



UNIVERSITETET I AGDER

Norsk trommeslått-tradisjon i andre kontekster

En studie av hvordan man kan anvende elementer fra trommeslåtter i andre kontekster

MARTIN UTBY

VEILEDER

Michael Rauhut

Universitetet i Agder, 2019

Fakultet for Kunstfag

Institutt for Rytmask musikk



Forord

I denne oppgaven belyses anvendelse av elementer fra trommeslåtter i ulike musikalske kontekster. Med søken etter trommeslått-tradisjonens egenart, har jeg som mål å se på hva som kan gjøres for å videreføre tradisjonen, både i ny og i en potensiell gammel drakt.

Dette masterprosjektet er godkjent av NSD – Norsk senter for forskningsdata.

I forbindelse med denne oppgaven, samt fem år på UiA er det mange jeg vil rette en stor takk til. Jeg vil takke Michael Rauhut som har vært min akademiske veileder. Takk til mine hovedinstrumentlærere Karl Oluf Wennerberg og Bruce Rasmussen for solid undervisning gjennom fem år. Bjørn Sverre Kristensen skal takkes for åpenhet og gode innspill på aktuelle problemstillinger som la grunnlaget for dette masterprosjektet. Takk til mine informanter Carl Haakon Waadeland og Siri Dyvik som har vist interesse og åpenhet for prosjektet. Øystein Utby skal takkes for korrekturlesing. Takk til Jaran Gustavson for hjelpen som studioteknikker.

Bjørn Ole Rasch har vært min kunstneriske veileder og skal takkes for åpenhet, entusiasme og kunstneriske innspill.

Og til slutt, takk til min kjære Ingeborg.

Martin Utby

Kristiansand, april 2019

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	7
1.1	En trommeslagers skattekiste.....	7
1.1.1	Om temaet og begrunnelse for valg av tema.....	8
1.2	Målformulering.....	9
1.3	Begrepsforklaringer.....	9
1.4	Videre struktur.....	11
2	Litteratur.....	13
2.1	Revitalisering av trommeslått-tradisjonen.....	13
2.1.1	Folkemusikk-diskursen.....	14
2.1.2	Tidligere forskning.....	16
2.2	Sundvor-tradisjonen.....	17
2.3	Historisk perspektiv.....	18
2.3.1	Militærtamburen.....	19
2.3.2	Bryllupstamburen.....	20
2.4	Den gamle og den nye skole.....	22
3	Metode og teori.....	25
3.1	Tolkning og innøving av trommeslåtter.....	25
3.2	Kvalitativ metode.....	26
3.2.1	Samspill med en folkemusiker: Siri Dyvik.....	28
3.2.2	Intervju med Carl Haakon Waadeland.....	28
3.3	CPS – Creative problem solving – En trinnvis metode: Søken etter eget trommespill.....	29
3.4	Bill Bruford: Creative performers effect and communicate significant difference.....	32
4	Resultatutvikling.....	35
4.1	Tolkning og innøving av trommeslåtter.....	35
4.1.1	Lydideal.....	37
4.1.2	Bryllupsslått fra Brekke i Sogn.....	38
4.2	Samspill med en folkemusiker: Siri Dyvik.....	41
4.2.1	Hamborgar.....	42
4.2.2	Reinlender.....	43
4.2.3	Springar.....	45
4.2.4	Rull og halling (laus).....	47
4.2.5	Oppsummering.....	48
4.3	Carl Haakon Waadeland: Din Råta Tjuv.....	50
4.4	Egenutviklet trommespill.....	53
4.4.1	Rekso7.....	53
4.4.2	Rolig revelje.....	54
4.4.3	Rekso5.....	55
5	Drøfting.....	59

5.1 Funksjonell fremføring?.....	59
5.2 Kompositorisk fremføring?.....	60
5.3 Personlig uttrykk	61
6 Avslutning.....	63
Litteraturliste	65
Kvalitativ data.....	67
Vedlegg	67

1 INNLEDNING

I 2012-2013 tjenestegjorde jeg som signaltrommeslager i Gardemusikken. Med utallige timer med fokus på presisjon, marsjering, trommevirvler og stikketriks, blir året i Garden husket som en tid man fikk kjenne på autoritet, stolthet og norske verdier. I ettertid gjorde året i Garden større inntrykk på meg enn jeg kanskje vil innrømme, både personlig og musikalsk. Mange medmusikere og -studenter har beskrevet trommespillet mitt som tydelig, distinkt og ryddig, noe som trolig kan forklares ut ifra blant annet min korpsbakgrunn, samt året i militærmusikkens ånd. Året i Garden besto også av storbandspilling, hvor signaltromma viket for trommesettet. Erfaringene fra storbandet i Garden ga meg senere mange spillejobber med Christianssand Storband, og under et seminar med trompetisten og dirigenten Eckhard Baur, fikk jeg igjen tilbakemeldinger om min tydelige, distinkte og ryddige fremtoning på trommesettet. Dette under mitt tredje år på bachelor ved UiA, hvor man i større grad søker etter å finne sitt musikalske særpreg.

1.1 En trommeslagers skattekiste

Ved slutten av året i Gardemusikken fikk vi signaltrommeslagerne mer tid til egenøving, og vi ble introdusert for et metodeverk for trommeslatter jeg aldri hadde sett eller hørt om tidligere: *Trommeslatter – En trommeslagers skattekiste. En presentasjon og videreføring av trommeslatter fra Johannes Sundvors samlinger*, skrevet av Carl Haakon Waadeland (1991)¹. Her ble jeg introdusert for et trommespill som hadde en annerledes estetikk og spillemåte, sammenliknet med det ellers «amerikaniserte» repertoaret vi spilte gjennom året. Med «amerikanisert» mener jeg det trommetekniske som gjenspeiler den amerikanske skoleringen av trommespillet som er sentral i dagens trommeopplæring. Under introduksjonen av Waadeland sitt metodeverk ble det slik jeg kan erindre ingen videre veiledning av innstudering eller referanser på utførelse av slåttene. Noen få av de andre trommeslagerne hadde lært noen slåtter av sine tidligere lærere, men materialet ble fort lagt til side til fordel for de «amerikaniserte» og kjente militærmarsjene.

Første gang jeg hørte noen spille trommeslatter på slåttetromme var under studiestarteremonien ved Høgskolen i Hedmark, avd. Hamar. Bjørn Sverre Kristensen² presenterte her sine tolkninger av noen trommeslatter, og igjen opplevdes dette spillet svært annerledes enn

¹ Jeg bruker begrepet *metodeverk* og ikke *bok*, da Waadeland primært fremstiller noter av trommeslatter med kommentarer om utførelse, samt historiske skildringer om trommeslåttene.

² Førstelektor ved Høgskolen i Innlandet og aktiv tradisjonsbærer av trommeslått-tradisjonen.

alt annet jeg hadde hørt av trommespill. Jeg fikk i ettertid låne en slåttetromme av Kristensen og lærte meg noen slåtter uten å gå i dybden på materialet.

I senere tid har introduksjonen til dette nokså fremmede trommeslått-spillet gjort meg nysgjerrig på hva denne tradisjonen innebærer. Med dette ser jeg muligheten til å tilegne meg kunnskap og ferdigheter innenfor en tradisjon det er få som har tatt tak i. Man kan spørre seg hvorfor man ikke bare legger trommeslåtter inn i egenøvingen, uten å gjøre en større undersøkelse ut av det? Dette spørsmålet diskuterte jeg for meg selv, og konkluderte med at hvis Waadeland sitt utsagn «...en trommeslagers skattekiste» (Waadeland 1991: 4) stemmer, fortjener dette å undersøkes nærmere.

1.1.1 Om temaet og begrunnelse for valg av tema

På bakgrunn av oppgavens tittel presenteres et ønske om å tilegne seg kunnskap og ferdigheter fra den norske trommeslått-tradisjonen, hvor jeg vil se på hvilken overføringsverdi denne tradisjonen kan ha i andre kontekster. Som musikkstudent er man ute etter å finne musikalske områder man ønsker å gå i dybden med, og som er med på å forme og definere senere musikalsk virksomhet. Trommeslått-tradisjonen er her et musikalsk område. Med trommesett som mitt hovedinstrument, vil en tenkt overføringsverdi blant annet anvendes ved bruk av trommesett. Trommesettet er et amerikansk instrument, og den vestlige verdens trommesettopplæring og -miljø har den amerikanske tilnærmingen til teknikk og spillestil (Bruford 2018: 5). Spilleteknikken er basert på slagfigurer og byggeklosser (rudiments³), som anvendes som tekniske øvelser. Målet med å øve rudiments er å oppbygge seg tekniske byggeklosser som anvendes på trommesett, hvor det er opp til hver enkelt utøver å bruke disse byggeklossene på en kreativ måte. Rudimentene preger derfor i stor grad en utøvers spillepraksis.

Med mitt førsteinntrykk om at norske trommeslåtter skiller seg ut fra den amerikaniserte konteksten, vil jeg i likhet med de amerikanske rudimentenes overføringsverdi på trommesett, se på hvordan trommeslåtter kan anvendes som byggeklosser til anvendelse på trommesett⁴. En annen kontekst er å knytte trommeslåttene opp mot folkemusikken, ved å anvende trommeslåttenes karakteristikk i samspill med en folkemusiker.

Temaet for oppgaven vil gi utbytte både for meg selv og andre trommeslagere som finner dette interessant. For å tillate seg selv å videreføre en tradisjon, kreves det at man kan

³ Rudiments: En samlebetegnelse på rytmefigurer man finner i militære signaler primært fra Fransk, Skotsk og Sveitsisk trommespill som ble utbredt under koloniseringen av USA (The Tactus Press 1999: 124-126).

⁴ Trommesett defineres i kapittel 1.3.

tradisjonen. Derfor ser jeg temaet for oppgaven som todelt, da en vesentlig del av forskningen vil være å få nok innsikt i tradisjonen, med et mål om å gjøre nye funn og vinklinger fra tradisjonen som ikke er belyst tidligere. Jeg ser også temaet for oppgaven som relevant, da den vil ta for seg bevaring og videreføring av en norsk kulturarv som nesten har dødd ut, og på grunn av min egen oppfattelse av den tause kunnskapen om trommeslått-tradisjonen.

Trommeslåtter er først og fremst blitt brukt som solostykker, spilt på slåttetromme. Likevel ser jeg ingen grunn til å ikke sette dette spillet inn i andre kontekster. Med referanser fra UiA sitt forskningsprosjekt, *Music Without Borders* og det klingende resultatet *Ferd* (Rasch & Haaland 2017), beviser det inspirerende løsninger på hva ulike konstellasjoner kan resultere i. Spillemåte, estetikk, historisk kunnskap, samt aktuelle tilnærmelser til trommeslåttene, er faktorer jeg vil få bruk for i mitt virke som musiker, så vel som i pedagogisk virksomhet.

1.2 Målformulering

I denne oppgaven ønsker jeg å belyse trommeslåtter i andre kontekster. Problemstillingen er derfor som følger:

Hvordan kan elementer fra trommeslåtter anvendes i andre kontekster?

Problemstillingen belyses gjennom to kontekster. Den første konteksten består av samspill med en hardingfelespiller fra Vestlandet. Ved å belyse en potensiell tidligere historisk samspillskontekst mellom fele og slåttetromme, er målet å knytte trommeslåttene elementer opp til de rytmiske aspektene i folkemusikken fra Vestlandet. Den andre konteksten innebærer å anvende elementer fra trommeslåtter som utgangspunkt for egenutviklet trommespill. Målet er her å definere trommeslåttene karakteristikk for så å forme disse i eget spill på trommesett. For å kunne anvende elementer fra trommeslåtter i andre kontekster belyses følgende underspørsmål:

Hva er trommeslått-tradisjonen og er det tilstrekkelig med kilder som kan gi et godt nok inntrykk av tradisjonens egenart?

Disse spørsmålene er viktige å finne svar på for å kunne anvende trommeslåttene i andre kontekster.

1.3 Begrepsforklaringer

I denne oppgaven vil *elementer* fra trommeslåtter være tempo, taktarter, tematikk, fraseringer og håndsettingene man finner i trommeslåttene. *Håndsettingene*, det vil si «... hvor mange

slag på hver hånd samt hvilke slag som skal være sterke (markeringsslag)...» (Seldal 2005: 16), er et annet ord for det mer brukte uttrykket «sticking». Jeg finner det mer passende å bruke begrepet håndsetting. *Elementer* brukes i denne forstand for at jeg ikke skal utgi meg for å spille *trommeslåtter* i andre kontekster, men å bruke *elementer fra trommeslåtter i andre kontekster*.

Birger Mistereggen definerer *trommeslått* med følgende:

Begrepet trommeslått kan defineres som et solostykke for tromme, primært kjent gjennom Johannes Sundvors nedtegnelser. Idiomatisk for trommeslåttene er en kontinuerlig underliggende virvel, som danner en klangbunn. I forgrunnen av denne klangbunnen spilles en tematikk eller ”melodi” i form av aksentuerte enkeltslag. Trommeslått-spillet er derfor trommeteknisk spesielle og krevende å spille. (...) Tematisk består trommeslåttene av rytmiske celler basert på forskjellige kombinasjoner av enkle og doble slag. Når disse cellene settes sammen til fraser, utgjør dette trommeslåtter. (...) På grunn av den kontinuerlig underliggende virvelen kan man skille begrepet trommeslått fra begrepet trommemarsj. Trommemarsjen består av rytmisk, ofte ornamenterte figurer, men har ikke trommeslåttens kontinuerlige element. (Mistereggen 2001: 4–5)

Ut i fra definisjonen til Mistereggen er det mye som tilsier at trommeslåttene har en spesiell og annerledes karakter i forhold til andre nasjoners trommetradisjoner. Trommeslått forekommer som et solostykke som gjenkjennes med den underliggende virvelen. Grunnen til at Mistereggen sammenlikner trommeslått med trommemarsj, er fordi trommeslåttene er et resultat av fusjonen mellom den militære spilleteknikken og folkemusikkens rytmiske tematikk. Rolf Seldal (2005) beskriver opphavet til trommeslåttene med følgende:

Når så trommeslagerne skulle spille verdslig musikk så var den norske folkemusikken det musikalske utgangspunktet, mens de militære signalene med underliggende virvel var det tekniske utgangspunktet. Resultatet ble at en spilte den rytmiske tematikken til slåttene med den underliggende virvelen i bunnen. (Seldal 2005: 8)

Den underliggende virvelen ble et naturlig utgangspunkt da «Noen av signalene hadde en underliggende virvel som et bakgrunnsteppe.» (Seldal 2005: 7). Blant disse signalene finner man blant annet *Den Norske Revelje*, som ble utgangspunktet for mange trommeslåtter fra Johannes Sundvors nedtegnelser⁵. De militære signalene er derfor en vesentlig del av norsk trommetradisjon, men i denne oppgaven vektlegges trommeslåttene.

Med *andre kontekster* menes som nevnt musikalske kontekster utenom solotradisjonen som trommeslåtter defineres som.

⁵ Johannes Sundvors nedtegnelser blir beskrevet i kapittel 2.2.

Trommesettet er et amerikansk instrument som har utviklet seg med den vestlige populærmusikalske konteksten fra og med jazzens utvikling på 1900-tallet. Bestående av ulike komponenter som skarp tromme, toms, cymbaler og basstromme, spilt av en person, skiller trommesettets praktisering fra tidligere trommeensembler der flere personer var nødvendig (Bruford 2018: 5).

1.4 Videre struktur

Kapittel 2 tar for seg tidligere litteratur med hensikt i å kontekstualisere og definere trommeslått-tradisjonen. I kapittel 3 presenteres de ulike metodene jeg har brukt for innsamling av data, samt relevant teori som belyser den kreative prosessen. Kapittel 4 består av tre hoveddeler. Først presenteres egen tolkning av trommeslåtter. Den andre delen presenterer funn fra den første konteksten; samspill med folkemusikeren Siri Dyvik. Den tredje delen fremstiller kontekst nummer to som består av fremstilling av intervju med Carl Haakon Waadeland, samt egenutviklet trommespill. I Kapittel 5 diskuteres funnene i forhold til problemstilling og teori. I kapittel 6 sammenfattes funnene.

2 LITTERATUR

2.1 Revitalisering av trommeslått-tradisjonen

Jeg velger å bruke «Norsk trommeslått-tradisjon» i tittelen for oppgaven da trommeslåttene i nyere tid har vært gjennom en revitaliseringsprosess, og mye av tradisjonen har blitt direkte overført gjennom flere ledd fra Johannes Sundvor (1871-1941) til dagens tamburer og trommeslagere. Johannes Sundvor lærte bort trommespillet til sin sønn Olav Sundvor (1905-1973), som igjen lærte det bort til sin sønn Eirik Sundvor (f. 1938). Videre har Eirik Sundvor vært læremesteren til mange av dagens tamburer. Bertil Rolf (2012) definerer tradisjon med blant annet et tre-ledds kriterium, da en tradisjon blir til ved overføring og tradering gjennom tre generasjoner og ledd.

A tradition is not just a transference, but also a furtherance, of a pattern of thought or action. By furtherance is meant that B transfers to C what has been transferred to B from A with little or no modification. It is not a tradition if a father transfers to a son what the father himself has introduced. Only when he transfers what he has received from his own father can we speak of transmission. The furtherance is a kind of “indirect communication”. (Rolf 2012: 111)

Med Carl Haakon Waadeland som den første initiativtakeren til å gjøre trommeslått-tradisjonen tilgjengelig for flere, er hans arbeide grunnen til at mange har kunnet videreføre tradisjonen.

En indirekte årsak til Waadeland sin interesse, som resulterte i metodeverket *Trommeslåtter - en trommeslagers skatteboks*. En presentasjon og videreføring av trommeslåtter fra Johannes Sundvors samlinger (1991), var da Eirik Sundvor spilte i Håkonshallen i 1972. Ola Kai Ledang hørte her på Eirik og fant interesse for trommespillet. Ledang gjorde senere videoopptak av Eirik, og Waadeland fikk tilgang på denne videoen, samt kopier av notesamlingen til bestefaren til Eirik, Johannes Sundvor. I 1991 ga Waadeland ut «Skatteboksen»⁶, og trommeslått-tradisjonen ble tilgjengelig for andre trommeslagere. Samme år ble slåttetromma avvist som folkemusikkinstrument på landskappleiken, da tromma ikke ble godkjent som et folkemusikkinstrument av juryen (Seldal 2001: 25).

Domenet trommeslåtter har vært gjennom detaljert og dedikert kildegransking de siste fem tiårene. Forskningsobjektet har vært Johannes Sundvors nedtegnelser som har fått betegnelsen Sundvor-tradisjonen. Waadelands «Skatteboksen» skapte stor interesse blant trommeslagere, og ble utgangspunktet for ytterligere kildegransking og diskusjoner rundt trommeslåttene.

⁶ Med «Skatteboksen» menes Carl Haakon Waadeland sitt metodeverk *Trommeslåtter – en trommeslagers skatteboks*. En presentasjon og videreføring av trommeslåtter fra Johannes Sundvors samlinger. (1991).

