

# Trommeslåtter med ujevne taktarter – et tolkningsforsøk

Bjørn Sverre Kristensen

## Abstract

Music performed on the military field drum is an integral part of Norwegian folk music. The musical material consists of patterns deriving from military drum signals and of rhythmic patterns from traditional fiddle music. The drum tradition from the Norwegian west coast was on its heights around 1850. Between 1910–35 Johannes Sundvor (1871–1941) travelled around documenting what was left of the tradition. Sundvor was a trained military musician, playing both drum and bugle, and was proficient in musical notation. In some of the manuscripts he left behind, one finds drum tunes notated in time signatures, which either are very uncommon or non-existent in Norwegian traditional music, such as  $5/8$ ,  $7/8$ ,  $9/8$ , and  $10/8$ . In the 1990-ies and onwards, several attempts were made to interpret these time signatures. Participants in these debates were mainly professional percussionists, and focus were more or less on finding a correct way of drum sticking the notated rhythms in relation to the on-going drum roll, which serves as the drone. This article is an attempt to interpret these rhythmical patterns in relation to how Norwegian traditional music for other instruments such as fiddle and Hardanger fiddle is notated. May these ways of notation shed light on the notational manner that Sundvor utilized when he documented the Norwegian drum music?

## Innledning

I folkemusikken i Norge finner en begrepet *trommeslåtter*. Det vil si slåtter

som i regelen spilles på tamburtromme, en stor stikkespilt militærtromme med snorstramming og sarg av tre eller messing og med seider av tarm på underskinnet. Trommeslåtter kan gjerne sies å være en blanding av rytmisk tematikk hentet fra øvrig slåttemusikk og fra militære trommesignaler, spilt over en lang, utholdt virvel. At det hovedsakelig var vervede militære eller dimitterte som var utøvere på tromme, betoner slektskapet mellom trommespill til militære og sivile formål. For en historisk gjennomgang vises til blant andre: Mistereggen, Birger: *En tromme er intet musikalsk instrument*, Hovedoppgave NMH, 2001, og Seldal, Rolf Kristoffer: *Trommeslåttar før og no*. Hovudfagsoppgåve i etnomusikologi, Grieg-akademiet UiB, våren 2000. Noen av trommeslåttene er notert i taktarter som er uvant i norsk slåttespill. Denne artikkelen gjør forsøk på å tolke disse noteringsmåtene.

Militært og folkelig trommespill som solo- og samspillstradisjon er dokumentert både skriftlig og ikonografisk mange steder i landet, men i form av noteoppteignelser og innspillinger finnes tradisjonen med trommeslåtter kun bevart på Vestlandet der den holdt seg lengst, til et stykke inn på første halvdel av 1900-tallet. Johannes Sundvor (1871–1941), som hadde bakgrunn som militærmusiker, reiste i perioden 1910–1935 fra Hardanger til Sogn og skrev ned det som var igjen av tradisjonen. Sundvors trommeslått-materiale er samlet i seks notehefter og notatbøker i tillegg til 43 løs-ark. Sundvor laget også en samling som han kalte *Trommeslåtter og trommemarsjer*<sup>1</sup>; 34 trommeslåtter, 9 «postludier til reksolinksslåtter»<sup>2</sup>, 26 trommemarsjer og noen etyder. Johannes Sundvor lærte tradisjonen videre til sønnen Olav (1905–1973), som i sin tur lærte den til sønnen Eirik (f. 1938).

I enkelte av trommeslåttene i Sundvors samlinger forekommer skifte av taktart fra jevne taktarter som 2/4 og 4/4, til taktarter jeg i den videre framstillingen kaller for «ujevne taktarter». Med det mener jeg taktarter der pulsen betones med ujevne mellomrom, som 5/8, 7/8, 9/8 og 10/8. Betegnelsen «ujevne taktarter» finner en i musikkteoretiske utgivelser og ut-

1. Sundvor, Johannes: *Trommeslåtter og trommemarsjer* (uten utgivelsesår og uten sidetall).
2. Reksolinks: Fra tysk «rechts und links», en spilleteknikk der høyre og venstre hånd veksler på å føre slåttemotivet.



*Tamburdrumme i samlinga til Forsvarsmuseet, Akershus festning.  
Foto: Bjørn Sverre Kristensen*

FMU

trykket er generelt utbredt blant utøvere.<sup>3</sup> Ujevne taktarter finnes det ellers svært lite av i norsk folkemusikk, så en kan undre seg over forekomsten av slike i trommelåttmaterialet. Av ulike forsøk på forklaringer kan her nevnes diskusjonen som gikk i tidsskriftet *Slagverknytt* på 1990-tallet, hvor begrep som håndsettingsnotasjon og udelt takt var fremme. Det refereres grundigere til dette senere i artikkelen. For diskusjonen om hvorvidt asymmetrisk tre-takt slik den kan forekomme i pols, springar, og springleik er å betrakte som ujevne taktarter, vil jeg i denne framstillingen la ligge.

Er de ujevne taktartene som vi finner i Sundvors oppskrifter uttrykk for et bevisst skifte av taktart, eller er de forsøk på å beskrive forskyving av rytmiske fraser mens den musikalske pulsen er uendret? Kan sammenlikning med annen, eldre slåttemusikk kaste lys over dette forholdet? Kan utforskning av alternative tolkninger av notebilder understøttet av egne musikalske erfaringer og fornemmelser i en spillesituasjon gjøre Sundvors bruk av ujevne taktarter meningsfulle og dermed brukbare for både forskere og utøvere?

Dette bringer meg til følgende problemstilling: Kan begrep som fraseforskyving, synkoper og udelt takt i den eldre slåttemusikken gi en alternativ forklaring på Sundvors og andres bruk og notasjon av «ujevne taktarter»?

3. [https://issuu.com/detnorskesamlaget/docs/opus\\_blaibok\\_bm/22](https://issuu.com/detnorskesamlaget/docs/opus_blaibok_bm/22)

## Forskningsmetode

Forskningsmetodikken går langs disse linjene: Studier og tolkning av eldre og nyere skriftlig og fonografisk tromme-materiale, studier og sammenlikning med feleslåtter, samt egne praktiske erfaringer med musikken. For nærmere undersøkelse har jeg valgt trommeslåttene *Telleslått* og *Sjuspringen*, samt de to feleslåttene *Hullaslagje* slik spillemannen Marton Laksesvela spiller den på CD-en *Fela i ura*<sup>4</sup>, og *Brureslira*, slik spillemannen Ånon Egeland formgir den på CD-en *Slåtter på vandring*.<sup>5</sup>

Tramper man takten etter *pulsen* definert som en firedel, og betoner andre åttendel i strøket, oppstår det en betoning på en del av takten som vanligvis ikke er trykk tung, og resultatet blir en synkope. Fortsetter man med å spille frasen uten å «avslutte» synkopen, vil et *flytsystem* oppstå; da kommer frasen enten på for- eller etter-slaget; ikke på *påslaget*. Et langt eller et kort buestrøk på slutten av frasen får musikken inn på eneren igjen. I framstillingen forekommer uttrykket *synkoper over taktstreken*. Med det forstås en betoning umiddelbart før taktstreken som gir lytteren en følelse av at den musikalske frasen foregripes.

