammendrag	1
Innhold	3
1 Innledning	5
1.1 Problemstilling og avgrensning	6
1.2 Metode	7
1.2.1 Slåtteutvalget	8
1.3 Sammenhengen mellom instrument, musikk og dans	10
1.3.1 Fraseringspraksis	11
1.3.2 «God dansetakt»	11
2 Om musikken	14
2.1 Hardingfelemusikken	14
2.2 Telespringaren – musikken og dansen	15
3 Instrumentidiomatiske forhold	18
3.1 Hardingfela	18
3.1.1 Felebuen	19
3.1.2 Ornametikk	20
3.2 Pianoet	22
3.2.1 Pianopedalen	22
3.2.2 Venstre hånd – den akkompagnerende hånden	24
3.2.3 Ornametikk	26
3.3 Instrumentidiomatiske forhold – en oppsummering	27
4 Slåttepill på piano	29
4.1 Ludvig Mathias Lindeman	29
4.2 Edvard Grieg	31
4.3 Ingfrid Breie Nyhus	32

4.4	Slåttespill på piano – en oppsummering	34
5	Det praktiske arbeidet	35
5.1	Arbeidsprosessen i fire faser	35
5.2	Felebuen – pianopedalen	36
5.3	Den akkompagnerende hånden	38
5.4	Ornamentikk på hardingfela og pianoet	39
6	Oppsummering og konklusjon	40
7	Litteraturliste	42

1 Innledning

Temaet for oppgaven handler om å utforske hvordan telespringar kan formidles på piano. Jeg ønsker å undersøke mulighetene som finnes for markering av dansetakt på pianoet, og hvordan disse kan tas i bruk for å spille til dans. Oppgaven vil fokusere på den særegne takten i springar fra Telemark – en type tretakt som gjerne beskrives som asymmetrisk, noe som betyr at slagene i takten har ulik lengde, i motsetning til vals, som har tre like lange slag. I telespringar oppfattes normalt det første slaget i takten som langt og det tredje slaget som kort (mer om dette i kapittel 2). Jeg vil ta utgangspunkt i elementer sentrale for formidling av rytme på hardingfela, som er instrumentet disse slåttene for det meste fremføres på.

Pianoet er et instrument som er sjeldent brukt innen sjangeren norsk folkemusikk generelt, og bygdedansmusikk¹ spesielt. Det som er gjort av slåttemusikk på og for piano er stort sett bearbeidet fra et kunstmusikk-perspektiv. Noen sentrale navn er Ludvig Mathias Lindeman og Edvard Grieg, som begge har bearbeidet og utgitt slåttmateriale for piano. I moderne tid har Ingrid Breie Nyhus gjort en egen tolkning av slåttene i Griegs Opus 72 for piano, med et ganske annerledes uttrykk. Det er interessant å merke seg at hverken noteutgivelsene (Lindeman og Grieg) eller innspillingene (Breie Nyhus) virker å ha forholdt seg til den særegne, asymmetriske takten, og en kan stille seg spørsmål om hvorfor det er slik.

Denne oppgaven vil forsøke å tilgjengeliggjøre det – for det «allmenne øret» – fremmede taktmønsteret i telespringaren gjennom å presentere et knippe slåtter på et velkjent instrument. Oppgaven har også et mål om å presentere noen tilnæringsmetoder til bruk for de som ønsker å beherske danseslåtter på piano, til solospill- eller samspillsammenhenger. I tillegg vil prosjektet være drevet av en personlig motivasjon om å utvikle meg som utøver, og muliggjøre spill til dans på mitt eget hovedinstrument.

Jeg har selv en variert bakgrunn som utøver, hvor jeg har vært innom både flere sjangre og flere instrumenter. Når det kommer til musikkinstrumenter har jeg vært innom blant annet

¹ En nærmere beskrivelse av bygdedansmusikken forekommer i kapittel 2.

gitar, perkusjonsinstrumenter, sjøfløyte og sang, men regner piano som mitt hovedinstrument; det er dette instrumentet jeg også tenker ut ifra i møte med andre instrumenter, musikkteoretiske spørsmål, og når jeg arrangerer musikk. Gjennom snart tre år ved USN Rauland har jeg også forsøkt å lære meg hardingfele, en kunnskap som kommer godt med i denne oppgaven.

1.1 Problemstilling og avgrensning

Jeg vil undersøke hvordan telespringarslåtter kan oversettes fra hardingfele og spilles på piano med fokus på formidling av dansetakt, og stiller følgende spørsmål:

- Hva menes med god dansetakt?
- Hvilke instrumentidiomatiske forhold spiller inn på overføringsprosessen fra hardingfele til piano?
- Hvordan kan dette gjøres i praksis?

Jeg har valgt å jobbe med telespringarslåtter fordi det er denne slåttetyperen jeg selv har spilt mest av på hardingfele. Overføringsverdien fra hardingfelespill til pianospill har kommet til uttrykk gjennom den praktiske arbeidsprosessen; det har vært merkbart enklere å overføre slåtter jeg først har lært på fele, sammenliknet med slåtter jeg kun har lyttet til. Dette gjelder ikke bare melodiene, men også ting som frasering og buestrøk.

Oppgaven har i all hovedsak fokusert på dansetakt. Det vil si at andre elementer ved slåttemusikken, som eksempelvis tonalitet, ikke har vært et tema. Når det kommer til dansen, har det først og fremst vært relevant å komme inn på de elementer som svarer til markering av takten, det vil eksempelvis si sviktbevegelse².

Det er viktig å nevne at jeg ikke har hatt som mål å utforme et større repertoar med slåtter til konsertbruk. Målet har vært å finne frem til metoder for hvordan slåttene kan spilles til dans

² Opp- og ned-bevegelse i samsvar med takten; mer om dette i kapittel 1.3.2 og 2.

på pianoet, for så å presentere noen konkrete løsninger det er mulig for andre å dra nytte av. Jeg har valgt å overføre et knippe slåtter for variasjonens skyld, og for å vise til løsninger som lar seg benytte på tvers av slåttene.

1.2 Metode

Oppgaven legger opp til en kvalitativ metode, og jeg har valgt praksisbasert forskning som fremgangsmåte. Dette har innebåret innlæring og spilling av de utvalgte slåttene, lytting til opptak, loggføring av øvingsøker, og utprøving av materialet for et utvalg dansere. Utvalget bestod av medstudenter. Disse har danseerfaring, og har bidratt med å teste ut hvorvidt de overførte slåttene har opplevdes som gode å danse til. Danserne er anonyme, og tilbakemeldingene har blitt brukt til videre øving og utprøving underveis.

Utprøvingen med danserne har bestått av noen forskjellige øvelser, og jeg har stilt spørsmål til danserne innimellom disse. Øvelsene har blant annet gått ut på å spille slåttene på ulike måter, med variasjon i dynamikk, markering av rytme og taktslag, med spill av enkle rytmeimprovisasjoner over mindre motiver i slåtten etc. Følgende spørsmål ble blant annet stilt:

- Hvilken variasjon foretrakk du, og kan du beskrive hvorfor?
- Hvilke deler utmerket seg eventuelt; når opplevdes slåtten organisk og behagelig å danse til, og når fungerte det ikke? Kan du peke på hvorfor du opplevde det slik?
- Opplevtes takten tydeligst med eller uten pedal?
- Hva burde vært endret på?

Loggføringen har tatt form av notater og lydopptak, og har senere blitt bearbeidet og behandlet i kapittel 5 av den skriftlige delen av oppgaven. Utøving, lytting og videre utprøving har fulgt hele prosessen, ettersom tilbakemeldingene fra blant annet danserne har lagt videre føring for arbeidet med dansetakten. Jeg har valgt denne tilnærmingen for å gi rom til å sette ord på det utforskende og utprøvende arbeidet den praktiske delen av denne oppgaven har innbefattet. I tillegg belyser refleksjonsloggen utfordringer jeg har støtt på underveis.

Gjennom den praktiske arbeidsprosessen har jeg fokusert på instrumentidiomatiske forhold, som vil si at jeg har sett på praktisk egnethet for slåttespill på piano opp mot slåttespill på hardingfele. Disse instrumentene er svært forskjellige i blant annet toneomfang, klang, toneansats etc. Arbeidet har blant annet gått ut på å finne frem til en måte for pianoet å tolke buestrøk og frasering i slåttemusikken. Det har også dreid seg om å finne frem til anvendelig pedalbruk og plassering av den akkompagnerende hånden. I tillegg har jeg undersøkt og sammenliknet ornamentikkbruk på de forskjellige instrumentene. Mer om disse tingene i kapittel 3 og 5.

En utfordring med metoden, og oppgaven i det hele, har vært nettopp vanskeligheten med å sette ord på det praktiske arbeidet. Jeg har derfor brukt mye tid på å systematisere refleksjonsloggen i etterkant, og sett denne opp mot teorien (se kapittel 1.3).

Jeg har forsøkt å ha et relativt kontinuerlig blikk på hvordan min egen forforståelse har påvirket valgene jeg har tatt når jeg har sittet ved pianoet. Det er umulig, og heller ikke et mål, å komme utenom personlige erfaringer og opplevelser, men disse kan allikevel fungere som en svakhet i deler av arbeidet. Fordi pianoet i svært liten grad har blitt brukt til å spille bygdedansslåtter, finnes det naturligvis få pianopedagogiske metoder som sier noe om hvordan denne musikken skal behandles på pianoet. Det gjør at deler av min opplæring som pianist, som er formet av harmonilære og en del kunstmusikalske prinsipper, kan ha virket negativt inn på overføringsprosessen. Samtidig kan jeg se slåttemusikken fra en etisk synsvinkel.

1.2.1 Slåtteutvalget

Følgende syv springarslåtter utgjør utvalget i det praktiske arbeidet, og samtlige spilles på vanlig hardingfelestillet, eller «oppstilt bass»³:

³ A-D-A-E, se kapittel 3.1.