«Med et ønske om å levendegjøre og aktualisere en spennende og enestående norsk trommetradisjon, er 20 trommeslåtter fra Johannes Sundvors samlinger nøyaktig skrevet ut og tilrettelagt med historiske og pedagogiske kommentarer.» (Waadeland 1991: 1).

Opplysningsarbeidet ble gjort av klassisk skolerte slagverkere, og det kom stadig tydeligere fram at slåttetromma har hatt en viktig rolle og posisjon i norsk folkemusikk. Tromma ble brukt i Hordakappleiken i 1994 og ble for første gang ansett som et folkemusikkinstrument (Seldal 2001: 25). Revitaliseringen av trommeslått-tradisjonen ble et faktum.

2.1.1 Folkemusikk-diskursen

«Uttrykket «folkemusikk» oppsto i nasjonalromantikken i siste halvdel av 1800-tallet, i en tid med våknende bevissthet rundt egen kultur og nasjon.» (Ofsdal 2001: 5). Med innflytelse fra den tyske filosofen, teologen, språkforskeren og innsamleren Johan Gottfried, begynte en bevisstgjøring av folkekulturens verdier i det norske samfunnet (Havåg 1997: 13). På 1800-tallet skulle folkemusikken og annen folkekunst fremme den nasjonale kulturutviklingen som skulle danne en samlet norsk nasjonalkarakter (Havåg 1997: 23), og ble utgangspunktet for samleferdene i landet. Her var det skille mellom by og bygd, og mye av dokumentasjonen ble selektert og begrenset av de tilreisende samlerne som kom til bygdene. Samlerne var klassisk skolerte, og den fremste innsamleren var Ludvig Mathias Lindeman.

Da folkemusikkbegrepet begynte å anvendes på 1800-tallet har det i ettertid blitt diskutert om innsamlingsarbeidet ble foretatt for seint. «Forestillinga om at ein var i ferd med å tape nasjonale kulturskattar, var altså til stades før arbeidet tok til. Hastverket med å ta vare på mest mogleg før det var for seint, var dermed endå større då innsamlinga fyrst kom i stand.» (Havåg 1997: 24). Innsamlerne så på deres arbeide som en redningsaksjon, da mye av folkemusikken på denne tiden var i ferd med å dø ut. Det var dette som også skjedde med trommespillet fra denne tiden, da tamburene ble færre på slutten av 1800-tallet. Johannes Sundvor ble her redningsmannen for bevaring av trommeslått-tradisjonen.

Slåttetromma og trommeslåttene har blitt en del av den norske folkemusikken. Likevel har etterkommerne av Johannes Sundvor; Harald Lekven (f. 1937) og Eirik Sundvor (f. 1938) ikke hatt noe aktivt forhold til folkemusikken (Seldal 2001: 114), da tromma som rituellet bryllupsinstrument ikke har blitt praktisert siden tidlig på 1900-tallet. Som et resultat av revitaliseringsarbeidet har slåttetromma og trommeslåttene først i nyere tid blitt en del av folkemusikkdiskursen. Jan-Petter Blom (1993) beskriver folkemusikken blant annet på en

måte revitaliseringen av trommeslått-tradisjonen har hatt et ønske å tilknytte seg til: «Men folkemusikk er også en formidler av sosiale verdier og tilhørigheter og et middel til etablering av følelsesmessige fellesskap med forankring i ideologi og tro.» (Blom 1993: 7). Ønske om en formidler av sosiale verdier og tilhørigheter gjenspeiler etter mitt syn tromma og tamburens rolle sett i et historisk perspektiv, noe revitaliseringen har hatt som mål å belyse i nyere tid.

Ut ifra faktorene som former folkemusikk; kontinuitet, variasjon, seleksjon (Blom 1993: 9), kan man tyde direkte årsaker til trommeslått-tradisjonens plassering i folkemusikken. En svakhet i tradisjonens status er selve etableringen av trommeslått-tradisjonen under samleferdene på slutten av 1800-tallet. Når man ikke kan dokumentere det musikalske innholdet presentert av tamburene, kan det bli utfordrende å oppfylle kriteriene om kontinuitet; da fortiden (før Sundvors samleferdsferd 1915-1935) har helhetlige hull, variasjon og seleksjon; da det er få tradisjonsbærere som kobles opp til en kilde (Sundvor), og derfor har man i dag et lite utvalg som kan forme trommespillet. «En tenker seg gjerne at denne variasjonen er et resultat av en kombinasjon av ufullstendig overføring av tradisjonsstoff og personers eller gruppers formsans og «kreative impuls»» (Blom 1993: 10). Dette kan tenkes å stemme, da trommeslått-tradisjonen, slik den fremstår i dag, kan sies å være en ufullstendig overføring av tradisjonsstoff. Om den ikke er ufullstendig, er det noen spørsmål man dessverre ikke får svar på, og videreføringen av tradisjonen må etter beste evne tolkes, analyseres og gjengis ved bruk av de kildene vi har for hånden. Tamara Livingston (1999) nevner en tendens der revitalistene får en noe for sterk tilknytning til tradisjonen, og viderefører den på deres grunnlag.

Core revivalists, whether "insiders" to the tradition or "outsiders", tend to feel such a strong connection with the revival tradition that they take it upon themselves to "rescue" it from extinction and pass it on to others. (Livingston: 1999: 70)

I dag er det få som kan sies å være «insiders» da tradisjonen har vært gjennom mange ledd, og ulike tolkninger og anvendelser har forandret spillet.

I *Fanitullen – Innføring i norsk og samisk folkemusikk* blir trommeslåttens karakter beskrevet med blant annet: «Enkelte av trommeslåttene går også i for norsk folkemusikk ganske fremmede taktarter som 5/8, 7/8 eller 9/8.» (Aksdal & Nyhus 1993: 64). Forekomsten av disse fremmede taktartene man finner i trommeslåttene har skapt diskusjoner om hvordan man skal tolke anvendelsen av slåttene, og koblingen mellom trommeslåttene og dansetaktarter fra folkemusikken er blitt et aktuelt diskusjonsemne. Det er riktighet rundt notering av ujevne taktarter, men var det Johannes Sundvor sin intensjon at dette skulle plukkes opp bokstavelig, eller er det en praktisk årsak bak notasjonene?

Selv om personene fra revitaliseringen av tradisjonen kan sies å være «outsiders», har man på grunnlag av Johannes Sundvor som eldste kilde kunne etablert en trommeslått-tradisjon som også kan kalles Sundvor-tradisjonen.

Som vi skal se har tromma og tamburen hatt en viktig folkelig rolle i Norge, spesielt på 1800-tallet. Man kan derfor spørre seg hvorfor tradisjonen ikke har blitt bevart bedre, og derfor kun har Johannes Sundvor sitt arbeide å gå tilbake til. Da folkemusikksamlere begynte å dokumentere og anvende begrepet folkemusikk på 1800-tallet, finner man lite om trommeslåtter. Her kan det stilles spørsmål om hvor godt etablert trommeslåttene var på denne tiden. Rolf Seldal peker mot en annen mulig utfordring rundt notasjon: «Eg forstår godt at det var notasjonen som stoppa dei.» (2001: 14). Dette kan være en årsak til lite dokumentasjon fra folkemusikksamlerne. I sammenheng med Lindemans innsamlingsarbeide finnes det en «trommeskole» (Anonymus 1859), men her er det ikke notert ned trommeslåtter, kun innføring i militært trommespill med påfølgende trommemarsjer. Dette motstrider med hva skriftlige kilder viser om trommeslåttenes rolle og «status» spesielt på 1800-tallet, der tromma fremstår som et verdsatt instrument, og trommeslåttene som en respektert kunstform i det norske folkemiljøet. Utfordringer rundt notasjon kan være en årsak til manglende dokumentasjon på spillet, da det trolig var få skrivekyndige, og at trommespillet ble muntlig overlevert. Med dette for øyet gjorde Johannes Sundvor sin samleferd mye på grunn av tromma og tamburens avtagende aktivitet på Vestlandet, da tromma blant annet fikk konkurranse fra andre instrumenter (Seldal 2005: 8). Tromma dekket derfor en mindre rolle i bruksmusikken (Blom 1993: 11), og den hadde ikke lengre en funksjon i blant annet bryllup. Den industrielle revolusjon på 1800-tallet er enda en faktor som har påvirket trommas virke, da de store forflytningene fra bygd til by ble et faktum. Med folkemusikkens forandring fra bruksmusikk til underholdningsmusikk, kan det tenkes at tromma ikke var konkurransedyktig under denne forandringen (Rasmussen 2012: 40).

2.1.2 Tidligere forskning

Som en forlengelse av kildegranskingen og revitaliseringen har det blitt skrevet tre hoved- og masteroppgaver om den norske trommetradisjonen.

Birger Mistereggen sin hovedoppgave fra 2001, *En tromme er intet musikalsk instrument – Norsk Trommetradisjon Ca. 1500- c. 1940*, gjør her en grundig undersøkelse om trommetradisjonens utvikling, med et mål om å kontekstualisere trommetradisjonen i militær og sivil sammenheng, både i Norge og Europa (Mistereggen 2001: 2). Med et kontinentalt

perspektiv trekker Mistereggen parallellt fra internasjonale trommetradisjoner opp mot den norske trommetradisjonen.

I Rolf Kristoffer Seldal sin hovedoppgave fra 2001, *Trommeslåttar før og no*, reises spørsmål om den norske trommeslått-tradisjonen har vært død, hva som var/er den norske trommeslått-tradisjonen og om det har oppstått en «ny» tradisjon som følge av Waadeland sin bok (Seldal 2001: 6). Med et folkemusikkperspektiv belyser Seldal disse spørsmålene gjennom en sammenlikning av *den gamle* og *den nye* skolen innenfor trommetradisjonen. Her konkluderes noen forskjeller som jeg belyser i kapittel 2.4.

I 2018 gjorde Kevin Kvåle en fremstilling av trommeslått-tradisjonen i fortid, nåtid og fremtid i sin masteroppgave *Fra tradisjon til fantasi*. Her vektlegger Kvåle spesielt nytenkning av tradisjonen.

2.2 Sundvor-tradisjonen

Johannes Sundvor (1871-1941) er grunnen til at man har kunnet tatt opp igjen en trommetradisjon som nesten døde ut. Slik jeg tolker det, fremsto Sundvor som en nysgjerrig mann som likte å granske og gjøre nye oppdagelser. Med en antydning om at trommeslåttene holdt på å bli glemt, reiste han rundt for å lære og notere ned trommeslåtter på Vestlandet i årene 1915-1935. Man finner nedtegnede trommeslåtter datert allerede fra 1893, men dette kan ikke sies med sikkerhet, da Johannes mistet hele notesamlingen sin under bybrannen i Bergen 1916. Trommeslåtter som er datert før 1916 er trolig ikke originaler, da de står notert mellom senere daterte trommeslåtter (Seldal 2005: 9). Sundvor-tradisjonen er den tidligste kilden man kan gå tilbake til, og tradisjonen har gjennom revitaliseringen blitt tolket og videreutviklet på bakgrunn av hans nedtegnelser.

Nils Westerlund (1891-1980) gjorde også et innsamlingsarbeide på trommeslåtter, men Westerlund sin notesamling har samme innhold som Johannes Sundvor sin samling, og tilsier derfor at Westerlund og Sundvor har hatt samme kilder (Seldal 2001: 50).

Resultatet av samleferden til Johannes består av tilsammen 207 trommeslåtter, men blant disse er det flere av slåttene som er notert flere ganger. I følge Seldal er det tilsammen 78 forskjellige trommeslåtter (2001: 39).

For å dokumentere trommeslåttene ble 24 av de 78 tatt opp på plate av Johannes Sundvor i 1937 i samarbeid med NRK. Opptakene fra 1937 er verdifulle, men faktorer som alderen til Sundvor (66 år), lyd kvaliteten på opptaket og tiden fra de første nedtegnelsene til innspillingen ble gjort, gjør opptakenes gyldighet noe tvetydig.

I notesamlingen til Sundvor finner man som sagt ulike versjoner av samme trommeslått. Notasjonssystemets svakheter var et faktum da Johannes ønsket å gjengi et notebilde som var nærmest mulig den klingende slåtten. Like før innspillingen i 1937 skreiv Sundvor om noen av slåttenes taktarter, noe som i senere tid har gitt ulike tolkninger av samme slått ut ifra hvilken versjon de har tatt utgangspunkt i. Et eksempel på dette er Sundvors nedtegnelse av *Bryllupsslått fra Brekke i Sogn* som opprinnelig ble skrevet i 3/4-delstakt, men som senere ble skrevet om til 5/8-delstakt (Seldal 2001: 103).

Interessant er det også at Sundvors kilder har forskjellig bakgrunn. Mange har fått sin trommeopplæring i Forsvaret, men det er også tydelig at mange har ervervet seg tradisjonen på måter som kanskje står i større samsvar med hva vi vanligvis forbinder med tradisjonelle folkemusikkutøvere. (Mistereggen 2005: 45)

Det kan tenkes at det er de kildene som har ervervet seg tradisjonen med påvirkning fra folkemusikken som er representanter for trommeslåttene. Johannes Sundvors arbeide representerer hans egne tolkninger, og man får aldri svar på hvordan hans kilder *egentlig* spilte.

2.3 Historisk perspektiv

Selv om man vet lite om hva som ble spilt av trommeslåtter og hvordan de ble spilt før Johannes Sundvor sin samleferd, følger nå tamburen og tromma sin rolle sett i et norsk historisk perspektiv. Dette med hensikt i å kontekstualisere tromma og tamburen ovenfor leseren. Et historisk perspektiv vil også gjøre undertegnede forståelse av fortiden klarere, noe som er en selvfølge når man ønsker å videreføre en tradisjon.

I militær sammenheng har den norske trommetradisjonen kontinentale røtter. Skottland, Frankrike og Sveits er nasjoner med sterke trommetradisjoner, og la i stor grad grunnlaget for teknikken som brukes i trommespillet i Europa og USA (Olsson 1985: 41)⁷. Virvelen ble et spilleteknisk element man også finner i de norske militærsignalene og senere trommeslåttene. Påvirkning fra andre nasjoners trommespill har trolig hatt innflytelse på den norske trommetradisjonen, da «... Forsvaret i tidligere tider brukte internasjonale leiesoldater, samt at norske tamburer relativt hyppig har gjort tjeneste i utlandet, (...) Kontinentale skikker kan ha fått tidlig innpass i Norge, i tillegg har tamburer i utenlandstjeneste kunnet ta europeiske strømninger med seg hjem.» (Mistereggen 2005: 35). Denne kontinentale koblingen beriker

⁷ Trommetradisjonen fra landene kalles Basler Trommler Gilden (Sveits), Garde Républicaine (Frankrike), Scottish Pipe Bands (Skottland) og senere i USA; American Drummers of the Civil War (N.A.R.D.) (Olsson 1985: 41).

den norske trommetradisjonen, da de norske tamburene har påvirket, så vel som blitt påvirket av internasjonalt trommespill.

I likhet med trommeslåttens opphav skjedde det på samme tid noe liknende i den sveitsiske byen Basel. Her ble tromma brukt i festlige sammenhenger og spesielt i bryllup. «Slik får de sveitsiske trommeslagelaugene, de såkalte «cluques», æren for å ha utviklet bordunteknikken...» (Mistereggen 2005: 33). Bordunteknikken har samme fundamentale kjennetegn som trommeslåttene med en klangbunn som følge av den kontinuerlige virvelen. Videre skriver Mistereggen at den militære musikken i Basel mister sin betydning «... og kommer til å bli sentral i den fortsatt høyst levende karnevaltradisjonen *Fasnacht*. Opplæring og videreformidling skjer muntlig (...), og det går lang tid før musikken blir tilgjengelig på noter. Sveitseren Fritz Berger utvikler en notasjonsform som bygger på en tabulatornotasjon (...) Bergers bok ble første gang utgitt i 1928, altså på samme tid som Johannes Sundvor gjør sitt innsamlingsarbeide her hjemme.» (2005: 33). Fritz Bergers notasjonssystem blir fortsatt praktisert, og trommetradisjonen fra Basel er av Europas sterkeste, hvor de gjennom mange trommeensembler har tatt vare på en rik tradisjon.

2.3.1 Militærtamburen

Militærtamburen hadde en viktig rolle som signalist i strid og i leir. Dette være seg å spille *allarm* og *trop* i strid, samt trommemarsj under forflytning og eksersis. I leir spilte man blant annet *revelje* og *oppstilling*. Aktuelle signaler som er en del av Sundvor-tradisjonen er *revelje* og *spissrot*. *Revelje* ble spilt på morgenen for å vekke soldatene og er svært lik andre europeiske reveljesignaler som har røtter fra Basel (Waadeland 1991: 37). *Spissrot* er et avstraffessignal som ble brukt for å overdøve skrikene til soldater som ble straffet med pisking (Waadeland 1991: 33). Liknende metode ble også brukt i det sivile som følge av Kong Kristian IVs strenge regime, der det ofte ved offentlig pisking ble brukt en tambur til å spille for å overdøve skrikene fra synderen (Seldal 2001: 9).

I 1588 ønsket Kong Kristian IV et styrket forsvar, og som et resultat av dette ble det i 1628 pålagt å ha tambur i alle kompanier i landet. Tromma ble nå et etablert signalinstrument i militæret. I årene 1628-1718 ble stadig flere tamburer rekruttert, på grunn av Norges involvering i blant annet *Elleveårskrigen* i starten av 1700-tallet. Utover 1700-tallet hadde tamburen fortsatt en sentral rolle i militæret, men på grunn av mindre involvering i krig, involverte tamburen og tromma seg stadig mer inn i den sivile musikken og miljøet. Her ble tamburer brukt til å varsle brann og bymøter, og i 1780 hadde mange av de norske tamburene

glemt de militære signalene, og det måtte sendes en vandrelerer til København for å lære signalene på nytt (Seldal 2001: 10).

Da Norge ble uavhengig fra Danmark og gikk i union med Sverige i 1814, fikk trommeslagerne en annen rolle i militæret. Som et resultat av Napoleonskrigene ble det forandring i kampteknikk og krigsstrategi, hvor hæren gikk fra store enheter, til mindre og spredte enheter, og tromma fylte ikke lengre sin militære funksjon (Mistereggen 2005: 37). De dansk-norske trommesignalene ble ikke videreført, da det de første årene etter 1814 ble innført nye svenske signaler. Disse signalene måtte skrives ned, og det ble i eksersisreglementet fra 1821 dokumentert trommesignaler for første gang. Dokumentasjonen viser kun leirsignaler, noe som bekrefter reduksjon av trommas militære rolle, og «Tromma avskaffes som signalinstrument i løpet av de to første tiårene av 1900-tallet. Eksersisreglementet fra 1914 inneholder verken noter eller bestemmelser for tamburene.» (Mistereggen 2001: 63–64).

2.3.2 Bryllupstamburen

Forskjellen mellom militærtamburen og bryllupstamburen, og dermed militærmusikeren og folkemusikeren er utfordrende å gi en tydelig beskrivelse av, da man kun har skriftlige anekdoter, uten dokumentasjon på klingende musikk eller noter. Det man kan si om tamburene er at de har vært involvert i forbindelse med bryllup siden 1500-tallet.

