

Espen Hektoen

«Let them speak! Yeah, language again. Makes a lot of sense»

Hvordan kan trommer relateres til formidling av språklig dialog?



En kvalitativ studie av trommer som kommunikasjonsmedium

Mastergradsoppgave i spesialpedagogikk

Trondheim, våren 2012

Takk til!

- Kjetil Steinsholt, for god veiledning, klart fokus og entusiasme for temaet.
- Sigurd, Claus og ikke minst Ola for hjelpa.
- Marit for gjennomlesning, kloke ord og felles front mot statistikken.
- Mamma og pappa, for tålmodighet overfor timesvis med endeløs dunking fra kjellernivå. Her har dere resultatet.
- Min bror Kjetil, for all inspirasjon og for å være den første gnisten bak all galskapen.
- Min søster Ellen, som innehar en essensiell egenskap for enhver trommis og kvalitativ forsker; alltid lyttende ører
- Terje og Ørjan for lån av kjelleren.
- Min kjære Ann Kristin, for oppmuntring, støtte og ikke minst tålmodighet og forståelse for meg og min altoppslukende lidenskap.
- Leona og Melissa, for å være viktigere enn det viktigste av det uviktige.

1. Innledning	1
2. Problemstilling	5
2.1 <i>Avhandlingens oppbygging</i>	6
3. Teoridel	7
3.1 <i>Hva er musikk...?</i>	8
3.1.1 <i>...og hva har det med trommer å gjøre?</i>	9
3.2 <i>Den kommuniserende trommeslageren og trommene som medium</i>	10
3.3 <i>Lingvistiske elementer</i>	12
3.4 <i>Retorisk takt og tone</i>	14
3.5 <i>En svingende dialog</i>	15
3.6 <i>«The Language of Drumming»</i>	22
4. Metodedel	23
4.1 <i>En kvalitativ tilnærming</i>	24
4.2 <i>Dybdeintervjuer</i>	26
4.3 <i>Utvalget</i>	28
4.3.1 <i>Litt om utvalget - Hvem er de enkelte informantene?</i>	30
4.4 <i>De utførte intervjuene</i>	32
4.5 <i>Et virtuelt forskningsfelt: To intervjuer via Skype</i>	36
4.5.1 <i>Et annet virtuelt forskningsfelt: Ett intervju over mail</i>	39
4.6 <i>Et kvalitativt intervju med en rytmisk tilnærming</i>	40
5. Analyse med tilhørende refleksjon	45
5.1 <i>«Musikk generelt handler om å plassere hendelser i tid»</i>	45
5.2 <i>«God timing, i forhold til din sjanger. Det er forlengelsen av det å få ting til å groove»</i>	48
5.3 <i>Musikalske tradisjoner og trommenes sentrale rolle</i>	49
5.4 <i>Musikalske dialoger og anvendelsen av trommer</i>	52
5.5 <i>«Musikkstilene man holder på med er selvstendige språk (...)»</i>	54
5.6 <i>Tradisjonene og utøverne i et gjensidig samspill?</i>	57
5.7 <i>Trommer som kommunikasjonsmedium - Samtstemt eller flerstemt?</i>	60
5.8 <i>«Can You Repeat That» - Tre informanternes trommebaserte bidrag</i>	65
5.8.1 <i>En kort presentasjon av den auditive analysen</i>	66

6. Konklusjon	69
<i>6.1 En kort refleksjon over prosessen og dens latente lærdom</i>	<i>69</i>
<i>6.2 Problemstilling og konklusjon</i>	<i>71</i>
<i>6.3 En metodisk dannelsesprosess</i>	<i>73</i>
<i>6.3.1 Et kort argument pro Skype som kvalitativt forskningsverktøy</i>	<i>74</i>
<i>6.4 Noen flere tanker rundt videre forskning</i>	<i>75</i>
7. Litteraturliste	77
Vedlegg	81
<i>Vedlegg 1: Intervjuguide</i>	<i>83</i>

1. Innledning

Forestill deg at du er på konsert med en av dine favoritt-trommeslagere. Han teller opp og fra første anslag på cymbalene føles alt helt riktig. Det er en åpenbar konsensus mellom musikerne på scenen om hva og hvordan de skal spille, og de akkompagnerer og støtter hverandres bidrag til musikken. Trommeslageren veksler mellom alt fra intens cymbalbruk til rolige kantslag på skarptromma, og til tross for de store dynamiske forskjellene fremstår ikke dette malplassert. Tvert i mot støtter og driver dette musikken fremover. Som om du hadde bivånet en tale, blir du fullstendig overtalt av budskapet og du etablerer en uforbeholden respekt for personene på scenen. Trommeslageren, de andre musikerne, og nå også du, befinner dere på samme bølgelengde. Etter endt konsert spaserer du hjem med et smil om munnen, vel vitende om at det er mennesker ute i verden som foretrekker sin musikk akkurat som du selv gjør.

Forestill deg så at du dagen etter befinner deg i et bryllup, og et innleid band med den samme trommeslageren fra gårsdagen, skal til å spille. Gitaristen antyder først en lystig swing-groove, og danselystne par gjør seg klare til å utfolde seg på dansegulvet. Trommeslageren kommer inn etter fire takter, men i motsetning til hva du forventer blir parene stående helt stille. Hva skjer? Trommisen druser i vei og overdøver sine medmusikanter med flest mulige komplekse krumspring i et enormt høyt tempo. Det er helt tydelig for alle at han innehar enorme tekniske ferdigheter bak et trommesett. Men det visste du allerede fra gårsdagen, og du føler at kanskje fremstår vedkommende en smule selvopptatt?

Kommunikasjonen fra trommeslageren til de andre musikerne, og ut til publikum går bare en vei (Kaufmann & Kaufmann 2003). Han er knapt oppmerksom på sine kolleger på scenen, eller til deg som står måpende på dansegulvet. Han uttrykker seg åpenbart til alle som befinner seg i rommet, men på en måte som er fullstendig overkjørende (Svare 2008). Han virker ikke interessert i hva de andre musikerne har å komme med, og han er heller ikke interessert i å inkludere deg som lytter i en musikalsk dialog (Benson 2003; Svare 2008). Bruden løper gråtende ut, og trommeslageren prøver desperat å pakke ned trommene sine før en illsint brudgom rekker å klatre opp på scenen. Du blir stående igjen med et spørsmål om hva det var som nettopp skjedde. I bunn og grunn gjorde jo ikke trommeslageren noe annet enn nettopp å spille trommer. Eller?

Tanken om at det ligger mer til det å spille trommer enn bare å slå på skinn og metall med et par pinner av tre, ga meg den første inspirasjonen til å begi meg ut på denne oppgaven. Som en fersk og ivrig trommeslager fikk jeg ofte beskjed om å tone ned trommespillet mitt, og tenke enklere enn hva jeg gjorde av mine mer erfarne medmusikanter. Men sett i ettertid var jeg ikke interessert i dette. Jeg hørte hva de sa, men tok det sjeldent til meg. Jeg forsto ikke hva de ville

oppnå med det. Jeg var mer interessert i å vise *hvor mye* kunne uttrykke meg bak et trommesett, i motsetning til å etablere en musikalsk dialog med mine bandkolleger (Benson 2003). For i min unge verden, var vel komplekst trommespill alltid mer spennende og fascinerende å lytte til enn kun repetitive fire flate?

Jeg er fremdeles interessert i, og imponeres av ekstreme ferdigheter og komplekse rytmemønstre, men da mer som en biinteresse å regne sammenlignet med min interesse for god musikk. Ekstremt trommespill kan være riktig i noen sammenhenger, men det er avhengig av hvilke rammer man befinner seg innenfor (Korall 2002). Under hvilken diskurs forsøker man å uttrykke seg? Hvilken musikalsk tradisjon er det man befinner seg innenfor (Steinsholt 1997)?

Den tradisjonelle, og kanskje den viktigste oppgaven til en trommeslager, noe vi skal se nærmere på senere i oppgaven, er *timing* (Korall 2002; Lorentzen 2009), og da gjelder det å «time» sine innlegg på en måte som passer inn i helheten. Akkurat som i en god diskusjon, hjelper det ikke med intellektuelt fantastiske poeng hvis disse ikke kan relateres til temaet, eller om du til stadighet avbryter samtalepartneren din med irrelevante digresjoner (Svare 2008)

For meg som dedikert trommeslager har trommer også fungert som et springbrett inn i flere andre verdener. Ett av de mest nyttige rådene jeg har fått er å gjøre alt i livet med størst mulig innsats og dedikasjon. På denne måten kunne man kultivere en personlig holdning som også ville prege trommespillet. I det man inntar et metaperspektiv over sin egen praksis ser man lettere hvor mange deler det faktisk er som får maskinen til å virke (Mowitt 2002). For meg har dette blant annet inkludert selvdisciplin, time management, kommunikasjon og nettverksbygging; med andre ord en nysgjerrighet for eget virke som etterhvert strakk seg utover den rent musikalske verdenen. Rådet var med på å åpne øynene mine for at det å spille trommer var mer enn en isolert aktivitet i mitt liv (ibid). Til tross for en begrenset andel forskning på dette feltet fra før av er jeg dog langt ifra alene om disse refleksjonene. Blant annet boken *Percussion: drumming, beating, striking* (2002) av John Mowitt er en rikholdig kilde når det kommer til å åpne flere ulike aspekter av det å spille trommer, blant annet av historisk, sosial og psykologisk art.

Derav har kommunikasjon som fagfelt fanget min interesse de siste årene. Som medlem i et band jobber man kollektivt, og man tilbringer flerfoldige timer sammen på et øvingslokale hvor en stor andel av denne kommunikasjon er non-verbal (Kaufmann & Kaufmann 2003). Gjennom sitt instrument kan man introdusere nye ideer, man kan forhandle og diskutere, til og med gjøre kompromisser. Man kan krangle eller man kan slå av en vits (Lorentzen 2009). Forestill deg for eksempel trommeslageren nevnt helt innledningsvis. Når han befant seg i en situasjon han ikke var familiær med kunne han ikke uttrykke seg på forventet måte og hans bidrag fremsto nærmest

provoserende. Eller hør for deg trommeklisjéen velkjent fra teatere, kabaréer eller TV-show, på skarptromme, basstromme og cymbal; «ba-dum dum tish!», som med en gang tilfører en humoristisk tone over en foregående replikk eller dialog (ibid). Brukt i feil situasjon kan man forestille seg at dette kan føles malplassert av bivånende.

Trommer har en lang historie bak seg som et kommunikasjons- og signalinstrument, i blant annet forskjellige urbefolkninger og stammer, i militære, religiøse og ritualistiske sammenhenger (Mowitt 2002; Pilhofer & Day 2011). Men hva med det moderne trommesettet? Hva kan man i dag uttrykke som trommeslager? Noen ganger har jeg blitt fortalt om trommeslagerne som «mener hvert et slag» (Korall 2002). Hva er det disse trommeslagerne formidler?

For at musikk skal kunne tolkes som noe annet enn et usammenhengende nett av lyder, må den ha en rytme, eller puls. Essensen av trommer har tradisjonelt vært at de bidrar med denne (Pilhofer & Day 2011). Kanskje som en underliggende effekt av denne rollen har trommeslageren, eller perkusjonisten, generelt havnet litt i skyggen av andre typer musikere, som gitarister eller vokalistene (Mowitt 2002). Dette er en av grunnene bak valget av tema. En annen grunn er at det finnes et mindretall av forskningsprosjekter som ser nærmere på trommer og kommunikasjon, kontra kommunikasjon og musikk generelt.

At språk alltid har fungert som et medierende hjelpemiddel eller bindeledd mellom mennesker (Postholm 2010), er også en av begrunnelsene for valget av problemstilling. Vi mennesker har flere ulike måter å kommunisere på, og jeg ønsker med det i bakhodet å forsøke å belyse trommespill og formidling av språklig dialog. Som trommeslager selv har jeg en årelang dedikasjon og erfaring med instrumentet. Jeg har spilt en rekke konserter og deltatt på flere utgivelser med ulike konstellasjoner, og som med mye annet kreves masse tid, øving og forberedelser. Dette har ofte ledet til at jeg spør meg selv om “hva er det jeg mener med dette?” og «hva er det jeg forsøker å formidle via trommene?»

Gjennom å spille flere ulike sjangre har jeg vært med på å uttrykke flere ulike budskap, følelser og stemninger. Disse erfaringene kan sies å ha introdusert meg for flere ulike “språk” og uttrykksformer og således utviklet mine ferdigheter. Men mitt medium har hele veien vært det samme; trommene.

En rekke ulike metaforer blir tatt i bruk når man skal beskrive musikkutøvelse og trommespill. Noen sammenligner det med malerens verden, hvor man bruker “farger” for å uttrykke ulike emosjoner (Benson 2003), andre sammenligner det med kokkekunst, hvor man bruker ulike “ingredienser” for å sette sammen en velsmakende (i visse tilfeller kan det motsatte være tilfellet i musikk, det *skal* være fælt) “rett” (Spagnardi 2007). Men oftest har jeg sett paralleller blitt dratt til

talespråket, hvor man som for eksempel som taler vil uttrykke seg ved å benytte sitt vokabular og dynamisk vektlegge visse poenger, benytte ulike toneleier, rytme og tempo for å best mulig fremlegge sitt budskap (ibid). Det samme kan sies om trommeslageren når han eller hun komponerer sine trommepartier og soloer (Asher 1993; Andersen 1995).

På grunn av disse parallellene, og nytteverdien dette perspektivet har hatt for meg som trommeslager, i tillegg til hyppigheten av disse beskrivelsene benyttet av andre musikere har dette fanget min interesse og fascinasjon, både som pedagog og musiker. Språkets relevans innenfor den pedagogiske verdenen er lite diskutert (Steinsholt 1999). Språk og kommunikasjon står for meg som pedagog i særstilling. Uten en viss samlet forståelse av språk hadde interaksjonen mellom det jeg skriver og det du leser vært særdeles problematisk. Uten språk hadde denne oppgaven vært en umulighet (ibid).

2. Problemstilling

Til tross for at jeg har forsøkt å gå i dybden av det å spille trommer med hver enkelt informant, har formålet og hovedfokuset med dette hele tiden vært å avdekke en kobling mellom trommespill og formidling av språklig dialog. Jeg har med andre ord forsøkt å trekke en rød tråd i informantenes ubevisste kunnskap (Postholm 2010). De ulike informantene kan sies å representere ulike respektive musikalske tradisjoner, til tross for at utøvende allsidighet er et beskrivende stikkord for samtlige. Kan trommeslagere i det hele tatt generere en genuin dialog (Benson 2003; Svare 2008) eller kan man kun plassere seg inn under forhåndsetablerte tradisjonelle rammer (Steinsholt 1997)? I så måte kan man kanskje si at allsidighet som ord er av liten substans, da dette kan hentyde til at musikere og trommeslagere kun parafraserer historiske referanser? Dette kan dog lede mot det, etter min mening, irrasjonelle spørsmålet om at en tradisjon og her en musikalsk sådan, kun kan «bite seg selv i halen». Hvorfor og hvordan kan ikke nye rammer etableres ved at gamle grenser sprenges (ibid)? Derav tror jeg at et ønske om å etablere en genuin dialog også kan opptre i forgrunnen for det musikalske samtaleemnet som deltakerne til slutt kan samles rundt. En «sak» som gjerne kan reflekteres rundt i lys av en eller flere aktuelle tradisjoner (ibid).