- «Borkjen» (vedlegg 1)
- «Brynesteinslurken» (vedlegg 2)
- «Fanden i veggemotet» (vedlegg 3)
- «Fivilbøen» (vedlegg 4)
- «Gullfakse» (vedlegg 5)
- «Leikarvollbekken» (vedlegg 6)
- «Springar etter Kjetil Haugen» (vedlegg 7)

Jeg har lært alle slåttene med unntak av én på hardingfele først. Som nevnt tidligere har jeg opplevd at denne tilnæringsmåten i stor grad påvirket overføringsprosessen i positiv retning, noe som også er grunnen til at flertallet av slåttene jeg har valgt er slåtter jeg har kunnet på hardingfela fra før.

Jeg mener utvalget speiler noe av bredden i repertoaret av telespringarslåtter i det at de på flere måter er ganske forskjellige. Noen av slåttene er kortere, med to vek, som eksempelvis «Borkjen»; andre er lengre, med opptil fem vek, som «Gullfakse». En del av slåttene er også ulike når det kommer til formoppbygging. Det forekommer både slåtter som faller innenfor kategorien regelmessig toveksform⁴, og slåtter med småmotivoppbygging⁵. Enkelte kan eventuelt betegnes som blandingsformer, eksempelvis «Springar etter Kjetil Haugen», som jeg oppfatter at inneholder repeterende fraser med variasjoner, samtidig som den på en måte også kan deles inn i vek.

Jeg har opplevd at noen slåtter har vært enklere å overføre enn andre, noe som gir et grunnlag for å snakke om hvilke slåtter som «egner seg» på pianoet i større og mindre grad. En av grunnene til denne opplevelsen dreier seg om de fysiske avstandene som oppstår ved raske bevegelser over et større tonespenn. Til slutt må det også nevnes at personlig smak har spilt inn på slåtteutvalget.

⁴ Slåtter med motiver som vanligvis går opp i fire takter og med halv- og helslutt, se kapittel 2.1.

⁵ Slåtter med mindre motiver som gjentas og varieres gjennom slåtten, se kapittel 2.1.

1.3 Sammenhengen mellom instrument, musikk og dans

I sin doktorgradsavhandling *Rytmiske strukturer i norsk slåttemusikk: En sammenliknende studie av ansatspraksis på munnharpe, tralling, langeleik og hardingfele* undersøker Anders Røine rytme-strukturer i den norske folkemusikken ved å se på det han kaller *ansatspraksis*; med dette menes hvordan toner bindes sammen av buestrøk på fele, slag på munnharpe, osv. Han beskriver en felles ansatspraksis for langeleik, munnharpe, hardingfele og tralling (Røine, 2024, s. 119). Jeg har sett nærmere på hva denne ansatspraksisen har å si for fremføring av slåttemusikk på piano, og hvordan en kan dra nytte av denne kunnskapen i praksis.

Jeg har også sett arbeidet opp mot pianoidiomatiske forhold. Her har jeg brukt Gyorgy Sandors *On piano playing: Motion, sound and expression*. Jeg har også benyttet Lillie Philipps bok om frasering på piano, *Piano technique: Tone, touch, phrasing and dynamics*, og Reimar Rieflings bok om pedalteknikk, *Klaverpedalene i historisk og praktisk belysning*.

Det har også vært nødvendig å se på forholdet mellom slåttespill og dans, for å kunne snakke om hva som spiller inn i formidlingen av en *god* og *dansbar* takt. Egil Bakka skriver i sin artikkel «Dans og spel» i *Norske tonar: Heidersskrift til Sigbjørn Bernhoft Osa på 75-årsdagen* om hvordan forholdet mellom dans og spill ikke er naturgitt; han peker på de ulike tradisjonsmiljøenes kollektive avgjørelser (bevisst eller ubevisst) gjennom tidene som avgjørende (Bakka, 1985, s. 106). Per Åsmund Omholt beskriver hvordan dans og musikk «kodes» på bakgrunn av denne prosessen i artikkelen *En, to, tre...?: Om inkonsekvenser, variasjon og endring i springar- og polstakt i Norge*. Fordi dansen er formet av en kollektiv enighet, mener han at vi fremfor å tenke at det er musikken som bestemmer bevegelsene, må se på hvordan mennesker tolker musikken gjennom bevegelse (Omholt, 2020, s. 64–65). Birgit Haukås har også behandlet dette temaet i sin mastergradsavhandling, *En dialog mellom dans og spel: En kvalitativ studie av diskursen rundt kommunikasjonen mellom bygdedans og bygdedansslåtter*. Hun undersøker det som kommuniseres mellom danser og spelemann, eller dans og musikk, og vektlegger en fenomenologisk tilnærming til diskursen; det er de involverte menneskenes personlige erfaringer, både tidligere og i øyeblikket, som står i sentrum (Haukås, 2022, s. 65–67).

1.3.1 Fraseringspraksis

Frasering beskrives i Store Norske Leksikon som å spille på en måte som understreker musikalske setninger, eller fraser i en melodi (Kobb, 2019). I slåttemusikkens tilfelle henger dette tett sammen med det Anders Røine beskriver som ansatspraksis. Røine bruker begrepet *ansats* om måten lyden på et instrument aktiveres, og avstanden fra en ansats til neste beskrives som en *ansatsvarighet*. Han bruker også begrepet *ansatsformel* om gjentatte grupperinger av ansatser som danner bestemte mønstre (Røine, 2024, s. 1). Ansatsformlene, som slåttemusikken er bygd opp av, legger grunnlaget for ansatspraksis, eller fraseringspraksis.

Hva som er god frasering handler på mange måter om hva som «gir mening»; hva som gir mening innenfor sjangerrammene, hva som gir mening på hardingfela og på pianoet, og hva som gir mening for utøveren. Ulike musikkjangre legger grunnlag for ulike fraseringspraksiser, og forskjellige instrumenter krever forskjellige løsninger for å produsere «meningsfulle» fraser. En kan sammenlikne en frase med en setning; setningens mening og betydning henger sammen med hvilke ord det legges trykk på. På samme måte er ansatspraksis avgjørende for rytmen i slåttemusikken (Røine, 2024, s. 1)

Lillie Philipp hevder at en ikke kan sammenlikne musikalske fraser med setninger, fordi sistnevnte i motsetning til frasene kan opptre som selvstendige; en setning kan på egenhånd gi mening uten at det må legges til flere setninger (Philipp, 1969, s. 69). Hun mener fraseringspraksis heller burde sammenliknes med syntaks i språket; hvert språk har egne regler for setningsoppbygging og grammatikk, noe som gjør det bortimot umulig å bestemme regler for hvordan en skal frasere til enhver tid (Philipp, 1969, s. 69). Med dette kan en si at frasering heller er måten setninger fremføres på.

1.3.2 «God dansetakt»

Uten at det er mulig å komme med en definisjon på god dansetakt, kan en si at det er noe som henger tett sammen med opplevelsen av god frasering. Dansetakten er på mange måter en diskurs for seg, som henger sammen med at den er en helt vesentlig del av slåttemusikken.

Det er til tross for dette svært vanskelig å svare på hva som definerer *god* dansetakt. I dette kapittelet forsøker jeg å komme med en refleksjon rundt hva begrepet kan innebære.

God dansetakt handler blant annet om eller sier noe om *kvalitet* – dansetaktens egenskaper og art. Birgit Haukås peker på noen punkter som er relevant å se på opp mot begrepet «god dansetakt»; disse innbefatter «danceslåtter», det å «følge slåtten», og det å «følge spelet». Hun har intervjuet erfarne dansere og spelemenn, og stilt spørsmål rundt deres opplevelse av en dans- eller dansespillsituasjon de opplevde som spesielt bra (Haukås, 2022, s. 50–60). Mye av dette er interessant med tanke på å kunne komme inn på hva dansetakt med en god kvalitet *kan* være.

Flere av hennes informanter pekte blant annet på driv som et viktig aspekt ved gode danceslåtter. De mente de eldre slåttene formidlet dette godt fordi de i motsetning til mange av de nyere, lenger og mer utbroderte slåttene, har hatt «dansedrivet» som mål. Dansedrivet beskrives her som elementer i slåtten som gir danselyst (Haukås, 2022, s. 31–32). Jeg mener dansedrivet kan ses på som et synonym for god dansetakt, og en kan derfor si at et kriterium for god dansetakt må være at den gir danselyst.

Haukås snakker videre om det å «følge slåtten» og «følge spelet». Førstnevnte handler om å tilpasse bevegelsesmønstre i dansen etter blant annet vek og fraser i slåtten, mens sistnevnte handler om å tilpasse bevegelsesmønstrene etter spelemannens personlige variasjoner i eksempelvis dynamikk og buestrøk. Haukås snakker om at det å «følge» handler om å «speile uttrykket» (Haukås, 2022, s. 35). Dette henger sammen med det Per Åsmund Omholt skriver om hvordan bevegelsesmønstre i dansen fungerer som kommunikatorer av dansernes tolkning og opplevelse av dansetakten:

«[...] danserne viser gjennom sitt bevegelsesmønster – steg, svikt, motivbruk og framdrift – hvordan de opplever takten.» (Omholt, 2020, s. 65).

Med dette kan en si at bevegelsesmønstre i dansen formidler dansernes tolkning av takten, slåtten og måten slåtten fremføres på. Dette forutsetter naturligvis en viss erfaring, og

bevissthet rundt bruk av steg, motiver, svikt etc. Videre kan en si at denne tolkningsprosessen foregår kontinuerlig og begge veier, og at god dansetakt kan oppstå som et produkt av denne.

En kan altså ikke se på de konkrete bevegelsesmønstrene i dansen som indikatorer for god dansetakt, men heller det *at* danserne beveger seg til musikken. Det vil si at god dansetakt kan være noe som oppstår som et resultat av kommunikasjonsprosessen mellom dansere og spelemann. Danserne kan vurdere om dansetakten er god gjennom graden av danselyst, og spelemannen kan få en indikasjon på at takten er god ved at det danses til fremføringen. Folkemusikkforsker og sosialantropolog Jan-Petter Blom beskriver det slik:

«Dansere og spelemenn bygger med andre ord sin samhandling på felles forestillinger om en ordning av bevegelser som har særlige rytmiske kvaliteter.»

(Blom, 1993, s. 161)

Selv om det kan være utfordrende å definere opplevelsen av god dansetakt, er det noe som i høy grad kan sies å være intersubjektivt innenfor en musikkultur. Det er i relativt stor grad en generell enighet om hva som oppleves som god og dårlig dansetakt. Dette kommer til uttrykk eksempelvis gjennom kappleiker.