Tamburen ble sett som en respektert person, og det var gjevt å ha trommespill i bryllup i store deler av Norge. Tamburen fikk på denne måten muligheten til å tjene ekstra penger, og i følge Mistereggen sies det at «... trommeslagernes deltakelse i bryllup har vært avgjørende for trommeslagernes musikalske nivå.» (2005: 40). Med dette menes det at offiserene i Forsvaret støttet tamburenes virke i det sivile, da dette ville styrke deres musikalske ferdigheter. I Arne Bjørndals artikkel *Tromma. Trommespel og trommeslåttar*⁸, nevnes det at utførelsen av en jevn og fin virvel var avgjørende for fremførelsen av musikken, på samme måte som felespillerens buestrøk. Virvelen er det som teknisk sett er vanskeligst å mestre, og man kan antyde at det var de som mestret virvelen som utviklet trommespillet fra militærspill til utviklingen av trommeslåtter. Bjørndal summerer trommas og tamburens utvikling og virke med følgende:

Alt frå sogor om pilegrimsferder til Stiklestad er tromma nemd. Straks folk høyrdde tromma, kasta dei sine reidskap og hasta til den store stemna. Sidan har tromma vorte nytta heilt fram til vår tid, og

⁸ Artikkelen er vedlagt i Rolf Seldals metodeverk *Hvordan lære tradisjonelle trommeslåttar* (2005: 39-45). Artikkelen er ikke utgitt og er skrevet ca. 1965.

si glanstid hadde ho i fyrre hundradåret frå 1850-1890. Dette bilet var det sers gjævt å vera tambur og högt vart kunsti drivi. Det vart verkeleg skapt musikk. Han var utspunnen på gamle tonetottar, helst brotstykke av framförd militærmusikk, men óg som egne slåttedikt av dei mest gåverike trommeslagarane. (Bjørndal i Seldal 2005: 42)

Tamburens rolle under bryllupet varierte fra sted til sted, men slik Bjørndal skildrer det kan man antyde et tenkt forløp. På vei til og fra kirka vekslet spellemann og tambur på å spille hver for seg, sittende på hest ridende foran brudedefølget. Tamburens spill var aktivt under hele bryllupet, som ofte varte i flere dager, hvor han ønsket gjestene velkommen med *Velkommenslått*. Slåtter som *Brureslått*, *Grautaslått* og *Jageslått*, samt mesterprøven *Sjuspringeren* er slåtter som går igjen som faste innslag. Veien til og fra kirka kunne også være til fots eller med båt, der spellemannen satt i brudens båt og tamburen i brudgommens båt.

Årene 1850-1890 var trommas glanstid, og slik jeg tolker det var det på denne tiden trommeslåttene og tamburene hadde mest kunstnerisk utvikling, hvor «... mange av dem synes å ha medvirket også utenfor militærmusikken.» (Aksdal & Nyhus 1993: 63). Dette må sees i sammenheng med den gradvise avskaffelsen av tromma som militærinstrument, da tamburene på denne tiden involverte seg stadig mer i det sivile. På Vestlandet måtte det noen steder være trommespill i alle bryllup, og det var her tradisjonen holdt seg lengst. Dette tilsier at trommespillet på Vestlandet fikk sitt unike uttrykk i form av trommeslåtter, presentert gjennom Sundvor-tradisjonen. Her tenker jeg spesielt på tretaktslåttene som har minst til felles med de militære signalene. Årsaken til tromma sin glanstid var hovedsakelig de religiøse vekkelsene som sto sterkt på 1800-tallet. Pietismen godtok hverken fele eller dans, men tromma kunne brukes da den ble ansett som et militærinstrument.

At det i 1621 oppsto dans til Jegerdansen blir nevnt i alle kilder jeg har lest, men dette er først og fremst et eksempel på et mulig tilfelle der det kan ha blitt danset, uten at man finner noe mer konkret. «Allerede i 1621 er tromma nevnt som bryllupsinstrument i Stod. Biskop Arrebo, som deltok i prestebryllupet, fikk en tromme fra trommeslageren og begynte å slå til dans.» (Aksdal 1982: 111). Likevel skal man ikke se bort ifra at dansing til trommespill kan ha vært gjort under trommas storhetstid. Seldal nevner at vi ikke har belegg for å si at man dansa til trommespill, men at det ikke er utenkelig at tromma har blitt brukt til dans med mangel på andre instrumenter, og at tromma var bedre egnet som instrument til utedans (2001: 32–33). Dersom tamburene spilte trommeslåtter slik vi kjenner dem via Sundvor-tradisjon, er det ikke utenkelig at det kan ha blitt danset til trommespill, da disse trommeslåttene kan knyttes opp mot dansetakter i folkemusikken.

Tromma i samspill med andre har samme hypoteser, uten beviselig belegg. Det er svært mange anekdoter der det var normalt med fele og tromme i bryllup, men man vet ikke om det har vært samspill eller vekselspill (Seldal 2001: 34).

På grunn av avskaffelse av tromma som signalinstrument i løpet de to første tiårene av 1900-tallet minker naturligvis antall skolerte tamburer, og trommetradisjonen holdes ved like kun på Vestlandet.

2.4 Den gamle og den nye skole

Rolf Seldal (2001) bruker begrepene *den gamle skole* og *den nye skole*, og har gjennom sine informanter kartlagt og sammenliknet hvordan informantene anvender trommeslåttene. Seldal sine informanter som representerer den gamle skole er Johannes Sundvor (opptak fra 1937 og notesamlingen), Eirik Sundvor og Harald Lekven. Johannes Sundvor er bindeleddet mellom tamburens storhetstid på 1800-tallet og dagens tamburer, og representantene fra den gamle skole har vedlikeholdt og videreført en tradisjon som nesten var glemt. Seldal konkluderer at «... informantane mine frå *den gamle skule*, ikkje er «i» den gamle norske trommeslåtttradisjonen. Informantane mine har teke vare på slåttar og ein spelestil som nesten var gløymt...» (2001: 120). Her mener Seldal at tradisjonen på mange måter anvendes utenom dens kontekst (bruksområde og posisjon i samfunnet), men det musikalske fundamentet er bevart og videreført av den gamle skole.

Informantene som representerer den nye skole er Birger Mistereggen, Bjørn Sverre Kristensen, Kjell Samkopf, Hogne Olai Holmås og Yngve Gjørn. Seldal trekker også inn innspillinger av Carl Haakon Waadeland og Kong Frederiks IVs Tambourafdeling i sin sammenlikning.

Seldal konkludere med følgende forskjeller mellom de to skolene (2001: 120):⁹

- Bruksområdene er forskjellige
- Teknikken er forskjellig
- Notene er forskjellige
- Instrumentene er forskjellige
- læremetoden (skolen) er forskjellig

⁹ Henvisningen er skrevet om fra nynorsk til bokmål

-Den klingende slåttene er forskjellig

Fra gammelt av hadde tromma en sentral rolle som signalinstrument i militæret som også ble overført til sivile sammenhenger, og i bryllup hadde tromma en sentral rituell rolle. Dette er den største forskjellen mellom fortid og nåtid, hva gjelder bruksområde. I dag har trommeslåttene fått andre arenaer gjennom andre kontekster. Trommeslåttene etter Sundvor-tradisjonen blir brukt på kappleiker og andre konsertarenaer. I tillegg har trommeslåttene også vært utgangspunkt for andre musikalske kontekster, i form av samspill med andre, og som utgangspunkt for nye komposisjoner innen andre musikalske sjangre.

De andre forskjellene Seldal konkludere med (teknikken, notene, instrumentene, læremetoden) er alle forskjeller som påvirker den klingende slåttene.

Innad blant informantene fra den gamle skole finner man forskjeller hva gjelder tempo. Eirik Sundvor og Harald Lekven spiller generelt slåttene i svært likt tempo, men Johannes Sundvor spiller noe fortere. Seldal påpeker at Eirik og Harald aldri har møtt hverandre (2001: 62), noe som gir mening med at utfallet av opptakene fra 1937 kan ha blitt påvirket av opptaksutstyrets kvalitet på denne tiden (2001: 52). At Eirik Sundvor og Harald Lekven spilte i svært likt tempo kan si noe om at trommeslåttene har en form for «idealt tempo». Det vil si at både Eirik Sundvor og Lekven har hatt en felles musikalsk forståelse som kanskje er nært tilknyttet folkemusikken.

Den nye skolens representanter har bakgrunn fra klassisk og rytmisk musikk, noe som er en vesentlig faktor for utfallet av den klingende slåttene. Her vektlegger Seldal spesielt tempo i slåttene. Med utgangspunkt i tabellen til Seldal (2001: 115), konkluderer han med at tempo i fremførelsen av slåttene i den nye skole er generelt litt lavere enn den gamle skole. Unntaket er Waadeland som spiller slåttene noe fortere enn de andre informantene fra den nye skolen, da han har studert opptakene fra Johannes og Eirik Sundvor. Med mangel på tradisjonsbærere og tradering har metodeverket til Waadeland vært utgangspunktet for mange av dagens trommeslagere (Seldal 2001: 70). «Notesystemet er ikke godt nok til å notere og overføre folkemusikk» (Seldal 2001: 121). Dette gjelder ikke bare metodeverket til Waadeland, men også nedtegnelsene til Johannes Sundvor. Etter mitt syn er dette hovedårsaken til de forskjellige tolkningene av trommeslåttene, da jeg tror notene har vært en foretrukket kilde, på bekostning av innspillingene fra henholdsvis Eirik og Johannes Sundvor. Den nye skole har hatt et annet musikalsk ideal, og Birger Mistereggen forteller hvordan han opplevde trommespillet til Eirik Sundvor:

Eg har også vært hos Eirik Sundvor og spelt hos han. (...). Eg har egentleg ikkje lært slåtter av han. Eg hadde lært noen av slåttene på noter før eg kom til han. På det møtet spelte vi noen slåttar, og eg ble klar over at han spelte slåttane annleis enn det stod på notane. Han hadde andre slagfigurar, og helt annen frasering enn notebildet gav uttrykk for. (Mistereggen i Seldal 2001: 83)

Spilleteknikk og instrument er også faktorer som påvirker den klingende slåtten. Med forskjellig teknikk mener Seldal grep og vinkel på trommestikkene og den rent fysiske bevegelsen som utgjør slagene. Den gamle skole bruker en rotasjonsbevegelse, der høyre hånd roterer sidelengs og venstre hånd anvendes med en mer aktiv tommel.¹⁰ Den gamle skole anvender i større grad en moderne teknikk fra både klassisk og rytmisk musikk.

Sammen med nye replikaer av slåttetrommer fra Brødrene Olsens Musikkservice i Hurdal, er det naturlig at trommeslåttene låter noe annerledes. I tillegg til dette påpeker Seldal at representantene fra den nye skole har svært slakt skinn (Seldal 2001: 118). Dette går i strid med det Seldal har lært av Eirik Sundvor, da Sundvor spilte med stramt skinn.

Den enkeltes kompetanse på instrumentet er også en faktor som påvirker den klingende slåtten, da trommeslåtter er teknisk krevende å spille.

Selv om det er forskjeller mellom de to skolene har det viktigste blitt bevart i form av trommeslåttenes tematikk og håndsetting (Seldal 2001: 122). Med Johannes Sundvors nedtegnelser har anvendelsen av håndsetting blitt vedlikeholdt, og uten denne dokumentasjonen hadde det ikke vært noe trommeslått-tradisjon.

¹⁰ For nærmere beskrivelse, se Seldal 2001: 63-64.

3 METODE OG TEORI

For å belyse oppgavens problemstilling har jeg brukt ulike metoder for innsamling av data:

1. Tolkning og innøving av trommeslåtter
2. Samspill med folkemusikeren og hardingfelespilleren Siri Dyvik
3. Intervju med Carl Haakon Waadeland, med fokus på hans anvendelse av trommeslåtter i andre kontekster
4. Loggføring av øving og utprøving av ideer basert på elementer fra trommeslåtter

3.1 Tolkning og innøving av trommeslåtter

Med utgangspunkt i det Seldal (2001) sier om at det er forskjeller på hvordan man spiller trommeslåtter, har mye av forskningen bestått av å lære meg det jeg tolker som tradisjonelt trommeslått-spill. Her har jeg brukt mye tid på lytting av det man har av innspillinger av både trommeslåtter og annen folkemusikk.

Dersom dagens trommeslagere og tamburer i større grad har kunnskap gjennom erfaringer, og ikke primært fra tidligere forskning, kan deres egne anvendelser bli preget av deres egne minner og tolkninger, noe som kan føre til hull i den kontekstuelle helheten. Her kan det oppstå forskjellige tolkninger, og derfor forskjellige versjoner. «Så snart vi begynner å skrive historie, gjør vi data om til fakta: vi konverterer data til byggeklossene for historiske fortellinger. All fakta er noe vi selv har laget.» (DeVeaux 2002: 92, min oversettelse). Selv om DeVeaux snakker om historiske fortellinger kan dette settes opp mot hvordan trommespillet har blitt forklart, tolket og utøvd. Her er det viktig å sette de kildene man har opp mot hverandre og verifisere dem kritisk. Waadeland sitt arbeide med «Skattekosten» er med all respekt et solid metodeverk, og det er hovedgrunnen for at trommeslåttene fortsatt er aktuelle. Siden «Skattekosten» lenge var det eneste metodeverket man hadde, er det naturlig å tenke seg at mange har tatt notasjonen for bokstavelig. Det er viktig å understreke at Waadeland er tydelig på viktigheten av å lytte til trommeslåttene han selv har vedlagt metodeverket for å få en bedre forståelse av utførelsen av slåttene (Waadeland 1991: 14). Spørsmålet er da i hvilken grad Waadeland presenterer trommeslåttene på med tro til tradisjonen.

Når Rolf Seldal i ettertid kom med sitt metodeverk, har man fått en annen tilnærming til trommeslåttene, der de kobles opp til dansetakter i folkemusikken. Min innøving og tolkning av trommeslåtter er primært basert på Waadelands «Skattekosten» og Seldals *Hvordan lære*

tradisjonelle trommeslåtter – En innføring i trommeslåtteknikk, trommeslåtthistorikk, ulike slåttetyper og utvalgte slåtter etter forskjellige tamburer (2005). Siden jeg først begynte å jobbe med Waadeland sitt metodeverk, har Seldal sitt metodeverk vært foretrukket i ettertid, hvor jeg har forsøkt å finne min egen tilnærming. Etter hvert som jeg har blitt kjent med håndsetting og spilletekniske regler, samt tematikken i slåttene, har jeg gått bort i fra notene, og heller lyttet og spilt med. Fremgangsmåten har derfor gått fra å analysere notebildet og forklaringene i de ulike metodeverkene, til å lytte til de vedlagte innspillingene og spille med.

2. mars 2019 spilte jeg inn en trommeslått i studio for å kunne gi et eksempel på min anvendelse. Dette blir belyst i kapittel 4.1.1.

3.2 Kvalitativ metode

Både mitt møte med Siri Dyvik og intervjuet med Carl Haakon Waadeland er kvalitative metoder for innsamling av data. Formålet med metodene var av ulik karakter, men fremgangsmåten i forkant av møte og intervjuet var like hva gjelder å sette seg inn i vedkommende sine kunnskapsfelt.

Det kvalitative forskningsintervjuet søker å forstå verden sett fra intervjupersonenes side. Å få frem betydningen av folks erfaringer og å avdekke deres opplevelse av verden, forut for vitenskapelige forklaringer, er et mål. (...) I forskningsintervjuer snakker vi med folk fordi vi vil vite hvordan de beskriver opplevelsene sine eller artikulere handlingsvalgene sine. (Kvale & Brinkmann 2015: 20)

Når man i en forskningsprosess har egne tanker, ideer og erfaringer, er samtaler med andre relevante personer både sunt og viktig for å få en annen vinkling på nye problemstillinger. Å forstå verden fra intervjupersonens side frembringer også det aktuelle temaets objektivitet.

Da jeg skulle formulere spørsmål ønsket jeg å gå inn på aspekter jeg ikke visste mye om, med spørsmål som gikk i dybden på det aktuelle tema, og som ikke annen litteratur kunne gi like utfyllende svar på. Som intervjuer ønsket jeg derfor å ha et utforskende og nysgjerrig perspektiv.

Et utforskende intervju er som regel åpent, og strukturen i det er bare i liten grad planlagt på forhånd. I dette tilfellet presenterer intervjueren et spørsmål, et område som skal kartlegges (...), og følger deretter opp den intervjuedes svar og søker ny informasjon om og nye innfallsvinkler til emnet. (Kvale & Brinkmann 2015 : 141)

Med en åpen struktur ble det naturlig å la informantene føre samtalen da jeg hadde en plan for hva som skulle gjøres, men ikke i hvilken rekkefølge. Denne semistrukturerte formen ga muligheten til å hoppe tilbake til et tidligere emne dersom man ønsket mer data på spesifikke emner. Det ble derfor naturlig for meg å komme med oppfølgingsspørsmål, slik at vi kunne gå

i dybden på noen emner. Det viktigste med en slik fremgangsmåte er å la informanten styre samtalen der han eller hun bestemmer hva som skal sies.

Med denne metoden krevdes det at jeg hadde nok kunnskap om emnet for å vite hvilke aspekter jeg ønsket å undersøke. Her var det viktig å gjøre et grundig forarbeid, hvor jeg satte meg inn i informantens kunnskapsfelt, slik at jeg kunne vinkle intervjuene mot deres kompetanse. «Det tematiske fokus i et prosjekt påvirker hvilke aspekter ved et emne spørsmålene retter seg mot, og hvilke som forblir i bakgrunnen.» (Kvale & Brinkmann 2015: 141). Et felles tematisk fokus for Waadeland og Dyvik var å fokusere på de rytmiske aspektene i trommeslåttene. Forskjellen mellom møte med Dyvik og intervjuet med Waadeland var formålet: Med rytmikk som felles tema var intervjuet med Waadeland formet rundt hans anvendelse av trommeslåtter i en annen musikalsk kontekst. Møte med Dyvik var formet rundt trommeslåtter i en mulig historisk kontekst.

I forkant av intervjuet med Waadeland hadde jeg god kjennskap til «Skattekisten», og jeg hadde brukt mye tid på å lytte til *Din Råta Tjuv* (Waadeland 2008). Men siden albumet inneholder mye informasjon og uklarheter hva gjelder fremgangsmåten fra ideer til ferdig resultat, fant jeg det nødvendig å få dokumentert Waadeland sin beskrivelse av dette.

I forkant av intervjuet med Dyvik brukte jeg mye tid til å lytte til det jeg fant av hennes innspillinger, samt annen folkemusikk fra Vestlandet, for å danne meg et inntrykk av musikken. Litteratur som *Fanitullen – innføring i norsk og samisk folkemusikk* (Aksdal & Nyhus 1993), og Seldal sin hovedoppgave (2001) ble brukt som teoretisk utgangspunkt hva gjelder de ulike slätte- og dansetypene og deres kjennetegn. Denne forkunnskapen gir mange svar på musikkens kjennetegn, men den gir ingen opplevelse av aspektene rundt samspillet. Her menes spesielt det kroppslige i form av dans og musisering. Møte med Siri var ikke feltarbeid i den forstand, da dette gjerne er observasjoner av andre kulturer og personer over lengre tid. Likevel hadde møte samme formål som et feltarbeid der jeg ønsket å erfare et miljø og en tradisjon jeg hadde en fot innenfor og en utenfor.