Ikke minst har begreper som selvfølelse, identitet og motivasjon vært sentrale i en del av intervjuene, men jeg har ikke forsøkt å analysere disse videre på grunn av den aktuelle studiens rammer. Denne empirien kan legges til side for en eventuell fremtidig forskning. Angående kommunikasjon kunne det vært interessant å sett nærmere på nettopp hvorfor noen velger å uttrykke seg via et trommesett. For nysgjerrige vil jeg henviser til boken *Percussion: drumming, beating, striking* (Mowitt 2002) som er nevnt i innledningen av denne oppgaven.

Det er hvordan trommespill kan sammenlignes med formidling av språklig dialog som har opptatt meg, og på bakgrunn av dette har jeg utformet følgende problemstilling for denne studien:

Hvordan kan trommer relateres til formidling av språklig dialog?

2.1 Avhandlingens oppbygging

Før jeg kan forsøke å svare på problemstillingen min, vil jeg begynne med å presentere det teoretiske grunnlaget jeg har benyttet for å kunne analysere det empiriske materialet. Som en utdypning av teorikapittelet vil jeg også underveies relatere denne opp imot deler av problemstillingen. I kapittel 4 vil jeg presentere mine metodiske tilnærminger og begrunne valgene av disse. Jeg vil også redegjøre for hvilke metodiske utfordringer og erfaringer jeg har gjort meg underveis. I tillegg vil jeg her gi en kort presentasjon av hver enkelt informant. I kapittel 5 vil jeg presentere analysen med en tilhørende refleksjon. Gjennom å nøste tråder mellom teorien og analysen, vil jeg forsøke å gi et mer samlet overblikk over disse. I det konkluderende og sjette kapittelet vil jeg forsøke å svare mer eksplisitt på problemstillingen, samt gjøre rede for noen tanker rundt videre forskning og mine egne erfaringer fra dette prosjektet.

3. Teoridel

Den primære utfordringen med denne oppgaven har vært å oppdrive relevant teori som enten kunne bekrefte eller avkrefte min antagelse om at trommer kan ha en relasjon til formidling av språklig dialog. For å tilnærme meg dette spørsmålet og videre utforme problemstillingen begynte jeg først å lese trommehistorisk litteratur, som blant annet bøkene til Burt Korall *Drummin` Men: The Heartbeat of Jazz - The Bebop Years* (2002) og *Drummin` Men: The Heartbeat of Jazz - The Swing Years* (2002). Dette bidro til en større forståelse av hvordan uttrykket på trommesettet har utviklet seg siden sitt inntog i musikkverdenen, og da innen datidens populærmusikk (ibid); jazz og storband, frem til i dag.

Dette ga meg også et innblikk i større trommepersonligheters virke og deres innflytelse på moderne utøvelse, som Buddy Rich, Max Roach, Joe Morello, George Lawrence Stone, Jo Jones og Roy Haynes for å nevne noen (Korall 2002). Det kunne vært hensiktsmessig å gitt et mer historisk tilbakeblikk nettopp på grunn av disse trommeslagernes historiske og relevante innflytelse (ibid). Dog har jeg ikke valgt å fokusere på dette på grunn av denne oppgavens normerte størrelse og omfang (Postholm 2010), samt at jeg hovedsaklig ønsker å vektlegge informantenes bidrag. En nærmere analyse av hvordan uttrykket har formet seg opp igjennom årene kunne vært en del av en eventuell senere studie. I lys av Gadammers tradisjonsbegrep (Steinsholt 1997) kunne det vært interessant og relevant å sett på hvordan utviklingen av trommer som kommunikasjonsmedium har forekommet.

Koralls (2002) bøker har dog bidratt til å danne et historisk og teoretisk rammeverk for ulike aspekter ved det å spille trommer, rundt for eksempel begrepet *time* (Lorentzen 2009; Pilhofer & Day 2011) og ulike stilarter og musikalske tradisjoner. Dette tydeliggjøres mer i kapittel 5, da Koralls (2002) bøker kan sies å være av et mer generelt omfang og derav er en helhetlig lesning av disse å anbefale, fremfor presenterte bruddstykker alene.

For å forsøke å gå til det jeg mener er kjernen av problemstillingen, har jeg valgt å legge mest fokus på Gadammers teorier om dialog og tradisjoner (Benson 2003; Steinsholt 1997), men vil også presentere teorier som grovt kan settes under paraplyene kommunikasjon, lingvistikk og retorikk. I tillegg vil jeg forsøke å gi en rudimentær forståelse av trommer og musikk, samt presentere en profesjonell trommeslagers, Benny Greb (2009), egen tilnærming til trommer i lys av språklig aktivitet.

3.1 Hva er musikk...?

Musikk er en kunstform som uttrykker seg gjennom lyd og stillhet disponert over tid (Greb 2009; Pilhofer & Day 2011). Sentrale elementer i musikk er veksling i tonehøyde, forholdet mellom tonene, kalt harmonikk og forbindelser av disse tonene til en melodi og rytme. Disse elementene vektlegges ulikt i forskjellige musikalske sjangre (Korall 2002; Pilhofer & Day 2011). Det er ingen entydig definisjon på hva som er musikk og hva som ikke er det. En vanlig definisjon er likevel at musikk er organisert lyd (Pilhofer & Day 2011), og Borgo (2007) hevder denne alltid er situert i en sosial og historisk kontekst. Innenfor denne definisjonen finner man både strengt organiserte komposisjoner og improviserte fremføringer. Det er vanlig å dele musikk inn i ulike sjangerbetegnelser, som for eksempel rock, latin, jazz, bebop, metall, folk, ad nauseum (Lorentzen 2009). Trommespillet i ulike sjangre vil også gjerne innebære et etablert repertoar av rytmer og *fills* (Korall 2002). Et trommefill kan defineres som en markering over en bestemt tid, og fungerer vanligvis som en overgang til et annet parti i låten (ibid).

Musikk er tett knyttet opp mot fremføringen og således musikerne som spiller musikken (Steinsholt 1999). Musikk kan fylle kunstneriske og estetiske behov, og tjene som kommunikasjonsform eller underholdning (Rojek 2011; Henry 1989). Hvilket formål musikken har vil da også kunne legge visse føringer for både uttrykk og utøvelse (Rojek 2011). Hvordan musikk, og spesifikt trommer, kan fungere som kommunikasjonsmedium er det jeg vil konsentrere meg om i denne oppgaven.

3.1.1 ...og hva har det med trommer å gjøre?

En tromme er et slagverksinstrument som vanligvis er oppbygd av et sylindrisk rør med trommeskinn, et slagskinn og et resonansskinn på hver sin ende. Når man slår på skinnen begynner skinnene og trommen å vibrere og dette skaper lydbølger (Lorentzen 2009). Trommer lages i en rekke ulike størrelser og fasonger, og av flere ulike materialer. Moderne trommeskinn lages som oftest av syntetiske materialer, vanligvis plast, og trommene spilles som regel ved hjelp av trommestikker, eller visper (ibid). I tillegg til selve trommene, består et trommesett også av cymbaler. En cymbal er laget av en metallegering, ofte en bronselegering, som består tinn, og kobber eller en messinglegering (ibid).

Cymbalene finnes i de fleste størrelser, og brukes ofte til å markere skifter og/eller aksenter i musikken. De vanligste typene cymbaler kalles henholdsvis hi-hat, ride, crash, splash og china, men de tre førstnevnte typene vil du finne så og si på ethvert trommesett (Lorentzen 2009). Både trommer og cymbaler er høyst dynamiske, og man kan oppnå en rekke forskjellige toner og klanger bare ved å variere styrken på slagene eller plasseringene av disse (Korall 2002; Lorentzen 2009).

Som nevnt i innledningen av denne oppgaven må det være en rytme tilstede for at musikk skal kunne tolkes som noe annet enn et usammenhengende nett av lyder (Pilhofer & Day 2011), og trommer har tradisjonelt vært bidragsyteren til denne rytmen (ibid). Dette bidrar således til å skape noe som ofte refereres til som en *groove* (Korall 2002; Lorentzen 2009), noe som kan være en høyst subjektiv opplevelse, men som likevel er et relevant begrep for en trommeslager (Korall 2002; Mowitt 2002). Hvordan trommeslageren etablerer en grunnrytme og med denne komplimenterer de øvrige musikerne, bidrar i følge Lorentzen (2009) til at melodien og akkordene «lever». Carl-Haakon Waadeland, en informant til denne oppgaven, mener gjennom sin egen akademiske forskning at denne levende følelsen skapes av ørsmå ujevnheter i fremførelsen (2006). Disse ujevnheterne kan observeres i for eksempel *time* (Korall 2002); det musikalske tempoet som kan defineres nøyaktig ved bruk av en *metronom* og antallet *beats per minute*, eller i *dynamikk* (ibid); ved variasjon i styrkebruken, eksempelvis aksentering av slag (Korall 2002; Waadeland 2006).

3.2 Den kommuniserende trommeslageren og trommene som medium

Kommunikasjon, fra latin, *communicare*, som betyr å gjøre felles, har betydninger som «å melde, å meddele, underrette om, stå i forbindelse med» og er en betegnelse på utveksling av informasjon mellom flere personer (Kaufmann & Kaufmann 2003). En mulig definisjon kan være at kommunikasjon er den prosessen der en person, eller gruppe, overfører informasjon til en annen person eller gruppe, hvor mottakerne får en viss forståelse av budskapet (ibid). Kommunikasjon foregår i praksis oftere to-veis enn en-veis, da det i de fleste sosiale samspill vil forekomme gjensidige tolkninger med tilhørende tilbakemeldinger, og således danne grunnlaget for en fullverdig dialog (Kaufmann & Kaufmann 2003; Steinholt 1997; Svare 2008). Hvis dette ikke er tilfellet kan en part være passivisert, og kommunikasjonen går da hovedsaklig bare én vei i form av sender og mottaker, og kan minne mest om en *monolog* (Kaufmann & Kaufmann 2003; Svare 2008).

Innad i et *band*, en samspillsgruppe bestående av ulike instrumentalister (Korall 2002; Lorentzen 2009), kan vi si at trommeslageren hele tiden kommuniserer med sine medmusikanter ved å motta for eksempel deres strengebaserte bidrag, som han eller hun responderer til gjennom rytmer formet ved hjelp av trommesettet eller vice versa (Benson 2003; Kaufmann & Kauffmann 2003; Lorentzen 2009). Altså kan det sies at musikalsk fremførelse vanligvis er basert på en to-veis kommunikasjon (Benson 2003; Kaufmann & Kaufmann 2003)

Innkoding handler om hva en person har til hensikt å formidle til en annen person (Kaufmann & Kaufmann 2003). Det kan for eksempel være en beskrivelse av, og en argumentasjon for hvorfor en bestemt rytme passer til et ny melodi. Dernest velger man hvilken *kommunikasjonskanal*, hvilket medium man velger og den konkrete formidlingsveien for budskapet, man vil benytte seg av (ibid). I ovenstående eksempel kan dette være gjennom *jamming* (Lorentzen 2009), her improvisert samspill, på øvingslokalet hvor trommeslageren prøver å underbygge hans tolkning av melodien ved å spille en bestemt rytme på trommesettet. Målet er et så nøyaktig budskap til mottakeren som mulig (Kaufmann & Kaufmann 2003). Men i denne konteksten kan dette være mer krevende enn om trommeslageren kunne ha benyttet talespråket for å beskrive ideen helt eksakt, da kunstneriske uttrykk som sådan ofte kan og vil tolkes subjektivt (Borgo 2007).

Avkoding er da mottakerens forståelse av budskapet, og innebærer en viss risiko for feiloppfatning (Kaufmann & Kaufmann 2003). Dette kan inkludere forståelse av selve budskapet, men også hvorfor budskapet blir presentert og meningen bak dette. Tilbakemelding er sentralt i en

toveisprosess, da den gir mottakeren mulighet til å overføre et nytt budskap til den opprinnelige senderen, samt at sistnevnte får sjansen til å korrigere eventuelle misforståelser og feilaktige oppfatninger (ibid). Gjennom for eksempel felles improvisasjon kan en trommeslager og en gitarist tolke hverandres bidrag, og lede musikken i hver sin retning frem til de etablerer en gjensidig forståelse og konsensus rundt uttrykket (Steinsholt 1997).

Assosiasjoner, predisposisjoner og følelser påvirker hvordan informasjonen blir oppfattet og tolket av de som kommuniserer (Steinsholt 1999). Talespråket vårt kan være dårlig egnet til å kommunisere viktige sider ved den menneskelige eksistensen, som for eksempel følelser (ibid). Ikke-verbale signaler, som for eksempel musikalske, kan være mer effektive ved formidling av følelser (Kaufmann & Kaufmann 2003). Ikke-verbal atferd kan også enten klargjøre eller forstyrre meningen i den verbale kommunikasjonen. Samtidig som en mottar mer informasjon, får man også en større informasjonsmengde som skal tolkes (ibid). At da for eksempel trommeslageren har en viss forkunnskap om hvilken musikalsk tradisjon gitaristen hører til vil kunne hjelpe han eller henne med avkodingen av den nye melodien (Asher 1993; Benson 2003; Steinsholt 1997).

Man kan klassifisere den ikke-verbale kommunikasjonen, som vi delvis kan manipulere og dermed bruke intensjonelt, i inn i seks kategorier (Grennes 1999). Jeg har inkludert tre av disse som jeg mener kan relateres til problemstillingens kontekst:

- *Paraspråk* som trykk, tonehøyde, volum, tempo og pauser,
- *Tidsbruk* som punktlighet og ventetid, her ved musikalsk samspill,
- *Symbolske elementer* som formidler budskap, for eksempel et klisjépreget trommefill.

(Grennes 1999)

Noen sentrale funksjoner for en trommeslager som utøver av ikke-verbal, og her musikalsk, kommunikasjon kan sies å være (Grennes 1999); å erstatte verbal tale i situasjoner hvor vi for eksempel ikke kan si hva vi mener direkte, å regulere verbal tale, for eksempel signaler ved turtaking, å definere viktige, sosiale forhold mellom deltakere, for eksempel status, makt og nærhet via selvpresentasjon og reaksjon på andre, å komplimentere og støtte medmusikernes bidrag (ibid).

3.3 Lingvistiske elementer

Det vitenskapelige studiet av språk og tale kalles *lingvistikk*, eller *språkvitenskap* (Asher 1993). Utøvere omtales ofte som lingvister, og definisjonen har noen ganger blitt feilaktig brukt om en *polyglott*, som er en flerspråklig person (ibid). Innen lingvistikken trekkes det to sentrale skillelinjer. *Teoretisk lingvistikk*, også kalt allmenn språkvitenskap, omhandler prinsipper for utøvelsen av ulike språk, samt universelle aspekter ved disse språkene (ibid). Mens *anvendt lingvistikk*, eller *anvendt språkvitenskap*, søker anvendelse av disse teoriene på praktiske problemer (ibid). Knyttet opp i mot en musikalsk sammenheng kan jeg nevne en personlig erfaring hvor jeg som trommeslager ble presentert for et nytt gitarriff. Dette hadde en taktart på 15/16-deler i 220 *beats per minute* med polyrytmiske markeringer. Dette var en ukjent situasjon for meg, og jeg brukte her min nevnte kunnskap om hvordan riffet var bygget opp, og hvilken musikalsk tradisjon det kunne plasseres inn under (Steinsholt 1997), og brukte denne kunnskapen til å forstå melodien og komponere mitt eget bidrag til denne. Etter at dette var gjennomført, kunne jeg fokusere på mer subtile aspekter ved fremførelsen, som volum og dynamikk (Grennes 1999; Lorentzen 2009; Korall 2002).