2 Om musikken

For å kunne snakke om overføring av telespringarslåtter fra hardingfele til piano, er det nødvendig å først komme inn på hva som beskriver en springar fra Telemark. Telespringar kan referere både til en slåttetype og en dansetype, og disse følger ofte samme system for inndeling (Aksdal, 1993a, s. 130). Det er derfor naturlig å komme inn på begge. Aller først vil det være relevant å gi en kortfattet beskrivelse av hardingfelemusikken generelt.

2.1 Hardingfelemusikken

Hardingfela er et instrument med stort og variert repertoar, bestående av blant annet seremonielle melodier, lydarslåtter (lytteslåtter), og diverse danseslåtter; sistnevnte utgjør størstedelen av repertoaret. Det er ofte dansen som er grunnlaget for kategorisering av den tilhørende dansemusikken, noe som gjør det naturlig å ofte se musikken og dansen under ett (Bakka, 1993, s. 101). En kan dele inn i tre hovedtyper danseslekter – bygdedanser, rundanser og turdanser – og jeg vil hovedsakelig snakke om bygdedansmusikken, da den er av størst relevans for denne oppgaven, og en elementær del av hardingfelerepertoaret.

På bakgrunn av dette er det naturlig å komme inn på hardingfelas geografiske utbredelse. Instrumentet spredte seg til forskjellige deler av landet på ulike tidspunkt, og hardingfeleområdet innbefatter i dag Telemark, størstedelen av det tidligere Buskerud fylke, Valdres, deler av Agder med Setesdal, og store deler av Vestlandet, uten at det er noen klare, definerte grenser (Aksdal, 2023; Bakka, 1993, s. 112). Bygdedansene og -musikken finnes i lokale og regionale varianter over hele landet, og fremføres i enten tredelt- eller udelt takt, eller totakt. Bygdedansslåtter i tredelt eller udelt takt som fremføres på hardingfela går stort sett under navnet springar, mens variantene i totakt går under navn som gangar, bonde, rull eller halling etc. (Aksdal, 2023). Dansen og musikken i tredelt eller udelt takt kan deles inn etter hvordan de tre taktslagene oppfattes i forhold til hverandre; det skilles gjerne mellom symmetrisk eller jevn takt, og asymmetrisk takt. Det er først og fremst springarslåttene som gjerne danner grunnlaget for lokal og regional inndeling (Blom, 1993, s. 166; Omholt, 2020, s. 61–66).

Det er mulig å peke på enkelte særtrekk ved hardingfelemusikken, selv om det forekommer mange unntak fra disse. En stor andel av bygdedansslåttene har asymmetrisk formoppbygging, eller småmotivoppbygging. Det vil si at mindre motiver gjentas og varieres gjennom slåtten. Det kan varieres i blant annet buestrøk, ornamentikk, stedfortredende meloditoner og gjennom modulasjon (Aksdal, 1993a, s. 136). De resterende slåttene følger gjerne symmetrisk formoppbygging, eller regelmessig toveksform, som vil si at motivene som regel går over fire takter og har en typisk halv- eller helslutt (Aksdal, 1993a, s. 136–137). Da hardingfela mot midten av 1800-tallet etter hvert ble tatt i bruk i konserter, undergikk en del av slåttemusikken store endringer. Dette innebar først og fremst at slåttene ble lenger og mer utbroderte (Aksdal, 1993b, s. 28, 2023).

Hardingfelemusikken er i stor grad flerstemmig, og det er vanlig å spille på to og to strenger samtidig, selv om enstrengsspill også benyttes (Aksdal, 1993a, s. 147). På grunn av understrengene klinger allikevel flere toner med, som jeg vil komme tilbake til i kapittel 3. Videre er tonalitet et sentralt aspekt ved hardingfelemusikken, og såkalte «skeive» toner går igjen i mye av materialet. Det variere fra utøver til utøver hvor hyppig og i hvor stor grad enkelte toner avviker fra den diatoniske skalaen; intervallene som i størst grad spilles slik er ters, kvart, sekst og septim. Det er sterk tilstedeværelse av slåtter i dur på hardingfela, men moll og andre kirketonearter forekommer også (S. Nyhus, 1993a, s. 193–194). Hardingfeleslåttene spilles dessuten på forskjellige felestiller, og slåtter på «oppstilt bass» dominerer repertoaret. De ulike felestillene bidrar til klangvariasjoner, og har forskjellige tonale sentrum (S. Nyhus, 1993a, s. 197–198).

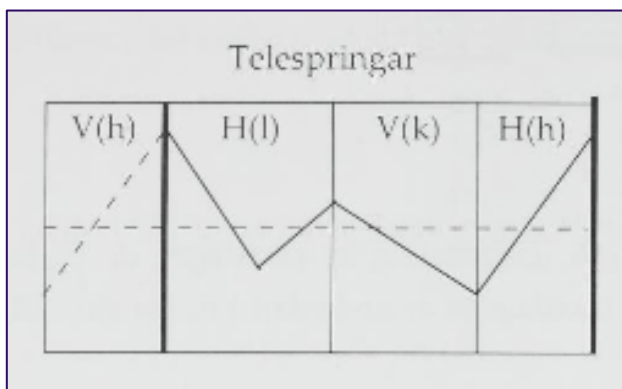
Jeg vil nå komme nærmere inn på musikken og dansen som har vært hovedfokuset for denne oppgaven, nemlig telespringaren.

2.2 Telespringaren – musikken og dansen

Springar fra Telemark tilhører bygdedansslekten, og dansene innunder denne danseslekten regnes som de eldste danseformene i Norge (Aksdal, 1993a, s. 130). Dansen er i all hovedsak pardans, men tremannsdanser forekommer.

Danser (og tilhørende slåtter) i asymmetrisk takt følger ulik grad av opplevd asymmetri og organisering av korte og lange taktslag. Mange bruker betegnelsen «lang – middels – kort» (LMK) eller «kort – lang – middels» (KLM) for å skille mellom de forskjellige. Det er i dag vanlig å beskrive telespringaren som asymmetrisk tredelt, og mange bruker betegnelsen LMK. 3/4-notasjon er lite deskriptivt for rytmefølelse og danseutførelse, da det også er stor variasjon utover dette. En kan også møte på beskrivelsen «tung – tyngre – lett» i dansepedagogisk sammenheng, som beskriver opplevd tyngdefølelse, og henger sammen med utførelsen av dansesvikten. (Kvifte, 2000, s. 47; Omholt, 2020, s. 66)

En sviktkurve kan beskrives som dansens uttrykk for, eller tolkning av takten i musikken (Omholt, 2020, s. 65), og én svikt består av én bøyning og én strekking. I telespringaren legges den dypeste svikten ofte til andre taktslag, til tross for at det er det første taktslaget som er aksentuert, og som derfor står først etter taktstrekken (Omholt, 2020, s. 67). Illustrasjonen under viser et eksempel på en sviktkurve slik den kan se ut i telespringaren.



Figur 1. Sviktkurve i telespringar. Hentet fra *Musikkteori for folkemusikk* (Kvifte, 2000, s. 48).

Opplevelse av betoning i musikken er noe som læres gjennom deltakelse i en musikkultur (Blom, 1993, s. 161), og de to sviktene i telespringaren viser til den opplevde betoning i denne slåttetypen. Anders Røine beskriver «ansatsformler som en egen rytmisk komponent», og peker på felles formler for hardingfelespringarene (Røine, 2024, s. 74). I det følgende kapitlet vil jeg blant annet se på hardingfelas utføring av disse formlene ved hjelp av buen, og undersøke pianoet og hardingfelas instrumentidiomatiske forhold.

3 Instrumentidiomatiske forhold

Instrumentidiomatikk handler om å utnytte instrumentets egenskaper på en måte som tar hensyn til dets begrensninger, men også særegenheter. I denne oppgaven har det vært relevant å se på de idiomatiske forskjellene mellom hardingfela og pianoet for å redegjøre for utfordringer og valg jeg har måttet ta når jeg har overført feleslåtter til pianoet. Jeg har valgt å hovedsakelig fokusere på bruk av felebuen, høyre pianopedal, og ornamentering i form av hovedsakelig triller og forslag, som alle er sentrale i rytmemarkering på instrumentene.

3.1 Hardingfela

Hardingfela er etter Sachs-Hornbostel-systemet en kordofon, og lyden produseres ved hjelp av en bue. Instrumentkroppen er ofte noe rundere i formen enn den vanlige fela (fiolinen), og f-hullene er større og utformet i to plan. Stolen er ganske flat, noe som legger til rette for den hyppige bruken av dobbeltstrøk. Hardingfela har fire strenger som strykes, og et varierende antall understrenger – det er i dag vanlig med fire eller fem. Understrengene settes i sving når overstrengene spilles på, noe som bidrar til en særegen, bærende klang. (Aksdal, 1993b, s. 23–25, 2023)

Det er registrert mange mer og mindre vanlige felestiller brukt på hardingfela, men det vanligste er «oppstilt bass» ($a-d^1-a^1-e^2$) (Aksdal, 2023). Det er vanlig å holde hånden inntil sargen når det spilles, noe som sammen med den relativt korte felehalsen, gjør at posisjonspill forekommer svært sjeldent (Aksdal & Nyhus, 1993, s. 87). Dette gir hardingfela et toneomfang på rundt to oktaver (i første posisjon).

Siden senest tidlig 1800-tall har dobbeltgrep vært i bruk til harmonisk variasjon (Aksdal & Nyhus, 1993, s. 86). Disse kan utføres blant annet ved å holde førstefinger over to strenger – ofte kalt «kvelertak» – eller å holde dette grepet i tillegg til andrefinger på en av dem.

Videre vil jeg snakke om to sentrale elementer ved hardingfeleutøving, som også har hatt stor innvirkning på det praktiske arbeidet i dette prosjektet. Først et blikk på felebuen, deretter vil jeg se på bruk av ornamentikk.