Mitt musikalske utgangspunkt er spill på tamburtrømme og hardingfele. I den sammenheng har jeg gjort meg følgende erfaringer: Da jeg med spill på tamburtrømme forsøkte å trampe på firedelen på de nevnte trommeslåttene, slik som jeg gjør i de nevnte feleslåttene, fikk jeg den samme kroppslige følelsen av fraseforskyving som fortalte meg at det kunne være et slektskap i den rytmiske organiseringen av trommeslåttene og feleslåttene. Nettopp kroppen som medium for rytmeopplevelse blir omtalt av Jan-Petter Blom (Blom 1981: 298ff). «Utgangspunktet er hypotesen om at rytmeopplevelse er nær knyttet til erfaringer hentet fra bruken av egen kropp, og at våre bevegelser til musikk speiler vår opplevelse av musikkens rytme.»<sup>6</sup> Selv om Blom primært kobler dette til dans, kan det etter mitt syn overføres til spill; rytmen man spiller gir en kroppss-

4. *Fela i ura*. *Folkemusikk frå Bjerkreim*, CD med Vibå spelemannslag, Grappa Musikkforlag A/S, 2000.

5. *Slåtter på vandring*, Etnisk Musikkklubb, 2002.

6. Norsk folkemusikk serie 1, hardingfeleslåtter bind 7. Universitetsforlaget 1981, s. 298 ff.

lig fornemmelse som i stor grad er nøkkelen til fortolkningen av framføringen.

Ved beskrivelser av musikk kan ofte ønsket og ambisjonen om å utføre en mest mulig presis beskrivelse av det klingende forløp, som å opphøye en hypotese til en allmenngyldig teori om at «det er slik musikken egentlig er», stå i motsetning til subjektive oppfatninger og følelser som gjerne er knyttet til praktiske erfaringer med musikkformen. Det er nærliggende å rubrisere rytmefølelse som noe subjektivt; vi «føler» rytmen, siden den ofte baseres på en opplevelse av hvordan de musikalske bestanddelene er sammenkoblet i flyt og mønstre; det greske ordet «rhythmos» blir jo gjerne oversatt med «flyt». Rytme som en av musikkens elementer yter også sin skjerv til hvordan vi opplever musikkstykket som en totalitet. Ved et slikt sterkt nærvær av subjektivitet vil det selvsagt være vanskelig å stille opp en fasit for hvordan musikken skal håndteres. Det skrevne notebildet gir sine anvisninger, og lydopptaket kan antyde en *løsning*, men disse kan stå i motsetning til hva utøveren *føler* er gangbart. Derfor er mine undersøkelser av de nevnte trommeslåttene kun ment som en mulig tolkning hvor rytmefølelsen i spillesituasjonen spiller en sentral rolle.

Foreligger det et rytmisk slektskap mellom disse slåttene, på tvers av den store spilletekniske forskjellen som ligger mellom tamburtrømme og hardingfele? Det er nærliggende å tro at trommeslåttene kan inneholde tilsvarende rytmiske vendinger som man kan finne i for eksempel hardingfeleslåtter, med andre ord at trommeslåttene har sprunget ut av rytmiske vendinger fra slåttemusikken i kombinasjon med militær trommeteknikk. At tamburene var vel kjente med den lokale slåttetradisjonen må være hevet over tvil; flere tamburer var også spillemenn på hardingfele.

## Trommeslåtter med ujevne taktarter; en gjennomgang av diskusjonen

I 1991 kom Carl Haakon Waadelands hefte *Norske trommeslåtter, en trommeslagers skattekasse* (Sic.). En presentasjon og videreføring av tromme-

*slåtter fra Johannes Sundvors samlinger.*<sup>7</sup> Slåttene er hentet fra samlingene etter Johannes Sundvor som barnebarnet Eirik Sundvor på 1970-tallet lånte til musikkforskeren Ola Kai Ledang (f. 1940). Utgivelsen er i alt vesentlig en lærebok i å spille trommeslåtter, hvor forfatteren presenterer en pedagogisk metode basert på innlæring av 5 ulike *nøkler*. Disse nøklene er fastsatte rytmemønstre i sekstendeler med ulik stikkeføring, for eksempel regulære sekstendeler, trioler, kvintoler, og sekstoler (ibid. 12f.). Sentralt i nøklene står *paradidlen*, en kombinasjon av aksentuerte enkelt- og ikke-aksentuerte dobbeltslag. De aksentuerte enkelt-slagene utgjør selve slåttetemaet, mens dobbeltslagene går inn i den underliggende virvelen som slåttene spilles over. Waadeland (ibid. 14) skriver at «også Sundvor presenterte enkelte «nøkler» for utførelse av slåttene». Nøklene i læreboken er ikke de samme som Johannes Sundvor brukte; de er Waadelands løsning på slåttene. For eksempel er løsningen på *Dalaslåtten* hos Waadeland (ibid. 73) notert med utstrakt bruk av sekstoler og trioler i 16-deler, mens Sundvor i samlingen *Trommeslåtter og trommemarsjer* noterer slåttene med en nøkkel basert på 16-deler og 32-deler. Waadeland følger i heftet sitt den samme taktinndelingen som Sundvor gjør i slåttene *Brudlaups-slaat frå Brekke (Roa) i Sogn* (Waadeland, slått nr. 18) og *Dalaslått (Brudlaups-slaat frå Hålandsdalen)* (Waadeland, slått nr. 19). De er notert i 5/8 takt; Dalaslåtten også med innslag av 6/8 takt. Videre finner en *Sjuspringen* (Waadeland, slått nr. 20). *Sjuspringen* har todelt form. Første del hos Waadeland inneholder taktartene 9/8, 7/8, 10/8, mens andre del (markeringsslagene) er notert i 4/8. Hos Sundvor er første del av slåttene notert i 9/8, mens andre del er notert uten taktstreker. *Brudlaups-slaat fraa Sund i Nordhordland*, også kalt *Telleslått* eller *Høylandsslåtten* (Waadeland, slått nr. 17), er notert slik Johannes Sundvor framførte den på en plateinnspilling i 1937, med en takt i 5/8, mens samme slåttene i Sundvors samling er notert både i alla breve-takt og i 2/4 takt.

Innen slagverksmiljøet i Norge har det vært diskutert hvordan man skal tolke og utføre disse trommeslåttene. I en artikkel i tidsskriftet *Slagverknytt* fremmer Rune Martinsen hypotesen «om at notasjonsformen med bruk av

7. Waadeland, Carl Haakon, Tima Forlag 1991, senere utgitt på Norsk Musikkforlag A/S, Oslo 2008.

ujevne taktarter (her nevner han blant andre *Dalaslåtten* og *Sjuspringen*) kan tolkes som at slåtten skal spilles «med jevn puls i udelt takt» (Martinsen 1994: 21).<sup>8</sup> Videre lanserer Martinsen en hypotese om at Sundvor med alle sine ulike notasjoner av en og samme slått har prøvd å komme fram til en *håndsettingsnotasjon*, som han i drøftingen rundt det militære signalet *Den norske revelje* hevder er til for «å lette innøvingen av den» (Martinsen 1994: 21). Med *håndsettingsnotasjon* kan forstås en notasjonsform med fokus på stikkeføring, for å vise utøveren den mest hensiktsmessige måten å spille slåtten på. Jeg kom i en artikkel i *Slagverknytt* året etter med et tilsvarende svar til Martinsen der jeg tok for meg de to slåttene *Sjuspringen* og *Dalaslåtten*. I artikkelen min argumenterer jeg for at Martinsens hypotese om håndsettingsnotasjon kan ha noe for seg, for ved å bruke håndsettingsnotasjon kunne Sundvor relatere slåtten til allerede velkjente rytmiske nøkler, det vil si de rytmiske vendingene som trommeslåttene er bygget opp av. Dermed får nøklene en annen funksjon, nemlig som *huskelapper*; kunne tamburen relatere en nyhørt slått til allerede eksisterende rytmiske vendinger, ville han lettere kunne overføre den til *muskelmminnet*. Dersom Sundvor i tillegg skrev inn betegnelsene *Moll*, *Mjuk* / *hard* eller *Reksolinks* på notarket kunne han gi presis informasjon om hvordan slåtten skulle utføres.<sup>9</sup> Med det mener jeg at innlæringen vil gå lettere dersom det musikalske materialet er organisert i gjenkjennelige strukturer eller figurer slik de forekommer i andre slåtter innen den aktuelle musikkformen. Jeg trakk paralleller til auditiv innlæring i andre musikkformer (*planking* av rockelåter, innlæring av akkordfunksjoner og skala i blues, de karakteristiske triolvendingene som kalles ristetak som ofte opptrer ved fraseslutt i springar). Jeg mente i likhet med Martinsen at *Sjuspringen* «trolig skal spilles i udelt takt» (Kristensen 1995: 18), og begrunnet dette med et eksperiment jeg gjorde med å spille slåtten med jevn puls; tematikken ble forskjøvet «med en bestemt rytmisk verdi, for så å 'ende opp riktig' ved fraseslutt» (Kristensen 1995: 18).