Kulturell lingvistikk (Asher 1993) befatter seg med språket som et fenomen som eksisterer uavhengig av den enkelte språkbruker: Man studerer altså dets sosiale funksjon, eller hvordan språkbruk passer inn i en videre kontekst av menneskelig atferd. Unge trommeslagere imiterer eksempelvis gjerne etablerte trommeslagere for å lære seg en bestemt sjanger eller trommestil (Korall 2002).

Hovedformålet til *autonom teoretisk lingvistikk* er å karakterisere egenskapene ved menneskers språkevne og deres språklige kunnskap (Asher 1993) Man ønsker altså å forklare hva det er et individ kan når han eller hun snakker et språk. Så og si alle mennesker tilegner seg morsmålet sitt, det språket som anvendes rundt dem i deres oppvekstmiljø (ibid). Som vi skal se senere i oppgaven, kan særlig en informant vise hvordan hans første musikalske erfaringer og audielle møter med trommeslagere aldri helt har sluppet taket, og dermed preget hans musikalske virke hele veien (Benson 2003). Man kan da anta at utøvende musikere gjerne knytter seg til musikken, og musikerne, de vokste opp med og som preget deres hjemmemiljø (Asher 1993; Benson 2003).

Forskere med basis i lingvistikken kan veldig grovt sett plasseres i to ulike kategorier (Asher 1993). *Deskriptivister* (ibid) aksepterer ikke forestillinger om rett og gal anvendelse av språket, og ser heller på språklige fenomener som av samtiden ikke oppfattes som grammatisk korrekte. Dette kan eksempelvis gjelde forskjellige dialekter. *Preskriptivister* (ibid) er dog mer opptatt av

regler og tradisjoner i forhold til korrekt språkbruk, og ønsker å forhindre en «forflatning» av det allerede gjeldende språket og dets former. I så måte forekommer det en verdivurdering av ulike språklige uttrykk som slanger og dialekter. I et musikalsk perspektiv kunne disse lingvistiske preskriptivistene blitt omtalt som *purister* (Korall 2002). De ser helst at musikalske tradisjoner ikke blandes for mye sammen og etter deres syn vannes ut, og vektlegger gjerne også et høyt nivå over fremførelsene. Her kan vi trekke paralleller til musikere som sverger til teoretisk kunnskap kontra de som ikke er spesielt opptatt av dette, og som fokuserer nærmest utelukkende på det musikalske uttrykket (ibid).

3.4 Retorisk takt og tone

En av de tre originale kunster i vestlig kultur, i tillegg til grammatikk og dialektikk trivium, er *retorikken*. Ordet kommer fra greske *rhetor* som betyr tale, og *techne* som betyr kunst (Andersen 1995). Retorikk kan defineres som *læren om talekunst*, eller som ofte betegnet i moderne tid, *læren om overtalelse* (ibid). Aristoteles (2006) ga en beskrivelse av retorikk som en menneskelig kunst eller egenskap, og delte denne inn i tre kategorier: *ethos*, som viser til talerens egen autoritet, *pathos*, som vender seg til publikum og deres følelser for å kunne påvirke, og *logos*, som appellerer til fornuften og det logiske resonnementet.

Retoriske studier (Andersen 1995) kan deles inn i fem ulike kategorier:

- *Exordium* - En innledning, for å oppnå publikums oppmerksomhet og sympati. I for eksempel en trommesolo kan dette være en åpningsgroove som antas kjent for mange i publikum, for eksempel fra Grand Funk Railroads *We`re an American Band* (2003).
- *Narratio* - En beretning, gjerne kronologisk, som beskriver forløpet som har ledet fram til behovet for talen. I en trommesolo kan dette eksempelvis forekomme som en *medley*, en sammensetning av flere musikkstykker (Lorentzen 2009), av de framførte låtene.
- *Probatio* - Et fremlegg av beviser og egne argumenter. Her kan for eksempel trommeslageren få vise de triksene han eller hun har øvd inn og teknisk sett er god for.
- *Refutatio* - Her imøtegås andre parters reelle eller antatte motargumenter. Noen i publikum kan kanskje anta at en metalltrommis, til tross for store tekniske ferdigheter, ikke kan å etablere en enkel groove (Dereks Bio 2012), hvorpå trommeslageren går inn i en klassisk shuffle-takt.
- *Peratio* - Avslutningsvis en formaning, hvor hovedargumentet slås fast. Her kan trommeslageren variere mellom hvilke elementer han eller hun ønsker å legge størst vekt på i sin framføring. For eksempel et aksentert 32-dels skarptrommefill i 120 bpm ville for de fleste demonstrert kontroll, utholdenhet og hurtighet.

Etter at innholdet i talen er kjent og strukturen er fastslått er de neste trinnene (Andersen 1995) *elacutio*, som er talestilen, eksempelvis om trommeslageren ligger frempå eller bakpå timemessig, *proruatio*, som er måten å utføre talen på, for eksempel om han eller hun bruker visper eller stikker, og *memoria*, som går ut på å huske innhold og budskap. Til slutt kommer delen hvor begrepene *ethos*, *pathos* og *logos* synliggjøres (ibid): *actio*, som henviser til selve fremførelsen, hvor det blir klart om man oppnår den ønskede responsen, som i de fleste tilfeller vil være applaus (ibid).

3.5 En svingende dialog

Interpreting language means: understanding language; interpreting music means: making music -
Theodor Adorno

Sitatet ovenfor er hentet fra Bruce Ellis Bensons bok *The Improvisation of a Musical Dialogue* utgitt i 2003 og kan indikere det at å delta i musikalsk samspill aldri er en passiv prosess, da man tilkjenne gir sin tolkning av den andres bidrag ved å komme med et eget innspill. Komponerer man musikk i ensomhet kan det indikere at man som musiker uansett er bærer av en musikalsk tradisjon, samtidig som man fører med seg sine egne predisposisjoner og erfaringer (Steinsholt 1997), men en musikalsk tradisjons betydning for en trommeslager vil jeg se på senere i oppgaven.

Christopher Small (Borgo 2007) introduserte begrepet *musicizing*, ment som et beskrivende verb av det å delta i en musikalsk aktivitet. Intensjonen bak bruken av dette begrepet er å etablere at musikk essensielt er en dynamisk og sosial form som vi kan benytte for å relatere til hverandre og skape en felles forståelse gjennom (ibid). Dette begrepet vil jeg også si med andre ord går utover det å spille et instrument alene og omfatter samhandlingen som foregår i band, samt intensjonen bak måten en trommeslager uttrykker seg på til sine medmusikanter.

Svare (2008) definerer en dialog som *en samtale mellom to eller flere personer preget av gjensidig åpenhet, velvilje og samarbeid. Det er en samtale der man sammen strekker seg mot et felles mål* (s. 5). Dette er en definisjon som går utover den allmenne bruken av ordet, som i praksis ofte bare innebærer at to mennesker snakker til hverandre (Svare 2008). Tatt da Svares (2008) definisjon av begrepet dialog og Smalls (Benson 2003) begrep *musicizing*, kan man si at musikken man da til slutt genererer samsvarer med en forståelse (Benson 2003; Steinsholt 1997; Svare 2008).

Det engelske ordet «play» kan oversatt til norsk bety både «spille» og «leke». I en genuin musikalsk dialog medfører dette at musikerne i deres instrumentale «lek» sammen er åpne for hverandres individuelle bidrag og innspill (Svare 2008; Steinsholt 1997). Ved å havne i en interaksjon med ufamilære temaer er man nødt til å omfavne det ukjente ved en selv, og igjennom selvbeherskelse «overvinne» ens egen usikkerhet for å til slutt oppnå en felles musikalsk *forståelse* (Steinsholt 1997).

For Hans-Georg Gadamer er all forståelse *selvforståelse* (Steinsholt 1997). For å kunne ekspandere og utvikle denne forståelsen er vi avhengige av en annen parts mening eller innspill, og når så våre fordommer blir satt på prøve av nyervervet kunnskap opplever vi en *genuin erfaring* (ibid). Gadamer knytter altså erfaringer opp i mot det nye og overraskende. Dette medfører ofte at våre forventninger ikke vil holde mål, og vi kjenner på skuffelsen ved dette. Denne vanskelige

følelsen innbyr dog til et metaperspektiv over vår egen forståelse, og vi har dermed mulighet til å korrigere denne (ibid). Enhver dialog, her en musikalsk sådan, er et risikofylt prosjekt da vi aldri fullstendig kan styre andres bidrag og innspill. Ei heller helhetlige planlegge våre egne. Vi er «låst» i en situasjon hvor vi må la andres fordommer bidra til vår egen forståelse for å til slutt kunne lande på en genuin og samlet musikalsk forståelse (ibid). Derav er man som trommeslager hele tiden nødt til å korrigere sine rytmisk innrammede innspill til hva som blir presentert av medmusikerne.

Ved å stille oss til rådighet for disse erfaringene og etterleve deres konsekvenser åpner vi oss for ny *innsikt* (Steinsholt 1997). Vi erfarer at våre tidligere antagelser og kunnskap ikke stemte overens med virkeligheten. Derav innebærer innsikt elementer av selvkunnskap og er en sentral del av en genuin erfaring (ibid). Denne nylig etablerte friheten fra tidligere feilaktige fordommer er noe vi vokser inn i og som medfører nye musikalske horisonter å skue videre mot. Denne nye opplevelsen av seg selv som musiker vil da kunne skape en bedre grobunn for et videre virke, og kan minne om hva den tyske filosofen Georg Wilhelm Friedrich Hegel ville ha omtalt som *danning*. (ibid). Vi vokser på vår omfavelse av det ukjente og dette tilbyr dermed muligheter for innsikt som igjen kan være med på å skape en enda bedre trommeslager og musiker.

Hvorvidt akkurat når et musikkstykke kan sies å være ferdig komponert og hvor linjen mellom det å skape musikk og det å improvisere over sine egne lyttebaserte erfaringer, kanskje ikke helt ulikt det å parafrasere en annen akademiker, er en annen diskusjon, men for nysgjerrige vil jeg henvise til boken *The Philosophy of Improvisation* (2012) av Gary Peters, som bidrar med et omfattende innblikk i denne diskusjonen.

Akkurat i hvor stor grad man har skapt noe eget eller ei, innebærer at for-forståelsen som en trommeslager bærer med seg under utøvelsen, er preget av en viss historie, en *tradisjon* (Steinsholt 1997). *Fordommer*, i følge Gadamer (ibid), oppstår ved at vi er nedsunket i den historiske situasjon. Fordommer innebærer en vurdering som blir gitt før alle elementene som bestemmer en situasjon har blitt endelig vurdert (ibid). I en musikalsk sammenheng kan dette i praksis blant annet innebære at man som trommeslager går tilbake og endrer på visse partier etter at selve låten er ferdig komponert. Fordommene, i form av de midlertidige trommepartiene, har da heller fungert som et ledd fram mot etableringen av forståelsen, her som den ferdige låten. Derav er ikke fordommer nødvendigvis en negativ komponent tatt ordets allmenne bruk i betraktning (Steinsholt 1997).

Den tyske filosofen Martin Heidegger argumenterte for at det er forståelsens for-strukturer som virker innenfor alle forståelseshandlinger (Steinsholt 1997). Gadamer samtykker i dette og mener at siden vi ikke kan tenke oss ut av dem, er vår for-forståelse det eneste springbrettet vi har for å kunne skape en forståelse (ibid). Når for eksempel jeg som trommeslager og gitaristene i mine

egne band møtes for å lage ny musikk «jammer» vi, noe som i en vellykket praksis betyr at vi improviserer innenfor rammene til en musikalsk dialog (Benson 2003). Men som Borgo (2007) hevder er ikke improvisasjonens «frihet» et fullstendig anarki, men innebærer en kollektiv oppdagelsesferd hvor vi skaper rom for hverandres bidrag gjennom samarbeid og gjensidig respekt. Altså baserer ikke en god musikalsk dialog seg på at man henger seg opp i ordene, men snarere deres intensjon (ibid), da målet her er å lande på en felles forståelse av hva det er vi kommuniserer (Steinsholt 1997). Så hvis da gitaristen kun skulle behandlet meg som en vegg for hans egne ideer, ville det være å frata meg mitt ansvar overfor den musikalske konteksten, like fullt min likeverdige og nødvendige rolle for å kunne etablere en genuin musikalsk dialog (Benson 2003; Svare 2008). Dermed ville jammingen minnet mer om en monolog (Borgo 2007; Svare 2008). Det kunne også ha vandre helt på linjen for det *etiske* aspektet ved en dialog (Benson 2003); en intendert dialog som etterhvert utvikles mer mot en monolog ved en overkjøring av den andre parten med bruk av *makt* (Svare 2008).

Dette kan sies å ville ha vært et problem da Benson (2003) hevder at en musikalsk dialog er fundamentalt etisk, da en genuin dialog baserer seg på at ingen av de tilhørende stemmene fullstendig overskygger hverandre (Benson 2003; Svare 2008). Gadamer (Benson 2003) insisterer dermed på at *godvilje* er nødvendig for å kunne etablere en forståelse mellom to eller flere parter. Sett ut ifra Gadamers perspektiv (ibid) oppnår man i følge Benson en vellykket kommunikasjon gjennom *Horizontverschmelzung* (ibid); når hverandres perspektiver «smelter» sammen. Dette medfører dog en liten risiko for å kunne oppnå den forståelsen man søker, da et mulig resultat av dette kan være at musikerne istedet «mister» sine distinkte stemmer i hverandres bidrag; *Verschmelzen* (ibid). Men kan dette også gjelde opp i mot tradisjoner? Kan man synke så langt ned i den historiske situasjon at ens eget uttrykk som trommeslager blir nærmest en reproduksjon av tidligere bidrag (Steinsholt 1997)? Dette kan i så måte representere et spørsmål angående individualitet og tradisjoner, sett ut ifra Gadamers perspektiv om at man ikke kan objektivisere ens egen aktuelle tradisjon (ibid).

Gadamer hevder at tradisjonen virker som den legitimerede autoritet. Tradisjonen blir legitimert på samme måte som autoriteten blir legitimert: Ved å bli bekreftet gang på gang (Steinsholt 1997 s. 200). Ut ifra samme kjensgjerning kan vi dermed skille mellom ulike musikkjangre. En egen nisje oppstår når en sjanger blir utøvet over en viss tid (Rojek 2011). Men selv den mest genuine og solide tradisjon må pleies, kultiveres og holdes i hevd for å kunne bestå (Benson 2003). Tradisjonene blandes med moderne innflytelser for å skape nye verdier (Steinsholt 1997). Men man kan anta at trommeslagere er merket av den kjensgjerning at det som har blitt

overført har makt over våre holdninger og utøvelse (ibid). Gadamer omtaler en tradisjon som et grunnlag for *gyldighet* (ibid), og dermed kan for eksempel trommeslåtter (Waadeland 1991) fungerer som en tradisjon som bidrar til å navigere ens utøvelse på trommene. I form av sjangermessige rammer gir disse gitte begrensninger i seg selv (Borgo 2007), så er det da i det hele tatt mulig å utvikle en *egen* stemme bak trommesettet? *Surprises are by definition unexpected, and yet those that most capture our interest or delight have a feeling of sureness about them once experienced* (Borgo 2007, s. 1). Er dette utsagnet fra Borgo (2007) kun knyttet til personlig subjektivitet, eller kan kanskje det individuelle og overraskende befinne seg i periferiene av de ulike tradisjonene (Steinsholt 1997)?