3.1.1 Felebuen

Et buestrøk er bevegelsen av buen i en retning (enten opp- eller nedstrøk), og defineres videre gjennom dens plassering og varighet i forhold til angitt metrum (Kvifte, 2000, s. 44). Det er buen som danner ansatsformlene i slåttemusikken, som spiller en sentral rolle i markering av takt og rytme (Røine, 2024, s. 1). De fleste ansatsformlene er ikke særegne for hardingfela, men felles for flere instrumenter innenfor sjangeren norsk folkemusikk (Røine, 2024, s. 119).

Røine ser på ansatsformler i 3/8- og 2/8-gangar/halling, og ansatsformler i springar. I førstnevnte dominerer ansatsvarigheter over én, to, tre og fire underdelinger, og i springarmaterialet er det ansatsvarigheter på én, to, og tre som forekommer hyppigst (Røine, 2024, s. 103, 109–110, 118). Dette betyr at buen spiller over det gitte antall underdelinger før den skifter retning. Det er ansatsvarighet på én som er spesielt mye brukt i springarslåttene, noe Røine blant annet mener skyldes at bevegelsen som produserer disse ligger lett tilgjengelig å utføre med buen. I tillegg ble mye brukte *ristetak* – eget buestrøk for hver enkelttone i en triolbevegelse –, mote utover 1800-tallet (Røine, 2024, s. 75, 112). Røine skriver:

«Resultatene [...] peker mot at de mest brukte ansatsvarigheter i empirien ligger [...] i god avstand til [...] hardingfelas idiomatiske begrensninger.» (Røine, 2024, s. 126)

Repeterende ansatsformler på hardingfela inneholder et antall ansatser som går opp i partall. Dette kan begrunnes med todelingen en må forholde seg til gjennom at/når buestrøkene deles i opp- og nedstrøk (frem- og tilbake-bevegelse) (Røine, 2024, s. 103). Dersom ansatsene hadde gått opp i oddetall her, ville dette ført til en speilvending av buen, noe som krever mer av utøveren (Røine, 2024, s. 135).

Felebuen hviler i utgangspunktet på strengene, noe som gjør at utøveren ikke er bundet til å holde et kontinuerlig blikk på dens plassering. Dette åpner opp for større fokus på utføringen av ansatsene (Røine, 2024, s. 130). Mange beskriver ideell buføring som en følelse av buen som en forlengelse av armen, noe Røine også kommer inn på (Røine, 2024, s. 130). Som nevnt tidligere er det vanlig på hardingfela å stryke over to og to strenger, noe som skaper en flerstemmighet (utenom understrengene), dette er blant annet mulig på grunn av den flate strengestolen (Aksdal & Nyhus, 1993, s. 86–87).

3.1.2 Ornametikk

Ornametikk kan beskrives som musikalsk utsmykning. En kan dele inn i *melodiske ornamenter* (forsiringer) og *harmoniske ornamenter* (akkordfremmede toner), men disse kan i praksis overlappe («Ornametikk», 2023). Ornamenter er ofte toner utenom meloditoner, men det kan i enkelte tilfeller være vanskelig å skille disse fra hverandre. Ornametikkbruk bestemmes blant annet av sjangerestetiske idealer, men kan også være uttrykk for personlig stil innad i en sjanger.

En trille er en rask veksling mellom meloditonen og skalatrinnet over; trillen kan enten startes på meloditonen, eller på trinnet over, selv om førstnevnte er mest vanlig («Trille», 2023). Et forslag består av én eller flere raskere toner som leder til en meloditone («Forslag», 2020). Forskjellige typer ornamenter er plasskrevende i ulik grad, og krever varierende mengde anstrengelse ettersom hvilket instrument en spiller.

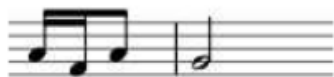
Hardingfela, med tynne strenger som ligger nært gripebrettet, legger opp til hyppig bruk av ornamenter, og ornamentering er en sentral del av slåttemusikken. Det er tross dette skrevet lite om ornamentenes plassering opp mot taktslagene. En grunn til dette kan være at det har vekt store tolkningsproblemer, spesielt når det gjelder transkribert materiale (S. Nyhus, 1993b, s. 381).

En av de som har skrevet kort om dette er hardingfeleutøver Maria Vaaje. Hun har undersøkt fem forskjellige opptak av telespringaren «Nordfjorden», og ser på utøvernes plassering av ornamenter i denne slåtten. Undersøkelsen innbefatter plassering av triller, forslag, og

etterslag, og viser at det totalt sett er størst forekomst av forslag. Disse faller hyppigst på første taktslag, men forekommer på alle tre slagene. Trillene faller stort sett på andre taktslag, men forekommer også på alle taktslag; etterslag er omtrent ikke til stede. (Vaaje, 2023, s. 10)

Videre peker Vaaje på noen gjentakende tendenser hos flere av utøverne. Hun beskriver blant annet hvordan ulik ornamenteringspraksis kan påvirke (lytterens) opplevelse av betoning i slåttene (Vaaje, 2023, s. 14). Med tanke på undersøkelsens omfang, er det vanskelig å løfte den frem som representativ for et stort materiale. Den peker allikevel på noen interessante ting, spesielt med tanke på rytme- og taktmarkering.

Aksdal og Nyhus peker på ornamentering først og fremst som et uttrykk for personlig stil, som nevnt innledningsvis i dette kapittelet, og er noe Vaajes undersøkelse også muligens viser til (Aksdal & S. Nyhus, 1993, s. 93). Videre pekes det på den utpregede bruken av ornamentikk i kadensformler (Aksdal & S. Nyhus, 1993, s. 93–94; S. Nyhus, 1993b, s. 381). Kadensformler innledes med en triolbevegelse, etterfulgt av en lang tone (over to taktslag). I «KLM-områder» faller taktstreken før triolen, mens den i «LMK-områder» faller etter triolen (Omholt, 2020, s. 67):



Figur 2. Kadensformel slik den faller i forhold til taktstreken i blant annet telespringaren.

Som nevnt, kan det til tider kan være utfordrende å skille mellom ornament- og meloditoner. I enkelte tilfeller kan det være vanskelig å høre om ornamenttonen er etterslag til én meloditone, eller om den er forslag til en annen. Hvordan en tolker og spiller dette, kan ha betydning for melodirytmen.

3.2 Pianoet

Pianoet er en kordofon med et klaviatur, og lyden produseres gjennom at tangentene trykkes ned, som fører til at filthammere slår mot strengene. Instrumentet har hovedsakelig 88 tangenter, som gir det et toneomfang på i overkant av syv oktaver. Tonene dør gradvis ut etter anslaget, og svingningene opphører når tangentene slippes (Holter, 2024).

Pianoet har vanligvis to eller tre pedaler som går under mange ulike navn. Høyre pedal bidrar til at tonene kan klinge lenger og etter at tangentene slippes opp; venstre pedal kan brukes til å skape en mer dempet klang, mens den midterste pedalen demper klangen ytterligere ved at en filtduk legges over strengene. Sistnevnte er stort sett brukt i øvingssammenheng (Holter, 2024).

Mens hardingfela krever relativt små bevegelser for å nå over hele registeret (i førsteposisjon), gjør pianoets utforming og toneomfang at en må bruke større bevegelser for å nå over hele registeret.

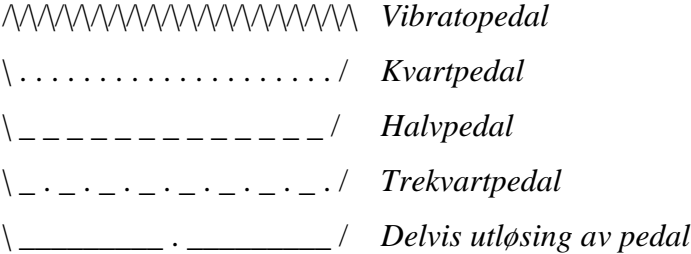
I det følgende vil jeg se nærmere på noen av de instrumentidiomatiske forholdene på pianoet som har opptatt meg spesielt i dette prosjektet. Det gjelder høyre pedal, bruk av venstre hånd, og ornamentikkbruk.

3.2.1 Pianopedalen

Diskursen rundt bruk av pianopedaler har vært preget av mange sterke meninger siden pianoet kom på markedet. Instrumentet har i tillegg vært gjennom mange endringer som har bidratt til at det har vært vanskelig å utvikle et satt system for pedalbruken. Det er flere som har skrevet omfattende om pedalteknikk, men det har allikevel blitt sett på som et aspekt ved pianoutøving som i stor grad er overlatt til utøveren selv å finne ut av. Jeg har valgt å fokusere på bruk av høyre pedal (fortepedalen, klangpedalen), da det er den jeg mener har størst innvirkning på fraseringspraksisen på piano; når jeg videre skriver om «pedalen», refererer jeg til denne.

Gyorgy Sandor vektlegger pianistens personlige vurdering for mengden pedal en skal ta i bruk, og mener kun øret kan bedømme dette ettersom det er stor forskjell på instrumentene en spiller på og rommene en spiller i. Han skriver: «The ear is the best and only judge of how much pedal to use» (1981, s. 163–164). Hvordan en lytter og velger, er også basert på hvordan en vurderer/opplever dissonans og harmoni; hva en mener passer sammen og ikke. På bakgrunn av dette kan en velge å aksentuere toner og fraser med pedalen i utallige variasjoner (s. 167).

Sandor presenterer også noen praktiske forslag til bruk av pedalen. Disse «normene» kan en finne igjen i diverse notemateriale og pianobøker, og Reimar Riefling er en av de som har skrevet mer omfattende om dette. Han skriver utelukkende om pedalbruk og hvordan den/pedalen har vært formidlet gjennom ulike typer pedalmarkering i notenedtegninger. Både Sandor og Riefling skriver om bruken av delvis senket pedal, og effekten av å bruke dette. Illustrasjonene under er hentet fra en oversikt over pedalmarkeringer i Rieflings bok, og illustrerer ulike grader av senket pedal. Dette eksempelet er basert på Karl Ulrich Schnabels pedalteknikker (Riefling, 1957, s. 24):



Jo mer pedalen senkes, desto lenger varer tonene som slås an, som gjør variert bruk av delvis senket pedal nyttig, spesielt i passasjer hvor det skjer mye. Dette kan brukes dersom det eksempelvis skjer hyppige harmoniskifter, eller om man ikke ønsker at toner skal overlappe hverandre og skape dissonanser. I musikk hvor takt og rytme står sentralt, som for eksempel i slåttemusikken, kan denne teknikken bidra til å tydeliggjøre dette.