8. Med udelt takt forstås en metrisk inndeling av musikken i enkelt-taktslag og ikke i grupper på 2 og 3, som i 2/4- og 3/4-takt. I stedet blir pulsslaget telleenheten: 1,1,1...

9. Kristensen, Bjørn Sverre: *Trommeslåtter i ujevne taktarter*. *Slagverknytt* nr. 2, juni 1995, s. 17–20).

I tillegg til Martinsen og undertegnede har Rolf Kristoffer Seldal og Birger Mistereggen levert bidrag til diskusjonen. Seldal har skrevet avhandlingen *Trommeslåttar før og no* (Seldal 2001). I Seldals avhandling er problemstillingen hans å beskrive hvordan dagens tamburer spiller trommeslåtter for så å plassere dem i «den gamle versus den nye skule». «Den gamle skule» angir den tradisjonelle spillemåten slik Sundvor-etterkommerne og Seldal selv, som i mange år var elev av Eirik Sundvor, gjør. «Den nye skule» angir andre måter å nærme seg trommeslåttene på. På side 75 drøfter Seldal tempo, enere, og forminndelingen av Sjuspringen. Seldal påpeker at Waadeland noterer tempo firedel = 88-116, mens Sundvor på det nevnte grammofonopptak fra 1937 spiller slåtten i tempo ca. 132. Er dette det opphavlige tempoet som Sundvor spilte i, er tempoet blitt høyere under konvertering av det gamle opptaket til moderne media, eller er tempoforskjellene for store til at det kan tilskrives konvertering? Forskjell i tempo er et fenomen i film; når en konverterer stumfilm som ble tatt opp i 18 bilder per sekund til moderne film som avspilles i 24 bilder per sekund, blir bevegelsene raske og hakkete. Seldal problematiserer til en viss grad dette under avsnittet «Gamle opptak», med referanse til et utsagn fra Arne Bjørndal i 1917 om at «Dei gamle slo mykje langsammare enn notildags» (Seldal 2001: 52), men ikke nok til at en dekkende forklaring på tempoforskjellene kan fremsettes. At første del av slåtten hos Waadeland er notert med de mange taktforandringene mens samme delen hos Sundvor konsekvent er notert i 9/8, og at markeringsslagene hos Waadeland er notert i 4/8 mens de hos Sundvor er notert uten taktstreker, viser at trommeslåttene ikke bare i forhold til tempo gir utfordringer når det kommer til tolkninger. Det er nærliggende å tro at Waadelands notasjonsform er skapt ut fra et ønske om å gjøre slåtten mer tilgjengelig for trommeslagere av i dag, med de svakhetene det etter Seldals syn representerer. Seldal presenterer en detaljert gjennomgang av *Sjuspringen* som både ringdans og som slått med fokus på likheter og forskjeller mellom Waadelands og Sundvords versjoner (Seldal 2001: 105ff.). Det vil føre for langt å ta for seg alle momentene i denne framstillingen, men interessant er det likevel at Seldal påpeker at første del av slåtten inneholder det han omtaler som «skeive taktarter», dvs. ujevne taktarter. Like fullt er det tempo som etter Seldals oppfatning utgjør



den viktigste forskjellen på de to versjonene. At Sundvor på opptaket spiller første del av slåttten i relativt høyt tempo (firedel = 132), mener Seldal gir en jevnere *drone* (bordun laget av den underliggende virvelen), mens det langsommere tempoet hos Waadeland gir tydeligere dobbeltslag og dermed et mer «hakkete» uttrykk. At Sundvor senker tempoet i delen med markeringsslagene henger etter Seldals oppfatning sammen med at dansen her går over i en ny del; danserne gjør andre bevegelser. Seldal mener at siden Waadeland ikke endrer tempo i særlig grad, må det bety at han ikke legger vekt på at dansen her går over i den nye delen. Seldal konkluderer med at selv om begge versjonene tematisk er temmelig like, spiller Sundvor slåttten som til dansen «Sjuspringen», mens Waadeland nærmest spiller den som en lydarslått. At taktslagene i en del av trommeslåttene ikke er metrisk regelmessige i forhold til hverandre, begrunner Seldal med at selv om dobbeltslagsvirvelen blir oppfattet som en bordun, har en «problematikken med underdelinga mellom aksentueringane» (slåttetematikken) (Seldal 2001: 58). Dette tolker Seldal som et tegn på at slåttetematikken vanskelig kan noteres presist.

I år 2001 kom Birger Mistereggens avhandling *En tromme er intet musikalsk instrument*. Avhandlingen tar for seg norsk trommetradisjon ca. 1500–ca. 1940 med utgangspunkt i Johannes Sundvors nedtegnelser. Problemstillingen er å: «Foreta en undersøkelse av norsk trommetradisjon. Søk, med utgangspunkt i Johannes Sundvors nedtegnelser, å sette dem inn i en historisk og kontinental sammenheng» (Mistereggen 2001: 2).

*Sjuspringen* blir behandlet i et eget avsnitt.<sup>10</sup> En interessant detalj er å finne i et intervju med Johannes Sundvor i Gula Tidend 1. september 1937 om «vanskeleg punktsetting millom reprisione» (sic). Mistereggen mener at Sundvor med dette trolig viser til slåttens *tellemotiv* som skal spilles i alt 14 ganger, sju opp og sju ned, og således krever stor konsentrasjon av tamburen for å holde rede på rekkefølgen. I tillegg skriver Mistereggen at «det er fristende å spørre om utsagnet kan berøre de ulike taktartene slåttten består av». For å underbygge dette viser Mistereggen til de mange versjonene av *Sjuspringen*, fem i alt, som man finner i Sundvor-materialet, og hvor flere

10. Mistereggen, s. 88ff. Avsnittet inneholder informasjon blant annet om navnevarianter, dansens alder, og geografiske opphav.

av disse er notert med ulike taktarter. Han konstaterer at «ved siden av at Sundvor noterer slåtten i forskjellige taktarter, er tellemotivet og utførelsen av markeringsslagene den mest signifikante forskjellen mellom versjonene». Mistereggen peker på at det før nevnte opptaket ikke alltid er like klargjørende for oppfatningen av trommeslåttenes takt og rytme og at «*Sjuspringen* således byr på tolkningsproblemer, noe som trolig er medvirkende til at Waadelands gjengivelse av slåtten i 1991 inkluderer innslag av 7/8 og 10/8 takt» (Mistereggen 2001: 91). Mistereggen gjengir videre noe av diskusjonen fra tidlig 90-tall mellom Martinsen og meg. Begrepet *udelt takt*, dvs. at selve pulsslaget blir telle-enhet blir diskutert i samband med drøftinger i de før nevnte artiklene av Martinsen og meg. I tillegg drøfter Mistereggen min alternative notasjon av *Sjuspringen* i ¼ takt. Mistereggen mener dette om den alternative notasjonsvarianten av *Sjuspringen*:

*Sjuspringen* notert i ¼ takt reduserer lesbarheten av musikalske fraser og perioder. Tross valg av taktarter, framstår dette klarere i Johannes Sundvors nedtegnelser av slåtten. Problemet med *Sjuspringen* er likevel at Sundvors framførelse ikke stemmer overens med det noterte, her blir både Waadelands og Kristensens versjoner riktigere.