I denne oppgaven har jeg inkludert informanter fra en rekke stilarter, blant annet fra afro-cubansk musikk til ekstrem metall. I henhold til Gadamer (Steinsholt 1997) kan ikke den kjensgjerning at vi i større grad er ankret i fordommer kontra kritisk tenkning ignoreres hvis vi ønsker å analysere aspekter ved forståelsen. *Det er egentlig ikke slik at historien tilhører oss, det er vi som tilhører den* (Steinsholt 1997, s. 198). Ingen musikalsk stilart har oppstått i et vakuum, og dermed baseres både uttrykket og selve fremførelsen av dette på en viss tradisjon (Henry 1989). Blant annet oppsto både jazz og bebop ut ifra møter mellom ulike kulturer og miljøer, stilarter og spillestiler, og således ble nye måter å uttrykke seg på bak trommene dannet (Korall 2002).

Dette kan indikere at musikere og trommeslagere ikke nødvendigvis sitter fast i deres aktuelle sjanger, og kan bevisstgjøre seg deres egne fordommer, til tross for Gadamers utelukkelse av individuell refleksjon rundt tradisjonene (Steinsholt 1997). Dette aspektet vil jeg også nevne synliggjøres i boken *Break all rules! - punk rock and the making of a style* (1989) av Tricia Henry. Denne boken er en gjennomgående innføring i blant annet hvordan punksjangeren kan sies å ha oppstått ut ifra både sosiale og musikalske tradisjoner, og hvordan punken etterhvert etablerte seg nærmest som en reaksjonær tradisjon til den sosiale og musikalske «status quo» (Henry 1989).

For eksempel punk, jazz, folk, latin, rock og metall er til forskjell fra klassisk musikk, basert på en «spillende» tradisjon (Henry 1989; Benson 2003). Det vil si at de holdes i hevd ikke ved hjelp av notestativet, men av musikerne som utøvere (ibid). Men tanke på hvordan nye innflytelser både påvirker og viderefører eldre tradisjoner (Steinsholt 1997), ser vi da hvordan en sjanger utvikles ved at uttrykket videreføres gjennom generasjoner, samtidig som det vil endres på grunn av ulike tolkninger (Benson 2003). Dog trenger ikke et noteark eller en historisk innspilling å være en forhåndsbestemt fasit for hvordan en låt skal spilles. Som David Roberts (Borgo 2007) tørt kommenterte: *The score is no more the music than a recipe book is a meal* (s. 5). Ofte er det heller

en «mal» som de respektive musikerne kan innrette seg etter under den musikalske dialogen. Selve den felles forståelsen av låten er altså prioritert (Benson 2003).

Steinsholts (1997) spørsmål om vi egentlig kan frigjøre oss fullstendig fra våre fordommer står uansett som relevant. Kan for eksempel jeg, som vokste opp med rock og metall, virkelig greie å fungere som et fullstendig likeverdig medlem i en musikalsk dialog innenfor jazz-sjangerens rammer og kriterier? Dog kan det sies å være nødvendig å både selv like den sjangeren man befinner seg innenfor, samt finne sin egen produktive plass i den musikalske dialogen rundt den aktuelle tradisjonen: *It is hardly possible to play something very well - and certainly not to play something convincingly - if it feels simply alien and strange* (Benson 2003, s. 166). Således er kanskje dette et argument for Gadamer's mening om at man ikke kan tre fullstendig ut av tradisjonene (Steinsholt 1997)? Til tross for at man kan ta del i en noe ukjent tradisjon, så vil kanskje utførelsen av denne reflektere dette ufamiliære aspektet, og kanskje vil det til og med skinne igjennom hvilken tradisjon man som trommeslager egentlig hører hjemme i (ibid)?

Gadamer mener at tradisjonene som oftest er usynlige for de involverte. Vi står bestandig innenfor en tradisjon, og vi kan dermed ikke oppfatte denne som noe objektivt (ibid). Lar det da seg gjøre å løsrive meg fra den tilnærmingen til trommesettet som jeg først krystalliserte i min oppvekst? Eller kanskje man kan snu på det og si at noen fordommer i møte med andre danner selve grunnlaget for forståelsen? Også til tross for at den intenderte tradisjonen rent teoretisk glimrer med sitt fravær? Hvis for eksempel jazzmusikere møtes for å spille blues på fritiden, vil ikke deres begrensede kunnskap og medfølgende fordommer likevel kunne danne en fullverdig dialog og forståelse? Trommeslageren utfører kanskje språket med en noe merkelig dialekt og aksenter, men det er vel fremdeles det rudimentære «språket», dog ikke flytende (Greb 2009)?

A growing body of scholarship in cognitive studies argues for the notion that the way we think and learn is deeply ensconced in metaphor; new understandings develop by connecting with and extending previous knowledge and experience. Dette sitatet fra Borgos (2007) *Sync or swarm - improvising music in a complex age* (s. 12) kan implisere at musikk- og trommeutøvelse kan fungere som en metafor på flere områder. Trommene i seg selv innebærer ikke forhåndsbestemte betydninger, som for eksempel at basstrommen til enhver tid skulle fungert som et rungende «nei!». Hadde trommespill hatt så strikte rammer ville det nok fort blitt kjedelig (Kant, i Benson 2003). Det er heller hva trommeslageren responderer på i øyeblikket, enten for seg selv eller blant medmusikanter, som skaper betydningen (Borgo 2007). I likhet med metaforer har ikke en rytme et forhåndsbestemt innhold, men bør sees i lys av konteksten den blir presentert innenfor, og hvordan den kan anvendes opp i mot denne (ibid). At den samme musikken kan tolkes forskjellig kan de

mange ulike subkulturene som har oppstått i kjølvannet av ulike tradisjoner være eksempler på. Dette kan være med på å understreke den sosiale- og samfunnsmessige relevansen musikk og musikkutøvelse innehar (Henry 1989; Steinsholt 1999). For å sitere Benson (2003): *We tend to think of language as a kind of conductor through which thoughts are able to travel from one person to another* (s. 77). Det musikalske språket innebærer altså en overføring av informasjon, ofte beskrevet ved hjelp av stemningsleier og følelser (Steinsholt 1999). Men følger det ikke med en del fordommer fra den sjangeren man trives best med? Vil ikke disse musikalske tradisjonene og den diskursen man befinner seg under innebære en viss begrensning av friheten til å uttrykke seg bak et trommesett (Benson 2003; Steinsholt 1997)?

Som tradisjon, ligger også språket under mulighetene for forståelse i følge Gadamer (Steinsholt 1997). Det er viktig å bli bevisst at språket påvirker hvordan vi erfarer og hvordan vi forstår. Hvordan mennesker lever gjennom språket kan bevisst- og synliggjøre underliggende holdninger og fordommer (ibid). Musikalsk tolkning innebærer et samspill mellom musikere hvor man verken prøver å skape en fullstendig objektiv eller subjektiv forståelse av det som blir presentert (Benson 2003). Det er heller et dialogisk samspill hvor man utfordrer for-forståelsene av hverandres bidrag (ibid). Tolkningen har her da et «produktiv element», en prosess hvor man forsøker å forstå hverandres «språk» ut i fra ens egne predisposisjoner, og uttrykke seg deretter. Det innebærer dog ikke et meningsskapende anarki, da det er grenser for hvor mange måter man kan tolke en rytme eller et riff på (Borgo 2007).

Roman Ingarden brukte begrepet *Unbestimmtheitsstellen* (Benson 2003) for å beskrive passasjer eller noter i låter musikere kunne selv fylle inn fra sitt eget vokabular. I så måte kan en trommeslager selv bidra med sin egen «dialekt», for eksempel ved å improvisatorisk benytte perkusjon, for å gjøre en poplåt mer eksotisk. Begrepet *Irrelevanzsphäre* (ibid), også introdusert av Ingarden, henviser til hvordan ulike elementer og aspekter ved musikk er fleksible uten at dette nødvendigvis betyr et stilskifte eller at man spiller «feil» under en fremførelse av en låt. Dette kan blant annet gjelde bruk av tempo, tekstur, volum og dynamikk (ibid).

Utøvere med basis i musikalske tradisjoner benevnet som «ekstrem metall» diskuterer for tiden hvilke tempoer som blir «for kjappe» før det grenser til musikalsk uegnethet og irrelevanse, til tross for at dette er en utvikling bundet til nevnte tradisjon (People are hitting 280 now? 2012). Man kan kanskje forestille seg ei klassisk shuffle-takt spilt i et så høyt tempo at den ikke lengre kan synes å ha en tilknytning til blues-tradisjonen. Men grensen til hva som faller under *Irrelevanzsphäre* helt og holdent kan vanskelig beskrives teoretisk, da dette i større grad befinner

seg innenfor den enkeltes subjektivitets domener (Benson 2003). Denne subjektiviteten kan også sies å være påvirket av personlige musikalske preferanser og deres tilhørende tradisjoner (ibid).

3.6 «The Language of Drumming»

Trommeslageren Benny Greb ga i 2009 ut en instruksjons-DVD kalt *The Language of Drumming*, hvor tittelen i seg var behjelpelig for meg med å bidra til å krystallisere idéen bak denne oppgaven. I denne DVD'en beretter han innledningvis at hans personlige mål som trommeslager bestandig har vært å kunne uttrykke seg med total frihet på trommesettet, og således er tekniske ferdigheter et middel for å kunne komme nærmere dette målet. Greb (2009) beskriver dette idealet som «playing at a level like talking»; han ønsker å kunne ha en musikalsk konversasjon med minst mulig anstrengelse eller begrensninger, i likhet med en uformell samtale på hans morsmål.

Greb (2009) sier videre at de aller fleste i læringsstadiet av et nytt språk kan lære seg generiske fraser som for eksempel «can you take me to the train station?», men at det å kunne disse frasene ikke nødvendigvis betyr at man kan tilpasse seg sosiale situasjoner og kommunisere med andre; altså det å mestre språket. Først må man lære ordene, deretter kunne sette de sammen til setninger, for videre å kunne etablere en musikalsk dialog (Benson 2003; Greb 2009). Det samme gjelder tilegnelsen av ferdigheter bak trommene (ibid). Sett da i lys av lingvistisk teori (Asher 1993) kan man si at man må inneha en viss oversikt over bestemte, preskriptive elementer, som for eksempel alfabetet, før man kan anvende disse mer deskriptivt (Asher 1993; Greb 2009).

Som utøvende musiker legger Benny Greb (2009) stor vekt på lytterne og hans medmusikanter, og sier at disse hele tiden må være i bakhodet til en trommeslager. Hvis du eksempelvis spiller komplekse rytmer nærmest kun for kompleksitetens skyld, risikerer du å ende opp som den eneste som forstår hva du selv prøver å uttrykke (Greb 2009). Dette samsvarer med den franske komponisten Gerard Griseys (Benson 2003) syn om at enhver strukturs kompleksitet må holdes innenfor en mulig tolkning av beskjeden Dette betyr derimot ikke at man ikke kan eller skal utfordre sine lyttere og medmusikanter (Greb 2009).

4. Metodedel

For å kunne svare på problemstillingen har jeg hovedsaklig tatt utgangspunkt i empiri generert gjennom dybdeintervjuer med åtte ulike informanter. I tillegg har jeg valgt å fordype meg i litteratur som jeg anser som relevant. Dette for å lettere kunne reflektere rundt den frembrakte empirien (Postholm 2010). Jeg har også inkludert innspillinger av trommer til en ferdig komponert låt med tre ulike informanter med et ønske om å vise noen aspekter av forskningstemaet i praksis. Disse tre fremgangsmåtene, med hovedtrykk på intervjuene, utgjør mine forskningsmetoder i denne oppgaven. Videre vil jeg gjøre rede for valget av disse metodene, og gå nærmere inn på utførelsen og erfaringer gjort underveis.

Grunnet de ulike metodene har forskningen innebært et omfattende arbeid, noe som har resultert i en relativt detaljert og lengre metodedel. Dette har særlig bakgrunn i at det fra før av finnes lite teori rundt det å bruke Skype under kvalitativ forskning, og derfor ønsket jeg å forsøke å se nærmere på dette. Det kommer antageligvis heller ikke som en overraskelse at det å benytte trommer innenfor det kvalitative forskningsfeltet heller ikke består av en stor teoretisk database. Dette medførte dermed samme vurdering og medfølgende utgreielse.

4.1 En kvalitativ tilnærming

Målet med denne oppgaven er som nevnt å undersøke hvorvidt hvordan det å spille trommer kan relateres til formidling av språklig dialog. For å kunne svare på dette spørsmålet har jeg valgt en *kvalitativ* tilnærming (Postholm 2010; Tjora 2009). Denne tilnærmingen er gjeldende både for intervjuene og analysen av relevant litteratur.

Kvalitativ forskning er en *situert* aktivitet, som innebærer at forskeren er på forskningsfeltet, og gjør denne virkeligheten synlig (Postholm 2010). Gjennom min egen erfaring som trommeslager har jeg i bandsammenheng ikke opplevd åpenlys bruk av språk som et musikalsk perspektiv, men etter møte med litteratur og medier hvor trommeslagere anvendte ord og begreper som «vokabular», «syntaks», «språk» og «stemme» mente jeg å kunne identifisere noen understrømmer i egne erfaringer som inneholdt større grunnlag for refleksjon og analyse enn først antatt. Eksempler på dette er blant annet fra den limiterte utgaven *Drumgods - 25 legendary talents who changed drumming* (Spagnardi 2007) av bladet *Modern Drummer*. Trommeslageren David Garibaldi sa i et intervju: *For funk music, you need to go back and study the forefathers, (...). They're the players who came up with most of the basic funk vocabulary* (s. 82). Bandet Rush sin trommeslager, Neil Peart, uttalte i det samme bladet:

There are certain fundamental rock rhythms that at times work and need to be played and repeated (...). The same is true for a standard approach to playing a fill - going from snare to tom, for instance. To me they're like using words 'so' and 'and': They're articles of the language and to me there's no shame in using them (s. 108).

Eller Max Roach (Spagnardi 2007) sitt utsagn fra samme utgave av bladet: *There's always the danger with people who play piano, percussion, or string instruments of not creating phrases that speak out to people. You're not obliged to take a breath before you do something, and you can rattle on for hours* (s. 23)

Kvalitativt arbeid innebærer *tolkning* av tekster, utsagn og handlinger. Derav er sentrale dimensjoner *forståelse* og *fortolkning*, og den kvalitative forskningsmetoden kan sies å være *hermeneutisk*, altså fortolkende (Postholm 2010). Ved bruk av en hermeneutisk tilnærming ønsker forskeren å oppnå en gyldig forståelse av meningen bak menneskers utsagn og handlinger (ibid).

Forskere som benytter en kvalitativ metode nærmer seg arbeidet med et sett antagelser eller et syn som styrer eller rettleider deres forskning (Postholm 2010). I mitt tilfelle innebærer dette blant annet at jeg gjennom egen erfaring som trommeslager og møter med ulik informasjon i flere ulike ikke-akademiske kilder, som intervjuer med trommeslagere i tidsskrifter som eksempelvis nevnte

utgave av *Modern Drummer* (Spagnardi 2007), dannet meg noen antagelser. Disse inspirerte og bidro til å rettlede utarbeidelsen av intervjuguiden.