Det er ulike meninger om når pedalen burde senkes for best mulig effekt. Riefling peker på tre muligheter for pedalplassering – før, samtidig som, og etter toneanslaget –, men mener det er vanskelig å si noe generelt om når en burde bruke hva (1957, s. 27–30). Videre presenterer

han noen forslag til hvordan pedalen *kan* brukes til oppnåelse av ulike klangidealer. Pedal *før* toneanslaget kan blant annet brukes ved begynnelsen av et nytt motiv eller frase for å gjøre toneanslaget fyldigere og klangen mykere (Riefling, 1957, s. 28). Pedal *samtidig* som toneanslaget kan ha en deklamerende effekt, og kan blant annet brukes i starten av et stykke eller etter en pause (1957, s. 28). Riefling gir også et eksempel på at pedalen kan brukes til å markere rytmer eksempelvis ved å senke pedalen *samtidig* som et toneanslag på et tungt taktslag, og løfte den på lette taktslag; han mener dette kan gjøres ved spill av for eksempel vals eller marsj (1957, s. 28). Pedal *etter* toneanslaget kan blant annet brukes til å øke klangvarighet og binde toner sammen (Riefling, 1957, s. 29).

Sandor mener en generelt burde senke pedalen like *etter* toneanslaget, for å forlenge klangen og hindre ulyd fra hammerslagene. Han mener disse ulydene, til tross for å være relativt svake, kan påvirke klangen (Sandor, 1981, s. 163–164). Videre mener han pedalen egner seg godt i crescendo- og glissando-passasjer, til å understreke sentrale toner, og i slutten av fraser (Sandor, 1981, s. 169–171). Han nevner ikke utover dette bruk av denne pedalen *før* eller *samtidig* som toneanslagene.

Når det kommer til mengde eller varighet på den senkede pedalen, mener Sandor at de samme «reglene» ikke kan brukes for hele pianoregisteret. Han mener en generelt sett kan bruke mer pedal i de høyere registrene, og at klangen i de dypere registrene lett kan oppleves som «grumsete» eller uklar ved bruk av for mye pedal (Sandor, 1981, s. 163–164). Riefling deler samme oppfatning, og mener dette skyldes at de dypere oktavene «er særlig rike på overtoner, mens den høyere diskant derimot er temmelig fattig på sådanne» (Riefling, 1957, s. 30).

3.2.2 Venstre hånd – den akkompagnerende hånden

På hardingfela har hver hånd en gitt rolle – venstre hånd spiller melodien, og høyre hånd fører buen. På pianoet spiller stort sett høyre hånd melodien, mens venstre hånd står friere til å doble melodien, spille harmonier, markere rytme etc. Det kan være utfordrende å finne frem til en balansert måte å aktivere venstre hånd på, og en må kontinuerlig ta valg mellom å spille staccato eller legato, sterkt eller svakt, én eller flere toner etc.

Hvordan en velger å bruke venstre hånd avhenger blant annet av sjanger, melodi, og hver enkelt frase, og den kan spille en sentral rolle i å forme uttrykket på fremføringen. Selv om tonestyrke og -anslag kan varieres i melodihånden, har den akkompagnerende hånden evnen til å endre uttrykket i større grad. Dette kan gjøres gjennom å markere rytmen på ulike måter, som å legge toneanslagene til taktslagene, eller spille synkoperte rytmer. En kan også velge å spille nøytrale akkorder, som kvintakkorder, eller utfordre melodiens harmoniske rammer ved å legge til ikke-diatoniske akkorder eller enkelttoner. I tillegg kan en velge mellom å spille brutte akkorder (arpeggio), eller å legge inn pauser og la melodihånden spille alene.

For at melodien skal tre frem, må hånden med den akkompagnerende rollen spille noe svakere. Lillie Philipp mener en burde unngå å la begge hender spille like sterkt, spesielt dersom det spilles ulike rytmer i hver hånd, fordi dette vil føre til at melodien overdøves (Philipp, 1969, s. 73). Et prinsipp som ofte går igjen i pianofremføringer og -noter, er at repeterende fraser spilles med en variasjon. Denne variasjonen er ofte av harmonisk art, men kan også være endring i tonestyrke (crescendo, diminuendo) eller toneanslag (staccato, legato), og spilles ofte av den akkompagnerende hånden. Philipp mener slike variasjoner er viktige for å få en dynamisk fremføring (Philipp, 1969, s. 71).

Endring i tonestyrke og -anslag kan gjøres på mange forskjellige måter, men handler i stor grad om håndens plassering i forhold til tangentene og resten av kroppen. Sandor presenterer noen eksempler på dette:

- «*Free fall*»: Består av 1) å løfte, 2) å slippe, og 3) å lande; hånden slippes fra over tangentene, og er ikke i kontakt med disse (1981, s. 41–42).
- «*Five-fingers*»: Handler om å se på hver finger som en forlengelse av armen, og plassere de på tangentene deretter. Dette fører til mindre anstrengelse, spesielt ved spill av arpeggioer (1981, s. 52–62).
- «*Rotation*»: Handler om å rotere armen mens en spiller for å gi mer kraft til hver finger, og øke hastigheten (1981, s. 79).
- «*Staccato*»: En «kastende» bevegelse, bestående av løfting av fingre, hånd, underarm og overarm for riktig utførelse, og som kan brukes til både akkorder og enkelttoner (1981, s. 93–95).

- «*Thrust*»: Utføres ved å slå an tonen(e) med maksimal styrke fra overflaten av tangentene (1981, s. 108).

Han understreker at enhver fremføring burde gjøres så «lett» som mulig, det vil si at en burde anstrenge hender og armer minimalt, fordi dette kan påvirke kvaliteten på toneanslagene (Sandor, 1981, s. 29). Gjennom å bruke teknikker som de nevnt over, mener han en kan oppnå både ergonomisk eller mer uanstrengt spill, men også den ideelle klangen (Sandor, 1981, s. 70).

3.2.3 Ornamentikk

Hva som gir mening når det kommer til ornamentikkbruk avhenger av hva som ligger tilgjengelig for fingrene å spille. Pianoet er et instrument det kan være delvis anstrengende å utføre blant annet triller på. Dette skyldes at avstanden fra at tangentene ikke er trykket ned til de er det, er lenger enn fra eksempelvis strengen til gripebrettet på hardingfela. I tillegg krever pianotangenten kraftigere anslag enn felestrengen.

Sandor skriver at en svakhet ved pianoet er at klangen raskt dør ut etter toneanslagene, og at dette har ført til instrumentidiomatiske løsninger som har lagt grunnlag for egne «pianistiske» stiler (Sandor, 1981, s. 11). En av disse løsningene går ut på å kompensere for den korte klangvarigheten; dette mener han kan gjøres, utenom å bruke pedalen, gjennom å benytte ornamenter (Sandor, 1981, s. 11). Med dette oppstår et lite paradoks som sier at ornamentikkbruk på pianoet både er plasskrevende og plasskapende.

Han hevder videre at mye ornamentikkbruk stammer fra eldre tangentinstrumenter (jf. cembalo, orgel) som har krevd andre spilleteknikker, og har blitt overført til pianoet gjennom noter; dette tok spesielt plass under barokken (Sandor, 1981, s. 12). Instrumenter som eksempelvis cembaloen, har svakere klang enn pianoet, noe som har gjort at det har vært langt vanligere å understreke melodien ved hjelp av triller og mordenter (korte triller) på dette instrumentet. Sandor mener pianoet derfor generelt sett krever mindre ornamentering enn det som ofte er angitt i noter (Sandor, 1981, s. 12).

3.3 Instrumentidiomatiske forhold – en oppsummering

Dette kapittelet har handlet om å få en oversikt over de idiomatiske forskjellene mellom pianoet og hardingfela, med spesielt fokus på felebuen, høyre pianopedal, den akkompagnerende håndens rolle på pianoet, og ornamentikkbruk på begge instrumenter. Jeg vil følgende gi en oppsummering av disse.

Buen styres av ansatsformler som danner rytmen i slåttemusikken, og buens todeling gjør at repeterende ansatsformler går opp i partall (Røine, 2024, s. 1, 135). Hardingfelerepertoaret er preget av dobbeltstrøk, altså at to og to strenger strykes samtidig (Aksdal & S. Nyhus, 1993, s. 86–87).

Ornamentering er relativt enkelt å utføre på hardingfela, noe som henger sammen med at strengene ligger nært gripebrettet. Bruk av ornament er først og fremst preget av utøvernes personlige stil (Aksdal & S. Nyhus, 1993, s. 93), og det kan være vanskelig å skille mellom ornament- og meloditoner. Ornamentikk er ofte knyttet til kadensformler (Aksdal & S. Nyhus, 1993, s. 93–94, 381), og en mindre undersøkelse peker på at forslag og triller forekommer i ulik grad på de forskjellige taktslagene (Vaaje, 2023).

Pianopedalen kan senkes før, samtidig med, eller etter toneanslaget, som gir forskjellige effekter (Riefling, 1957, s. 28–29). Pedalen kan også senkes enten delvis eller helt, noe som påvirker klangen på ulike måter (Riefling, 1957, s. 24). Mengde og varighet på pedal avhenger av registeret en spiller i, og det lavere registret krever generelt mindre pedal enn det høyere (Riefling, 1957, s. 30; Sandor, 1981, s. 163–164). Hvordan en anvender pedalen må til syvende og sist avgjøres av øret som hører (Sandor, 1981, s. 163–164).

Den akkompagnerende håndens rolle i en pianofremføring kan oppsummeres på følgende måte: Valgmulighetene er mange, og hva en velger har stor påvirkningskraft på musikkens helhetlige uttrykk. For å skape dynamikk kan en legge til variasjoner i den akkompagnerende hånden, men en må samtidig passe på at denne ikke overdøver melodien. En kan anvende et bredt spekter av teknikker, og hvordan en utnytter disse dreier seg om bevisst plassering og bruk av hele armen.

Ornamentering er noe mer anstrengende på pianoet enn på hardingfela. Samtidig som ornamenter er plasskrevende i en fremføring, kan de også brukes til å forlenge toner og frasedeler (Sandor, 1981, s. 11). Sandor hevder at pianoet generelt sett krever lite ornamentikk, ofte mindre enn det som angis i en del noter (1981, s. 12).