Om *Telleslåtten* står det hos Mistereggen å lese at dette var en «av slåttenes Sundvor arbeidet mest med, og hvor han har mange korreksjoner. Særlig gjelder dette de siste åtte taktene av slåtten» (Mistereggen 2001: 117).

## Inndeling av slåttematerialet

Seldal inndeler slåttenes etter betegnelser som «reinlendar, rull, hamborgar, halling, og 3-taktsslåttar» (Seldal 2001: 18f), og

*Johannes Sundvor (ukjent fotograf)*

sier følgende om dansebegrepene som ligger til grunn for inndelingen: «Mine danseomgrep er slik eg har lært å kjenna slåttane saman med spelemenn og dansarar. Det er ikkje dermed sagt at det er dei 'originale' dansetaktane, men kunn slik eg har tolka dei» («Seldal 2001: 19). Waadeland deler slåttene inn i seks kategorier: «Slåtter i mjuk utførelse. Den norske revelje. Reksolinks. Bryllupsslåtter i 3-delt takt. Slåtter spunnet omkring 'Engelsk revelje'. Slåtter i andre taktarter» (Waadeland 2008: 5). Mistereggen opererer med følgende inndeling (Mistereggen 2001: 83ff.):

Slåtter i mjuk utførelse, kan også benevnes som *moll*. I denne kategorien finner vi taktarter som «2/4, 5/8, 3/4, 6/8. Noen noteres i alla breve.

Reksolinks, også benevnt som *dur*, er slåtter som i stor grad inneholder *dur-reveljen*.

Disse noteres i 6/8 takt.

Slåtter i 3-delt takt, noteres i 6/8 og 16/32-takt.

Slåtter i kombinerte taktarter, gjør bruk av taktarter som 5/8, 6/8, 8/8, 9/8, og 18/8.

Etter mitt syn viser disse inndelingene to ulike tilnæringer: Seldals inndeling er knyttet til dans, mens Waadelands og Mistereggens synes å være nærmere tilknyttet militært trommespill. At trommeslåttene både har militære og folkemusikalske røtter går tydelig fram av kildene, men disse røttene blir vektlagt forskjellig.

## Diskusjonen; styrker og svakheter

I og med at de fleste av meningsbærerne er trommeslagere, har diskusjonen stort sett vært tilknyttet trommen som instrument, med fokus på stikkeføring. Dette har ført til interessante meningsbrytninger om selve slåtteframføringen og har uten tvil bidratt til å klargjøre en del aspekter ved dette, som for eksempel rytmefølelse, pulsfølelse og tempovalg. Men i hvilken grad ujevne taktarter forekommer i andre deler av den norske folkemusikken, enten i notert form eller i framføring, og hvilken funksjon dette kan tenkes å ha, har i liten grad vært fremme i diskusjonen, bortsett fra hos Martinsen og meg.

Sundvor, og senere Waadeland og Seldal, knytter i noen tilfeller trommeslåtter til danser som reinlender og hamburger, det vil si til danser som tilhører kategorien gammeldans eller runddans. På den ene siden er det naturlig at en levende tradisjon tar opp i seg impulser fra samtiden, men på den andre siden fikk disse dansene sin utbredelse i Norge i løpet av 1800-tallet, og da var trommeslått-tradisjonen for lengst etablert.

Utover på 1800-tallet var det særlig på Vestlandet at tamburenes store betydning holdt seg. Enkelte har hevdet at trommen hadde sin glanstid der så sent som i perioden 1850–1880 (Aksdal og Nyhus 1993: 64).

Hvis denne tidfestingen av trommeslåttene glanstid stemmer, må tradisjonen ha hatt mange år på seg for å nå sitt høydepunkt, og må således ha eldre røtter enn runddans. Hvorfor verken Sundvor, Waadeland og til dels Seldal refererer til den eldre bygdedansen, er et tankekors. Arne Bjørndal går tydelig lenger tilbake i tid i omtalen av trommeslåttene i den nevnte artikkelen fra 1917:<sup>11</sup>

Den sermerkete rytmiske bygnad, helst nytting av visse taktarter og ein eigen maate aa binda intervallerne saman paa, gjeng ogso att i trumbeslaatarne. Og dette er ogso noko av dei vissaste kjennemerke paa dei gamle feleslaatarne.

I dette sitatet peker Bjørndal på det han mener er likheter mellom trommeslåttene og «eldre» feleslåtter, blant annet en karakteristisk rytmisk oppbygging og bruk av «visse taktarter». Uttrykket «nytting av visse taktarter» er i denne sammenhengen nærliggende å tolke som «bruk av ujevne taktarter». At Bjørndal trekker linjen tilbake til «dei gamle feleslaatarne» må bety at han ser et klart musikalsk slektskap mellom trommeslåttene og feleslåttene som utgjør repertoaret til den eldre bygdedansen. Manglet Sundvor kunnskap om den eldre slåttemusikken? Hvis så; hvorfor ble dette i liten grad formidlet til ham fra Bjørndal?

11. Bjørndal, Arne: *Gamle trumbeslaatar – ogso ein lut av gammal bondekultur*. Artikkel i avisa Gula Tidend 24. desember 1917.

## Notasjon av trommeslåtter

Å skrive ned trommeslåtter eller militære signaler har gitt rom for ulike rytmiske løsninger opp gjennom tiden. Seldal nevner at han har funnet

(...) fire ulike «rytmiske» notasjonsmåtar utover 1800-talet av *Den norske revoljten* som er tematisk like. Johannes Sundvor forandra også sin notasjonsmåte etter kvart. Han skreiv mellom anna reinlenderslåttane i 2/4 takt fram til midten av 1930-talet, for så å gå over til å skrive dei i 6/8 takt (Seldal 2000: 19).

Disse funnene gir etter mitt syn indikasjoner på at det ikke bare er Johannes Sundvor som har strevd med å finne et passende notebilde for trommespill. Nå er det jo ikke vanlig å notere reinlender i 6/8 takt selv om utføringen av punkteringene som trioliseringer kanskje skulle tilsi det. Jan-Petter Blom mener for eksempel at reinlender bør noteres i 6/16 takt.<sup>12</sup> Kan det at Sundvor gikk over til denne notasjonsformen være et forsøk på å betrakte disse slåttene som rull eller gangar, altså som slåtter som stilistisk faller innunder den eldre bygdedansen og ikke under den yngre gammeldansen?