En av grunnene bak valget av en kvalitativ metode i denne oppgaven er at fenomenet jeg ønsket å forske på vanskelig kan la seg forklare kvantitativt eller historisk. Trommer og musikk er kreative felt, og det å forklare hvorfor man bruker så mye av sin tid på dette vil jeg anta kan føles litt mangelfullt for mange, for eksempel ved bruk av et *struktureert spørreskjema* (Ringdal 2007; Postholm 2010). Dessuten består problemstillingen av flere dimensjoner og tolkningsmuligheter, og ved å ta utgangspunkt i en *semistrukturert* intervjuguide ville jeg gi informantene muligheten til å utdype seg (Tjora 2009). Dette anså jeg som særdeles viktig nettopp på grunn av at dette er et felt som er relativt lite forsket på tidligere. En historisk metode kunne da bydd på komplikasjoner, nettopp på grunn av denne mangelen på forskning.

De utførte intervjuene kan beskrives som *dybdeintervjuer* (intensive intervjuer). Dette fordi jeg ønsket å intervju informantene om noe som for dem kan anses som relativt hverdagslig (“common sense”), med en intensjon om å avdekke hvorvidt deres praksiskunnskap kunne analyseres i henhold til problemstillingen (Postholm 2010). To av intervjuene ble gjennomført under rolige omstendigheter på informantenes arbeidsplass, ett på informantens private øvingslokale, et annet via mail, og to på to forskjellige kafeer i Trondheim. De to resterende ble gjennomført via Skype, et dataprogram for fjernsamtaler hvor man kan se sin samtalepartner ved hjelp av et webkamera. Dette på grunn av at begge informantene befant seg i USA på det aktuelle tidspunktet. Den ene informanten av disse er bosatt i USA, mens den andre som kommer fra Hellas tok seg tid til et intervju under en fridag i løpet av en turné.

4.2 Dybdeintervjuer

Den vanligste datainnsamlingsmetoden innenfor kvalitativ forskning er semistrukturerte intervjuer, eller dybdeintervjuer (Postholm 2010). Målet med slike intervjuer er i hovedsak å skape en avslappet situasjon for at man kan ha en relativt fri samtale, fokusert rundt noen spesifikke og forhåndsbestemte temaer. Av denne grunn fikk informantene som jeg møtte i egen person, selv bestemme hvor de ville at intervjuet skulle ta sted (ibid).

Dybdeintervjuet som metode er basert på et *fenomenologisk perspektiv*, hvor forskeren ønsker å forstå betydningen av informantens opplevelser, basert på informantens egne refleksjoner rundt disse (Tjora 2009). Innenfor et *sosialkonstruktivistisk* perspektiv vil vi være opptatt av hvordan informantene skaper mening, og en forståelse av virkeligheten, på bakgrunn av erfaringer og opplevelser de har (ibid).

Jeg valgte å bruke semistrukturerte intervjuer på grunn av at jeg ved hjelp av en utarbeidet intervjuguide ønsket å avdekke eventuelle fellestrekk, eller ulikheter mellom informantene (Postholm 2010). Denne formen for intervju, medfører at man har noen spørsmål klare, samtidig som man kan avvike fra disse for å delta i informantens egne refleksjoner og komme med oppfølgingsspørsmål. Samtidig gir det rom for at informanten kan komme inn på andre synsvinkler eller temaer ukjente for en selv (ibid). På grunn av disse punktene vil et semistrukturert intervju ofte fungere som en jevnbyrdig samtale (Tjora 2009).

Utdypende spørsmål ble viktige i og med at intervjuene, av praktiske og tidsmessige årsaker, i hovedsak kun ble gjennomført en gang per informant (Postholm 2010). Denne begrensningen kan i så måte representere en potensiell forskningseffekt siden jeg som forsker ikke har muligheten til å arrangere flere intervjuer med samme informant. Dette kunne vært hensiktsmessig for å blant annet fokusere på spesifikke temaer, eller komme med nye spørsmål som oppsto under transkriberingen (ibid).

Ved å benytte et semistrukturert intervju plasserer man seg innenfor den fortolkende tradisjonen. I denne sammenhengen kan forståelse innebære både en empatisk forståelse av personene, og en historisk og sosial kontekstuell forståelse av deres handlinger (Postholm 2010). Dette kunne innebære en klar forskningseffekt, da min egen forforståelse og tolkning er en relevant komponent (Creswell 1998, i Postholm 2010). Denne forskningseffekten er dog til en viss grad forventet, da man innenfor den fortolkende tradisjonen, i motsetning til den positivistiske, ikke har som mål å avdekke en objektiv virkelighet, men i stedet konstruerer den innenfor rammen av en sosial, historisk og kulturell kontekst (Wardekker 2000, i Postholm 2010). Avstanden mellom forsker og informant kommer først ordentlig til syne i forskningsrapporten, hvor man henviser til

informantene formelt fremfor personlig, som ble gjort under intervjuet (Kemmis 2010, i Postholm 2010).

Intervjuguiden består av tjueseks ulike hovedspørsmål, som jeg under utformelsen kategoriserte som *introduksjonsspørsmål*, *trommeslagerens rolle og utøvelse*, *trommeslagerens drivkraft*, og *trommenes språk og uttrykk*. Fire kategorier hvor hvert spørsmål var ment å forhåpentligvis kunne hjelpe med å identifisere en felles rød tråd for hver enkelt kategori.

Flere av intervjuene frembrakte også temaer og refleksjoner jeg på forhånd selv ikke hadde tenkt på, dog fikk ikke alle disse plass innenfor omfanget og rammene til denne oppgaven. Dette viser også at kvalitativ forskning ikke bare er en lineær prosess, men er et arbeid som er åpent for kontinuerlig refleksjon (Postholm 2010). Således ble dette også et argument for videre bruk av halvstrukturerte intervjuer underveis i forskningsprosessen, da dette ga frihet til å drøfte nye temaer i tillegg til de utarbeidede spørsmålene (ibid).

4.3 Utvalget

Informantene består av åtte trommeslagere spredd over Norge, Hellas og USA. Noen er som kjendiser å regne innenfor trommeverdenen, noen er lokale Trondheims-trommiser som er anerkjente på Norgesbasis, mens andre har fordypet seg i trommer og musikk gjennom utdanning og akademisk og pedagogisk virksomhet, i tillegg til en egen praksis som trommeslager. Ingen av informantene så behov for å bli presentert anonymt i denne oppgaven, derav er benyttet datamateriale navngitt i tillegg til at hver enkelt informant vil bli presentert (Postholm 2010). Ut i fra ønske om å få flere ulike perspektiver på problemstillingen, kontaktet jeg trommeslagere fra en rekke ulike sjangre. Tatt over en bred kam kan man si at sjangrene representerte her hovedsaklig er rock, jazz, metall, folk og latin. Dette betyr dermed på ingen måte at sjangeren hver enkelt trommeslager er mest kjent for, eller er mest aktiv innenfor, er hans eneste virke eller interesse. Mitt inntrykk er at det nærmest er tvert i mot.

Utvalgskriteriene var *erfaring*, *dedikasjon* og *tilgjengelighet*. Samtlige informanter har en lang og utstrakt erfaring med både band-, studio-, og turnevirksomhet, og dermed en bred *erfaring* som aktive musikere. At man da er *dedikert* til sitt virke sier seg kanskje selv, men gjennom *tilgjengelighet* hadde jeg allerede en viss innsikt i hvor aktive og seriøse hver enkelt informant var. Gjennom min egen interesse for trommer og trommeslagere hadde jeg forkunnskaper om samtlige informanter, foruten en, Carl-Haakon Waadeland. Hver enkelt er godt over gjennomsnittlig dyktig på sitt instrument, og har på en eller annen måte utmerket seg i sitt miljø.

Med bakgrunn i utvalgskriteriene (dedikasjon, erfaring og tilgjengelighet) for informantene kan det trygt hevdes at jeg benyttet et *strategisk utvalg* informanter, noe som igjen potensielt styrker forskningens *validitet* (Tjora 2009). Disse utvalgskriteriene ble særdeles viktige grunnet temaets vidtfavnende forskningspotensial kontra oppgavens rådende omfang. Ved hjelp av blant annet *prober* (Postholm 2010), som eksempelvis kroppsspråk og muntlig bekreftelse, og oppfølgingsspørsmål ønsket jeg å kunne gjøre rede for informantens refleksjoner rundt egne utsagn, og derav skape et godt rammeverk for *reliabiliteten* (Tjora 2009).

Personlig erfaring og forkunnskaper gjorde det desto viktigere å være oppmerksom på at jeg ikke stilte ledende spørsmål, og på denne måten skapte en uønsket forskningseffekt. Dette fordi det ville trekke mitt eget perspektiv i forgrunnen, noe som er i strid med intensjonen i kvalitativ forskning (Postholm 2010). Derfor forsøkte jeg å ta utgangspunkt i informantens uttalelser, og på denne måten strukturere intervjuet på en hensiktsmessig måte, uten å ta over styringen helt (ibid).

En intervjusituasjon krever at forskeren stiller spørsmål som oppfattes som relevante av informanten, og derav bør forskeren ha opparbeidet seg en viss forkunnskap om det aktuelle temaet

(Postholm 2010). Grunnet min egen femten år lange erfaring som trommeslager anså jeg dette for å være for å være på trygg grunn. I tillegg forsøkte jeg å gjøre meg mest mulig kjent med informantens egen praksis som trommeslager i forkant av intervjuene. Før jeg går videre til selve utførelsen av intervjuene vil jeg først kort presentere hver enkelt informant. Denne presentasjonen bygger hovedsaklig på informasjon generert gjennom intervjuene, med mindre referanser tilsier noe annet.

4.3.1 Litt om utvalget - Hvem er de enkelte informantene?

Den første informanten jeg kom i kontakt med gjennom forumet på hans hjemmeside, var Derek Roddy, som er kanskje den informanten med størst internasjonal anerkjennelse som trommeslager (Dereks Bio 2012). Han er hovedsaklig kjent for sitt trommespill innenfor ekstrem metall, og har spilt med større navn som Hate Eternal og Malevolent Creation, men fokuserer i dag på sitt eget prosjekt, Serpents Rise, i tillegg til egne trommeklinikker over hele verden. I kraft av blant sin opptreden på Modern Drummer-festivalen i 2008, en av verdens større «tromme-eventer», har han introdusert en noe mer obskur sjanger og trommestil til et større publikum. I 2006 ga han ut sin første instruksjonsbok; *The Evolution of Blast Beats*, og fulgte så opp denne i 2009 med DVD'en *Blast Beats Evolved* (ibid).

Vegar Ytterdal Larsen tok jeg selv undervisningstimer med i løpet av 2007, og i tillegg til hans åpenbare ferdigheter og eksponering som trommeslager, var det nærmest selvsagt for meg å kontakte han til denne oppgaven. Larsen er mest kjent for sitt virke i ekstrem metall-bandet Keep of Kalessin, som i 2010 ble viden kjent for det norske publikummet gjennom deres opptreden på Melodi Grand Prix. Foruten hans faste hyre i Keep of Kalessin, er han også aktuell som innleid trommeslager i ulike sammenhenger, blant annet det legendariske black metal-bandet Gorgoroth, og han trakterer også trommene i Mr Hansen Bluesband.

Bård Petter Hovik var min trommelærer det året jeg gikk på Trøndertun folkehøyskole, fra 2005 til 2006, og jeg ønsket å inkludere han i denne oppgaven basert på hans ferdigheter, hans erfaring og ikke minst hans perspektiver og meninger basert på nevnte erfaring. I tillegg til dette er han også et kjent navn i den norske trommeverdenen gjennom hans virke i blant annet bandene Peer Gynt og Ronnie Le Tekrø.

Som en liten digresjon er det ikke til å legge skjul på at jeg personlig har en forkjærlighet for metall og ekstrem tromming, og derav var det lettere å komme i kontakt med trommeslagere innenfor dette feltet grunnet mitt eget virke. Men jeg var dog nøye på å prøve å legge til rette for flere mulige perspektiver i oppgaven, så etter å ha snakket med rock n roll-trommisen Bård Petter Hovik ville jeg forhøre meg flere trommeslagere innenfor ulike sjangre. Neste informant er også en lærer fra Trøndertun folkehøyskole som er aktiv innenfor helt andre sjangre.

Bjørnar Søreng spesialiserer seg på afro-cubansk og brasiliansk perkusjon og er kanskje mest kjent fra ensemblet Mambo Companeros. Med dette bandet har Søreng blant annet figurert på norsk fjernsyn i programmer som *God Morgen, Norge!* (TV2) og *Sommeråpent* (NRK1), og har turneert Skandinavia hyppig de siste ti årene. I begynnelsen av tjuetårene studerte Søreng to år ved Musicians Institute i Hollywood, California. I likhet med sin tidligere lærerkollega Hovik er også

Søreng aktiv som frilans-musiker, og spiller blant annet perkusjon i musikalen *Hair* i regi av Trøndelag Teater.

Ernst-Wiggo Sandbakk er et kjent navn for de aller fleste trommeslagere i Norge, og en av hans flere instruksjonsbøker, *Hvordan spille moderne trommsett*, utgitt i 1983, var undertegnedes første møte med noter. Som frilansmusiker har Sandbakk spilt med artister som blant annet Hans Rotmo, Henning Sommero og Nils Petter Molvær, samt at han spiller fast i bandet Afrocadabra, hvor også Bjørnar Søreng medvirker på perkusjon. For tiden underviser Sandbakk i trommesett og gehørtrening ved NTNU, Institutt for musikk.

Alessandro Elide er en meget aktiv og travel trommeslager bosatt i Trondheim, og spiller i flere ulike band. Dog er han mest kjent fra metall-bandene Manifest og Exeloume. I tillegg til disse trakterer Elide perkusjon i Hoist, samt et hyllestband til artisten Tom Waits; Earth Died Screaming. Gjennom mitt eget virke som trommeslager har jeg delt scene med Elide flere ganger, og har da latt meg fascinere av hans kreative og hektiske spillestil og hvilke evner som ligger bak fremførelsen av denne. Dermed ønsket jeg også å inkludere Elides refleksjoner og perspektiver i denne oppgaven.

George Kollias regnes av mange for å være en av verdens ledende trommeslagere innenfor ekstrem metall, ikke minst på grunn av hans enorme fart og utholdenhet med både hender og føtter (Biography 2012) I likhet med Derek Roddy gjør Kollias verdensomspennende trommeklinikker på fast basis og bidrar i så måte også til å introdusere et kanskje litt, til nå, oversett «trommespråk» til et bredere publikum. Hans gjennombrudd som trommeslager kom i kraft av hans spill i ekstrem metall-bandet Nile, men som samtlige andre informanter moderer han seg ikke kun til ett band. Hjemme i Hellas er han aktiv med flere ulike band innenfor ulike sjangre, og er også aktuell som innleid trommeslager hos ulike artister.

Carl-Haakon Waadeland var den eneste trommeslageren jeg ikke kjente til fra før av, da jeg ble tipset av Bjørnar Søreng om å kontakte Waadeland for denne oppgaven. Noe bemerkelsesverdig kanskje, særlig tatt hans lange og omfattende virke som trommeslager i betraktning, og ikke minst hans akademiske forskning. Blant annet har han spilt og utgitt flere plater med artister som Åge Aleksandersen, Dum Dum Boys, Knutsen & Ludvigsen, Terje Tysland og Halvdan Sivertsen. Waadeland har en doktorgrad fra Institutt for musikk, NTNU, der han i dag er professor med fokus på rytmikk, swing, musikkframføring, rytme og bevegelse. I 1991 ga Waadeland ut første utgave av sin bok *Trommeslatter – en trommeslagers skattkiste*, og nettopp trommeslatter som er en viktig del av norsk folkemusikk, både opptar og preger Waadeland som utøver.