Informantenes utsagn og anvendelse av de aktuelle musikalske uttrykkene representerer kun deres tolkninger og utsagn. Dataene fra informantene blir derfor i denne oppgaven fremstilt ut ifra deres meninger og musikalske erfaringer.

Mine informanter har vist åpenhet for sin kompetanse og sine erfaringer. Informantene har fått innsyn i min behandling av innhentet data, og jeg har fått tillatelse til å navngi informantene.

3.2.1 Samspill med en folkemusiker: Siri Dyvik

Under et møte med Bjørn Sverre Kristensen¹¹ desember 2017 snakket vi om mulige forskningsområder og problemstillinger innenfor trommeslått-tradisjonen. Med innsikt i Seldal sitt arbeide der han knytter trommeslåttene opp mot dansetaktene i folkemusikken fra Vestlandet, anbefalte Kristensen å oppsøke folkemusikere fra denne delen av landet. Her ble blant annet Siri Dyvik anbefalt.

Siri Dyvik har gjort mye kildegransking i hardingfeletradisjonen fra Hardanger, hvor hun har sitt opphav. Med god innsikt i de gamle slåttene fra Hardanger, er hun en av få som har tatt opp igjen mye av den gamle måten å spille slåtter på. Her har hun vært spesielt interessert i å finne gode danseslåtter. Det ble for meg derfor svært aktuelt å kontakte henne, da trommeslåttene fra Sundvor-tradisjonen har sine røtter fra slutten av 1800-tallet til begynnelsen av 1900-tallet. Møte med Dyvik ble gjort hjemme hos henne 7. oktober 2018, og vi spilte og snakket store deler av dagen.

Planen med å møte Dyvik var å trekke frem de ulike slåttetyperne Seldal knytter trommeslåttene opp mot i sitt metodeverk *Hvordan lære tradisjonelle trommeslåtter* (2005), med et mål om å erfare sammenhengen mellom de eldre slåttene fra Vestlandet og trommeslåtter. Gjennom observasjon og samspill med en hardingfelespiller ønsket jeg å søke etter anvendelse av tempo, taktarter og rytmikk i de aktuelle slåttene. Møte med Siri ville også kunne belyse en mulig historisk hendelse der det kan ha vært samspill mellom hardingfele og slåttetromme. Samspill med en folkemusiker fra Vestlandet hadde også som mål å gi meg en bredere forståelse av trommeslått-tradisjonens opphav, utvikling og egenart.

Med tillatelse av Dyvik gjorde jeg opptak av hele møte, hvor jeg i etterkant har brukt mye tid på å lytte til samspillet. I kapittel 4.2 belyses de ulike slåttetyperne vi spilte, med fokus på slåttenes tempo og rytmikk.

3.2.2 Intervju med Carl Haakon Waadeland

I tillegg til sitt arbeide med trommeslåtter er Carl Haakon Waadeland primært en rytmisk skolert trommeslager med bakgrunn fra jazz, pop og rock. Han har vært ansatt som professor i utøvende musikk ved Institutt for musikk, NTNU, og fremla i 2000 doktoravhandlingen *Rhythmic movements and moveable rhythms: syntheses of expressive timing by means of rhythmic frequency modulation* (NTNU 2000).

¹¹ Bjørn Sverre Kristensen kjente jeg fra før, og han var den første jeg kontaktet i oppstartsfasen av forskningen. Dette var et uformelt møte uten noe metodisk formål, og blir derfor ikke fremstilt ytterligere i denne oppgaven.

I likhet med Seldal er arbeidet til Waadeland gode kilder i seg selv. Men siden han gjennom utgivelsen *Din Råta Tjuv* (2008) har satt elementer fra trommeslåtter i en annen musikalsk kontekst, ønsket jeg å høre hvordan han gikk fram ved dette arbeide. Etter noen gjennomlyttinger av albumet kjente jeg igjen mange av elementene fra trommeslåttene, men uten å vite noe om tankene bak låtene og hvordan ideene har blitt utviklet. Jeg fant det derfor nødvendig å kontakte Waadeland. Intervjuet ble gjort på telefon 18. april 2018 da jeg enda var tidlig i forskningsprosessen. Jeg kontaktet han tidlig for å kunne ta med meg kunnskapen og erfaringene i min egen forskning. Dette var også en etisk og moralsk ting, siden jeg på ingen måte ønsket å kopiere hans arbeide, men heller søke nye løsninger på hvordan anvende elementer fra trommeslått-tradisjonen i andre kontekster.

Som en innledning på intervjuet fant jeg det naturlig å reise spørsmål rundt hans første møte med trommeslåtter, for så å gå mer i dybden på hva han senere har gjort med tradisjonen, sentrert rundt arbeidet med albumet *Din Råta tjuv*. Formen på intervjuguiden var derfor svært åpen hvor jeg hadde delt intervjuet inn i to deler. Den første delen var spørsmål rundt hans møte og videre arbeide med trommeslåttene, og den andre om hvordan han har anvendt de i en nyere kontekst. *Din Råta Tjuv* gir et godt inntrykk av essensen i musikken, men sier mindre om tankene bak.

Telefonintervjuet ble tatt opp med studioprogrammet Logic Pro-X, hvor jeg hadde mobiltelefonen på høyttaler. Intervjuet ble i etterkant transkribert i sin helhet, hvor jeg i kapittel 4.3 belyser det som rammer oppgavens problemstilling.

3.3 CPS – Creative problem solving – En trinnvis metode: Søken etter eget trommespill

Forsth og Nordvik¹² forklarer en modell som er en trinnvis metode for problemløsning; CPS – Creative problem solving (16–23). Modellen beskrives med syv trinn, og denne modellen har vært relevant å anvende i min søken etter å finne egne kreative løsninger på trommespill. I en kreativ prosess ønsker man å gjøre noe nytt og originalt, og denne prosessen kan være omfattende og utfordrende. For å ha en ryddig og tydelig fremgangsmåte har det derfor vært til hjelp å anvende de syv trinnene i CPS-modellen. Disse trinnene innebærer 1: utgangspunkt for problemet, 2: søk fakta, 3: søk problem, 4: søk ideer, 5: søk løsning, 6: søk aksept og 7: lag handlingsplan.

¹² Kilden er et hefte som er tilknyttet et seminar (ukjent dato), og er basert på følgende bøker: Leif-Runar Forsth: *Praktisk nytenkning -Systematisk og kreativ problemløsning*, 5. opplag, Aquarius Forlag AS, Oslo, 2007
Leif-Runar Forsth og Bodil Nordvik: *kreativ undervisning*, Aquarius forlag, Oslo, 1995

1. Utgangspunkt for problemet: Det første trinnet innebærer hvilket område og tema man skal jobbe innenfor, samt hvilke muligheter man har. I denne sammenheng er utgangspunktet en trommetradisjon og et trommespill det er gjort relativt lite med (i andre kontekster), som jeg finner interessant.

2. Søk fakta: Hensikten med å søke fakta er for å finne svar på hva som allerede er gjort. Fakta trenger ikke å være fasiter og sannheter, men også påstander og meninger om det aktuelle emnet (Forsth & Nordvik: 18). En viktig faktor er søken etter tidligere forskning og annet relevant arbeide om tema. I denne sammenheng er fakta belyst i kapittel 2, hvor jeg har fått innsikt trommeslåttens egenart. Intervjuet med Waadeland og hans arbeide er også viktig data for å kunne få innsikt i fremgangsmåter og tankene bak ideene.

3. Søk problem: På bakgrunn av fakta og tidligere arbeide om trommeslåttens egenart, begynte jeg å formulere ulike problemstillinger. I denne sammenheng endte jeg opp med denne oppgavens problemstilling, som er: *Hvordan kan elementer fra trommeslåtter anvendes i andre kontekster?* Denne problemstillingen representerer i denne sammenheng ønske om å inkorporere elementer fra trommeslåttene til spill på trommesett. I søken etter eget trommespill har jeg fra starten av ønsket å bruke trommesettet. I denne fasen forsøkte jeg også ulike måter å inkorporere slåttetrommen som en del av trommesettet. Det vil si hvor den skulle plasseres, samt hvilket lydideal jeg skulle ha.

Før jeg begynte å utarbeide ideer satte jeg meg noen rammer og kriterier for hva elementer fra trommeslåtter er, og hvordan de burde anvendes. Elementer som tematikk og håndsetting ble her de viktigste kriteriene, da disse er en stor del av egenarten til trommeslåttene. Elementene er også det vi med sikkerhet kan si at samsvarer i stor grad med nedtegnelsene fra Sundvortradisjonen.

4. Søk ideer og 5. Søk løsning: Søken etter ideer og løsninger henger i stor grad sammen, og kan være vanskelig å skille. Dette fordi søken etter en løsning kan føre til en ny ide og omvendt. Utprøvelse av ideer og løsninger komplementerer derfor hverandre. Her ble alle ideene og potensielle løsninger skrevet ned, enten på noter eller med stikkord. Jeg gjorde også opptak av meg selv der jeg fortalte ideene, for å lettere forstå og huske disse. Kombinert med idemyldring begynte jeg å prøve ut ideer og løsninger i form av fysisk øving, enten på trommesett eller på øvingspad. Fremgangsmåten for å finne ideer besto primært av å plukke ut hele takter eller deler av taktene fra «Skattekosten». Dette metodeverket inneholder notasjon av hele håndsettingen, noe som har gjort det oversiktlig å lese. De ulike metodeverkene for trommeslåtter blir belyst nærmere i kapittel 4.1.

Når jeg hadde bearbeidet noen ideer spilte jeg inn lengre strekk for å kunne høre på i ettertid. Dette ble gjort på øvingsrom, og der brukte jeg studiprogrammet LogicProX med lydkort og to overhead-mikrofoner.

Utprøving av ideer var til tider tidskrevende og utfordrende. Med et ønske om å beholde noe av essensen i trommeslåttene, var det i starten vanskelig å utvikle ideene til noe nytt.

Høstsemesteret 2018 involverte jeg andre medmusikere til å prøve ut ideene og løsningene jeg hadde utformet. Formålet her var å prøve ut ulike instrumentkonstellasjoner, for å erfare hvordan mine ideer kunne fungere i samspill med andre. Utover dette semesteret begynte jeg å etablere noen løsninger som jeg synes fungerte. Her i samspill med en som spilte piano og orgel. Under høstsemesteret begynte jeg også å implementere slåttetrommen som en del av trommesettet. Konstellasjonen av trommesett, piano og orgel er den konstellasjonen som har fungert best, og blir belyst i kapittel 4.4.

6. Søk aksept: Aksepttrinnet handler om å få tilbakemeldinger og konstruktiv kritikk på løsningene. I denne sammenheng hadde jeg en trommetime med Carl Haakon Waadeland hjemme hos han i oktober 2018. Under denne timen spilte jeg av og viste noen av løsningene jeg hadde kommet fram til. Dette var opptak av noen låtideer og mer eller mindre ferdige låter jeg hadde utformet sammen med medstudenten på piano og orgel. Tilbakemeldingene jeg fikk ble svært viktig for det kommende arbeide, da jeg fikk aksept for løsninger av ideer. Disse løsningene hadde ikke Waadeland tenkt på, noe som var svært oppløftende å få bekreftet at jeg hadde funnet nye anvendelser.

Gjennom trommetimer med min hovedinstrumentlærer Bruce Rasmussen, samt kunstnerisk veiledning av Bjørn Ole Rasch, har jeg fått veiledning og aksept for eget kunstnerisk arbeide. I etterkant av trommetimen med Waadeland jobbet jeg videre med det jeg hadde vist frem for å utvikle de videre.

7. Lag handlingsplan: For å dokumentere egne løsninger på trommespillet, spilte jeg inn dette i studio 2. mars 2019. Løsningene er basert på låtene jeg utformet i samspill med piano og orgel, men i denne sammenheng ble kun trommer spilt inn. Formålet med innspillingen har vært for å legge ved disse til denne oppgaven, og det har derfor ikke blitt prioritert å spille inn piano og orgel. Ytterligere miksing av lydvedleggene har ikke blitt prioritert, da de kun er for å underbygge fremstillingen av mine funn.

3.4 Bill Bruford: Creative performers effect and communicate significant difference

Bill Bruford (2018) trekker frem kreative aspekter blant instrumentalister og trommeslagere innenfor populærmusikk. Ved å peke på tidligere definisjoner på kreativitet, viser han til ulike innfallsvinkler på hvor kreativitet er: Er kreativitet representert av personen selv, av produktet, i den musikalske prosessen, eller en kombinasjon av disse? (2018: 21). Moderne tenkning går bort ifra definisjonen om kreativitet som personsentrert og produktbasert, men ser heller på kreativitet som en prosess der flere personer er involvert. Det er likevel ulike meninger om hvor og hva kreativitet er. En jazz-musiker og en klassisk komponist vil ha ulike perspektiver på hva kreativitet er, og hvordan man anvender sin kreativitet. Den ene vil si kreativiteten skjer når man i fellesskap utformer et musikalsk uttrykk, mens den andre vil legge større vekt på komposisjonen i form av notene i partituret.

Bruford belyser fire aspekter ved kreativ fremføring som legger grunnlaget for hans diskusjon i form av SDCA-modellen: Selection, Differentiation, Communication, Assessment (2018: 23). Dette oversettes til utvalg, differensiering, kommunikasjon og vurdering.

Utvalg går ut på valgene man gjør innenfor hva som skal spilles og hvordan spille det. Valg og muligheter hva gjelder tempo, metrikk, dynamikk og klangidealer er situasjonsbestemt, da det har et dynamisk samarbeid med begrensninger og bestemmelser i den aktuelle situasjonen. Det vil si hvilken kontroll man har på valgmulighetene; hvor mye av musikkens karakter og uttrykk er bestemt på forhånd? Sjangerretning og involvering i skriveprosessen setter her begrensninger, samt utøverens spilletekniske forutsetninger. Til slutt er det utøveren selv som må se hvilket utvalg av muligheter man har, og man tar egne valg og beslutninger om hva og hvordan det skal spilles.

Differensiering handler om på bakgrunn av valgene man gjør bør de ha mening og gi noe nytt. Originalitet og nytenkning er en vesentlig del av differensieringen. Fra et trommeslagers perspektiv handler det ikke om hvor man får ideene fra, men hva man gjør med de (Bruford 2018: 23). Dette stadiet tar for seg hvordan man utvikler spillet til sitt eget, uten å gjøre og høres ut som alle andre. En viktig faktor er her å få det ønskelige musikalske uttrykket til å fungere. Ansvarer ligger derfor hos utøveren, da det er deres valg og beslutninger som avgjør deres originalitet og unike uttrykk.

Ideene og det musikalske uttrykket må kommunisere med andre involverte for å danne et grunnlag for videre vurdering. Med et trommeperspektiv blir ideene kommunisert i form av lyd (groove og «feel»), visuelt (kroppsspråk) eller psykologisk (følelser) (2018: 24). Uten

denne kommunikasjonen kan ikke ideene bli vurdert av noen andre enn en selv.

Kommunikasjon kan i denne sammenheng belyses gjennom to faktorer. For det første kommuniserer det musikalske uttrykket med andre medmusikere. Dette være seg utveksling og utprøving av ideer sammen med andre, samt kommunikasjon ved kollektiv musisering. Den andre faktoren er å kommunisere med det aktuelle miljøet, det vil si trommemiljøet der det er personer man kan dele erfaringer med.

Vurdering foretas av en selv, samt kompetente personer som kan påvirke det aktuelle domene (ideene), eller som kan tillate det å bli vurdert (2018: 24). Det viktigste spørsmålet for vurdering er om man har hørt det aktuelle uttrykket før og da reflektere rundt hvordan man kan bruke det (Bruford 2018: 181).

Bruford konkluderer aspektene med følgende definisjon på kreativ fremføring:

It is the outcome of a set of choices and decisions, selected from possible options, communicated to and assessed by others for significant difference, in an interaction between at minimum an addresser and an addressee. (2018: 24)

Med SDCA-modellen som bakteppe definerer Bruford ulike former for fremføring med ytterpunktene funksjonell fremføring (for en leder) og kompositorisk fremføring (uten en leder) (2018: 38–39).

Funksjonell fremføring blir påvirket av andres meninger og retningslinjer om hvordan musikken og spillet skal være, ofte for en leder eller med en «fasit». Et eksempel er dersom man ønsker å gjengi et ideal med lite rom for ens egen kunstneriske frihet. Dette kan sammenliknes traderingsmetoden, der man ønsker å gjengi og imitere det læremesteren formidler. Ut ifra SDCA-modellen tilsier den funksjonelle fremførelsen å være mindre kreativ, da man har få begrensninger i form av valgmuligheter (S), og fremførelsen blir ikke ansett som original og nytenkende (D). Funksjonell fremføring underbygger det forventede i musikken.

Kompositorisk fremføring er basert på frihet til å gjøre egne valg, ofte uten en leder. Frijazz-trommeslagere kan trekkes frem som svært kompositoriske, da improvisasjon er et utgangspunkt for musikalsk utfoldelse. I motsetning til en funksjonell fremførelse, der det finnes en fasit, retningslinje, samt forventning til hva som skal fremføres, går frijazz-trommeslagerne bort fra retningslinjene og forventningene.

Mellomtingene av disse formene for fremførelse er trolig de mest brukte. En mildere form for funksjonell fremføring er der man jobber med en leder og kan tillate seg selv å komme med

egne løsninger (Bruford 2018: 61). Denne formen for fremføring gir utøveren noe større frihet, og man får muligheten til å trekke inn personlige uttrykk.

En mildere form for kompositorisk fremførelse er der man er leder selv og har et lederansvar i den aktuelle situasjonen. En kan se på dette som at trommeslageren tar de overordnede musikalske valgene, med innspill fra medmusikere. Lederen fremstår her som produsenten, ofte med egne ideer som presenteres for de andre. God intern kjemi er vesentlig for å få det musikalske uttrykket til å fungere i en slik form for fremføring (Bruford 2018: 66).

4 RESULTATUTVIKLING

4.1 Tolkning og innøving av trommeslåtter

Metodeverkene til Seldal og Waadeland er fremstilt med forskjellige forklaringer for hvordan man skal lese trommeslåttene, men de er likevel svært like i hvordan slåttens skal anvendes. Seldal har en muntlig tilnærming til hvordan slåttene skal læres, og «Systemet bygger på prinsippet om at hvert ord har en spesiell håndsetting.» (Seldal 2005: 17).

Et ord = en håndsetting:

di	=	H vv	eller:	V hh
du	=	H vv hh	eller:	V hh vv
de	=	H vv hh vv	eller:	V hh vv hh
do	=	H vv hh vv hh	eller:	V hh vv hh vv
då -	=	H vv hh vv hh vv	eller:	V hh vv hh vv hh
da	=	H (på et taktslag)	eller:	V (på et taktslag)
la	=	H (Ikke på et taktslag)	eller:	V (Ikke på et taktslag)
ga	=	H (Ikke på et taktslag)	eller:	V (Ikke på et taktslag)
flam	=	vH	eller:	hV

Figur 4.1: Illustrasjon av de ulike håndsettingene i trommeslåttene ved bruk av ord (Seldal 2005: 17)

De store bokstavene i håndsettingen (enkeltslagene) skal spilles sterkere enn de små bokstavene (dobbeltslagene).