Trolig har Sundvor lært seg trommeslåtter i ung alder ved tradering (muntlig overføring). Da han senere dro på samlerferdene sine, har han trolig skrevet dem ned etter andre som har spilt dem. Ved gjennomgang av materialet finner vi på de fleste notearkene informasjon som indikerer at både tradering og nedskrivning fra andre tamburer har vært registreringsmetode. For eksempel finner man følgende: «Brudlaupsslått fraa Haalandsdalen (Strandvik [og Fusa]). Denne slaatten lærde eg i 1891 (...)» Da var Sundvor 20 år gammel. I samlingen som går under navnet «notehefte uten perm» er det et noteark med to varianter av en såkalt «Reksolinks»; en dobbel og en enkel. «Der finner man «Rechts og Links. Dubbel, uppskriven 11/8 1915 og 20/8 1917 etter Fredrik Opdal som havde dei 4 siste Taktarne meir enn som Gitle Hammarh. havde.» På notearket står det også vertikalt: «Uppskriven etter Gaardbruker Gitle Torbjørnsson Hammarshaug f. paa Hatletveit 18/10 1828» (Sic.). Dersom Sundvor lærte å slå denne av Hammarshaug, må dette trolig ha skjedd på 1880- eller 1890-tallet da

12. Blom, Jan-Petter, i Aksdal og Nyhus *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Universitetsforlaget A/S 1993. s. 168.

Hammarshaug var i 60- eller 70-årene. På et annet ark i dette heftet står det å lese: «Engelsk revelje uppskriven 20/8 1917 so eg tykkjest hugsa honom etter gamle Hans-Jørgen Tveit.» På et annet ark: «Brudlaupsslaat etter Jon Ingebrigtsen Tveit paa Revnastrand. (...) Denne lærde eg av honom 1891 eller 1892. Uppskriften d. 25/8 1917.» Sundvor var altså 20 eller 21 år da han lærte slåttene, men skrev den ned da han var 46 eller 47 år gammel. Ut fra materialet kan vi slutte at de tidligste registreringene er slåtter han hadde lært å slå via tradering fra andre tamburer. Notatene viser at han har skrevet dem ned senere, etter at han tok utdanning som militærmusiker. Det at en del av de eldste registreringene tydeligvis er nedskrevet i 1917 og utover, kan også tyde på at Sundvor rekonstruerte noe av materialet som må ha gått tapt i den såkalte «Bergensbrannen» i januar 1916, da huset hans med bok- og arkivsamling ble flammens rov. Dermed ligger det for en del av slåttene som han tydeligvis lærte seg i tidlig alder, mange år mellom den opprinnelige innlæringen til rekonstruksjonen; han var da lenger unna den opprinnelige nedtegnelsessituasjonen. Dette, sammen med forsøk på å skrive ned samme slåttene i ulike taktarter, noe han stadig beskjeftiget seg med, kan forklare unøyaktigheter og tvetydigheter i materialet han etterlot seg. Et av de tydeligste eksemplene på slik tvetydighet, mener jeg er å finne i «Telleslåttene», som Sundvor noterte i 2/4 takt. I et plateopptak fra 1937 spiller han imidlertid slåttene med innlagte 5/8-takter. Når det gjelder de seks noteheftene og alle løs-arkene reiser det seg nok et spørsmål: For hvem har han skrevet dem ned, for sin egen hukommelses del, eller har han hatt et pedagogisk siktemål? Det er nærliggende å tro at han har hatt minst to siktemål; å dokumentere trommeslåttradisjonen og å bevare slåttene som noteoppskrifter.

### Trommeslåttene: *Brudlaups-slaat fraa Sund i Nordhordland, og Sjuspringen*

Versjonen av *Brudlaups-slaat fraa Sund i Nordhordland* jeg skal ta for meg, er i heftet *Trommeslåtter og trommemarsjer innsamlet og nedtegnet av Johannes Sundvor* (uten forlag og uten sidetall). På notesiden står det at slåttene er

Etter Elias Nilsen Høyland frå Klokkarvik, fødd 29/9 1856. Slåtten er også kalt Telleslått, Høylandsslåtten (Waadeland 1991: 68), eller Saluttslått (Mistereggen 2001: 117). Sundvor har tydeligvis arbeidet mye med denne slåtten; i opptegnelsene hans finnes flere versjoner. Det følgende eksemplet viser en versjon notert i alla breve-takt:

*Drummeslått fra Sund - Elias Høyland, f. 29/9 1856, b. Klokkarvik. Eg skreiv slutten opp 20/6- og 25/6-1920 i Kl.u.*

*(Sjaa siste side. 8 taktar.)*

Figur 1

Under tittellinjen har han skrevet *Eg skreiv slutten opp 20/6- og 25/6-1920 i Kl.u.* (trolig Klokkarvik). Denne versjonen var han tydeligvis ikke fornøyd med; nederst på siden har han skrevet *Sjaa siste side. 8 taktar.* Der viser han til nok en versjon, den på siste side i heftet: Her er slåtten notert i 2/4 takt (figur neste side). Notasjonen er konvensjonell, bortsett fra i eneren i tredje siste takt der en punktert triol i åttendeler er notert inn, dette trolig for å få fram et ekstraslag som ikke er omfattet av virvelen før og etter. Slåttemaet spilles over en underliggende virvel. På plateinnspillingen fra 1937

*Brudlaups-slaatt fraa Sund i Nordhordland*  
*etter E. C. K. Kildem. Høylund. Hoppet p. Klakkarveigi 28. 7. 1920*  
*(f. 1799-1856.)*

Figur 2. Noteeksempel: *Brudlaups-slaatt fraa Sund i Nordhordland.*

spiller Sundvor slåtten annerledes, i en versjon som ikke finnes notert: I takt 20 legger han til en åttendel slik at taktarten blir 5/8. Noen forklaring på denne rytmiske endringen finnes ikke hos Sundvor. Er dette noe han gjorde spontant under plateinnspillingen? Kan det være en feilspilling, og at Sundvor har «integrert» feilen i det videre spillet, eller er dette en versjon han hadde tenkt å notere ned? At Sundvor faktisk spilte slåtten slik, gir grunn til å spekulere i om dette kan være den versjonen som Sundvor ønsket. Noe som gjør bildet enda mer uklart, er at det ikke høres noen tramping på opptaket. Dermed får man ikke dannet seg en oppfatning om pulsen er jevn eller ikke. I en samtale jeg hadde med tambur Rolf K. Seldal mente han at Sundvor legger inn en fermate i disse taktene, men grunn gav ikke hvorfor.<sup>13</sup> I Waadelands notasjon ser slåtten slik ut (Waadeland 1991: 66–67):

13. Samtale med Rolf K. Seldal under Landskappleiken på Røros 5. juli 2017



## Brudlaups-slaaaat fraa Sund i Nordhordland

Figur 3

Waadeland gjør et poeng ut av at hans notasjon av slåttene ikke stemmer overens med Sundvors, men han problematiserer ikke hvorfor han har tatt med slåttene slik Sundvor spilte den på platen fra 1937, og ikke en av de nedskrevne versjonene. Hvorfor en slik framføring? Hvilke rytmiske særtrekk kan innsamleren Sundvor og senere pedagogen Waadeland ha ment å få fram med denne organiseringen av det musikalske materialet? Jeg mener at det springende punktet som gir de ulike tolkningene er at vi ikke hører tramping på plateopptaket.

## Min notasjon

Tenker man seg at *Telleslåttene* i plateinnspillingen fra 1937 blir spilt med *jevn tramping*, kan vi lettere anskueliggjøre det tidligere omtalte flytsystemet. Notebildet vil da se slik ut, notert i 2/8:

Brudlaups-slaaet fraa Sund i Nordhordland

Slik den kan forstås fra Johannes Sundvors plateinnspilling fra 1937. Utskrevet uten repetisjonstegn.