4.4 De utførte intervjuene

Opprinnelig planla jeg å inkludere ti informanter i studien. Et relativt høyt antall informanter tatt studiens størrelse og tidsmessige omfang i betraktning (Postholm 2010), men jeg kom tidlig i gang med å samle informanter og anså dermed dette som både gjennomførbart og hensiktsmessig. Jeg endte dog på åtte informanter. Dette på grunn av at en informant trakk seg grunnet «tidsklemma», og at jeg ikke lyktes å komme i kontakt med en annen etter flere forsøk over en lengre periode. Her kunne jeg antageligvis uten store vanskeligheter ha forespurt andre aktuelle informanter, men i og med at intervju- og transkriberingsprosessen allerede var i gang vurderte jeg dette for å kunne bli i overkant tidkrevende. I tillegg følte jeg at de til da gjennomførte intervjuene hadde frembrakt et godt og rikholdig datamateriale og var i så måte ikke bekymret for fortsettelsen av prosessen.

Åtte informanter er likevel et relativt høyt antall, med tanke på oppgavens omfang og normerte tid (Postholm 2010), men dette har sin begrunnelse i at problemstillingen føltes relativt åpen, på grunn av lite tidligere forskning på dette feltet. Dermed ønsket jeg å kunne benytte meg av flest mulige perspektiver for å til slutt forhåpentligvis kunne trekke en velbegrunnet og veloverveid konklusjon (Tjora 2009).

I forkant av datainnsamlingen forsøkte jeg å gi informantene så mye informasjon som mulig om hva studien innebar, hva dens hensikt var, hvem dens målgruppe ville være, og sist, men ikke minst hva forskningsprosjektet ville kreve av deres rolle som informanter. Med bakgrunn i alle disse opplysningene har jeg sikret et «fritt, informert samtykke» (Hammerley og Atkinson 1996, i Postholm 2010), med den klausulen at enhver ved ønske kan trekke seg fra prosjektet når som helst i prosessen (Moustakas 1994, i Postholm 2010). Dette er i tråd med Ericksons (1986, i Postholm 2010) *etiske hensyn*. Vedrørende en formell kontrakt anså jeg ikke dette som nødvendig, grunnet mine mer eller mindre nære bekjenskaper til de fleste av informantene (Postholm 2010).

Deltakerne ble informert om at deres opplysninger ville være av høy relevans for hvilken retning prosjektet tok og at det derav var vanskelig å beskrive sluttresultatet med nøyaktighet tidlig i prosessen (Postholm 2010). Av samme grunn informerte jeg også om at det var vanskelig å anta nøyaktig hvilken målgruppe studien best ville egne seg for. Men at etter prosessen var slutført og rapporten utformet, ville hver informant få et eksemplar hver (Fetterman 1998, i Postholm 2010), og dette kunne forhåpentligvis bidra til videre refleksjon rundt deres egen praksis.

For å kunne oppnå en større grad av flyt under intervjuene utarbeidet jeg på forhånd en liste over hovedtemaer jeg ville komme inn på, som var knyttet opp i mot hver enkelt informant. Dette gjorde at jeg ikke anså det som nødvendig å stille spørsmålene i en bestemt rekkefølge (Rubin og Rubin 1995; Wolf 2002, i Postholm 2010). Ved hjelp av «knagger» i form av noen gjentakende

spørsmål på tvers av intervjuene, kunne jeg lettere strukturere innsamlede data. Dette er i tråd med det *emiske synspunktet*, som i følge Gudmundsdottir (2011) innebærer å få datamaterialet kategorisert i forkant av tolkningen.

Under samtlige intervjuer benyttet jeg en båndopptaker, noe som var godkjent av informantene på forhånd. Som forsker kunne jeg da notere etter behov, kontra nødvendighet, og analysere uttalelser i ettertid. Dette bidro også til å demme opp for en annen mulig forskningseffekt; tap, eller mistolkning av data (Postholm 2010). I tillegg kan en båndopptaker også komme til å inneha en etisk relevans, da jeg lettere kan unngå å feilsitere informanten (ibid).

En båndopptaker representerte også en mulig forskningseffekt i seg selv ved at informanten kunne ha et anstrengt forhold til at intervjuet ble tatt opp. Så det å avklare bruk av båndopptaker på forhånd er minst like viktig som å teste båndopptakerens funksjonalitet, samt sørge for strøm og batterier (Postholm 2010; Tjora 2009). Det kan tenkes å være lettere å bruke båndopptaker i omgivelser hvor informanten slapper av (Tjora 2009), og derav fikk informantene selv bestemme hvor intervjuene skulle foregå. Båndopptakeren benyttet var en Zoom Q3 HD, som jeg tidligere har benyttet ved opptak av både konserter og egne bandøvinger, og som jeg da av erfaring visste kunne gi meg en bra lyd kvalitet til transkriberingen. Under intervjuene forsøkte jeg å vie båndopptakeren minst mulig oppmerksomhet, og plassere den i den grad det var mulig ute av syne for informanten (ibid). Ingen informanter lot seg heller til å preges av at intervjuet ble tatt opp, ei heller moderere sine uttalelser og refleksjoner på grunn av dette.

Under to intervjuer fikk jeg problemer med at båndopptakeren slo seg av og på, til tross for ferske batterier, i tillegg til at jeg hadde medbrakt ekstra batterier som jeg prøvde å benytte istedet. Dette forstyrret informantene noe, henholdsvis Vegar Ytterdal Larsen og Alessandro Elide. Men på grunn av mitt bekjentskap fra før av til disse informantene, ble dette tatt humoristisk og intervjusituasjonene ble ikke forstyrret nevneverdig til tross for avbrytelsen. Mens dette pågikk forsøkte jeg som best mulig å ta mentale «notater», og bestemte meg for å istedet benytte meg av opptakeren på smarttelefonen, en HTC Sense. Dette fungerte bra, og jeg anser dermed ikke dette problemet for å ha kostet forskningen relevant datamateriale, da dette ikke bød på komplikasjoner under transkriberingen (Tjora 2009).

Etterhvert som jeg hadde transkribert to intervjuer gikk jeg mer og mer bort fra notatblokken under de resterende intervjuene, da notatene mine føltes mangelfulle i forhold til opptakene. Notatene besto mest av stikkord som ble utdypet videre ved hjelp av lydopptakene og det å notere iherdig under intervjuene føltes forstyrrende for egen konsentrasjon, samt at det ble vanskeligere å delta i dialogen med informantene. Særlig viktig ble det å delta aktivt i samtalene selv da

informantene gjerne brukte trommefaglige uttrykk som ledet videre over til en gjensidig utdypelse av begrepets mening og innhold i den aktuelle konteksten (Tjora 2009). Tatt i betraktning min egen entusiasme for å snakke trommer med «likesinnede», følte jeg også at jeg fungerte langt bedre både som samtalepartner og forsker når jeg la til side notatene, og dette genererte data som kanskje ikke ellers ville ha kommet frem.

Tatt Lincolns (1995, i Postholm 2010) standarder for adekvate kvalitative studier i betraktning kan man anse et nært forhold mellom forsker og informant som selve grunnbjelken for prosessen. Og i følge Stake (1995, i Postholm 2010) er en god kvalitativ forsker sensitiv for deltakernes *risiko* ved å la seg forske på. Dette kan innebære blant annet at forskeren ikke forsker «ovenfra-og-ned» (Moen 2011), men sidestiller seg selv med forskningsdeltakerne. God *relasjonskompetanse* (ibid), ved for eksempel *lytting* og *mundlig bekreftelse* er relevant for at forskeren bedre kan synliggjøre dette gjensidighetsforholdet for informanten selv.

Noen av spørsmålene kunne til tider fremstå som litt uklare for flere av informantene. Dette krevde at jeg da måtte gå i dybden av den intenderte meningen, og det bidro i så måte også til videre refleksjon rundt temaet for min egen del (Postholm 2010). Jeg ser da i ettertid at ved bedre formulering på noen av spørsmålene kunne jeg beholdt disse til fordel for andre. En på forhånd mer utarbeidet teoridel ville også kunne ha effektivisert arbeidet mitt. Hvilke spørsmål som var mest relevante ble også en aktuell problemstilling når en av informantene, Carl-Haakon Waadeland, fikk det travelt, og jeg ble nødt til å utnytte tiden på best mulig måte. Dette hjalp meg også til å se hvilke spørsmål som ga mest relevante data.

Særlig i intervjuet med Bjørnar Søreng, oppfattet han noen av spørsmålene som en smule gjentakende, og da tilbød jeg meg enten å hoppe videre, eller å forklare mitt eget perspektiv på spørsmålet for å bidra til hans eget resonnement. I hvert enkelt tilfelle så fungerte sistnevnte metode, og til tross for noen gjentakelser i svarene, nettopp på grunn av spørsmålene, dukket det opp noen matnyttige refleksjoner og tankegods for problemstillingen. Disse små likhetene i spørsmålene var også ment for å lettere kunne etablere noen poenger (Ringdal 2007). Ulike vinklinger på et nærliggende tema var da hensiktsmessig i så måte at jeg lettere kunne nøste en rød tråd ut ifra svarene.

I to av intervjuene følte informantene, Bjørnar Søreng og Alessandro Elide, seg tidvis usikre på hva jeg som forsker ville de skulle snakke om. Dette forsøkte jeg å demme opp for ved å oppmuntre informantene til å følge sine egne tankerekker til tross for at de selv kunne oppfatte disse som sidespor (Postholm 2010). Som nevnt i informasjonsskrivet sendt via mail til samtlige informanter i forkant, var det min oppgave alene å trekke den dialogiske og pedagogiske røde

tråden ut ifra uttalelsene deres, og dermed ønsket jeg at de skulle snakke mest mulig fritt og utbroderende om deres egne meninger og aktiviteter (Tjora 2009).

Intensjonen bak denne studien er ikke å endre praksis, men heller å vektlegge rollen som en fortolkende forsker, og belyse informantenes praksiskunnskap opp i mot problemstillingen (Postholm 2010). Med bakgrunn i to av tre mine utvalgsriterier, dedikasjon og erfaring, ligger det til grunn at jeg har stor respekt for informantenes praksiskunnskap og kompetanse. Derfor anså jeg det som viktig at forskningen i for stor grad heller ikke foregikk «nedenfra-og-opp», men at jeg også klarte å beholde en viss autoritet som forsker (Moen 2011). Dette innebar for meg å kunne stille kritiske spørsmål og eventuelt også stille utfordrende oppfølgingsspørsmål, for å kunne komme mest mulig i dybden av datamaterialet. Siden informantene kun ble intervjuet en gang hver, kunne dette sidestilte perspektivet bli av videre hjelp under transkriberingen. Dette fordi at ved å ha sørget for at både informanten og jeg selv som forsker var aktivt deltagende under intervjuet, kunne dette produsere mer fylldige svar (Tjora 2009).

4.5 Et virtuelt forskningsfelt: To intervjuer via Skype

To av informantene, Derek Roddy og George Kollias, ble intervjuet via dataprogrammet Skype. Her har man da mulighet til å se hverandre og til tross for at den mellommenneskelige kontakten ikke blir helt den samme, så kan man i motsetning til telefonintervju likevel benytte kroppsspråk, for eksempel i form av *prober*, som nikk og smil (Postholm 2010).

For å kunne ta opp disse intervjuene investerte jeg i et program kalt Skype Call Recorder, som tillater deg å ta opp både lyd og bilde. Dette programmet kjøres i bakgrunnen mens samtalen via Skype pågår. Et positivt aspekt ved dette er at informanten ikke ser opptakeren fysisk og slipper da å bli påminnet om at hans eller hennes uttalelser lagres på harddisken. Det kan også være nyttig under transkriberingen å kunne gå tilbake for å studere informantens kroppsspråk.

Først ute av disse to intervjuene, var Derek Roddy. Etter en liten misforståelse fra min side angående tidsforskjell mellom Trondheim og California, jeg var for tidlig ute, kom vi i gang en time etter avtalt tid. De ti første minuttene fungerte ikke webkameraet hans, noe han informerte om, så dette bød på en liten stressfaktor når man innledningsvis ønsker å etablere en form for rapport (Moen 2011), i og med at jeg ikke kunne se kroppsspråket hans. Kanskje spesielt fordi han kunne se meg, men ikke omvendt, så følte jeg meg til en viss grad «iaktatt» og dette medførte en viss distraherende selvbevissthet rundt eget kroppsspråk og ansiktsuttrykk. Det skal også sies at min personlige favoritt-trommeslager er nevnte informant, så en viss nervøsitet anså jeg som uunngåelig. Men etter de første ti minuttene fikk han webkameraet sitt til å fungere, og hans tydelige interesse og snakkesalighet rundt temaet bidro til å etablere en avslappet stemning.

Til tross for mangel på felles kaffe og andre hyggelige ting som kan bidra til å gjøre en intervjusituasjon mer avslappet, varte nevnte intervju i over to timer, et lite snev over den gjennomsnittlige tiden brukt per intervju. Etterhvert måtte informanten dra for å gi privat trommeundervisning, men foreslo da på eget initiativ at vi arrangerte en senere samtale så vi kunne komme igjennom resten av intervjuguiden. Jeg satt da igjen med tre ubesvarte spørsmål fra intervjuguiden, og neste samtale varte i én time.

En faktor som bydde på vanskeligheter i forhold til å benytte Skype, var at den andre informanten, George Kollias, ble forsinket når han var ute på reisefot, og greide dermed ikke å logge seg på til avtalt tid. Dette gjorde at jeg gikk ut i fra at han hadde glemt tidspunktet, og jeg anså dermed intervjuet som utgått, siden jeg allerede var halvveis i studiens normerte tid, og ønsket ikke å utsette flere intervjuer ytterligere. Problemet her er at man er avhengig av en tilgjengelig internettforbindelse, og hvis noe uforutsett forhindrer intervjuer eller informant i å logge på til avtalt tid, så kan man ikke enkelt kontakte vedkommende på for eksempel mobiltelefon, når man kun har

utvekslet mailadresser og brukernavn. Dog fikk han kontaktet meg via mail ved hjelp av mobilt bredbånd på sin iPhone, og tilbudte et senere tidspunkt samme kveld hvor han kunne gjennomføre intervjuet.

Et aspekt som kan være forstyrrende ved å benytte programmer som Skype er at du er avhengig av en god internett-tilkobling. Dette var ikke tilfellet når jeg intervjuet Kollias. Nettopp fremme på et hotellrom i USA, hadde han kun tilgang på hotellets internett som ikke var stabilt. Han sa da at han foretrakk å ikke benytte webkameraet på sin laptop for å unngå komplikasjoner med overbelastning av linjen. Dermed fungerte dette intervjuet i praksis som et telefonintervju for meg personlig, mens Kollias hele tiden kunne se meg. I likhet med ti første minuttene av intervjuet med Derek Roddy, ble en effekt av dette at jeg tidvis var vel selvbevisst, og her kanskje spesielt i situasjoner når forbindelsen ble svekket og vi hadde vanskeligheter med å høre hverandre. Dette påvirket til en viss grad mitt fokus rundt intervjuguiden, og kunne ha representert en mulig forskningseffekt. Men i løpet av kort tid ble jeg stadig mer «varm i trøya» og innen vi nådde de mer fokuserte spørsmålene i intervjuguiden hadde det lagt seg en avslappet stemning.