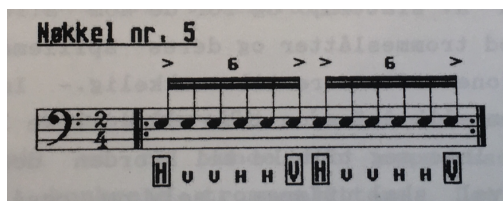
Waadeland bruker tradisjonell notasjon, og deler disse i ulike «nøkler» for å beskrive håndsettingene i trommeslåttene.

Nøkkel nr. 1

Nøkkel nr. 2

Nøkkel nr. 3

Nøkkel nr. 4



Figur 4.2: Illustrasjon av («Nøkkel nr. 1–5») av de ulike håndsettingene ved bruk av tradisjonell notasjon og håndsetting under notene (Waadeland 1991: 12–13)¹³

Waadelands «nøkkel nr. 2» tilsvarer håndsettingen til ordet «du» i Seldals beskrivelse (Hvvhh og Vhhvv). De store bokstavene («H» og «V») spilles sterkt og illustrerer melodien i slåttene, og de små bokstavene («hh» og «vv») spilles svakt og illustrerer den underliggende virvelen. Disse «nøklene» har for meg vært svært nyttige for å opparbeide meg en god nok spilleteknikk til å spille slåttene.

Begge metodeverkene presenterer mange av de samme slåttene, men kategoriene har ulik navngivning. Seldal navngir disse etter dansetakter og Waadeland navngir kategoriene i overenstemmelse med Sundvors nedtegnelser.

Slåtter i mjuk utførelse (Waadeland) og *reinlender* (Seldal) er den første kategorien i begge metodeverkene. Håndsettingene i disse slåttene er basert på nøkkel nr. 1 og 2 (figur 4.2).

Reksolinkser (Waadeland) og *halling* (Seldal) er den kategorien slåtter jeg finner mest interessant. Her veksler både høyre og venstre hånd på å spille de betonte slagene (første og fjerde taktlaget i en 6/8-delstakt), derav *reksolinks* (høyre-venstre på tysk). Av reksolinksslåtter og hallingslåtter er blant annet *Den norske revelje*. Waadeland kaller denne *Den norske revelje i dur*, og er basert på nøkkel nr. 4.



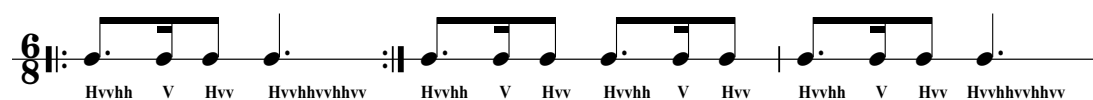
Figur 4.3: *Den norske revelje* i dur (reksolinks). Den andre takten tilsvarer «nøkkel nr. 4» (se figur 4.2)

Seldal sin tilnærming av *Den norske revelje* i *halling* ser slik ut:

di da di do - di da di do -
 di da di di da di di da di do - (Seldal 2005: 31)

¹³ «Nøklene» er fra samme sted i metodeverket, men går over to sider. Har derfor klippet og fremstilt dem som én figur.

Den norske revelje i moll (Waadeland) og *rull* (Seldal) har flere dobbeltslag og spilles litt saktere. Her ser vi at kun høyre hånd spiller de betonte slagene:



Figur 4.4: Den norske revelje i moll

Seldal sin tilnærming av *Den norske revelje i rull*:

du da di då - du da di då -

du da di du da di du da di då - (Seldal 2005: 27)

Slåtter spunnet omkring «engelsk» revelje (Waadeland) og *hamborgar* (Seldal) er basert på nøkkel nr. 5.

I kategoriene *slåtter i 3-delt takt*, *slåtter i andre taktarter* (Waadeland) og *Springar* (Seldal) er det for første gang i metodeverkene noen ulike beskrivelser av hvordan man skal spille trommeslåttene. Her er slåttene basert på kombinasjoner av de ulike nøklene. Derfor har jeg valgt å belyse anvendelsen av en av disse slåttene i kapittel 4.1.2.

4.1.1 Lydideal

Når man spiller trommeslåtter har det mye å si hvilket instrument man spiller på, da lydkarakteristikk og hvordan instrumentet er bygd, har mye å si for det klingende resultatet og håndtering av trommeslåttene. På samme måte som det er ulike fremstillinger og utførelser av trommeslåtter, er det også ulike klangidealer blant dagens trommeslagere som spiller trommeslåtter. Noen tamburer har gamle trommer som er godt vedlikeholdt, men som nevnt i kapittel 2.4 er det mange trommeslagere som har replikaer av gamle slåttetrommer fra Brødrene Olsen fra Musikkservice i Hurdal. Jeg har selv gått i anskaffelse av en slik slåttetromme, og har opplevd at anvendelsen av trommeslåttene har endret seg, sammenliknet med bruk av moderne skarptromme.

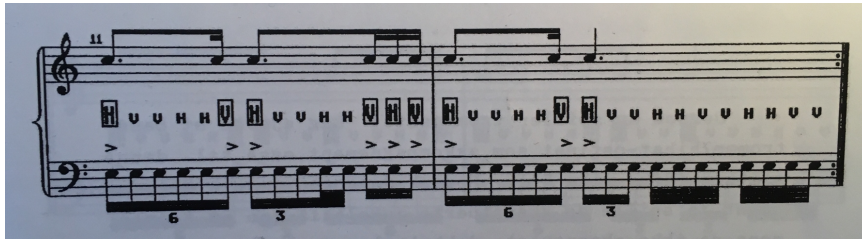
Slåttetromma sin klang og lydkarakteristikk er et forskningsobjekt i seg selv, men i min interpretasjon av trommeslåtter har slåttetromma svært mye å si for det klingende resultatet og hvordan lyden i tromma påvirker spilleteknikken. Dagens tamburer har ulikt lydideal på sine trommer og Seldal er en av få som har et lysere ideal. I sitt metodeverk skriver han:

Klangen i selve trommen skal være lys, dvs. at skinnen skal være stramt og peisebåndet (seidene) skal ikke ha forstyrrende «etter-rissling» (...) Denne tradisjonen er brutt i dag og jeg har inntrykk av at mange tror at trommene i gamle dager ikke var noe tess. Husk at mange tamburer hadde trommespillingen som en viktig binæring og at de alltid strebet etter å få en fin klang fra instrumentet og teknikken (Seldal 2005: 12)

Her er det mye som tilsier at mange ikke har vært bevisst på lydideal. Min erfaring med stemming av slåttetromme er at skinnen blir raskt slakkere, og jeg må ofte etterstramme etter å ha spilt en liten stund. Det kan derfor tenkes at mange har slurvet med etterstramming og vedlikehold av trommene. Dette var noe jeg lærte i Gardemusikken, og denne kunnskapen har jeg holdt ved like, da slåttetrommene og signaltrommene i Garden er bundet opp på samme måte. Personlig synes jeg slåttetrommene låter best med et stramt skinn, og det letter det spilletekniske.

4.1.2 Bryllupsslått fra Brekke i Sogn

Trommeslått *Bryllupsslått fra Brekke i Sogn* ble opprinnelig skrevet i tretakt, men ble senere omskrevet til 5/8-delstakt. Seldal understreker at dette er en tretaktslått (2001: 107). Mitt første møte med *Bryllupsslått fra Brekke i Sogn* var gjennom boka til Waadeland, og her har Waadeland brukt den siste versjonen av Johannes Sundvor som er notert i 5/8-delstakt. Min innøving og analyse av denne slått har vært å finne essensen. På grunnlag av innspillingene av *Bryllupsslått fra Brekke i Sogn* gjort av Johannes Sundvor, Waadeland og Seldal finner jeg forskjellene mindre enn det Seldal mener (2001: 103). Waadeland spiller etter min oppfatning i større grad slått i metrisk tretakt, selv om han er tydelig på at dette er en slått i 5/8-delstakt. Jeg mener han her er noe «heldig» i sin fremførelse, da 5/8-delstakten i grunn ikke er så markant. Johannes Sundvor spiller etter min oppfatning noe «ujevnt», hvor han har et eget skyv i spillet. Min tolkning er at han ikke er like opptatt av å forholde seg til en bestemt taktart, men heller presenterer tematikken med rytmikken i fokus. Det er klare likhetstrekk mellom denne slått og andre tretaktslåtter, men på grunn av opptakenes dårlige lyd kvalitet fra 1937 finner jeg det upasselig å trekke noen konklusjon hva gjelder det klingende resultatet. I Seldals metodeverk introduseres *Bryllupsslått fra Brekke i Sogn* med at det er «... det første taktlaget som skal spilles fortere for å få en metrisk takt.» (2005: 36). Her mener han at de underliggende virvlene i det første taktlaget skal justeres opp i tempo. Dette betyr ikke at slått skal spilles til metronom, men kun for å gjøre takten *mer* metrisk. Dette er første gang Seldal i sitt metodeverk kommenterer at virvlene skal justeres, da håndsettingen i tretaktslåttene ikke har noen felles håndsettingsregler. For å tydeliggjøre dette er tilnærmingene til Waadeland og Seldal illustrert:



Figur 4.5: Illustrasjon Waadelands notasjon av de to siste taktene i *Bryllupsslått fra Brekke i Sogn* (Waadeland 1991: 70–71)

du ga du da la ga du ga då -

Figur 4.6: Illustrasjon av Seldals beskrivelse av tematikken til de to siste taktene av *Bryllupsslått fra Brekke i Sogn* (Seldal 2005: 36)

Begge tilnærmingene har samme håndsetting og tematikk. Som vi ser skifter Waadeland i den siste takten tempoet på den underliggende virvelen fra sekstendels-triol til trettitodeler, men Seldal kommenterer at virvelen kun skal justeres på det første taktslaget. Grunnen til at Waadeland noterer disse justeringene av virvelen er kun for å få notene til å gå opp, og ikke for at virvlene faktisk skal justeres. Seldal setter dette litt på spissen da han kommenterer tempovariasjonen på den underliggende virvelen som Waadeland har notert: «Det finnes ikkje grunnlag for å tolka at J. Sundvor har meint slåttane skulle utførast slik (Seldal 2001: 104). Intensjonen til Waadeland er å illustrere et mest mulig ryddig notebilde for at brukeren skal få håndsettingen til å gå opp. Dette mener jeg fordi når man spiller trommeslått i tilnærmet originaltempo er det marginale forskjeller og nærmest fysisk umulig å skille mellom sekstendelstrioler og trettitodeler. Det som kan mistolkes med notasjonen til Waadeland er at trommeslått er notert i 5/8-delstakt, og jeg er enig med Seldal om at brukere av boka til Waadeland tror dette ikke er en tretaktslått, men jeg er noe uenig med Seldal med at Waadeland spiller denne i ren 5/8-delstakt. (Seldal 2001: 103).

På grunn av de ulike tilnærmingene til slått har jeg jobbet mye med innøving av denne. Her vekslet jeg mellom innspillinger gjort av Waadeland og Seldal, hvor jeg utformet en egen tolkning. Etter min oppfatning har det nokså lite å si om man underdeler i 3 eller 5, da jeg mener det er håndsettingen og tempoet på virvelen som avgjør utførelsen av slått i større grad enn metrikken. Min versjon av *Bryllupsslått fra Brekke i Sogn* er vedlagt som lydeksempel (lydvedlegg 1).¹⁴

¹⁴ Her kunne også innspillinger av Waadeland og Seldal blitt vedlagt, men jeg ser ikke det som relevant i denne sammenheng, da fokuset mitt har vært å tolke tradisjonen basert på tidligere arbeide. En større sammenlikning av tamburene er gjort i Seldal sin hovedoppgave (2001).

Trommeslåttene har ingen fasit da innspillingene av Johannes Sundvor (1937) ikke har en konsekvent formstruktur. Slåttene spilles vanligvis gjennom to eller tre ganger. I min versjon spiller jeg den to ganger, hvor jeg har lagt inn litt dynamikk etter første repetisjon.

Da jeg spilte inn slåttene stilte jeg meg helt nøytralt uten noen indre puls, men heller fokuserte på melodien og klangen i tromma. En erfaring jeg gjorde meg like etter jeg hadde spilt inn slåttene var at den hadde en tydelig tretakt, uten at dette ikke var en intensjon fra min side. Dette kan beskrives med at min opplevelse av slåttene var noe forskjellig fra da jeg spilte inn slåttene og da jeg i etterkant lyttet til den.

Min konklusjon rundt dette er at trommeslåttene i tretakt, belyst gjennom *Bryllupsslått fra Brekke i Sogn*, i stor grad lever sitt eget liv, hvor det er utfordrende å plassere slåttene i en taktart. Selv om «...vestlandsspringaren er tilnærmet jevn (metrisk) i takten.» (Seldal 2005: 35), vil slåttene miste sin karakter dersom man er for opptatt av taktart og «metronomisk» puls.

Som me såg, så er ikkje taktslaga i slåttane metriske i forhold til kvarandre. Det er dette som gjer at trommeslåttane får eit eige uttrykk som er heilt annleis enn andre norske folkemusikkinstrument. Det er dette som skapar musikken og gjer han interessant og spanande å høyra på. (...) Det er tematikken (aksentueringane) som ein høyrer. (...) Men i og med at ein har denne problematikken med underdelinga mellom aksentueringane, vil tematikken ikkje under nokre omstende kunne la seg noterast rytmisk presis på notar. (Seldal 2001: 58)

En personlig hypotese er at *Bryllupsslått fra Brekke i Sogn* (samt andre slåtter notert i femtakt) kan ha hatt sin opprinnelse fra et annet geografisk sted enn Vestlandet. Her kan det tenkes at kilden til Johannes Sundvor hadde lært trommeslåttene et sted der asymmetriske tretakter var mer vanlig (Telemark, Setesdal). Dette kan støttes med det Seldal skriver om tamburenes håndtering av tretaktslåttene og Vestlandsspringaren:

Slåttene i tredelt takt er de slåttene som har minst enhetlig håndsetting. Det vil si at de tekniske elementene ikke nødvendigvis bygger på de samme håndsettingene. Dette kan skyldes at det ikke var noen militære signaler som gikk i tretakt, og at det dermed ikke var noen «skole» eller enhetlig tradisjon for tretakthåndsetting. Tamburene har dermed ikke lært de samme «basishåndsettinger» til tredelt takt slik som i de andre taktene. Tamburene har rett og slett måttet lage håndsettingene selv, noe som har gitt seg utslag i kraftige variasjoner fra sted til sted. Dette har selvfølgelig også bakgrunn i at springarene varierer i tempo, rytme, frasering og betoning mellom de forskjellige geografiske områdene og fra spillemann til spillemann (for ikke å si tambur til tambur). (Seldal 2005: 35)

Derfor kan det tenkes at Johannes Sundvor ikke fant en naturlig måte å notere slåttene på, da notenes rytmikk ikke stemte med håndsettingen og betoningen han hadde lært.

Bryllupsslått fra Brekke i Sogn er kun ett eksempel der det har forekommet ulike tolkninger av trommeslåttene. Det er få kilder på Sundvor-tradisjonen, og det er lettere å spekulere enn å finne ny viten. Majoriteten av trommeslåttene i metodeverkene til Seldal og Waadeland er svært like, og har derfor vært lettere å tolke.

4.2 Samspill med en folkemusiker: Siri Dyvik

Kevin Kvåle mener, på bakgrunn av sine informanter, at dagens folkemusikere og trommeslagere jobber ut ifra essens:

Om det er Atle Lien Jenssen og Bjørn Sverre Kristensen som ønsket å spille samspill mellom fele og trommer, eller Rolf Seldal som gjør det samme med fløyter og blåseinstrumenter, så er det her et kreativt ønske om å fange noe som vi vet finnes, men ikke kan ta på. Vi har ingen noter på hva tambur/spelemann spilte sammen men de jobbet ut ifra en felles forståelse av hva som låter bra sammen med fele og jeg mener mye av arbeidet dagens tamburer og andre folkemusikere i dag jobber ut ifra er essens. (Kvåle 2018: 44)

Som tidligere nevnt har man ikke belegg for å si med sikkerhet at det har vært samspill med tromme og fele. Ved møte med Siri Dyvik ønsket jeg likevel å jobbe ut ifra essens, i form av å holde meg til det essensielle rundt trommeslått-spillet. Dette var den mest naturlige tilnærmingen jeg kunne ha, ut ifra formålet med møtet.

Med utgangspunkt i de ulike slåttetyperne Rolf Seldal kobler trommeslåttene opp mot, spilte vi gammeldansslåttene (runddansene) reinlender og hamborgar, og bygdedansslåttene rull, halling og springar.

Gammeldansslåttene kan også kalles for «valsaspel». Siri var med på å spille inn CD-en *Valsaspel frå Hardanger – Ein musikalsk dokumentasjon* (2013) for å dokumentere en form for dansespill som har blitt mindre brukt de siste tiårene, men som i nyere tid har blitt tatt i bruk. I CD-bilaget står det:

Me brukar «valsaspel» som samlenemning på slåttane på denne cd-produksjonen. Nemninga skal m.a. ha vore knytt til **Per Bulko** (1797-1876), som skal ha vore ein av dei fyrste som tok i bruk vals, reinlendar, hamborgar og polka/masurka i andre halvdel av 1800-talet. På 1950- og 1960-talet var nok den vanlege nemninga «gamaldans»,(...). I den seinare tida har mange innanfor tradisjonsmusikkmiljøet teke i bruk «valsaspel» att, og me tykkjer det er ei brukande nemning, som me nyttar på lik linje med «gamaldans». (Dyvik, Velure, Ø. & Velure, M.: 2013)

Gammeldans og valsaspel kom fra Sentral-Europa til Norge på 1800-tallet og ble spesielt populært på Vestlandet. Hovedkilden til slåttene i CD-innspillingen er Lars Velure (1901-1992). Av disse slåttene spilte Siri og jeg reinlender og hamborgar, og det var slåttene fra

Hardanger det naturligvis ble spilt på. Disse slåttene sto i likhet med trommeslåttene sterkt i andre halvdel av 1800-tallet, noe som gjør belysningen av disse slåttene høyst relevant. Reinlender og hamborgar er i stor grad symmetrisk i formen med sine åttetakters-perioder, da musikken underbygger trinnene i dansen.

De eldre bygdedansslåttene springar, rull og halling (laus) står i dag som dansemusikk ikke like sterk som valsaspelet i Hardanger.

Da valsaspelet kom inn i musikktradisjonen frå 1830-åra og utover, var det nok mange som såg på dette som eit trugsmål mot dei eldre slåtteformene. Springar og rudl var nok ikkje i særleg bruk som dansemusikk frå slutten av 1800-tallet kring i Hardanger. Desse formene har vorte dyrka og haldne i hevd med kappleikar og konsertar som hovudarenaer, slik det er i dag. (...) Valsaspel var bruksmusikken, den som dei fleste kunne danse etter i festleg samvær. (Dyvik, Velure, Ø. & Velure, M.: 2013)

Springar, rull og halling har derfor større karakteristiske variasjoner, da mange av slåttene har utviklet seg fra dansemusikk til scenemusikk.