18

35 Waadelands 5/8 takt, nr. 1.

51 (Rep fra start, nå med gående synkope).

66

81

97 Waadelands 5/8 takt, nr. 1 som rep.

114

Waadelands 5/8 takt, nr. 2 (siste takt i slåtten.)

Figur 4

Som man ser, kommer rytmen ut i siste åttendel i takt 104 en åttendel forskjøvet, noe som framstår som en synkopert rytme som utfordrer den jevne pulsen. Denne jevne, udelte takten er omtalt i artikkelen *Dansen i Hardingfelemusikken* av Jan-Petter Blom. I avsnittet *Gangar i liketakt (2/4)* (Blom 1981: 300) skriver han blant annet:

Taktangivelsen  $2/4$  i notasjonen av disse slåttene er en konvensjon som delvis er en tilpasning til musikkens form og som har et visst samsvar med stegfigurere i dansen. Slåttene utføres ikke med tyngdeforskjell mellom 1. og 2. fjerdedel og på en måte ville det være mer korrekt å notere slåttene i  $2/8$  takt.

Når man spiller denne slåtten på tromme, kjenner man ikke forskjell mellom den tunge eneren og den «litt tunge» toeren. Det minner om rytmefølelsen når man spiller gangarer i  $6/8$  på hardingfele; man kjenner ikke forskjell på 1. og 4. slag; det «tunge» og det «litt tunge» slaget. Blom gjør seg også noen tanker om dette. I avsnittet *Gangar i uliketakt (6/8)* (ibid.) skriver han blant annet:

Også her dreier det seg om en konvensjonell taktangivelse som er tilpasset formspråket, ikke metrikken. (...) I utgangspunktet skal imidlertid hver  $3/8$ -gruppe ha lik betoning, på samme måte som høyre og venstre fot veksler i vanlig gange.

Et slik resonnement gjør det nærliggende å betrakte gangar og halling som slåtter organisert i udelt takt. Ved veksling av høyre og venstre fot som i vanlig gange må da takten forstås som udelt, som en parallell til udelt springartakt, dvs. at pulsslaget (fottrampet) er telle-enheten. Dermed oppheves prinsippet om taktart inndelt i tunge og lette taktdele, som i konvensjonell taktangivelse. Det er påfallende at en svært stor del av  $6/8$ -gangarene i Hardingfeleverket, bind 7, er notert med tilfang av  $3/8$  takt. Det må tyde på at  $6/8$  takt ikke er valgt på grunn av metrikken, men for å gi et klarere bilde av slåttestrukturen. Der denne tilnærmingen er på kollisjonskurs med de musikalske frasene, har man løst dilemmaet ved å sette inn en  $3/8$  takt. Utøveren vil, i likhet med danserne, ikke gjøre forskjell på første og fjerde slaget i  $6/8$ , men spille og danse dem med lik betoning, som om taktarten egentlig var  $3/8$ . At  $6/8$  er valgt som notasjons-standard, noen ganger med tilfang av  $3/8$ , ser da ut til å henge sammen med ønsket om å lette det visuelle uttrykket, samtidig som det er følge av gammel notasjonsvane. Med andre ord får dette ingen konsekvenser for den metriske oppfatningen. Prøvde Johannes Sundvor i denne innspillingen å spille en slått i liketakt, men med et *flytsystem* av synkoper som gir fraseforskyving som resultat? Fraseforskyvinger forårsaket av gjennomgående synkoper er også

å finne i hardingfele- og felemusikken. Som eksempel har jeg valgt slåttene *Brureslira* (bruregangar fra Åmli i Aust-Agder etter Petter Strømsing), og *Hullaslagje* (halling) (note-nedtegning etter Ivar Nilson Espeland ved Arne Bjørndal). Her vises slåttene *Brureslira* og hvordan notebildet vil se ut dersom den spilles med jevn tramping i 2/8 takt; de melodiske motivene forskyves med en åttedel:

### Brureslira

$\text{♩} = 84$

The musical score for *Brureslira* is presented in a single system with eight staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/8. The tempo is marked as quarter note = 84. The notation is as follows:

- Staff 1:  $\text{♩} = 84$  above the staff. The first measure contains a melodic motif:  $\text{F}\sharp_4$  (quarter),  $\text{G}_4$  (quarter),  $\text{A}_4$  (quarter),  $\text{B}_4$  (quarter),  $\text{C}_5$  (quarter),  $\text{B}_4$  (quarter),  $\text{A}_4$  (quarter),  $\text{G}_4$  (quarter),  $\text{F}\sharp_4$  (quarter),  $\text{E}_4$  (quarter),  $\text{D}_4$  (quarter),  $\text{C}_4$  (quarter).
- Staff 2: The second measure contains the same motif shifted by an eighth note:  $\text{F}\sharp_4$  (quarter),  $\text{G}_4$  (quarter),  $\text{A}_4$  (quarter),  $\text{B}_4$  (quarter),  $\text{C}_5$  (quarter),  $\text{B}_4$  (quarter),  $\text{A}_4$  (quarter),  $\text{G}_4$  (quarter),  $\text{F}\sharp_4$  (quarter),  $\text{E}_4$  (quarter),  $\text{D}_4$  (quarter),  $\text{C}_4$  (quarter).
- Staff 3: The third measure contains the motif shifted by two eighths:  $\text{F}\sharp_4$  (quarter),  $\text{G}_4$  (quarter),  $\text{A}_4$  (quarter),  $\text{B}_4$  (quarter),  $\text{C}_5$  (quarter),  $\text{B}_4$  (quarter),  $\text{A}_4$  (quarter),  $\text{G}_4$  (quarter),  $\text{F}\sharp_4$  (quarter),  $\text{E}_4$  (quarter),  $\text{D}_4$  (quarter),  $\text{C}_4$  (quarter).
- Staff 4: The fourth measure contains the motif shifted by three eighths:  $\text{F}\sharp_4$  (quarter),  $\text{G}_4$  (quarter),  $\text{A}_4$  (quarter),  $\text{B}_4$  (quarter),  $\text{C}_5$  (quarter),  $\text{B}_4$  (quarter),  $\text{A}_4$  (quarter),  $\text{G}_4$  (quarter),  $\text{F}\sharp_4$  (quarter),  $\text{E}_4$  (quarter),  $\text{D}_4$  (quarter),  $\text{C}_4$  (quarter).
- Staff 5: The fifth measure contains the motif shifted by four eighths:  $\text{F}\sharp_4$  (quarter),  $\text{G}_4$  (quarter),  $\text{A}_4$  (quarter),  $\text{B}_4$  (quarter),  $\text{C}_5$  (quarter),  $\text{B}_4$  (quarter),  $\text{A}_4$  (quarter),  $\text{G}_4$  (quarter),  $\text{F}\sharp_4$  (quarter),  $\text{E}_4$  (quarter),  $\text{D}_4$  (quarter),  $\text{C}_4$  (quarter).
- Staff 6: The sixth measure contains the motif shifted by five eighths:  $\text{F}\sharp_4$  (quarter),  $\text{G}_4$  (quarter),  $\text{A}_4$  (quarter),  $\text{B}_4$  (quarter),  $\text{C}_5$  (quarter),  $\text{B}_4$  (quarter),  $\text{A}_4$  (quarter),  $\text{G}_4$  (quarter),  $\text{F}\sharp_4$  (quarter),  $\text{E}_4$  (quarter),  $\text{D}_4$  (quarter),  $\text{C}_4$  (quarter).
- Staff 7: The seventh measure contains the motif shifted by six eighths:  $\text{F}\sharp_4$  (quarter),  $\text{G}_4$  (quarter),  $\text{A}_4$  (quarter),  $\text{B}_4$  (quarter),  $\text{C}_5$  (quarter),  $\text{B}_4$  (quarter),  $\text{A}_4$  (quarter),  $\text{G}_4$  (quarter),  $\text{F}\sharp_4$  (quarter),  $\text{E}_4$  (quarter),  $\text{D}_4$  (quarter),  $\text{C}_4$  (quarter).
- Staff 8: The eighth measure contains the motif shifted by seven eighths:  $\text{F}\sharp_4$  (quarter),  $\text{G}_4$  (quarter),  $\text{A}_4$  (quarter),  $\text{B}_4$  (quarter),  $\text{C}_5$  (quarter),  $\text{B}_4$  (quarter),  $\text{A}_4$  (quarter),  $\text{G}_4$  (quarter),  $\text{F}\sharp_4$  (quarter),  $\text{E}_4$  (quarter),  $\text{D}_4$  (quarter),  $\text{C}_4$  (quarter).