Til slutt er det viktig å igjen nevne at instrumentene generelt sett er forankret i to svært ulike musikktradisjoner. Dette fører til forskjellige måter å tenke frasering på, og litteraturen som har vært brukt til å beskrive de instrumentidiomatiske forholdene, har belyst ulike oppfatninger rundt estetiske idealer. Det er mye rom for personlig stil, spesielt med tanke på bruk av ornamentikk, hos begge. Det vil i kapittel 5 bli relevant å komme inn på en nærmere sammenlikning av pedalbruk og felebuens ansatspraksis.

4 Slåttespill på piano

På 1800-tallet kom runddansene (vals, polka, masurka, reinlender) med tilhørende musikk på moten i Norge (Bakka, 1978, s. 32). Mot midten av samme århundre ble de norske hjem introdusert for pianoet (Kjeldsberg, 1985, s. 15, 64), og moteinstrumentet møtte motemusikken. Jeg vil ikke komme nærmere inn på pianoets bruk i runddansmusikken i denne oppgaven – det ville blitt for omfattende. Jeg kan nevne at pianoet har vært brukt som akkompagnement enkelte steder, og at runddansen – som den «nyere» musikken – naturlig nok har vært spilt i større grad på piano; det finnes utallige eksempler på runddansmelodier som har blitt bearbeidet for piano, og på mange måter blitt inkorporert i kunstmusikksjangeren (Kjeldsberg, 1985, s. 64).

Utover 1800-tallet førte den gryende nasjonalromantikken til at interessen for bondekulturen økte, og flere komponister og pianister begynte etter hvert å bruke elementer fra folkemusikken i sine komposisjoner (Kjeldsberg, 1985, s. 61, 64–66); to eksempler på dette er Thomas Tellefsen og David Monrad Johansen. Videre vil jeg trekke frem tre sentrale personer som har bearbeidet telespringarslåtter for piano. Disse har forholdt seg til dansetakten på svært forskjellige måter, noe som har bidratt til tre ulike uttrykk. Jeg vil hovedsakelig se på hvordan takten betones i de forskjellige eksemplene.

4.1 Ludvig Mathias Lindeman

Ludvig Mathias Lindeman (1812-1887) var komponist og innsamler av folkemelodier, og utgav mellom 1853 og 1867 flere notehafter som senere ble samlet under verket *Ældre og nyere norske fjeldmelodier samlede og bearbejdede for pianoforte* i tre bind (Andersen, 2023). I første bind finnes blant annet en «Springdands fra Bö i Thelemarken» (nr. 144) og en «Springdands fra Thelemarken» (nr. 197). Melodiene er notert i standard 3/4-takt, og takten er markert gjennom blant annet akkorder på enten første pluss andre og tredje taktslag, eller alle tre taktslagene (Lindeman, 1853).

Springdands Fra Thelemarken <small>Ludvig Mathias Lindeman</small>	Springdands Fra Bø i Thelemarken <small>Ludvig Mathias Lindeman</small>

Figur 3. Springdans 197 (venstre) og 144 (høyre), slik de ble skrevet ned av L. M. Lindeman mellom 1853-1867. Hentet fra *Ældre og nyere norske fjeldmelodier*.

I *Vore Slaatter* (1915) henviser Catharinus Elling til en av Lindemans utrykte notenedtegnelser fra 1862, hvor han beskriver takten i tredelte slåtter fra Østerdalen:

«De Østerdalske Springdansen adskiller sig fra de valderske og thelemarkske [...] [ved] Taktens Ujevnhed saaledes at 3die Fjerdedel afkortes i Værdi næsten som om der spilledes i 5/8 Takt saaledes at Takten angives eller trædes med Foden i 2 lige og 1 rask eller hurtig Hop [...]» (Elling, 1915, s. 15–16)

Lindeman mente tilsynelatende at takten i både Telemark og Valdres var å oppfatte som jevn, i motsetning til takten i Østerdalen, noe som kan forklare akkordplasseringene i notebildene over. Elling merker seg videre at Lindeman har valgt å notere østerdalstakten som jevn, til tross for at han bemerker seg asymmetrien; han mener dette skyldes at nedtegnelsene ikke tar hensyn til dansen (1915, s. 17).

4.2 Edvard Grieg

Edvard Grieg (1843-1907) er kanskje den som er mest kjent for å ha bearbeidet slåtter på piano, og flere av hans bearbeidelser er telespringarmelodier. I det kjente Opus 72 finnes fem springarer etter hardingfelespilleren Knut Dahle (1834-1921), nedtegnet av Johan Halvorsen: «Jon Vestafe», «Prillaren fra Os», «Springar etter Myllarguten», «Håvard Gibøens drøm» og «Kivlemøyane, springar fra Seljord». Disse er mer utbroderte enn Lindemans bearbeidelser, og Grieg leker seg i større grad med markering av takten. I noen av slåttene faller venstre hånd mellom taktslagene, i andre faller den på hvert taktslag, eller på to av dem. Noteverdiene peker også på en mer variert melodirytme. (Grieg, 1903)

Grieg skal ha vært noe kjent med slåttemusikk og hardingfele, og utfordringene med å bearbeide denne musikken for piano. Han var allikevel forankret i den klassiske musikktradisjonen, og har helt klart sett slåttemusikken fra dette perspektivet. Han var blant annet svært opptatt av pianoets muligheter for harmoniske variasjoner, noe han mente hardingfela ikke hadde den samme mulighet til. (Grieg, 1903, sitert i Kjeldsberg, 1985, s. 66)

Figur 4. "Håvard Gibøens Draum" slik den er bearbeidet i Edvard Griegs Opus 72, utgitt i 1903

I Griegs bearbeidelse av slåttan «Håvar Giböens Draum» finnes flere eksempler på det han blant annet selv uttaler; det er stor variasjon når det kommer til harmonier, dynamikk og markering av rytme. I motsetning til Lindemans noter, er det blant annet notert mye ornamentikk, bindebuer og flere pedalmerker, hvor mye er gjort av Johan Halvorsen før Griegs bearbeidelser (Grieg, 1903, s. 35–37; Halvorsen, 1903, s. 16). Det er tydelig at fokuset i arbeidet hans har vært på å spille slåttemusikk på en måte som utnytter pianoets muligheter og som holder seg innenfor sjangerspesifikke rammer for den klassiske musikken. Bearbeidelsene egner seg med andre ord lite til dans, og har ikke tatt hensyn til folkemusikalsk sjangerestetikk.

4.3 Ingfrid Breie Nyhus

Ingfrid Breie Nyhus (f. 1978) gav i 2015 ut Albumet *Slåttepiano*, som er en ny tolkning av slåttene i Griegs Op. 72. Disse finnes i motsetning til Lindeman og Grieg sine ikke på noter, men kun som innspilt materiale. Takten her er enda friere, men henter allikevel til den asymmetriske takten i telespringaren. Jeg har valgt å transkribere et eksempel for å sammenlikne med Lindeman og Griegs bearbeidelser; takten er derfor satt til 3/4 selv om det i realiteten er mer flytende, og må derfor ses på som en tolkning.

Håvard's draum

Ingrid Breie Nyhus

Figur 5. Transkribert og tolket versjon av "Håvard's draum" fra albumet *Slåttepiano* av Ingrid Breie Nyhus, utgitt i 2015.

Under arbeidet med *Slåttepiano* har Breie Nyhus lyttet til flere forskjellige hardingfelespillere og ulike variasjoner av slåtter. Hun beskriver senere i sin doktorgradsavhandling, *Tradisjoner på spill: Fortolkning og utøving mellom slåtter og pianisme*, utfordringene med å forsøke å bevare det folkemusikalske uttrykket på piano. På lik linje med Grieg, står Breie Nyhus plantet i den klassiske musikk sjangeren. Hun mener slåttene best trer frem gjennom et minimalistisk uttrykk. (I. B. Nyhus, 2019, Kapittel : Pianistisk tradering)

Hennes tilnærming til slåttemusikken skiller seg fra Lindeman og Grieg på flere måter, som blant annet kan skyldes ulik tilgang på musikken de har arbeidet med. Utøverne har også hatt forskjellige mål i fokus; mens Grieg undersøker mulighetene for ekspansjon og utnyttning av pianoets store tonespenn i møte med slåttene, undersøker Breie Nyhus hvordan slåtteuttrykket kan bevares gjennom å tenke minimalistisk. Grieg leker seg med utbroderte akkorder og

harmoniske variasjoner; Breie Nyhus spiller sjeldent mer enn to toner samtidig. Jeg har også merket meg at det er stor forskjell på ornamentikkbruk mellom de to; triller forekommer relativt ofte hos begge, men bruken av forslag forekommer betydelig oftere hos Breie Nyhus enn hos Grieg.

4.4 Slåttespill på piano – en oppsummering

I dette kapitlet har jeg sett nærmere på tre løsninger for bearbeidelse av slåtter på piano. Lindeman, Grieg og Breie Nyhus står alle plantet i den klassiske musikkjangeren, men bearbeidelsene kan ses på som produkter av ulike trender og personlige uttrykk. De har også hatt forskjellig tilgang på slåttemusikk og hardingfelespill, som kan ha vært med på å forme valgene som har blitt tatt. Det er viktig å nevne at bearbeidelsene ikke tar hensyn til folkemusikkestetiske idealer, og at deres fokus med all sannsynlighet ikke har vært på å oversette slåttene på en måte som fremhever dansetakten.

Selv om disse eksemplene representerer tolkninger av slåttemusikken fra et mer eller mindre kunstmusikalsk perspektiv, representerer de noen utfordringer som oppstår i møtet mellom to svært forskjellige sjangre. De er derfor viktige i sammenhengen. I tillegg viser de løsninger en kan velge å hente inspirasjon fra, eller eventuelt velge bort, i nye bearbeidelser.