Under møte med Siri spilte og snakket vi også om andre slåttetyper som masurka (polka med støyt som de kaller det i Hardanger) og vals. Disse tretaktslåttene går fint å koble opp mot trommeslåtter i tretakt, men de trekkes ikke fram her, da det ikke er noen trommeslåtter som er direkte tilknyttet disse slåttene.

4.2.1 Hamborgar

Hamborgar kobles opp til trommeslåtter som er basert på «*Engelsk*» *revelje*. Andre trommeslåtter er *Telleslått* eller *Bryllupsslått fra Sund i Nordhordaland* som den også kalles. Hamborgar går i todelt takt (2/4) og egner seg best i tempo rundt 100 slag i minuttet. Dansetypen er mye brukt på Vestlandet, og mindre på Østlandet. Når det gjelder tempo i slåttene ble jeg oppmerksom på anvendelsen av dette. Siri fortalte:

Skal man spille til dans, så er tempo veldig avhengig av hvem som skal danse. For har du gamle folk, så må du spille saktere. (Dyvik 2018)

Faktorer som alder, høyde og fysisk styrke har mye å si for hvilket tempo det er passende å spille i. Her skiller Siri mellom kort og lang «strikk», der de korte og lette har kort strikk (barn), og de lange og tunge har lang strikk (voksne). Her må spellemann tilpasse seg målgruppen som danser, slik at dansernes egenfrekvens er i samsvar med et tempo de trives med. En voksen danser med god kondisjon og eksplosivitet kan derfor bli utfordret til å danse til et raskere tempo ved å kompensere for hans eller hennes lange strikk.

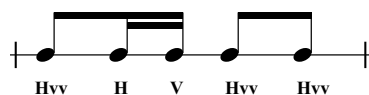
Hamborgar karakteriseres med hyppig bruk av sekstendeler kombinert med åttendeler og firedeler, både i hardingfele-spillet og trommespillet. I trommeslåttene som kobles til hamborgar er slagfigurene basert på sekstendelsunderdeling, hvor høyre hånd i stor grad påvirker drivet i slåttene. I hardingfele-spillet forekommer en slags polyrytmikk der betoningen fra buen ofte er mellom pulsslagen. Dette skaper et godt driv sammen med de hyppige sekstendelsfigurene.

Med utgangspunkt i de hamborgarslåttene vi spilte, var tempo i stor grad i samsvar med tidligere innspillinger av trommeslåtter som kobles til hamborgar. Selv om trommespillet er basert på mye sekstendeler, forekommer ikke sekstendelsfigurene i like stor grad som i felespillets melodi. En hyppig brukt rytme i hamborgarslåttene som ikke forekommer i trommeslåttene er følgende:



Figur 4.7: Eksempel på en rytmefigur som ikke forekommer i trommeslåtter.

Det følte svært naturlig å være med på denne figuren, selv om den ikke forekommer i trommeslåttene. Rytmefiguren kan da spilles med følgende håndsetting:



Figur 4.8: Forslag til håndsetting

4.2.2 Reinlender

Siri sa dette om tempoet på reinlenderslåttene fra Vestlandet:

Østlendingene synes vi vestlendinger spiller reinlender alt for seint. Det er fordi vi har en annen svikt i dansingen. (Dyvik 2018)

Med svikt menes antall svikt per takt. Her har vestlendingene dobbel svikt, det vil si en svikt hvert taktslag. Østlendingene har svikt annenhver taktslag, altså halvparten. Vestlendingene trenger derfor mer tid til å få med alle sviktene, og må derfor danse i et saktere tempo. En sammenlikning av slåttene på Øst- og Vestlandet vil bli for omfattende i denne sammenheng, men tempoet i reinlenderslåttene kan være avgjørende for hvordan trommeslåtter kan spilles. Den underliggende virvelen er i utgangspunktet svært rask og tett, og det er en teknisk øvelse i seg selv å spille i reinlendertempo, som er rundt 70-80 slag i minuttet. Trommeslåttene som Seldal kobler opp til reinlender er blant de første trommeslåttene man lærer, da de er av de

første i metodeverkene til Waadeland og Seldal. *Bryllupsslått fra Hålandsdalen* er her den mest kjente trommeslått mange trommeslagere har kjennskap til. Disse bryllupsslåttene er under kategorien «slåtter i mjuk utførelse» (Waadeland 1991: 16), og er basert på åttendeler og ulike triolfigurer.

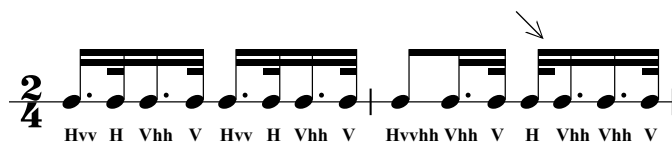
Det er mange forskjellige måter å spille reinlender på, og Siri valgte ut noen slåtter med ulik karakter. I likhet med andre slåtter har de vært under utvikling hvor spesielt det rytmiske aspektet har blitt anvendt på ulike måter. Den første reinlenderslått Siri spilte var en slått fra Suldal i Rogaland. Det var noe utfordrende å følge den rytmiske tematikken i slått, da rytmikken var dominert av en rytmefigur som kom på et pulsslått (vist med pil i figur 4.7).



Figur 4.9: Pilen viser trettitodelen på et pulsslått, etterfulgt av en punktert sekstendel.

Den punkterte rytmen i den første takten (figur 4.9) forekommer også i trommeslåttene.

Håndsettingen for disse to taktene kan være følgende:



Figur 4.10: Forslag til håndsetting

Trommeslåttene i «mjuk utførelse» gjenspeiler naturligvis en eldre måte å spille reinlender på, og da Siri spilte en standard reinlender fra Hardanger var det lettere å finne rytmiske likheter fra trommeslåttene. Slått var også her basert på punkterte sekstendeler (se figur 4.9). Dyvik spilte samme slått igjen, men med enda mer overdrivelse av de punkterte sekstendelene og sa:

Den type strøk er det lite igjen av... Litt mer alderdommelig da. (Dyvik 2018)

Den «alderdommelige» måten å spille på var for meg lettest å spille til, men den er lite i bruk i dag. En mer moderne måte å anvende den punkterte rytmikken på er å flate den ut, og man får en klarere sekstendelsunderdeling. Den flate måten er populær blant de unge folkemusikerne nå. Siri sa dette om dagens unge folkemusikere:

Den hopp og spretten med buen er med fare for at det skal bli ulyd, da. Da blir det litt sånn c-moment, og det luker de vekk, for de skal ha det perfekt klangmessig, sant. -og da går det utover det rytmiske. (Dyvik 2018)

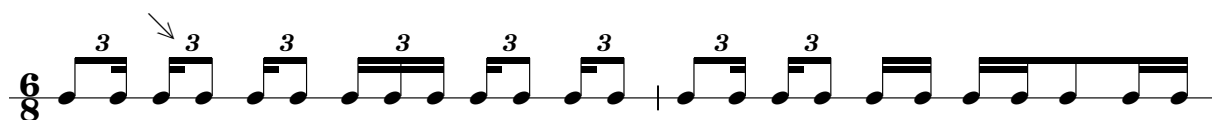
At det går utover det rytmiske vil si mer fokus på klang, noe jeg tolker som fokus på lengre strøk med buen og derfor bedre kontakt med strengene. Denne spilleteknikken brukes for å få mest mulig resonans fra instrumentet, på bekostning av en den gamle punkterte «hopp og sprett»-måten, hvor buen spiller kortere strøk.

Etter å ha spilt en stund på reinlenderslåttene nærmet vi oss en felles anvendelse av rytmikken som ble en mellomting av punkterte og flate sekstendeler, men den flatere anvendelsen av rytmikken gir en interessant innvending og nye utfordringer om hvordan nye reinlenderslåtter kan spilles på slåttetromme.

4.2.3 Springar

Som tidligere nevnt er tretaktslåttene de trommeslåttene det er mest diskusjoner rundt hva gjelder anvendelse av takt og betoning, og Seldal knytter tretakt-slåttene opp mot springarslåtter. Springar var derfor den slåttetypen jeg fant mest interessant, både under møte med Siri og i etterkant. Disse slåttene har et spesielt driv der melodien og betoningene i de ulike taktslagene har mye å si for fremdriften og følelsen av slåttene. Tretaktslåttene var også det jeg fant mest teknisk utfordrende å spille, da den underliggende virvelen måtte justeres for å få et godt og synkront samspill mellom tromme og fele. På grunn av de to ulike tilnærmingene til Waadeland og Seldal innenfor tretaktslåtter hadde jeg flere muligheter og ulike anvendelser i forkant av møte med Siri.

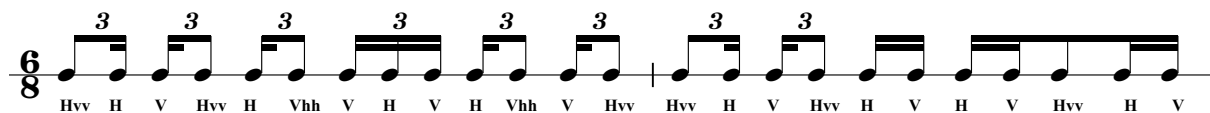
Til å begynne med spilte Siri en springarslått fra Sogn som er en fin dansespringar med sin metriske karakter. Dette var en standard vestlandsspringar, og i likhet med reinlenderslåttene besto disse av variasjoner av rytmemønstre og betoningene man ikke finner i trommeslåttene.



Figur 4.11: Basisrytmene i springarslåttene

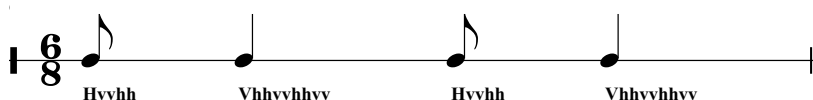
Her spilles det andre taktlaget (markert med pil) med en ornamenteringsfigur (de to sekstendelstriolene), noe jeg mener er det mest karakteristiske med slåttene. A-delen avsluttes med mange trioler etter hverandre, noe som var svært anvendelig for meg å bli med på. Disse triolfigurene er også mye brukt i trommeslåttene, men forekommer med kun tre trioler av gangen.

Et forslag på håndsettingen til rytmikken i figur 4.9 kan se slik ut:



Figur 4.12: Forslag på håndsetting til basisrytmene i springarslåttene

Denne håndsettingen opplevdes som noe hakkete og unaturlig, da håndsettingen har få dobbeltslag. Derfor ble det mer naturlig å spille færre enkeltslag og mer dobbeltslag, noe som stemmer bedre med trommeslåttene i tredelt takt.



Figur 4.13: Vanlig basisrytme i trommeslåttene i tretakt

Når jeg primært holdt meg til denne basisrytmen fungerte samspillet svært godt. I tretaktslåttene er det vanlig å markere enten første og andre slaget eller første og tredje slaget. Tramping er her et viktig element som underbygger betoningene. I de eldre slåttene Siri spilte var betoningene, i likhet med basisrytmen i figur 4.13, på første og andre taktslaget.

De fleste trommeslåttene i tretakt går stort sett i konsekvent tretakt. I springarslåttene spilte Siri ofte et ekstra taktslag, noe som er vanlig i springarslåttene. Dette kalles for udelt motiv der det ekstra slaget ofte består av repetisjon av rytmikken fra det forrige taktslaget (3+3+1 eller 3+4). En annen måte å tenke det på er at de to siste taktene går i 2/4-delstakt (3+2+2). Det ekstra taktslaget kan også virke som en opptakt til neste ener. Av trommeslåttene jeg kjenner til er det kun Dalaslåttene (se Seldal 2005: 35) som har et ekstra taktslag. Når jeg etterhvert ble kjent med tematikken i slåttene ble disse slåttene svært interessante å spille. Det ekstra taktslaget forlenger dansetrinnene, og den påfølgende eneren ble enda tydeligere etter å ha blitt «dratt ut» av det foregående ekstra slaget.

Et annet eksempel på en springarslått med udelt motiv var der det ekstra slaget kom midt i takten. Siri tenkte 2+2+2+opptakt(1). For min del var det naturlig å tenke 3+1+3. Hun poengterte at det ikke er noen fasit på måten å tenke på, da det er fraseringsene i melodien som er viktigst. Når jeg ble kjent med slåttene tenkte jeg kun over håndsettingen og rytmikken, og hvordan man underdelte og tenkte ble derfor mindre viktig.

Det ble også spilt springarslåttene med bruk av «firtoler» som kan sammenliknes med de nyere versjonene av reinlenderslåttene, der de punkterte triolfigurene blir flatet ut til sekstendeler.

Disse springarslåttene var derfor mindre «spretne» på grunn av de flatere figurene:



Figur 4.14: Notasjon av firtolene (notert som sekstendeler)

Her ble det for meg naturlig å kun spille «firtolene» med aksenter, uten den underliggende virvelen mellom slagene.

Da jeg hadde sterkest betoning på første og tredje slaget brukte jeg noen ganger håndsettingen fra *Bryllupsslått fra Brekke i Sogn* (som er belyst i kapittel 4.1.1) Her var tempoet en liten utfordring, da det er flere dobbeltslag i den underliggende virvelen, men dette forsterket og forlenget taktens ener.

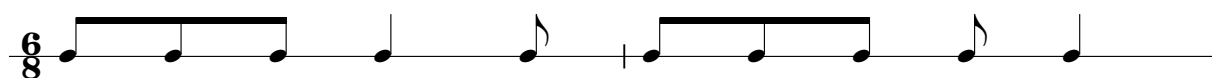
Disse nevnte springarslåttene var de «alderdommelige» slåttene fra 1800-tallet. Utover 1900-tallet ble det i større grad gjennomkomponert nye slåtter som dyrket det lydiske og mer bruk av taktbrudd der en tone holdes lenge uten å komme tilbake til rytmen. Her forekommer mer bruk av ornamentikk og trilling, med mindre puls og slåttene blir derfor ikke dansbare. Her skiller Siri mellom det rytmiske og det lyriske. Denne forandringen av slåttene har skapt et skille blant tradisjonsbærerne i Hardanger, noe som har skapt uenigheter. Her nevnte Siri at hardingfelespilleren Knut Hamre var den som på slutten av 1970-tallet forandret konsertstilen som lever i Hardanger i dag. Denne nye stilen brøt derfor med mye av den spillestilen Siri sine læremestre brukte. Knut Hamre hadde her tatt med seg mye av spillestilen fra Telemark og skapt en egen spillestil når han kom tilbake til Hardanger. Denne nye stilen har fått stor gjennomslagskraft blant de yngre felespillerne, men Siri er en av de som har holdt på den gamle stilen.

4.2.4 Rull og halling (laus)

Innenfor trommeslåtter som kobles til rull og halling er det kun tempo og håndsetting som varierer, hvor rytmikken og taktarten er de samme. Taktarten i trommeslåttene som kobles til rull og halling spilles i 6/8-delstakt. Slåttenes karakter er derfor nokså like. Trommeslåtter som kobles til rull er *Den norske revelje* i mjuk utførelse (moll), og halling kobles til *Den norske revelje* i dur (reksolinks). Siri hadde få eksempler på hallingslåtter i 6/8-delstakt fra Hardanger da det er lite snakk om hallinger fra dette området. Halling har store variasjoner da de kan spilles i 2/4-delstakt med både sekstendels- og triolunderdeling (6/8), samt om det er solodans (laus) eller pardans (parhalling). Når Seldal (2005: 31) kobler *Den norske revelje* i dur opp til halling snakker han trolig om solodansen halling (laus). Slåttetyperen gangar er også

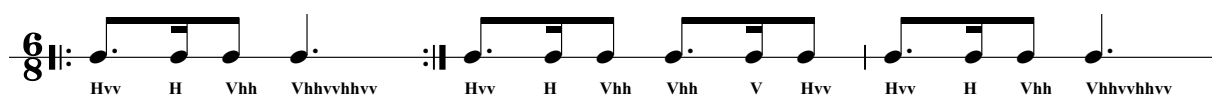
svært lik i rytmikk, og Siri viste også noen eksempler på gangarslåtter som egnet seg fint å spille til.

Etter litt summering fant Siri fram noen hallingslåtter i 6/8-delstakt fra både Hordaland og Hardanger, samt rullslåtter i 6/8-delstakt fra de samme stedene. Innenfor det rytmiske er det etter min mening lite som skiller rull og halling. Jeg spilte derfor rytmiske motiv fra *Den norske revelje* i både dur og moll, da rytmikken er den samme. Det egnet seg best etter min mening å spille i dur for å få mer luft og fremdrift i spillet, da durversjonen av reveljen har færre dobbeltslag. 6/8-dels-rullene og -hallingene sin rytmikk er basert på hyppig bruk av åttendelsfigurer og firedeler.



Figur 4.15: Basisrytme i hallingslått i 6/8-delstakt

Trommeslåttene som kobles opp til rull og halling er i motsetning mer spretne i form av hyppig bruk av punkterte åttendeler og sekstendeler.



Figur 4.16: *Den norske revelje* i dur (reksolinks). Denne trommeslåttene kobles opp til halling

Siden trommeslåttene som kobles til halling og rull har en mer aktiv rytmikk enn basisrytmen i hallingslåttene, fikk jeg en mer solistisk rolle.

Reinlenderslåttene har blitt forandret gjennom årene hva gjelder anvendelse av rytmikk, men mindre i tempo. Rullslåttene har i større grad forandret seg i tempo. Her nevnte Siri at mange av dagens spellemenn har tatt tempo helt ned, hvor det er melodien og klangen som styrer fremdriften. Dette er nok et eksempel på utviklingen fra dansemusikk til scenemusikk, med mer fokus på klang, og utøverne står helt fritt til å spille i det tempo de vil.

4.2.5 Oppsummering

Samspelet med Siri ble noen ganger preget av å finne min musikalske tilnærming. Det vil si å finne løsninger i spillet som passet i samspelet. Da vi spilte slåttene hadde jeg i starten en mer komperolle, men ettersom jeg ble kjent med tematikken blendet jeg i større grad det solistiske med mer rytmisk trommespill. Under samspelet kan jeg erindre å kjenne på hvordan jeg skulle spille, og det tok litt tid å finne sin plass. En faktor her var at jeg ikke kunne tematikken

i slåttene godt nok, og det følte noe usikkert. På opptakene låt det best da jeg underbygde mye av de rytmiske motivene, og noen ganger hadde vi et godt driv i samspillet, spesielt på slutten av møte. Å underbygge de rytmiske motivene vil si å «spille slåttene» i større grad enn å holde seg til et kompmønster.

Disse her slåttene de er jo sånn at de bryter opp mønster hele tiden. Man må liksom fotfølge i alle kriker og kroker. Når man tror man endelig kan lage en litt sånn forlenga rytmefigur, så plutselig stopper det opp. (Dyvik 2018)

Her peker Siri på de mer kompliserte slåttene som på en side er ryddige med sin jevne puls, men på en annen side komplisert med stadig variasjoner av rytmemønster. Dette var primært bygdedansslåttene halling (i 2/4), springar og gangar. Variasjonene av rytmemønstrene var små, men gjorde stor nok forskjell til at jeg i starten kom ut av mønsteret. Det var når jeg ble kjent med disse variasjonene at jeg fikk en følelse av at samspillet fungerte, hvor jeg gikk bort fra komperollen og heller underbygde melodien i slåttene. Det er viktig å understreke at forslagene på håndsettingene til rytmefigurene i slåttene (figur 4.8, 4.10 og 4.12) ikke nødvendigvis må inneholde alle melodislagen, da jeg erfarte at samspillet fungerte godt der jeg noen ganger underbygde rytmikken i melodien.