Figur 5

I takt 16 er den siste åttendelen bundet over til første åttendel i takt 17. Dette gjøres med et langt buestrøk. Virkningen blir at det musikalske materialet blir forskjøvet med en åttendel fram til siste åttendel i takt 30 og førte åttendel i takt 31. Firedelen som er bundet sammen med åttendelen i takt 35–36 gjøres også med et langt buestrøk. Den etterfølgende punkterte sekstendelen og trettitodelen tjener da som «opptakt» til neste frase, og man får da en følelse av at «nå har musikken kommet tilbake til eneren igjen». Synkopene som forårsaker fraseforskyvingen påvirker også oppfattingen av de melodiske frasene. 32-delsfigurene i for eksempel takt 21, 23, og 25 som uten fraseforskyvingen ville framstått som «opptaksfigurer», kommer nå på eneren. Dette er noe som etter forfatterens oppfatning forårsaker følelsen av «flyt» i det tidligere omtalte «flytsystem»; slåtten kjennes som om den spilles i liketakt.

I hallingen *Hullaslagje*, etter Ivar Nilson Espeland fra Vikeså, Bjerkreim i Rogaland, finner vi hva som kan betraktes som tilsvarende rytmiske strukturer som i *Brureslira*. *Hullaslagje* ble i 1932 notert ned av Arne Bjørndal (se fig. 6).

Marton Laksesvela spiller en variant av denne slåtten i den nevnte CD-en Fela i ura. Det følgende eksemplet er *Hullaslagje* i min notasjon slik jeg mener Laksesvela spiller den, her notert i 2/8. Her er pulsfølelsen sentral (se fig. 7).

Fraseforskyvingen kommer tydelig fram fra takt 34 og ender opp i takt 52–53 med et langt buestrøk (åttendelen bundet sammen med firedelen), som gir følelsen av at «nå er motivet tilbake på eneren». Forskyving av melodiske eller rytmiske fraser gjøres på (harding)fele ved hjelp av buestrøk, på tromme med å holde en lang virvel og så forskyve rytmemotivet samtidig som man spiller den underliggende virvelen (*synkope over taktstreken*). Man kan da formulere det slik at buestrøket eller trommevirvelen «utfordrer melodirytmene og pulsmarkering med fot».



## Hullaslagje

Trollstilt

6

12

18

24

Figur 7

## Sjuspringen

*Sjuspringen* var en slått som Sundvor arbeidet mye med for å finne en egnet notasjon. Slåtten forekommer i flere utgaver i notesamlingen. Denne versjonen i 8/8 og 9/8 takt er hentet fra noteboken *Trumba – Slåttar og marsjer*. Her er triolene i takt 1 og 3 i første veket avgjørende for å få rytmen til å stemme. Andre veket er satt i 9/8 takt, også for å få rytmen til å stemme, mens telleslagene eller *markeringsslagene* er notert uten taktstreker.

Bridalægsløst. "Fjesprungen"

XIV

Skal slaa-est vipp 7 ganger og vord 7 ganger.  
slike takk vipp (7 ganger) er astro:  
1 2 3 4 5 6 7

slike takk: Fine.

Figur 8

Her er en variant notert i 9/8 takt, mens markeringslagene som før er notert uten taktstreker. Denne finnes i noteboken *Trumba* (fig. 9).

Nedenfor ser man løsningen med de ujevne taktartene som skapte så mye debatt på 1990-tallet. Skal man holde seg til denne notasjonen, må man endre tramping i forhold til taktartene, noe som etter min mening vil bremse framdriften i slåtten. Hovedpoenget er at slike taktarter er lite kompatible med norsk folkemusikk, så forklaringen må ligge på andre områder. Det er her Rune Martinsens hypotese om at Sundvors og senere Waadlands notasjonsformer er å anse som håndsettingsnotasjon for at stikkeføringen skal bli riktig, blir aktualisert (fig. 10).



*Op. 8*  
*27* "Sjuspringen" gammel Trindroepslætt fra Nordalensland.

Markeringslag

*Sjuspringen skal betast oppatt i et 14 gonger. Dei første 7 gonger skal ein sjuspringen opp, dei andre 7 med " - Første gang markerar ein so som her, den andre gongen skal ein markeringslaget 2 gonger o.s.b. til 7. Andre gongen skal markeres med 7 slag (antagangen er begge) 9 gang med 6, 10 med 5 o.s.b. til 14<sup>de</sup> gongen, das markerast med det same som til " oppgongen" -*

Figur 9

Sjuspringen  
I Waadelands notasjon

*f* *p* *f* *f*

*p* *f* *p* *f*

Figur 10

## Min notasjon

Med *jevn tramping* i 2/8 takt vil notebildet se slik ut:

## Sjuspringen notert i 2/8.

The image shows six staves of musical notation for 'Sjuspringen' in 2/8 time. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The first five staves are marked with a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The sixth staff is marked with a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various dynamics, such as *f* (forte) and *p* (piano). The notation is written in a style that uses 'x' marks to indicate specific rhythmic values, and it includes a section labeled 'Markeringsslagene:' (Marking strokes) starting at measure 29.

Figur 11

Her vil man få samme *flytsystemet* forårsaket av synkoper over taktstreken slik som vist i *Telleslått*en, og slik de etter min mening forekommer i *Brure-slåra* og *Hullaslagje*.

*Her er et eksempel på hvordan trommeslått*en *Telleslått*en kan spilles med *jevn tramping*:

Den militærhistoriske gruppen *Kong Fredrik IVs Tambourafdeling*, fra Fredrikstad, gav i 1999 ut en CD hvor de spiller denne slått. I denne versjonen høres *jevn tramping*, dvs. markering av puls og ikke av taktart,

slik at den ekstra 8-delen gir en gjennomgående synkope. Notert ser slåtten slik ut i deres versjon:

Brudlaups-slaaet fraa Sund i Nordhordland

9

17

25

33

41

49

57

67

76

Figur 12

På dette opptaket hører man godt at de spiller slåtten med jevn tramping. Synkopene framkommer i takt 35–47. Takt 35 starter med siste åttendelen av den overbundne firedelen fra takten før, som er 5/8-takten som Sundvor spiller og som Waadeland har notert. Denne overbindingen gir en fraseforskyving som gir et «flytsystem» av gjennomgående synkoper.