5 Det praktiske arbeidet

Gjennom dette prosjektet har jeg valgt å fokusere på noen elementer jeg mener kan betegnes som helt sentrale i markeringen av takt og rytme på hardingfela og pianoet. Det har dreid seg om felebuen, høyre pianopedal, bruk av ornament, og akkompagning med venstre hånd på pianoet. I dette kapitlet vil jeg gi en oppsummering av den praktiske arbeidsprosessen, og belyse noen spørsmål og utfordringer som har dukket opp underveis. Aller først vil jeg presentere prosessen – fra plukking av melodier til utprøving av forskjellige variasjoner – i et kort sammendrag jeg har valgt å dele inn i fire «faser».

5.1 Arbeidsprosessen i fire faser

Fase 1: Jeg brukte de første ukene på å overføre melodiene gjennom å lytte, se på videoer, og notere ned ting som buestrøk og melodirytme. Det å notere ned hjalp meg til å teste ut forskjellige måter å spille med buestrøkene, markere takten på, osv. Den første perioden gikk til å tenke større – ekspandere – og utforske, og jeg hadde spesielt fokus på dynamikk, og variasjoner med og uten melodien. Jeg startet tidlig med å teste ut å spille til dans og få tilbakemeldinger, som gav meg mye å jobbe med. Jeg testet også ut å tape/lodde tangenter i et forsøk på å etterlikne understrengene på hardingfela. Dette gjorde jeg i håp om å oppnå en mer bærende klang uten å ty til pedalen, men fant fort ut at delvis senket pedal gav et mer ønsket uttrykk. Dette var riktignok vanskeligere å balansere.

Fase 2: Jeg fikk etter hvert landet enkelte ting som jeg mente fungerte, og fant blant annet ut at jeg måtte forholde meg til en kontinuerlig måte å markere takten på. Dette gjorde det lettere og mer behagelig for danserne å følge, og gikk blant annet ut på å spille på hvert taktslag. Jeg testet også ut forskjellige pianoer, og fant ut at én måte å spille på ikke fungerer for alle instrumenter. Dette føler jeg kommer spesielt til syne ved spill av slåttemusikk, noe som blant annet må skyldes annerledes pedalbruk enn hva jeg har vært vant til tidligere. I tillegg øvde jeg på å ha mer kontakt med danserne; denne kommunikasjonen gjorde

etter hvert at spillet føltes friere, fordi jeg var mer løsrevet fra å se på tangentene.

- Fase 3: I neste «fase» gikk jeg tilbake til å spille mer på hardingfela, og jeg gikk gjennom slåttene jeg hadde overført på nytt. Jeg fant ut at pianoversjonene delvis hadde formet hvordan jeg nå spilte slåttene på hardingfela, og jobbet med å finne tilbake til «hardingfeleuttrykket» på pianoet. Jeg gikk også over til å teste ut å bruke pedalen til å markere enkelte buestrøk, og forsøkte å bytte ut buemarkering med pedalmarkering (i notene).
- Fase 4: Til slutt gjorde jeg opptak av én versjon av hver slått jeg hadde overført. Jeg reflekterte over hvordan spillet mitt hadde utviklet seg, og noterte meg at det hadde oppstått mange versjoner av slåttene over den tiden jeg hadde spilt på dem. Opptakene ble et lite utdrag av et større antall variasjoner.

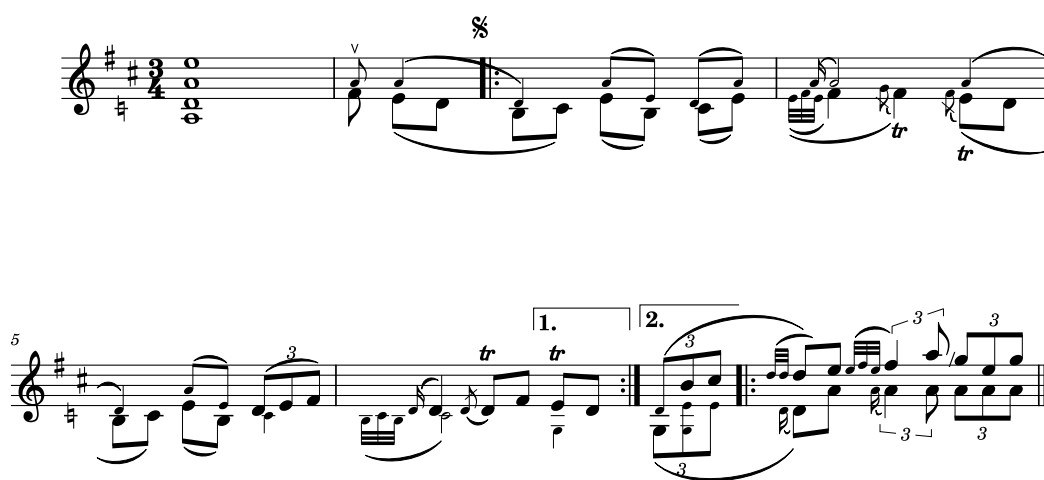
5.2 Felebuen – pianopedalen

Jeg har fundert mye over hvordan pianopedalen best mulig kan brukes, og det har vært vanskelig å lande et svar på dette. Jeg øvde inn alle melodiene uten pedal, og opplevde det som at melodirytmene lett ble visket ut når pedalen ble introdusert. Samtidig merket jeg at den kom til nytte under blant annet passasjer hvor jeg måtte bevege meg over noe større avstander. Eksempel på dette i «Fanden i veggemotet» (vedlegg 3) og «Gullfakse» (vedlegg 5).

Ved å spille slåttene til dans har jeg testet ut ulike mengder pedal. Tilbakemeldingene fra danserne har vist at det ikke finnes ett svar på hvordan pedalen burde anvendes; noen foretrakk et mer flytende uttrykk, mens andre ønsket mindre pedal da de mente dette var tydeligere med tanke på takten. Dette førte meg over til bruk av delvis senket pedal. Som nevnt har dette vært utfordrende å balansere, som vil si at det har vært vanskelig å holde pedalen på samme punkt over lengre tid. Min egen pedalbruk har endret seg mye i løpet av dette prosjektet, og jeg har tidligere ikke vært vant med denne pedalteknikken. Jeg har allikevel opplevd det som passende for slåttemusikken, da den gir nettopp denne balansen

mellom fyldig klang og tydelig melodirytme. Jeg har også opplevd at mengden pedal som har passet å bruke har avhengt av hvor i registeret jeg har befunnet meg; i lysere partier har jeg kunnet bruke mer pedal enn i mørkere.

I startfasen av prosjektet testet jeg ut å bruke venstre hånd til å markere buestrøk, eller ansatsformler. Dette gikk jeg bort fra da det kom frem av tilbakemeldingene fra danserne at det var lettere å oppfatte takten dersom den ble markert av tangentene. Derfor gikk jeg over til å undersøke om ansatsformlene lot seg markere i pedalen. I teorien vil det kort fortalt kunne gjøres gjennom å bytte ut bindebuer i felenotasjon med pedalmarkeringer:



Figur 6. Et utdrag av slåtten «Borkjen» slik den står skrevet i *Hardingfeleslåttar: Band V* (Gurvin (Red.), 1967, s. 15).



Figur 7. Forenklet versjon av slåtten «Borkjen», bindebuer byttet ut med pedalmarkeringer.

Ser en i pianonoter skilles det mellom legato som spilles gjennom å slippe opp tangenten først etter neste toneanslag, og legato som kommer av å senke pedalen. Dersom en bytter ut bindebuer i felenotasjon med pedalmarkering, forutsetter det at fingrene kontinuerlig spiller staccato, noe som etter min mening fremstår unaturlig. Dermed gir det lite mening å tenke at pedalen skal forholde seg til ansatsformlene, og mer mening å heller tenke at dette må markeres gjennom legato i fingrene. Jeg mener pedalen først og fremst kommer til nytte som nevnt, over lengre tonespenn, og slik den ofte faktisk brukes i kunstmusikken, til å aksentuere sentrale toner eller frasedeler.

5.3 Den akkompagnerende hånden

Etter hvert som jeg fikk overført de første melodiene, startet utprøvningsprosessen med å finne ut hvilken rolle jeg fant det hensiktsmessig at den ledige hånden skulle ha. Dette var på mange måter minst like utfordrende som arbeidet med pedalen, da jeg i første omgang ikke visste hvilke føringer jeg skulle legge for den.

Jeg landet på å la venstre hånd akkompagnere melodien gjennom markering av taktslagene, noe som tydeliggjør takten for danserne. Jeg har også valgt å spille toner som befinner seg i slåtten, og da ofte toner som tilsvarer andre streng i dobbeltstrøkene på hardingfela, med enkelte unntak. I «Fivilbøen» (vedlegg 4) og «Brynesteinslurken» (vedlegg 2) har jeg forholdt meg noenlunde konsekvent til dette, mens eksempelvis slutten av «Springar etter Kjetil Haugen» (vedlegg 7) er mer alternativ.

Det hender i enkelte tilfeller at venstre hånd også er med på melodien, eksempelvis dersom et motiv strekker seg over en lengre avstand. Et eksempel på dette er store deler av slåtten «Gullfakse» (vedlegg 5), som er utfordrende å spille nettopp på grunn av disse melodibevegelsene.

I tilfellene med «Fivilbøen» og «Brynesteinslurken» hender det venstre og høyre hånd krysser hverandre. På hardingfela kan strengen som ikke holder melodien i dobbeltstrøket, enten være over eller under melodistrengen. Dette fører til at hendene krysses dersom en slik bevegelsen speiles på pianoet. Hele siste vek av «Fivilbøen» utføres på denne måten.

Det varierer noe hvor mange toner jeg spiller i venstre hånd, men det har vært et mål å ikke la «akkompagnementet» overdøve melodien. Jeg har allikevel opplevd at dette lett kan skje med en bevegelse som er relativt statisk. I tillegg har det vært et mål å holde melodien i fokus, og ikke la den forsvinne i eksempelvis harmoniske variasjoner.

5.4 Ornamentikk på hardingfela og pianoet

Ornamentering er som nevnt noe enklere å utføre på hardingfela enn på pianoet. Utover at en kan peke på at et stort flertall av hardingfeleslåtter inneholder ornamenter, har jeg ikke funnet noen klare regler for hvordan og hvor mye ornamentikk som skal brukes. Det ser ut til å i stor grad henge sammen med personlig stil og preferanse, noe som gjør at jeg heller ikke har strevd etter å kopiere hardingfela på dette området. Jeg har allikevel tenkt mye over hvordan bruk av ornamenter påvirker rytmen i slåtten.