Den største lærdommen jeg har gjort meg etter møtet med Siri Dyvik er at taktart ikke fremstår på samme måte som jeg som rytmisk musiker tenker taktart. I folkemusikk er anvendelse av taktmønster og betoning (tunge og lette slag), samt melodien det viktigste før man bestemmer en taktart. Selv om slåttene fra Vestlandet er svært metriske er de fortsatt ikke egnet å spille «metronomisk». Denne måten å tenke melodi, betoning og frasering på er karakteristisk man som trommeslager må være bevisst på når man spiller trommeslåtter. Opptakene av Johannes Sundvor fra 1937 gir i etterkant av møte med Siri mer mening, da Sundvors trommespill har et annet driv enn nyere innspillinger av tamburer og trommeslagere. Dette drivet er mer i rykk og napp, men sett i en folkemusikalsk kontekst åpner fraseringene og betoningene opp for et driv som er vanskelig å dokumentere og beskrive med noter.

Når jeg etter møte med Siri har hørt på opptakene, samt spilt trommeslåtter alene, har jeg fått en større forståelse av trommeslåttens karakteristikk. Med de nye måtene å spille blant annet reinlender og springar på, åpner det seg muligheter for nye trommeslåtter. De flate og moderne elementene i disse slåttene danner et helt nytt rytmisk preg, og de seige springarslåttene kan danne grunnlaget for nye trommeslåtter som går bort fra dansetakter, og mer mot et «majestetisk» preg (med mangel på et annet ord). Når dette er sagt mener jeg trommeslåttene egner seg best i et godt dansetempo, der melodien har godt driv. -det vil si på

gammelmåten, slik tradisjonen tilsier. Med utgangspunkt i de belyste rytmefigurene man ikke finner i trommeslåttene, kan man lage nye trommeslåtter basert på melodiene i slåttene.

4.3 Carl Haakon Waadeland: *Din Råta Tjuv*

Som nevnt i kapittel 2.1 hadde Carl Haakon Waadeland i liten grad hørt om trommeslåtter før han så et TV-intervju med Eirik Sundvor i 1979. Med interesse om å få mer kjennskap om trommeslåttene fikk Waadeland, gjennom professor Ola Kai Ledang, tilgang på kopier av notater og noter av Johannes Sundvors trommeslått-samling, samt videopptak av Eirik Sundvor. Etter mange års arbeid delte Waadeland i 1991 sine erfaringer med trommeslåttene gjennom metodeverket *Trommeslåtter – en trommeslagers skattekasse. En presentasjon og videreføring av trommeslåtter fra Johannes Sundvors samlinger*.

Og da ga jeg ut boka etterhvert, for jeg ville gjerne dele kunnskapen og erfaringer med andre trommeslagere. Dette har betydd veldig mye for meg, og jeg så fort at trommeslåtter var musikalsk utfordrende, og en fin måte å bruke rudiments på. Samtidig begynte jeg å utvikle ideer fra trommeslåttspill til trommesett. (Waadeland 2018)

«Skattekisten» er først og fremst en presentasjon av Sundvors nedtegnelser, men Waadeland belyser også underveis aspekter i trommeslåttene som kan anvendes i en annen kontekst på trommesett. Waadeland erfarte at trommeslåttene var utfordrende i sin utførelse, og at det tekniske utgangspunktet for utførelsen av slåttene var av interessant og musikalsk karakter.

Waadeland har primært bakgrunn fra jazz, pop, og rock, men dypdykket i trommeslåttene har utviklet hans musikalske vokabular.

I og med at jeg lærte å spille trommeslåtter, så har trommeslått-motivene blitt en del av mitt trommevokabular, så jeg bruker det veldig mye når jeg spiller trommesett, også i grooves. På slutten av 80-tallet spilte jeg i et cooljazz-band, Siri's Svale Band, der jeg spilte mye visper, og brukte trommeslått-motiver i groover. (...) Jeg spiller jo ikke bare trommeslått-ting, men elementer som har blitt en del av vokabularet mitt. (...) Det har på en måter kommet inn under huden på meg, da, mer ubevisst. Vi vil jo gjerne kunne spille uten å måtte tenke hele tiden, så da kommer det av seg selv. (Waadeland 2018)

Vokabularet er en form for redskap man har for hånden i en bestemt situasjon. I denne sammenheng snakker Waadeland om det tekniske innholdet og repertoaret han har opparbeidet seg gjennom arbeide med trommeslåttene. Dette vokabularet er vanskelig å beskrive, da det gjenspeiler ens egen måte å spille på, som er en form for personlig signatur.

Waadeland er svært tydelig på å skille mellom det å spille trommeslåtter i henhold til tradisjonen og det å implementere elementer i andre musikalske kontekster.

Det er viktig å understreke at hvis jeg sier at jeg skal spille en trommeslått, så gjør jeg det med tro til tradisjonen. Hvis jeg implementerer det i trommesettet, påstår jeg ikke eller gir meg ikke ut for å spille trommeslåtter, men å bruke trommeslått-elementer i spillet på trommesett, og da tar jeg meg alle mulige friheter. (Waadeland 2018)

Denne formen for utvikling av sitt eget vokabular er kjent terminologi for musikere. Begreper som *implementering*, *fusjonering* og *overføringsverdi* innebærer å ta med seg noe spilleteknisk og karakteristisk fra en annen tradisjon inn i eget spill. Denne søken etter egen signatur ble for Waadeland bakgrunnen for hvordan han kunne bidra til å videreføre trommeslått-tradisjonen.

Sammen med implementering av trommeslåtter i eget trommesett-spill, fikk Waadeland andre ideer som i større grad tok utgangspunkt i de tematiske elementene i trommeslåttene. Disse ideene ble ytterligere utprøvd i samspill med to trommestudenter fra jazzlinja i Trondheim.

En annen ting er det jeg gjorde på plata, *Din Råta Tjuv*. Der var ideen å bruke motivene, det tematiske materialet i trommeslåttene til å lage groover av. På den tida så gikk Gard Nilssen og Henning Carlsen på jazz-linja, og vi tre vi møttes og leka oss litt og improviserte og spilte noe jeg hadde arrangert på forhånd. Og så prøvde vi forskjellige kombinasjoner av trommeslått-motiver og spilte det. Men det var veldig fritt improvisert, og de to studentene hadde på forhånd blitt introdusert for trommeslåtter, og den tradisjonelle måten å spille på. Den biten kunne de. Så lekte vi oss, og ikke nødvendigvis virvel under, men 16-deler og trioler og flyttet på aksenter og forskjellig annet. Så etter vi hadde øvd, gikk vi i studio og spilte inn lange strekk, bare oss tre trommeslagerne. I ettertid inviterte produsent Gunnar Andreas Berg og jeg andre musikere til å spille oppå de strekkene. Sånn ble albumet laga, vi spilte altså inn bare trommer først. Vi brukte toms i hovedsak, prøvde å skape et dypt og mørkt lydbilde i bunn. Og så spilte jeg inn slåttetromme på noe i etterkant. (Waadeland 2018)

Her oppsummeres i grove trekk fremgangsmåten for produksjonen av *Din Råta Tjuv*. Ideene er i stor grad utviklet gjennom improvisasjon og samspill med utprøving av kombinasjoner av trommeslåttmotiver. Waadeland hadde forberedt noen arrangementer på forhånd, men låtene ble i størst grad utformet gjennom interaksjon mellom de tre trommeslagerne og seinere inviterte musikere. En vesentlig faktor for at denne metoden kunne brukes var at de to studentene var kjent med trommeslåttens karakter, og derfor hadde de forutsetningene til å implementere trommeslåttelementer i eget spill.

Groovene man hører på albumet er primært basert på 16-dels- og triolunderdelinger, uten den underliggende virvelen. Med dette i bunn, inneholder albumet også mye solistisk trommespill, samt andre akkord- og melodiinstrumenter som ble lagt på i etterkant.

Noe som ikke er like lett å høre på albumet, men som ble klargjort av Waadeland er instrumenteringen og hvilken rolle hver trommeslager hadde. De tre trommeslagerne hadde i hovedsak en tromme hver med ulik karakteristikk. Trommene som ble brukt var toms¹⁵, da de ville danne et dypt og mørkt lydbilde.

Albumets karakteristikk og grunnideer kan oppsummeres med følgende:

- Bruke ideer fra trommeslåttmotiver, som utgangspunkt for groover og improvisasjon.
- Bruke ideer fra trommeslåttmotiver, men uten den underliggende virvelen. Rytmemotivene som blir brukt er både hele tematikken fra trommeslått, eller repetisjoner av noen utvalgte takter. Ved å ikke spille dobbeltslagene i den underliggende virvelen, får rytmemotivene et nytt uttrykk, noe som forekommer mange steder i albumet.
- Inspirasjon fra minimalisme (eks. Steve Reich, *Clapping Music*). Dette ble brukt som grunnide i låten *Tjuvgods* (Waadeland, 2008, spor 5) der de starter på forskjellige tidspunkt, noe som gir en polyrytmisk karakter.
- Bruk av hvissing og verbalisering. I tittellåten *Din Råta Tjuv* (Waadeland, 2008, spor 4) brukes hvissing for å underbygge låtens grunnide. Her har Waadeland tatt utgangspunkt i det militære signalet Spissrot som ble brukt ved militær avstraffelse. I stedet for å rope og spille sterkt på trommer, blir hvissing og visper brukt. I låten *Dida* (Waadeland, 2008, spor 1) brukes vokalen som et perkusivt element. Det vil si verbalisering av trommeslått, noe som er inspirert av indisk verbalisering av trommespill.
- Bruk av moderne trommer med ulik klang og tonehøyde, samt bruk av andre spilleverktøy enn trommestikker. Her brukes visper for å tydeliggjøre de dynamiske aspektene i albumet.

En erfaring Waadeland har gjort seg i ettertid er hvordan trommeslåttmaterialet fungerer i andre kontekster, noe som oppsummerer hans arbeide godt.

Vi inviterte som sagt andre musikere til å spille oppå trommeslåttmaterialet, og det var mange forskjellige ting som vi syntes passa. Det beviser også at trommeslåttmaterialet er robust, -sterkt, og det tålte at forskjellige ting ble plassert sammen med det. Det er en erfaring jeg har gjort meg, at trommeslåttene er tydelige på sett og vis, og de står så støtt, - de kommer gjennom uansett. Sånn sett inviterer trommeslått til lekenhet og improvisasjon og de kan brukes i andre kontekster. (Waadeland 2018)

¹⁵ Toms forekommer primært som deler av komponentene i et moderne trommesett sammen med cymbaler, skarp tromme og basstromme.

4.4 Egenutviklet trommespill

Med utgangspunkt i CPS-metoden (Forsth & Nordvik: 16–23) er punkt 1-3 dekket i form av utgangspunkt for muligheter, innhenting av fakta og problemformulering. Videre fremstilles de funnene jeg anser som mest nyskapende, da disse funnene er de som har vært igjennom de resterende trinnene i CPS-modellen (ideer, løsninger, aksept og handlingsplan).

Titlene på låtideene er kun arbeidstitler i forbindelse med denne oppgaven. Fremstillingen fokuserer på anvendelsene av de rytmiske elementene i trommeslåttene, hvor låtstruktur og andre kunstneriske valg blir mindre vektlagt.

4.4.1 Rekso7

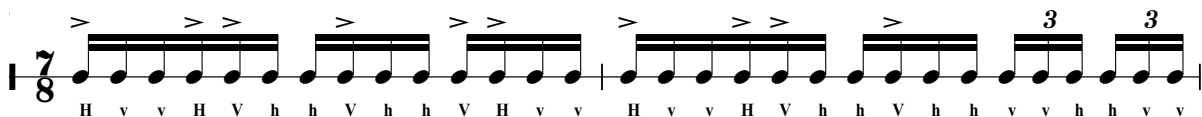
Rekso7 (lydvedlegg 2) er basert på rytmemotiver man finner i reksolinksslåtter. Ideen ble utviklet i det jeg skulle spille reksolinksslåtter, men i et lavt tempo. I det jeg begynte å spille de underliggende dobbeltslagene like fort, utformet jeg en nærmest ny groove.

Reksolinksslåttene er basert på basisrytmikken fra *Den norske reveltje* i dur (Waadeland 1991: 43):



Figur 4.17: Basisrytmen til *Den norske reveltje* i dur som er brukt i *Rekso7* (Waadeland 1991: 43)

Ved å beholde håndsettingen i den første takten (figur 4.17), samt spille dobbeltslagene like fort, utformet jeg en groove i 7/8-delstakt. Unntaket her er der jeg spiller den andre takten i figur 4.17. Her øket jeg hastigheten på dobbeltslagene for å få det til å gå opp med 7/8-delstakten. Håndsettingen i denne grooven ser da slik ut:

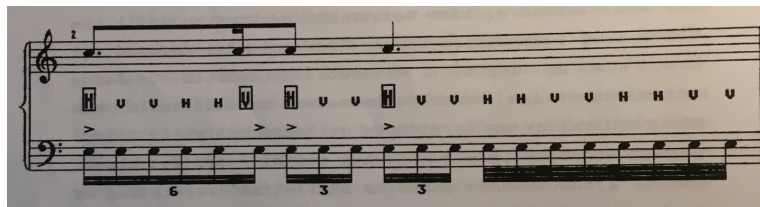


Figur 4.18: Min anvendelse av håndsettingen i *Den norske reveltje* i dur

Det er viktig å påpeke at illustrasjonen (figur 4.18) er kun basisrytmer, hvor jeg varierer noe underveis. Innspillingen av *Rekso7* har i grunn lite variasjon, men sammen med piano og orgel fungerte det svært godt å holde seg til denne grooven over lengre tid. I en tenkt live-situasjon vil bruk av mer improvisasjon rundt grooven være aktuelt.

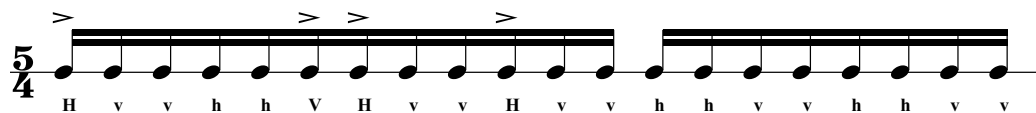
4.4.2 Rolig revelje

Rolig revelje (lydvedlegg 3) er basert på *Den norske revelje* i moll. Fremgangsmåten for utvikling av ideen har vært den samme som i *Rekso*⁷, men i *Rolig revelje* ønsket jeg å erfare hvordan det var å spille i et svært sakte tempo. Basisrytmen og håndsettingen til den første takten i mollversjonen av reveljen ser slik ut:



Figur 4.19: Basisrytmen av den første takten i *Den norske revelje* i moll (Waadeland 1991: 40)

Ved å beholde håndsettingen og rytmikken får man en groove som kan spilles i 5/4-delstakt:



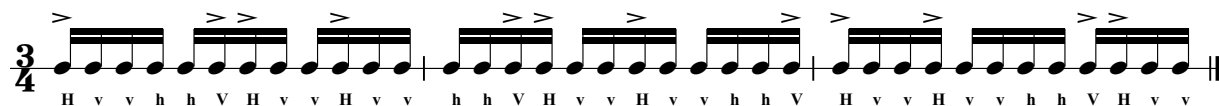
Figur 4.20: Min anvendelse av håndsettingen av den første takten i *Den norske revelje* i moll

Som en variasjon av den første grooven tok jeg utgangspunkt i neste rytmemotiv fra moll-reveljen:



Figur 4.21: Basisrytmen av den tredje takten i *Den norske revelje* i moll (Waadeland 1991: 40)

Med samme håndsettingsprinsipp gikk denne opp i 3/4-delstakt:



Figur 4.22: Min anvendelse av håndsettingen av den tredje takten i *Den norske revelje* i moll

Denne grooven blir spilt fra 3:29 i innspillingen, og fungerer som en oppbygningsdel. Et annet element er bruk av basstrommen som spiller firedeler. Dette frembringer en puls for å etablere en polyrytmikk der grooven forskyves fra første til tredje takt. Trommeslåttene defineres med kombinasjonen av underliggende virvel og enkeltslag. Min opplevelse av *Rolig*

revelje er at mye av essensen og estetikken fra trommeslåttene blir bevart, selv om «virvelen» blir spilt svært sakte. Siden jeg er konsekvent på å spille alle dobbeltslagene fører det til en kontinuitet som samsvarer med definisjonen av trommeslåtter.

I denne innspillingen blir det brukt filtkøller for å få en mykere klang i trommene. Det er også brukt mye klang på trommene for å ikke spille for mye, da dette er ment som en rolig låt. Her fikk lydteknikeren og jeg mer muligheter hva gjelder behandling av klangen i tromma.

Dersom jeg spilte for aktivt på tromma ble det raskt for sauset med for mye klangeffekter.

4.4.3 Rekso5

Rekso5 (lydvedlegg 4) er en videreføring av Waadelands ideer i låten *Tjuvgods* fra *Din Råta Tjuv* (Waadeland, 2008, spor 5). Grunnideen var derfor å ikke spille de doble slagene fra basisrytmen i *Den norske revelje* i dur (se figur 4.17) i 5-delt takt. Min versjon er kun inspirert av Waadelands *Tjuvgods* da det klingende resultatet er svært annerledes.

Håndsettingen blir her en form for kvintolunderdeling:



Figur 4.23: Min (og Waadeland sin) anvendelse av håndsettingen i *Den norske revelje* i dur

Her varierer jeg i hvilken grad jeg betoner enkeltslagene i innspillingen. Denne anvendelsen kunne også blitt notert i 5/4-delstakt da basstrommen ofte spiller fire delene, og grupperingene med fem slag går opp etter fire ganger i 5/4-delstakt.

Jeg har også i innspillingen anvendt en mer normal trommegroove i form av bruk av skarptromme, basstromme og cymbal. Dette underbygger kvintol-grooven og skaper variasjon.

Avslutningen (1:56) går i 3/4 og er basert på rytmemotiver fra *To slåtter etter Elias Høyland* (Waadeland 1991: 54–55). Rytmemotivene er basert på min egen håndsettside, og her repeteres de tre siste takten fra trommeslåttene:



Figur 4.24: Illustrasjon av de tre siste taktene i *To slåtter etter Elias Høyland* (Waadeland 1991: 54–55)¹⁶

I en 3/4-delstakt blir rytmemotivene slik:



Figur 4. 25: Min anvendelse av håndsettingen av de tre siste taktene i *To slåtter etter Elias Høyland*

Disse trectakter presenterer et rytmeostinat i større grad enn en groove. Ser man nøye etter, samsvarer ikke håndsettingen helt med figur 4.24. Her valgte jeg å legge til et taktslag (fire sekstendeler: «hhvv») i siste takt for å få det til å gå opp i 3/4-delstakt. Denne låtdelen fungerer som en egen trommedel med sitt massive uttrykk.