Øistein Kristiansen har vært med i Kong Frederik den IV's Tambour-afdeling af 1704 siden starten i 1996 og er nå «regimentstambour». Han forteller at instruktør i starten var Rune Martinsen, som introduserte dem for de norske trommeslåttene. Korpset tok utgangspunkt i Waadelands bok, og under veiledning av Martinsen arbeidet de med å beherske nøklene som Waadeland presenterte. Senere overtok Birger Mistereggen som instruktør. *Telleslått* arbeidet de med på egenhånd, men ble etter hvert rettet av Mistereggen. Ingen av medlemmene i korpset har folkemusikkbakgrunn, men flere har spilt arrangert folkemusikk i musikkorps. Foruten trommeslåtter bruker korpset også en trommemarsj fra Sundvors samlinger (Marsj nr. 1). Tambourkorpset bruker Sundvor-tradisjonen som basis og ønsker at trommeslått-tradisjonen skal leve videre; blant annet er det trommeslåtter med i en kommende CD-utgivelse.<sup>14</sup> Som bakgrunn for deres fortolkning skriver Kristiansen:

Da vi begynte å øve på Telleslått i 1997, fikk vi en utfordring med å «få den til å gå opp» med takt-foten. Vi er trommeslagere som er vant med taktfast marsjering og har av den grunn behov for en logisk løsning på taktarten. Etter å ha sjekket hva Sundvor og Waadeland har gjort med Telleslått, fikk vi landet vår versjon med innspill av Birger Mistereggen.<sup>15</sup>

## Konklusjon

Etter mitt syn må det la seg gjøre å trekke paralleller til slåtter spilt på andre instrumenter, primært fra den eldre bygdedansen, for å tolke og spille trommeslåtter der det er notert ujevne taktarter eller der liknende rytmiske fenomener synes å forekomme. Med jevn tramping blir de noterte ujevne

14. Telefonsamtale med Øistein Kristiansen, 16.12.2017.

15. E-post av 30.12.2017.

taktartene ikke lenger ujevne; systemet «folder seg ut» på en måte som etter mitt syn har klare likhetstrekk med rytmiske fenomener som ofte er å finne i hardingfelemusikken. En rekke momenter kan gi forskjellige forklaringer på hvorfor disse trommeslåttene fikk den noterte formen som de fikk. En forklaring er at Sundvor, som trommeslagerne etter ham, prøvde å finne notasjonsformer som kunne innplassere trommeslåttene i en spilletradisjon der man tok vare på elementer som stikkføring og virvel. Det innebærer at de ujevne taktartene i grunnen er del av et «tabulatorsystem», det som Rune Martinsen kaller *håndsettingsnotasjon* som ikke er ment for å høres, men bare for å sees. Med alle notasjonsvariantene av trommeslåttene ser man etter mitt syn en konflikt mellom teori og praksis. Sundvor med sin militærmusikalske bakgrunn hviler på klassisk musikknotasjon, men sto alene i forsøkene på å finne en egnet notasjonsform. At Sundvor ikke sto i en diskusjon med andre slåtte-nedtegnere, må anføres som en grunn til de mange forsøkene på å finne en egnet notasjonsmåte for trommeslåttene. Nok et moment som kommer fram når man studerer materialet etter Sundvor er at han trolig hadde liten kunnskap om slåtteformer fra den eldre bygdedansen. At han gjør bruk av begreper fra den yngre runddansen, kan forklares med runddansens posisjon i hans samtid. Dette fraværet av referanser til bygdedansen synes enda merkeligere når man tenker på kontakten mellom Sundvor og Bjørndal. I den før nevnte Bjørndal-artikkelen *Gamle trumbeslaattar – ogso ein lut av gammal bondekultur*, innleder han med å beskrive de gamle gjeste- og bryllups-skikkene rundt om i bygdene, og at trommen blant andre instrumenter også hadde sin plass. *Aa slaa trumba er gamal bondekunst (...)*. At slåttene inneholder rytmiske særheter og uvanlige taktarter dveler Bjørndal også ved: «Som felespel, nyttar ogso trumbeslaatterne mykje 2/4 og 6/8 takt. Men taktartar som 8/8 og 9/8 finn ein heller ikkje so sjeldan; atter andre kan ein og raaka.» Bjørndal må altså ha kjent til arbeidet til Sundvor fra omkring 1915 og sett nedtegnelsene hans. Kan det være at Bjørndal ikke har oppfattet de ujevne taktartene som et tabulatorsystem? Kanskje har ikke Bjørndal reflektert over dette, eller Sundvor, kan hende, har ikke formidlet dette til Bjørndal. Det virker som at det her er et manglende ledd i kjeden av hendelser. Notebildet, av i dette tilfelle en trommeslått, viser ikke bare de rytmiske strukturene, men er også

bærer av en tradisjon for musikalsk notasjon som ikke alltid er kompatibel med hva en ønsker å formidle, enten det er stikkeføring eller å sette slåttmotivet i relieff, eller for å få fram musikkens puls- eller taktfølelse. Derfor må det være rom for ulike tolkninger i forsøkene på å gjøre trommeslåttene meningsfulle og dermed kontekstuelt brukbare. For nok en gang å sitere fra Bjørndals artikkel i Gula Tidend 24. desember 1917:

Dei gamle trumbeslaatarne er ofte mykje snurgjengde og range aa slaa. Og mangen ein rutinert og veltamd orkester tambur stend i beit naar han skal freista seg paa deim. Dei greider nok alltid takten og aa «falla inn» paa rett stad; det er ikkje so særs vandt. Men den underlege kvervelen og fyredraget i gamleslaatarne er ein verre floke fyr dei aa løysa.

## Litteraturliste

- Aksdal, Bjørn og Nyhus, Sven (red.). *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Universitetsforlaget A/S 1993.
- Aksdal, Bjørn (1982). *Med Piber og Basuner, Skalmeye og Fiol. Musikkinstrumenter i Norge ca. 1600–1800*. Trondheim, Tapir forlag.
- Bjørndal, Arne: «Gamle trumbeslaatar – ogso ein lut av gammal bondekultur.» Artikkel i avisa Gula Tidend 24. desember 1917.
- Blom, Jan Petter: «Dansen i Hardingfelemusikken» i *Norsk folkemusikk serie 1, hardingfeleslåtter bind 7*. Universitetsforlaget 1981, s. 298 ff.:
- Kristensen, Bjørn Sverre (1995). «Trommeslåtter i ujevne taktarter.» *Slagverknytt nr. 2*, juni 1995, s. 17–20.
- Kristensen, Bjørn Sverre (1998). «Nils Westerlunds opptegnelser av norske trommeslåtter.» I Kvitte, Tellef: *Musikkteori for folkemusikk – en innføring*. Norsk Musikkforlag A/S, 2000 (51 s.).
- Martinsen, Rune: «Noen nye tanker om trommeslåtter?» *Slagverknytt*, desember 1994, nr. 1 årgang 14, s. 20–25.
- Mistereggen, Birger: *En tromme er intet musikalsk instrument*, Hovedopp-gave NMH, 2001, (132 s.).
- Olsson, Sture: *Kroumata*, Svensk skolmusik AB, Gislaved, 1985.
- Seldal, Rolf Kristoffer: *Trommeslåttar før og no*. Hovedfagsoppgåve i etno-

musikologi, Grieg-akademiet UiB, våren 2000, (131 s.).

Waadeland, Carl Haakon (1991). *Trommeslatter – en trommeslagers skatte-kiste: en presentasjon og videreføring av trommeslatter fra Johannes Sundvors samlinger*. Time forlag 1991, ny utgave Norsk Musikkforlag A/S 2008.