Dog ble ikke problemene med selve linjen helt borte, selv uten webkamera. Det oppsto flere ganger forsinkelser, og det «spraket» tidvis i den grad at vi begge hadde vanskeligheter med å høre hverandre. Her så jeg meg da nødt til å vurdere underveis hvor ofte jeg følte at jeg kunne be Kollias gjenta seg, da jeg ønsket å unngå at dette kunne fungere utmattende (Postholm 2010). Kollias var dog selv flink til å spørre meg opp igjen når det var visse spørsmål han kun hørte bruddstykker av, og på grunn av dette unngikk vi relevante misforståelser. Samtalen varte i litt over en og én halv time, og avslutningsvis tilbudte han meg gjesteliste på hans kommende trommeklinikk i Oslo, noe jeg velger å tolke som om at han hadde trivdes i intervjusituasjonen.

Som tidligere nevnt innebærer utvalgsriteriene mine at jeg har stor respekt for informantenes kompetanse som trommeslagere, og i noen tilfeller grenser denne opp til beundring. Stress og nervøsitet var dog ikke et problem under intervjuene som foregikk ansikt til ansikt, men ble en faktor innledningsvis under begge Skype-intervjuene. I tillegg til at disse intervjuene forløp på et annet språk enn morsmålet, så var det å overvåke at alt gikk som det skulle, i forhold til internettforbindelse, benyttelse av Skype og opptaket av intervjuet en utløsende faktor. Dette mener jeg dog bunner ut i manglende erfaring, både som intervjuer og bruker av Skype.

Til tross for manglende video-overføring under intervjuet med Kollias, vil jeg hevde at Skype uansett var et mer praktisk alternativ enn telefon. Et punkt er det økonomiske aspektet, disse oppringningene og samtalene er gratis, og dette er en fordel jeg ikke vil undervurdere. På denne måten hadde jeg en bekymring mindre når jeg satte utvalgsriteriene, hvor tilgjengelighet var ett av

de. Som student og musiker sier det seg kanskje selv at jeg ikke hadde kunne tatt meg råd til telefonsamtaler til USA over flere timer. Og selv om jeg ikke kunne se Kollias, kunne jeg fremdeles benytte kroppsspråk (Postholm 2010), dog i en noe mer begrenset grad, da man kan tolke blant annet stemmeleier og reagere deretter, for å bidra til flyten i samtalen.

Praktisk med Skype, sammenlignet med en ordinær intervjusituasjon ansikt til ansikt, er at både intervjuer og informant kan til en viss grad bestemme, avhengig av tilgjengelig internettforbindelse, og at man har en bærbar datamaskin, hvor intervjuet skal finne sted. Da trenger man ikke komme fram til et kompromiss angående for eksempel hva som er mest praktisk for intervjuer, og hva som er mest avslappende for informanten. Et intervju ansikt til ansikt kan med andre ord liksom godt finne sted i to hjem samtidig. Intervjupartene kan også lettere materielt demonstrere punkter de snakker om, da folk flest har mesteparten av eiendelene sine i i sitt hjem. Eksempelvis demonstrerte Derek Roddy sin interesse for litteratur og allmenn kunnskap med å flytte på kameraet og vise meg bokhyllen sin, samtidig som han enkelt kunne finne tak i bøker og slå opp på temaer vi kunne komme inn på.

En annen utfordring ved disse to Skype-intervjuene var at de begge foregikk på engelsk. Til tross for at jeg på forhånd hadde skrevet om de spørsmålene i intervjuguiden som jeg var usikker på om jeg mestret å oversette «på sparket», så var det noe helt annet å skulle å holde flyten i samtalen og stille utdypende spørsmål som oppsto i øyeblikket på et annet språk enn morsmålet. Spesielt var dette en utfordring jeg følte på underveis i intervjuet med Derek Roddy, som selv er amerikaner. Dette kan i så må representere en mulig forskningseffekt i form av språklig presisjon på de stilte spørsmålene. Men tatt i betraktning av at begge intervjuene genererte vel så bra data som de som ble gjennomførte på norsk, og at begge informantene velvillig svarte på mine spørsmål og bidro til flyten i samtalen, så mener jeg denne er av minimal relevans. Under transkriberingen bød ikke språket på problemer, da jeg har mangeårig erfaring med skriftlig engelsk.

4.5.1 Et annet virtuelt forskningsfelt: Ett intervju over mail

Ernst-Wiggo Sandbakk svarte min henvendelse med at han foretrakk å besvare intervjuet på mail, da han anså seg selv som bedre skriftlig enn muntlig, i tillegg til at dette lettere lot seg gjennomføre i en travel hverdag. En fordel med intervjuer via mail er at informanten får god tid til å tenke igjennom hvert svar, og ordlegge seg på en måte han eller hun er fornøyd med (Tjora 2009). I tillegg kan informanten selv se på intervjuet når det måtte passe (ibid).

Dog siden ett av mine mål med studien var å avdekke informantenes ubevisste kunnskap rundt problemstillingen, risikerte jeg da å miste en porsjon av spontaniteten fra en samtidig intervjusituasjon, og gikk glipp av å muligheten til å forsøke å gå nærmere inn på eventuelle uventede tankerekker informanten kan komme inn på, samt komme med oppfølgingsspørsmål (Tjora 2009).

Dette var til en viss grad et forutsett generelt dilemma; som en relativt fersk intervjuer forventet jeg ikke at hvert enkelt intervju, uavhengig av form, kom til å gå akkurat som planlagt og dermed er som nevnt noen av spørsmålene i intervjuguiden relativt sammenhengende. Med den hensikt at dette skulle fungere som varierte vinklinger inn på samme røde tråd, for å unngå at disse ble oppfattet som utmattende av informantene (Ringdal 2007).

Man mister også muligheten til å benytte relasjonskompetanse (Moen 2011), sett bort i fra velformulerte spørsmål og en høflig og imøtekommende dialog gjennom mail, og som intervjuer på denne måten være med på å prege intervjuets forløp. En positiv side av dette er dog at man så og si fjerner én risiko for å skape en uønsket forskningseffekt, foruten ved for eksempel ledende formuleringer av spørsmålene.

Svarene til Sandbakk var også generelt kortere i forhold til de andre som ble formulert muntlig. Til tross for at dette bidro til lite informasjon som kunne oppstått i kjølvannet av en dialog, for eksempel talemåter og begreper man ønsker å komme nærmere inn på, vil jeg trekke fram at besvarelsene var rett på sak, og dermed enkle å analysere. Samtidig fjernet dette så og si behovet for det tidkrevende arbeidet med transkribering (Tjora 2009).

4.6 Et kvalitativt intervju med en rytmisk tilnærming

Fenomenologiske studier har som målsetting å forske på grupper av mennesker (Postholm 2010). Ønsket mitt er å se hvilke meninger trommeslagere legger i opplevelsen og erfaringen ved det å spille trommer, og hvordan dette eventuelt kan knyttes opp i mot formidling av en språklig dialog. For å gå enda nærmere inn på problemstillingen ønsket jeg at de valgte informantene i tillegg skulle spille inn sitt eget bidrag på trommer på ei ferdig låt som til da bare besto av gitar og bass. Denne låten ble skrevet eksklusivt til denne oppgaven, som en vennetjeneste av Ola Langli, vokalist og bassist i to av mine egne band.

Som nevnt i teoridelen kan ikke-verbal atferd klargjøre eller forstyrre meningen i den verbale kommunikasjonen (Kaufmann & Kaufmann 2003) Av denne grunn ønsket jeg at informantene skulle spille inn sitt bidrag etter at intervjuet var gjennomført. Av interesse var også om trommespillet jeg hørte på opptaket, sto i stil med hvordan jeg oppfattet deres beskrivelser og refleksjoner rundt seg selv som trommeslagere. Dessverre lot det seg av praktiske og tidsmessige årsaker ikke å inkludere samtlige informanter i denne vinklingen. Dog regnes intervju som en tilstrekkelig informasjonskilde innenfor den fenomenologiske tradisjonen (Postholm 2010). De informantene som bidro med innspilling er Vegar Ytterdal Larsen, Alessandro Elide og Bård Petter Hovik.

Hvilken metodisk knagg denne metoden kan henges på kan være åpen for diskusjon, men jeg mener å kunne omtale denne som en forlengelse av den kvalitative metoden ellers benyttet i oppgaven. Dette fordi informanten også interagerer med det skrevne musikkstykket, og tolker dette selvstendig, til tross for at musikk i de aller fleste tilfeller vil kunne vekke assosiasjoner til noe man enten har hørt, eller kanskje spilt, tidligere (Benson 2003). I motsetning til for eksempel et kvantitativt spørreskjema (Ringdal 2007) så kunne her informantene også varieres sine «svar», ved å blant annet spille forskjellige trommer på gjentagende, og eksakt like, partier i låter. Og under innspillingsprosessen hadde også informanten, i likhet med under et verbalt eller skriftlig kvalitativt intervju, muligheten til å gå tilbake, og benytte flere forsøk for å oppnå en tilfredsstillende respons (Tjora 2009).

Grunnet mine egne begrensede erfaringer og ferdigheter med innspilling av instrumenter, besluttet jeg å spørre om hjelp fra venner som hadde bred erfaring med lydvirksomhet. Dette for å spare tid, og sikre kvaliteten på resultatet. Det ene opptaket, av Alessandro Elide, ble gjort i hans eget øvingslokale på Dora i Trondheim.

Her hadde jeg med meg Claus Sohn Andersen som hjelper, og han benyttet en håndholdt opptaker av merke Edirol R-09HR. Denne ble plassert sentralt et par meter foran trommesettet, for

at de ulike delene på trommesettet skulle høres relativt jevnt fordelt, og at ikke noe skulle overdøves av for eksempel en nært stående cymbal.

Elide hadde ikke på forhånd øvd inn trommepartier til låten, men siden han hadde fått den tilsendt på mail i forveien, hadde han mentalt skapt seg noen ideér. Dette vil jeg understreke som positivt, da spontaniteten i uttrykket blir uunngåelig, og mangelen på planlegging kan gjøre at spillingen blir mer personlig. Med andre ord, han reagerer spontant og autentisk på informasjonen i det øyeblikket han blir presentert for den, i tillegg til å formidle seg selv i større grad gjennom trommene på en måte som ellers ofte er forbeholdt en uformell dialog (Benson 2003; Svare 2008). Av denne grunn ville Elide også spille inn sine trommepartier i oppstykkede perioder, og derfor lot Claus opptakeren gå, før han til slutt plukket ut de beste spillemessige opptakene og satte de helhetlig sammen i ettertid.

Før vi begynte med de aktuelle opptakene prøvde han seg litt fram med låten spillende på øret, mens Claus sjekket at opptakerens plassering var tilnærmet optimal. Trommepartiene ble komponert der og da, og etter omtrent to timer med opprigging, oppvarming, prøving og feiling, og en røykepause, hadde vi resultatet. Elide sammenlignet uttrykket i den ferdigkomponerte låten med et band kalt Mastodon, noe både jeg og Claus kunne si oss enige i. Her kan det sies at Elide sammenlignet låten med egen lyttererfaring, og dermed fremviste et aspekt av sin egen tradisjon (Steinsholt 1997).

Underveis i opptakene spurte Elide av og til hvordan vi syntes det høretes ut, og ba blant annet om vår mening angående om han på et parti skulle benytte ridebjellen, eller i større grad bruke det volummessige potensialet i cymbalen. Her var vi delte i oppfatningen, men Elide ble selv enig i det valget Claus sa han likte best, ridebjellen. Dette kan være et eksempel på at det å spille trommer hele tiden er en interagerende prosess både intern og eksternt (Mowitt 2002), i dette tilfellet når andre var tilstede (Benson 2003).

Et annet opptak, med Vegar Ytterdal Larsen, ble gjort hjemme hos han ved hjelp av et elektronisk trommesett. Larsen hadde allerede flere ideér til hvordan låten kunne tolkes på trommene, og spilte derav inn hele tre av disse. Dog hadde han ikke øvd inn noe ferdig, så også her ble spontaniteten en viktig komponent. Spontaniteten i dette opptaket kunne sies å være spesielt fremtredende, da Larsen spilte inn hvert opptak, til han ble fornøyd, hele låten igjennom, og de ulike delene hadde derav flere små variasjoner i seg hver gang.

Her benyttet Larsen et elektrisk trommesett han hadde stående hjemme, som inkluderte en innspillingsfunksjon med den muligheten at vi kunne spille av det foregående opptaket én gang. De

ulike innspillingene ble så deretter spilt av, etter at Larsen hadde godkjent og sagt seg fornøyd med opptaket, og videre tatt opp ved hjelp av min håndholdte Zoom Q3 HD.

En versjon var mer i samsvar med hans egen smak for denne låten, en annen en mer metallpreget versjon med doble basstrommer, hvor han utelot å spille på det ene partiet, da han mente dette riffet var svært dårlig egnet til å spille bra trommer på, og en siste versjon humoristisk kalt «radio-edit». Denne betegnelsen innebar at han spilte mer streit og lettfattelig, noe som ofte er et kjennetegn på populær radiomusikk (Rojek 2011). Dette kan i likhet med drøftingen av ridebruk hos Elide, være et eksempel på at trommespråklig dialog er både en intern og ekstern kommunikativ prosess (Benson 2003; Mowitt 2002), da Larsen her demonstrerte hva han mente radiolyttere flest ville ha foretrukket å høre (Rojek 2011).

Lyttingen underveis i innspillingene besto av øretelefoner som var koblet opp til min MacBook Pro, hvor låten i Larsens tilfelle ble spilt av via musikkprogrammet iTunes, mens den hos Elide ble spilt av via Cubase, et innspillingsprogram for musikk, da han ba om å få metronom på øret, og man ved hjelp av dette programmet enkelt kan legge til dette på musikken.

I og med at vi ikke hadde mulighet til å ta opp trommer og gitar på samme spor, noe vi kunne ha gjort med tilgang til studio, så måtte trommeopptakene i ettertid «synces» til gitarsporet. Det vil helt enkelt si at man plasserer disse opptakene tilmessig korrekt i forhold til hverandre. Sigurd Løberg tok seg av dette med Larsens innspilling, mens Sohn Andersen gjorde dette med Elides opptak.

Bård Petter Hoviks bidrag ble innspilt i hans personlige studio, og sendt til meg via mail. Jeg kan da her ikke med sikkerhet hevde hvordan selve innspillingen foregikk, og det kunne resultert i en i overkant tidkrevende prosess å forhøre meg med Hovik om dette. Det skal dog nevnes at også hans versjon, i likhet med Larsens, er spilt inn ved hjelp av et elektrisk trommesett. I likhet med Larsen foretrakk han dette framfor å benytte akustiske trommer, fordi man da enkelt sparer masse tid, som ellers ville å gått med til tempering, stemming og oppmikking. Samtlige informanter lever også en relativt travel hverdag som musikere, og jeg ville da fokusere på selve tolkningene av låten, framfor fremførelsene eller lydkvalitetene, for å sikre at dette ikke framsto som i overkant krevende tidsmessig for de involverte.

Min senere refleksjon over innspillingene vil da hovedsaklig baseres på en *auditiv analyse* (Pilhofer & Day 2011). Hovedutfordringen med denne metoden er at den lett kan føre med seg en viss forskningseffekt, da jeg som lytter avkoder det jeg hører ved hjelp av mine egne predisposisjoner, erfaringer, forkunnskaper og kunnskaper (Steinsholt 1997). Tolkningen kan med andre ord føre med seg noen personlige antagelser, og kan da i ytterste fall avvike sterkt fra

intensjonen bak valget av uttrykk i den aktuelle innspillingen (Asher 1993). Dette er dog som tidligere nevnt til en viss grad forventet innen den fenomenologiske forskningstradisjonen (Postholm 2010), og jeg vil da presisere at min tolkning kan anses som ett bidrag. Om en leser av denne oppgaven lytter seg frem til vidt ulike eller motsigende refleksjoner og antagelser, er dette høyst interessant.