Jeg har forsøkt å spille enkelte av trillene jeg bruker på hardingfela også på pianoet, med bare tidvis vellykket resultat. Ofte har trillene gått utover melodien, fremfor å fremheve eller understreke den. Jeg har ikke noe klart svar på hvorfor enkelte triller fungerer og andre overhodet ikke, annet enn at de krever ulik mengde plass av taktslaget de tilhører. Det kan allikevel være nyttig å bruke triller når lengre toner forekommer i slåtten, eksempelvis i kadensformler; tonene på et piano dør relativt raskt ut, og ornamentene kan bidra til at drivet i i fremføringen ikke dabber av.

Jeg har opplevd at det har falt langt mer naturlig å spille forslag på pianoet enn triller, som kan skyldes at de ofte tar mindre plass. Samtidig har jeg opplevd at det har bidratt til et mer organisk uttrykk, i det at de har skapt en mykere overgang mellom meloditonene. Det er sannsynligvis delte meninger om hvorvidt ornamenter er *nødvendige* på noen av instrumentene, men en kan på bakgrunn av både slåttematerialet generelt og de instrumentidiomatiske forholdene, argumentere for at ornamentikk har en mer sentral rolle på hardingfela enn på pianoet.

6 Oppsummering og konklusjon

Et mål med denne oppgaven har vært å finne frem til måter å formidle slåttemusikk, nærmere bestemt telespringar, på piano, og å tilgjengeliggjøre pianoet som instrument til dansespill. Dette har jeg først og fremst gjort ved å se på elementer ved hardingfelemusikken som er sentrale for markering av takt og rytme, og sett disse opp mot mulighetene som finnes på pianoet. Jeg innledet oppgaven med å blant annet undersøke begrepene «fraseringspraksis» (ansatspraksis) og «god dansetakt». Deretter var jeg innom hardingfelemusikken på mer generelt nivå, etterfulgt av en beskrivelse av telespringaren.

Fokuset har vært på de idiomatiske forskjellene mellom hardingfela og pianoet, og følgende fire punkter har vært sentrale: 1) Felebuens rolle i formidling av ansatspraksis typisk for slåttemusikken, og mulighetene for å overføre dette til pianoet; 2) bruk av høyre pianopedal til betoning av viktige frasedeler eller enkelttoner; 3) akkompagnering av melodien ved markering av taktslagene i hånden som ikke spiller melodien; 4) forskjellene i ornamentering på hardingfela og pianoet, og ornamentikkens rolle i slåttemusikk på piano.

Jeg vil nå trekke frem problemstillingen på nytt: *Jeg vil undersøke hvordan telespringarslåtter kan oversettes fra hardingfele og spilles på piano med fokus på formidling av dansetakt, og stiller følgende spørsmål:*

- *Hva menes med god dansetakt?*
- *Hvilke instrumentidiomatiske forhold spiller inn på overføringsprosessen fra hardingfele til piano?*
- *Hvordan kan dette gjøres i praksis?*

God dansetakt kan beskrives som en reaksjon på musikken, og noe som oppstår som et produkt av samhandlingen mellom dansere og spelemann. Et nøkkelbegrep som kan indikerer god dansetakt i musikken er *danselyst*.

Oppgaven peker på flere idiomatiske forskjeller mellom hardingfela og pianoet. Punktene jeg har fokusert spesielt mye på, har som nevnt handlet om felebuen, høyre pianopedal,

toneanslag av den akkompagnerende hånden, og instrumentenes praktiske egnethet når det kommer til ornamentering. Disse peker i all hovedsak på forskjeller i hvordan tonen slås an og opprettholdes.

Oppsummert kan en peke på noen punkter som tilgjengeliggjør spill av telespringar til dans på pianoet: For å oppnå en tydelig takt kan hånden som ikke spiller melodien, benyttes til å markere taktslagene. Det er imidlertid viktig at den ikke hindrer melodien i å tre frem. På lik linje kan delvis senket pedal være en fin måte å betone elementer i slåtten på, samtidig som den ikke overdøver melodi og rytme. Mengde pedal avhenger blant annet av registeret en spiller i, og kan også brukes til å fremheve viktige meloditoner eller motiver. Bruk av ornamentikk er i stor grad avhengig av personlig smak, men det er viktig å ta hensyn til at pianoet, blant annet på grunn av behovet for kraftigere toneanslag, krever mer av utøveren for å spille triller. Ornamentikk er samtidig nyttig ved forekomst av lange toner, fordi tonene raskt dør ut dersom en ikke har senket pedalen. Forslag er enklere å spille enn triller, og kan bidra til et mykere uttrykk.

Videre viser vedlegg 1 til 7 noen eksempler på hvordan disse punktene kan følges, som bare må regnes som alternativer til hvordan slåttene kan fremføres. Med tanke på at det så vidt jeg vet ikke finnes særlig med foregående eksempler på dansespill på piano, kan denne oppgaven ses på som et lite utdrag av de ellers mange mulighetene som finnes. Til videre hadde det vært interessant å utforske pianoet opp mot fellesinstrumental ansatspraksis i slåttemusikken enda dypere, og muligens funnet frem til flere konkrete eksempler på hvordan slåtter kan fremføres på piano.

Til slutt vil jeg si at det er lett å tenke på hardingfela og pianoet, ikke bare som to forskjellige instrumenter, men ofte som to forskjellige sjangre. Jeg håper denne oppgaven kan oppmuntre til videre utforsking av mulighetene for slåttespill på piano, at den kan bidra til inkludering av instrumentet i flere solo- og samspillsfremføringer av slåttemusikk, og at den kan være til nytte for andre pianister som ønsker å bruke instrumentet til dansespill.

7 Litteraturliste

- Aksdal, B. (1993). Instrumentalmusikken: Dansemusikken. I S. Nyhus & B. Aksdal (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 130–160). Universitetsforlaget.
- Aksdal, B. (1993). Instrumentene: Typologi og historikk. I S. Nyhus & B. Aksdal (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 15–67). Universitetsforlaget.
- Aksdal, B. (2023, 28. november). Hardingfele. I *Store norske leksikon*.
<https://snl.no/hardingfele>
- Aksdal, B. & Nyhus, S. (1993). Instrumentene: Spilleteknikker. I S. Nyhus & B. Aksdal (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 85–100). Universitetsforlaget.
- Andersen, R. J. (2023, 23. august). Ludvig Mathias Lindeman. I *Store norske leksikon*.
https://snl.no/Ludvig_Mathias_Lindeman
- Bakka, E. (1978). *Norske dansetradisjonar*. Det Norske Samlaget.
- Bakka, E. (1985). Dans og spel. I I. Bolstad, A. Kyte & J. Mæland (Red.), *Norske tonar: Heidersskrift til Sigbjørn Bernhoft Osa på 75-årsdagen*. Universitetsforlaget.
- Bakka, E. (1993). Instrumentalmusikken: Danseformene. I S. Nyhus & B. Aksdal (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 101–129). Universitetsforlaget.
- Gurvin, O. (1967). *Norsk folkemusikk, Serie 1, Hardingfeleslåttar: Bd. 5. Springar i 3/4 takt*. Universitetsforlaget.
- Blom, J.-P. (1993). Instrumentalmusikken: Rytme og frasering - forholdet til dansen. I S. Nyhus & B. Aksdal (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 161–184). Universitetsforlaget.
- Elling, C. (1915). *Vore Slaatter*. A. W. Brøggers Boktrykkeri.
- Forslag. (2020, 21. august). I *Store norske leksikon*. https://snl.no/forslag_-_musikk
- Grieg, E. (1903). *Slåtter: Opus 72*. Edition Peters.
- Halvorsen, J. (1903). *Slåtter*. Edition Peters.
- Haukås, B. (2022). *En dialog mellom dans og spel: En kvalitativ studie av diskursen rundt kommunikasjonen mellom bygdedans og bygdedansslåtter*. Universitetet i Sørøst-Norge.
- Holter, S. W. (2024, 24. april). Piano. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/piano>

- Kjeldsberg, P. A. (1985). *Piano i Norge: «Et uundværligt Instrument»*. C. Huitfeldt Forlag.
- Kobb, C. (2019, 26. februar). Frasering. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/frasering>
- Kvifte, T. (2000). Musikkteori for folkemusikk: En innføring. I *Musikk*. Norsk musikkforlag.
- Lindeman, L. M. (1853). *Ældre og nyere norske fjeldmelodier: samlede og bearbejdede for pianoforte*. P. T. Mallings Forlagshandel.
- Nilstun, C. (2023, 23. november). Idiomatick. I *Store norske leksikon*.
<https://snl.no/idiomatick>
- Nyhus, I. B. (2019). *Tradisjoner på spill: Fortolkning og utøving mellom slåtter og pianisme*.
<https://www.researchcatalogue.net/view/385124/385125>
- Nyhus, S. (1993a). Instrumentalmusikken: Tonale trekk og felestiller. I S. Nyhus & Aksdal, Bjørn (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 193–199). Universitetsforlaget.
- Nyhus, S. (1993b). Notasjon av folkemusikk. I S. Nyhus & B. Aksdal (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 377–383). Universitetsforlaget.
- Omholt, P. Å. (2020). En, to, tre...?: Om inkonsekvenser, variasjon og endring i springar- og polstakt i Norge. *Svenskt visarkiv*, 5, 61–80.
- Philipp, L. (1969). *Piano technique: Tone, phrasing and dynamics*. Dover Publications.
- Riefling, R. (1957). *Klaverpedalene i historisk og praktisk belysning*. Harald Lyche & Co.s Musikkforlag.
- Røine, A. E. (2024). *Rytmiske strukturer i norsk slåttemusikk: En sammenliknende studie av ansatspraksis på munnharpe, tralling, langeleik og hardingfele*.
- Sandor, G. (1981). *On piano playing: Motion, sound and expression*. Schirmer Books.
- Trille. (2023, 6. desember). I *Store norske leksikon*. https://snl.no/trille_-_musikk
- Vaaje, M. (2023). *Forslag og trill i telespill: En undersøkelse av ornamentikkbruk i en telespringar*. Universitetet i Sørøst-Norge.