For å summere opp hvilke karakteristikk og grunnideer jeg har anvendt, kan dette sammenliknes med Waadeland sine. Her er grunnideene fra Waadelands *Din Råta Tjuv* som jeg også har brukt:

- Bruke ideer fra trommeslåttmotiver, som utgangspunkt for groover og improvisasjon.

¹⁶ Figur 4.24 illustrerer tre takter etter hverandre slik de fremstår i slått. Bildet er klippet da taktene går over to sider.

Denne grunnideen er det viktigste elementet fra trommeslåttene som har blitt anvendt i en annen kontekst.

- Bruke ideer fra trommeslåttmotiver, men uten den underliggende virvelen. Rytmemotivene som blir brukt er både hele tematikken fra trommeslåttene, eller repetisjoner av noen utvalgte takter. Ved å ikke spille dobbeltslagene i den underliggende virvelen, får rytmemotivene et nytt uttrykk.

I mitt tilfelle anvendes dette i *Rekso5*.

- Bruk av moderne trommer med ulik klang og tonehøyde, samt bruk av andre spilleverktøy enn trommestikker. Her brukes visper for å tydeliggjøre de dynamiske aspektene i albumet.

I tillegg til visper har jeg brukt filtkøller i *Rolig Revelje*. Jeg har også brukt cymbal, skarptromme og basstromme. Disse komponentene har blitt brukt i en mer vanlig form for trommegroove i *Rekso5*. I tillegg til dette har jeg inkorporert slåttetrommen som en del av trommesettet. Som tidligere nevnt foretrekker jeg et lyst ideal på slåttetromma når jeg spiller trommeslåtter. Når jeg har inkorporert slåttetromma har jeg noen ganger foretrukket et mørkere lydideal for å få frem mer bunn i tromma. Variasjonene hva gjelder lydideal i de lydeksempelene er bevisste valg. I innspillingene har jeg spilt inn dubbinger for å danne et fyldigere lydbilde. Det er kun jeg som har spilt trommer på innspillingene.

Med denne oppsummeringen står vi igjen med en grunnide som for min del har vært det mest nyskapende:

- Beholde hele håndsettingen i tematikken, det vil si å ha med alle slagfigurene som representerer basisrytmen i den aktuelle slåttene. Ved å ha lik underdeling på dobbeltslagene får man andre taktarter enn slåttens opprinnelige taktart.

Denne grunnideen forekommer i alle mine eksempler. Å beholde håndsettingen i slåttene for så å anvende disse i andre tempi og taktarter, er det jeg i størst grad har dyrket videre som et *differensieringsaspekt* (Bruford 2018: 23).

5 DRØFTING

5.1 Funksjonell fremføring?

Gjennom møte med Siri Dyvik har det i denne oppgaven blitt belyst rytmeaspekter i folkemusikken fra Vestlandet og Hardanger, hvor jeg har trukket frem rytmemotiver som er av lik og ulik karakter. Her har formålet vært å oppsøke en kultur og musikk som er nært tilknyttet trommeslåttene.

Trommeslåttene og folkemusikkens danseformer har mange felles faktorer, og når Seldal knytter de ulike kategoriene innenfor trommeslåttene opp mot danseformene har det en logisk mening. Det er likevel mange av rytmemønstrene i folkemusikken som ikke forekommer i trommeslåttene, og det er for meg noe uklart hvordan tamburene har tenkt og blitt påvirket av folkemusikken da de fusjonerte militærsignalene med folkemusikken. Denne forståelsen er svært vanskelig å definere, da det er svært mange faktorer og ytre påvirkninger som preger ens musikalske virke. I denne sammenheng har møte med en folkemusiker belyst trommeslåttenes forhold til danseformene i slåttemusikken, men det peker ikke mot noen fasit. Med meg selv som forsøksobjekt måtte jeg finne egne løsninger på hvordan jeg skulle håndtere trommespillet i den aktuelle situasjonen. Denne metoden har ikke gitt meg muligheten til å lære trommeslåttene etter Sundvor-tradisjonen, men den har gitt meg muligheten til å kunne knytte trommespillet nærmere et musikalsk ideal, kombinert med et kreativt ønske om å utforme nye ideer og løsninger. Hadde jeg i større grad søkt en «fasit» gjennom mere undervisning fra kompetente trommeslagere innenfor trommeslått-tradisjonen, hadde jeg trolig kunnet trommespillet bedre. Men siden trommespillet aldri kan gjenskapes slik det en gang var, har det for meg vært mer givende å oppsøke nye løsninger fremfor «fasiten». Samspill med en folkemusiker har åpnet opp for kreative løsninger der jeg selv kunne være med på å forme det musikalske uttrykket. Likevel anser jeg møte med en folkemusiker som en funksjonell fremføring, da det var Dyvik som ledet an og valgte ut de aktuelle slåttene. Her hadde hun en lederrolle, hvor jeg tilføyde meg denne. Dette samsvarer med en mildere form for funksjonell fremføring der man jobber med en leder og kan tillate seg selv å komme med egne løsninger (Bruford 2018: 61). Valgmulighetene i samspillsituasjonen var derfor begrenset i form av musikkens rytmiske karakter, og med bruk av en tromme er det begrenset hva man kan spille av nytenkende elementer. Jeg ønsket også å ha en tilnærming så nært tilknyttet trommeslåttens essens, noe som setter rammer og begrensninger for valgmulighetene.

Møte med en folkemusiker opplevdes etter min mening som en mild form for funksjonell fremføring, og ikke en tydelig funksjonell fremføring. Slåttene åpnet opp for nye rytmefigurer man ikke finner i trommeslåttene, og det var ingen fasit på hva jeg skulle spille rent trommeteknikk.

5.2 Kompositorisk fremføring?

It is the outcome of a set of choices and decisions, selected from possible options, communicated to and assessed by others for significant difference, in an interaction between at minimum an addresser and an addressee. (Bruford 2018: 24)

Konteksten som har belyst egenkomponert trommespill har en annen tilnærming til hvordan jeg har anvendt elementene fra trommeslåttene, og musikalsk sett har jeg ikke har noen kunstneriske begrensninger. SDCA-modellen (Bruford 2018: 23) tilsier at min anvendelse av elementer i trommeslåttene representerer kreative tilnærmelser.

Waadeland sitt arbeide har vært hovedkilden til inspirasjon for egne løsninger for videreføring av trommeslått-tradisjonen. Etter mitt syn fremstår mine løsninger som kreative, da differensieringsaspektet (Bruford 2018: 108) stiller sterkt. Man kan selvfølgelig trekke klare likhetstrekk til Waadelands *Din Råta Tjuv*, men intensjonen om et selvstendig og annerledes uttrykk er på mange måter bevart. Differensieringsaspektet handler om å få det musikalske uttrykket til å fungere i en større kontekst, da jeg i mitt prosjekt har involvert andre medmusikere, samt andre kompetente fagfolk. Evnen til å tilpasse seg og forme et felles uttrykk er selve essensen i å skape originalitet og et unikt uttrykk.

Når jeg har anvendt elementer fra trommeslåttene i egenutviklet trommespill har jeg i ettertid gjort egne refleksjoner rundt hva som er greit og ikke greit. «Museumsvokteren» har noen ganger preget mine kreative løsninger i form av hindringer og utfordringer. Den største faktoren for dette er at store deler av masterstudie har bestått av å forsøke å lære meg en tradisjon som var nokså ny for meg. Likevel tilsier mine resultater i denne oppgaven at trommeslåttene har en større musikalsk verdi som tåler å bli brukt i andre kontekster. Fra et trommeslagers perspektiv handler det ikke om hvor man får ideene fra, men hva man gjør med de (Bruford 2018: 23). En faktor som kan trekke egenkomponert trommespill mot en funksjonell fremførelse er i form av at jeg har tatt utgangspunkt i et allerede eksisterende trommespill. Trommeslåttenes egenart har vært med meg under hele prosessen, og i etterkant kan det tenkes at den noen ganger har vært en «hindring», da jeg trolig har vært litt streng med meg selv. Dersom jeg på et tidligere tidspunkt hadde lagt fra meg kildene i form av noter og innspillinger av trommeslåtter, kunne jeg i større grad utviklet et trommespill som var mer

egenartet, og dermed *mer* mot en kompositorisk retning. Derfor kan notene, innspillingene og derfor mye av estetikken i trommeslått-tradisjonen sies å ha fungert som en «tvangstrøye» i den kreative prosessen. Hovedårsaken til dette er at jeg har tatt min egen anvendelse av eget spill inn i en forskningsprosess, noe som har vært både positivt og negativt. Likevel anser jeg mitt arbeide med egenkomponert trommespill som funksjonelt, da spesielt differensieringsaspektet står sterkt.

5.3 Personlig uttrykk

Noe som har blitt klarere for meg underveis i masterstudie og i denne oppgaven har vært det overordnede målet om å utvikle meg som trommeslager. Om det er min egen tolkning av trommeslått-tradisjonen, å spille sammen med en folkemusiker eller å ta elementer fra trommeslåttene ut av sin musikalske kontekst, så innså jeg underveis at jeg først og fremst søkte nye utfordringer for å utvikle min musikalske horisont. Sett på en annen side har jeg også søkt nye anvendelser og utfordringer på hvordan trommeslått-tradisjonen kan videreføres. Med god hjelp fra Waadeland sitt arbeide, hans personlige aksept på mine løsninger, samt hans deling av egne erfaringer, har jeg kunnet bidratt til å berike og videreføre trommeslått-tradisjonen på min måte.

6 AVSLUTNING

Med søken etter å forsøke å forstå trommeslått-tradisjonen har jeg analysert og tolket trommeslåttens karakter, og jeg har sett bredere på tradisjonens karakter ved å koble den opp til folkemusikken. Etter å ha fått større forståelse av den norske folkemusikken og dens utvikling med Siri Dyvik som kilde, gir det mening med at tidligere trommeslagere har kommet inn i folkemusikken via trommeslåttene. Her kan Birger Mistereggens utsagn trekkes fram: «Eg har ikkje anna folkemusikkbakgrunn, men kommer jo litt inn i det. Litt bakvegen kanskje.» (Mistereggen i Seldal 2001: 83). Det tar tid å sette seg inn i en tradisjon som på mange måter har en annen terminologi og tenkemåte enn rytmisk musikk.

Det har i denne oppgaven blitt stilt spørsmål om det er tilstrekkelig med gode kilder som kan gi et godt nok inntrykk av tradisjonens egenart. Jeg mener at tilnærmingene til Seldal og Waadeland er svært like i det klanglige resultatet. Selv om Seldal har et tydeligere folkemusikkperspektiv, så jobber Seldal og Waadeland ut ifra et felles utgangspunkt, nemlig tematikken og håndsettingen i slåttene. Her er det etter min mening små forskjeller som skiller dem. Etter å ha satt meg inn i trommeslått-tradisjonen, har det vært utfordrende å analysere de gamle kildene fra tiden før revitaliseringen. Derfor har det for meg blitt naturlig å stole på Seldals og Waadelands arbeide til å lære meg tradisjonen. Seldal og Waadeland skal takkes for at det klingende resultatet av dagens trommeslått-tradisjon fortsatt representerer et unikt og annerledes trommespill. Vi vet at det er viktige likhetstrekk fra fortiden, men vi får likevel aldri svar på det autentiske, det vil si hva tamburene egentlig spilte og hvordan de gjorde det for hundre år siden.

Gjennom begge kontekstene trommeslåttene er blitt belyst har den gjennomgående faktoren vært betydningen av hvordan man tenker puls og metrikk, hvor anvendelsen av håndsetting får store konsekvenser for det klingende resultatet. Trommeslåtter egner seg som musikalsk utgangspunkt både i en tenkt gammel drakt og ny drakt.

Jeg håper andre trommeslagere som finner trommeslått-tradisjonen interessant ser viktigheten og verdien i å gå tilbake til de kildene man har om tradisjonen for å erfare at det er en tradisjon som lever, men som har vært gjennom en omdannelsesprosess. Denne omdannelsesprosessen er etter min mening resultatet av notasjonens og de gamle opptakenes tvetydighet, hvor tematikk og håndsetting er beholdt, men framføringsmåten er mer usikker.

Ved å involvere trommeslåtter i samspill med en folkemusiker har jeg fått en bredere forståelse for trommeslåttens opphav, egenart og utvikling. Denne forståelsen kunne ikke blitt innfridd med kun bruk av metodeverk og innspillinger av trommeslåtter. Selv om man

ikke har belegg til å si at det har vært samspill mellom fele og tromme, er tromma utvilsomt en del av folkemusikken.

Den norske folkemusikken er unik med sitt dialektiske preg og store geografiske variasjoner. Det hadde vært interessant å gjøre et større feltarbeid i møte med andre tradisjonsbærere i andre deler av landet, mest på grunn av de asymmetriske og rytmiske aspektene, samt de ulike geografiske tempoforskjellene. Med det vi vet om trommeslåttens karakter i dag, ville dette vært et interessant utgangspunkt for nye trommeslåtter basert på de ulike dialektene vi har i Norge.

Trommeslåttene er teknisk krevende å mestre, og det har tidvis vært krevende å både lære meg tradisjonen, kombinert med å søke andre anvendelser av spillet. Kombinasjonene av enkle og doble slag har stor nytteverdi til alt trommespill. I dagens musikkmiljø er det å sprengte musikalske grenser en normal norm. Når jeg har belyst egenutviklet trommespill basert på elementer fra trommeslåttene har jeg forsøkt å ha et bein i tradisjonen og et utenfor. I ettertid kan det tenkes at jeg kunne tenkt mer ut av boksen i den kreative prosessen, men da hadde kanskje hele poenget med å bruke elementene i trommeslåttene vært borte?

Trommeslåttene har sine begrensninger, men jeg sier meg enig med Waadelands erfaring at trommeslått-materialet er stødig og robust, da det tåler å bli brukt i andre kontekster (Waadeland 2018).

LITTERATURLISTE

- Aksdal, B. (1982). *Med Piber og Basuner, Skalmeye og Fiol: musikkinstrumenter i Norge ca. 1600-1800*. Trondheim: Tapir.
- Aksdal, B., & Nyhus, S. (1993). *Fanitullen – innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Anonymus (1859). «Trommeskole» på forsvarsmuseet i Oslo.
- Bruford, B. (2018). *Uncharted: Creativity and the Expert Drummer* (Doktoravhandling). University of Michigan Press, Michigan.
- Chandler, E. A. (1990). *A history of rudimental drumming in America from the Revolutionary War to the present*. Louisiana: UMI.
- DeVeaux, S. (2002). Telling Our Story: Issues in Jazz Historiography. I B. Alterhaug, T. Dybo, K. Oversand (Red.), *Challenges in Norwegian Jazz Research* (s. 91-104). Trondheim: NTNU.
- Dyvik, S., Velure, Ø. & Velure, M. (2013). Valsaspel frå Hardanger. *Valsaspel frå Hardanger – Ein musikalsk dokumentasjon*. [CD-bilaget]. Hardanger: Kvarts cd-produksjon.
- Forsth, L. R. & Nordvik, B. (Ukjent dato). *Kreativitet– En innføring*. Hentet 28/2-19 fra <https://docplayer.me/8203119-Kreativitet-en-innforing-leif-runar-forsth-bodil-nordvik-www-ipo-no.html>
- Havåg, E. (1997). «For det er Kunst vi vil have» : om nasjonalitet og kunst i norsk oppskrivartradisjon og folkemusikkforskning. Oslo: KULT.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal.
- Kvåle, K. (2018). *Fra tradisjon til fantasi: En studie av hva som blir gjort med den norske slåttetrommetradisjonen etter Johannes Sundvors kildemateriale i fortid, nåtid og fremtid* (Mastergradsavhandling). Universitetet i Agder, Kristiansand.
- Livingston, T. E. (1999): *Music Revivals: Towards a General Theory*, i *Ethnomusicology*, Vol. 43, No 1. Illinois: University of Illinois Press.
- Mistereggen, B. (2001). *En tromme er intet musikalsk instrument: Norsk trommetradisjon ca. 1500 – ca. 1940 med utgangspunkt i Johannes Sundvors nedtegnelser* (Mastergradsavhandling). Norges musikkhøgskole, Oslo.

- Mistereggen, B. (2005). En tromme er intet Musikalsk instrument- men en del av norsk folkemusikk tradisjon. I *Årbok for norsk folkemusikk 2005*. Oslo: Årbok for norsk folkemusikk 2005.
- Ofsdal, S. (2001). *Norsk folkemusikk og folkedans. En veiledning for lærere*. Oslo: Aschehoug.
- Olsson, S. (1985). *Kroumata*. Gislaved: Svensk Skolmusik AB.
- Rasch, B. O. & Haaland, I. (2017). *Ferd* [CD]. Oslo: Grappa Musikkforlag.
- Rasmussen, S. M. (2012). *Revival: Om videreføring og rekonstruksjon av musikalske tradisjoner* (Mastergradsavhandling). Universitetet i Oslo, Oslo.
- Rolf, B. (2012): "Traditions: An Institutional Theory." Unpublished manuscript.
- Seldal, R. K. (2001). *Trommeslåttar før og no* (Mastergradsavhandling). Universitetet i Bergen, Bergen.
- Seldal, R. (2005). *Hvordan lære tradisjonelle trommeslåtter – en innføring i trommeslåtteteknikk, trommeslått historikk, ulike slåttetyper og utvalgte slåtter etter forskjellige tamburer*. Oslo: Musikk-husets forlag A/S.
- “Tabourot” (1999). *Historic Percussion – A Survey*. Austin, TX: Tactus Press.
- Waadeland, C. H. (1991). *Trommeslåtter - en trommeslagers skattekiste: En presentasjon og videreføring av trommeslåtter fra Johannes Sundvors samlinger*. Trondheim: Tima Forlag.
- Waadeland, C.H. (2000). *Rhythmic movements and moveable rhythms: syntheses of expressive timing by means of rhythmic frequency modulation* (Doktoravhandling). NTNU, Trondheim.
- Waadeland, C. H. (2008). *Din råta tjuv* [CD]. Oslo: Grappa Musikkforlag.
- Waadeland, C. H. (2008). Dida [Innspilt av C. H. Waadeland]. På *Din råta tjuv* [CD]. Oslo: Grappa Musikkforlag.
- Waadeland, C. H. (2008). Femgangen [Innspilt av C. H. Waadeland]. På *Din råta tjuv* [CD]. Oslo: Grappa Musikkforlag.
- Waadeland, C. H. (2008). Tjuvgods [Innspilt av C. H. Waadeland]. På *Din råta tjuv* [CD]. Oslo: Grappa Musikkforlag.

Kvalitativ data

Dyvik, Siri. Intervju og samspill 7/10-2018.

Waadeland, Carl Haakon. Intervju 18/4-2018.

Vedlegg

Lydvedlegg 1: Min versjon av *Bryllupsslått fra Brekke I Sogn*

Lydvedlegg 2: *Rekso7*

Lydvedlegg 3: *Rolig revelje*

Lydvedlegg 4: *Rekso5*

Link til lydvedlegg:

<https://soundcloud.com/user-839158325/sets/lytteeks/s-sl4eI>