De ulike fremgangsmåtene for å spille inn trommene på, gjør at lydkvaliteten varierer noe mellom de forskjellige opptakene. Dette var dog av praktiske årsaker ikke opp til hver enkelt trommeslager, da det ville vært ren luksus å kunne benytte ett studio for samtlige informanter. Dermed må ikke en lytters eventuelle fornemmelse av dårligere lyd hos enkelte, forveksles med egenskaper eller deler av uttrykket til de informantene dette måtte gjelde.

5. Analyse med tilhørende refleksjon

I denne delen av oppgaven vil jeg presentere utvalgte data generert via dybdeintervjuene gjort med informantene og reflektere over denne i lys av relevant teori. Jeg vil også analysere innspillingene gjort av informantene Bård Petter Hovik, Vegar Ytterdal Larsen og Alessandro Elide, som følger vedlagt på CD. Jeg vil også ved ett par anledninger knytte deres innspillinger opp imot data hentet fra intervjuene deres ved en auditiv analyse (Pilhofer & Day 2011), for å vise hvorvidt det kan vise seg å være en kobling mellom de nevnte verbale og ikke-verbale bidragene til denne oppgaven (Kaufmann & Kaufmann 2003). Dette kan i så måte hevdes å bidra til å styrke reliabiliteten (Tjora 2009).

5.1 «Musikk generelt handler om å plassere hendelser i tid»

På spørsmål om hva som er trommeslagerens viktigste rolle så var det fullstendig samsvar mellom samtlige informanter angående et aspekt; trommisen er den som holder bandet sammen (Korall 2002; Lorentzen 2009). Bård Petter Hovik kan fortelle at hans basis, hans hovedgreie, er time, og at ingen trommeslagere kan komme utenom dette. «*Da får man heller bli vokalist*», sier han. Alle instrumentalister må inneha time, og «*bandet blir skitdårlig hvis kun en av de har dårlig time. Timen er viktigst, det er jobben vår. Det er der magien ligger, å holde en sang i samme farten gjennom, start til slutt*».

Derek Roddy omtalte en trommeslager som «limet» i bandet, og både han og Alessandro Elide trekker fram uttrykket «en god trommis kan dekke en dårlig gitarist, men en god gitarist kan ikke dekke en dårlig trommis» (Korall 2002). Dette forklarer Roddy med at går tilbake til selve grunnrytmen i musikken.

«Again, it goes back to that language, to that rhythm. Like everybody, on the planet has some type of rhythmic, you know, sense of the world. You know, whether it is the clock on the wall, or it's your heart beating or the traffic going by, or whatever it is, there is rhythm in everything around us. And, you know, the drummer I think is the guy who understands that more than anybody, and if you don't, as a drummer don't understand that, you're missing the most important thing that you should be doing».

Det kan sies at den viktigste komponenten for å kunne etablere en fruktbar musikalsk dialog, er at musikerne spiller innenfor samme tempoet (Benson 2003; Pilhofer & Day 2011). Hovik mente at det er nok at en musikanter er ute av tempo, før det forkludrer hele prosessen. Dette hindrer selve forståelsen, og man befinner seg på premisser det er praktisk talt umulig å bli enige rundt i en musikalsk dialog (Benson 2003; Steinsholt 1997; Svare 2008).

Bjørnar Søreng beskriver en trommeslagers viktigste rolle for å rytmisk sett være «timekeeperen», «grunnmuren», «fundamentet» og «grunnfjellet». Ofte sammenfaller en trommeslagers rolle med en dirigents; han signaliserer, teller opp og styrer dynamikken og tempoet (Borgo 2007). «*En trommeslager binder det hele sammen*». Og tatt alle disse rollene og ansvarsområdene i betraktning, kan dette medføre at «*det samme bandet, men med to forskjellige trommeslagere, kan være utrolig forskjellig*». Altså kan man her hevde at det er trommeslagerens hovedansvar innad i bandet å tilse at det musikalskt uttrykkede budskapet har en viss koherens (Korall 2002). Derav kan kanskje trommeslageren i mange tilfeller anses nærmest som en *de facto* leder av den musikalske diskursen (Borgo 2007). Men hvorfor er det slik at et band vil høres forskjellig ut, hvis man antar at de fremdeles befinner seg innenfor samme musikalske tradisjon, og den nyervervede trommeslageren innehar den tradisjonelt like rollen (Korall 2002)? Hvorfor vil da den musikalske dialogen fremstå helt forskjellig, som Søreng uttrykkte det?

Dette fenomenet kan muligens forklares ved hjelp av Bensons (2003) *Horizontverschmelzung*, som søker å forklare en suksessfull musikalsk dialog; altså at man oppnår en forståelse til tross for, eller kanskje på grunn av, de distinkte stemmene, og samtlige individer blir hørt (ibid). Dette forutsetter i henhold til Gadamer (Benson 2003) en andel *godvilje* fra de andre musikerne. For at trommeslageren skal finne en produktiv rolle i et allerede etablert band, innebærer dette at den musikalske dialogen er etisk tuftet (ibid), hvor fordommene her da kan «smeltes» sammen til en ny og felles forståelse (ibid).

Å etablere og opprettholde timen innenfor den musikalske dialogen trenger ikke å være trommeslagerens ansvar alene. Carl-Haakon Waadeland forteller at det ofte er trommeslageren som får kjeft, eller blir stilt til ansvar hvis tempoet i ei låt øker. Dette mener han dog ofte er noe ufortjent, da trommeslagerens hovedansvar er å holde bandet sammen, og da kan det i visse tilfeller være nødvendig å øke selv, hvis det skulle være slik at en medmusikant drar i fra timemessig. Selv om time kan anses som hovedkvalitet for å kunne etablere en musikalsk dialog (Korall 2002; Benson 2003; Lorentzen 2009), så overstyrer altså heller ikke dette målet med å holde bandet sammen. Men mitt forslag om at han da kanskje så på en trommeslager nærmest som en «hjelper» for de andre til å musisere, mener han høres for passivt og defensivt ut. «*Så lenge man spiller, så interagerer man, for eksempel ved å breake inn og ut, og da er man ikke en tjener, men en medspiller, en som kommuniserer*».

Her ser vi at selve anvendelsen av det trommebaserte språket overstyrer det teoretiske aspektet av time, da det i en bandsammenheng hele tiden foregår en to-veis kommunikasjon (Benson 2003; Kaufmann & Kaufmann 2003). Forståelsen, etablert gjennom en musikalsk dialog,

kan sies å overstyre eventuelle stridende aspekter, og det å da heller avbryte samspillet umiddelbart vil være å frarøve den hele dens formål (Steinsholt 1997; Borgo 2009). Derav kan godvilje (Gadamer, i Benson 2003) sies å være essensiell for å kunne formidle en språklig dialog, kanskje spesielt på tvers av tradisjoner. En trommeslager skal holde et jevnt og stødig tempo, men dette er altså ikke uavhengig av hva de andre medmusikantene foretar seg (Benson 2003). Mitt forslag til Waadeland kan da heller forstås som om trommeslageren skulle ha opptreidd som nærmest en *mottaker* for en felles monolog fra de andre musikerne (Svare 2008). Altså ville han eller hun bare operert innenfor kommunikative rammer alene, som for eksempel å markere start og slutt (Kaufmann & Kaufmann 2003).

Dog kan dette være et mer teoretisk, framfor praktisk, paradoks, da man kan si at selve hovedautoriteten for dialogen ligger hos trommeslageren (Korall 2002) noe Bård-Petter Hovik eksemplifiserer med å fortelle at bandet hans ofte har lange «*jam-sessions*», og da kan det hende at «*gitaristen spiller seg helt ut*», og derav får Bård-Petter fire til åtte takter hvor han må hente låten inn igjen, og signalisere via trommene progresjonen til de andre. Det å opprettholde time og rytme har tradisjonelt sett vært trommeslagerens hovedoppgave (ibid), og man kan hevde at denne tradisjonen medfører en legitimering av nevnte autoritet (Steinsholt 1997).

Men hvilke begreper overstyrer time, hvis dette er et av grunnprinsippene bak det å spille trommer? Nettopp hvorfor må en trommeslager da innrette seg etter de andres til og med upresise bidrag til den musikalske dialogen (Benson 2003)?

5.2 «God timing, i forhold til din sjanger. Det er forlengelsen av det å få ting til å groove»

«Groove, eller swing, generer bevegelse. Når det ikke groover, så lugger det litt, og du får kanskje følelsen av at du har lyst til å, nærmest, hjelpe til litt», beskriver Waadeland. Nettopp hvorfor en god groove er så viktig forklarer han med at, «hvis det ikke groover, så spiller det ikke særlig rolle hva som skjer ellers». Altså legger en trommeslageren en form for basis for musikkens potensiale. Det grunnleggende må være på plass (Lorentzen 2009). Man må etablere en diskurs for den musikalske dialogen (Benson 2003). Ved å plassere hovedansvaret for groove på trommisen, kan man hevde at medmusikantene må oppnå en *Horizontverschmelzung* (ibid) med han eller henne, for å kunne etablere en musikalsk forståelse; å få selve låten til å svinge. Dette frigjør dog ikke trommeslagerens ansvar for å lytte til og ta høyde for de fordommene de andre musikerne bringer inn i dialogen, snarere tvert imot (ibid).

Videre forklarer Carl-Haakon Waadeland at også innen improviserte former, eksempelvis jazz, så bidrar trommeslageren til å stake ut kursen. Han parafraserer et sitat fra trommeslageren Billy Higgins (kjent fra Sam Jones): «*Trommisens oppgave er å være navigator*». Dette gjelder ikke bare time, men også dynamikk, volum og tekstur, da en viktig del for Waadeland er å skape struktur. «*Det å utorquestrere groover, bruker du hi-hat eller ride, hvordan bruker du disse, og så videre*». Waadeland utdyper videre med en treffende definisjon av musikk: «*Musikk generelt handler om å plassere hendelser i tid*». Og for en trommeslager har dette med god timing å gjøre (Korall 2002). «*God timing, i forhold til din sjanger. Det er forlengelsen av det å få ting til å groove*». Jeg foreslår da at god «timing» ikke bare er å kunne «låse» tempoet, men også å kunne få overblikket over hvilke musikalske rammer og strukturer man befinner seg innenfor og plassere rytmiske hendelser, noe Waadeland sier seg enig i.

Her ser vi at Waadeland mener at det kommunikative aspektet time (Kaufmann & Kaufmann 2003), kan variere mellom ulike tradisjoner. Bjørnar Søreng sa at å befinne seg innenfor rockesjangeren som trommeslager, som oftest innebærer at man ligger «bakpå» rytmisk sett. Men innenfor eksempelvis salsa-tradisjonen «*skal man ligge mer frempå, timen er lettere*». Søreng som selv har hjertet i denne typen musikk, forklarer at denne innflytelsen preger hele hans tilnærming til instrumentet og timekonseptet. Derav vil jeg hevde at trommenes rolle i seg selv, ikke nødvendigvis er identisk innenfor hver enkelt sjanger. Trommenes utøvelse er nedsunken i den aktuelle tradisjonen (Steinsholt 1997). Denne tradisjonen danner da ulike kriterier for fordommene som legges til grunn for at man igjennom en musikalsk dialog skal kunne skape dialogisk forståelse (ibid). Forståelsen av hva som groover vil da også kunne variere tatt ulike tradisjoner i betraktning (Steinsholt 1997; Korall 2002).

5.3 Musikalske tradisjoner og trommenes sentrale rolle

Carl-Haakon Waadeland mener at trommerytmer i veldig stor grad er sjangerdefinerende, og trekker fram bossanova som et godt eksempel på dette. Her kjennes stilarten igjen ganske enkelt ut ifra hva trommeslageren spiller. Mange forskjellige groover defineres ut ifra veldig enkle mønstre, som igjen er kjennetrekke på flere ulike sjangre (Korall 2002). Trommespillet i de fleste ekstrem metall-sjangre, et paraply-begrep for flere undersjangre, dog en moderne fellesnevner er utstrakt bruk av blast beats, kan fremdeles regnes for å være et fremmedspråk blant majoriteten av trommeverdenen (Dereks Bio 2010). Dette tror jeg kommer av at, som Waadeland sa i intervjuet, «*trommene kan i høy grad være sjangerdefinerende*». Blast beats er for ekstrem metall, det bossanova-rytmen er for bossanova som sjanger. Mange ulike avarter dukker etterhvert opp, men gjennom det musikalske og rytmiske uttrykket kan man gjenkjenne hvor selve vokabularet stammer fra (Korall 2002; Greb 2009).

Bård-Petter Hovik forteller at musikalsk sett så innehar han ikke forutsetninger til å forstå hva ekstrem metall-band driver med, og for han personlig blir trommespillet «*mest teknikk*», selv om han «*hører at de spiller musikalskt*». Men han synes dette er mye mer interessant enn «*jazzere som slipper sandkorn på cymbalene og føler*». Men han konkluderer med at alt er smak og behag, og at han dermed ikke har autoritet til å uttale seg om noe er bra eller dårlig. Han sier også at for han så svinger ikke dansebandene, til tross for at det ligger i sjangerbetegnelsen at de bør gjøre det. «*De spiller ordentlig Johan-swing, men hvis dette er dårlig betyr det at brorparten av folk er idioter, og det blir bare usaklig*».

Disse perspektivene mener jeg kan forklares i lys av Ingardens begrep *Irrelevanzsphäre* (Benson 2003) og at man som trommeslager er nedsunket i sin tradisjons historikk (Steinsholt 1999). Hva som groover for Hovik, er basert på hans fordommer medført av hans musikalske tradisjon, som hovedsaklig er rock `n` roll, hvor utøvelsen kan sies å være noe forskjellig fra dansebandene. Dette medfører at hans predisposisjoner og erfaringer ikke stemmer overens med den musikalske dialogen dansebandene utøver, og som lytter greier han dermed ikke selv å plassere seg innenfor denne diskursen (Steinsholt 1997). Men som han selv sier, kan man personlig vanskelig sette seg til doms over dette, nettopp på grunn av bandenes allmenne popularitet (Rojek 2011). Begrepet groove kan dermed sies å falle delvis inn under begrepet Irrelevanzsphäre (Benson 2003), da trommeslagerne ofte benytter det samme rudimentære språket, men kriteriene for hvordan det bør låte er annerledes (Greb 2009). Man kan si at det er når trommeslageren greier å innkode informasjonen på en måte til de andre musikerne (Kaufmann & Kaufmann 2003), og veileder den

musikalske dialogen hvor hans for-forståelse og fordommer i kraft av sin rolles autoritet (Pilhofer & Day 2011) tar presedens, at man til slutt oppnår en felles forståelse (Steinsholt 1997; Benson 2003).

Dette samsvarer videre med Hoviks definisjon av grooven som «en feeling», og som noe man ikke teoretisere. Han nevner Carl-Haakon Waadeland, en annen informant i denne oppgaven, og hans akademiske forskning på rytmer, som innebærer et forsøk på å definere blant annet hva det er som får ei takt til å «swinge», noe Hovik mener ikke lar seg gjøre. Han omtaler Ian Paice, kjent fra Deep Purple, som en «ultimat rocketrommis», fordi han har en «swingfeeling» over spillet sitt, og det samme mener han gjelder Phil Rudd. Men hvordan kan man snakke om noe som er så vanskelig å definere? Jeg vil her foreslå at denne «swingfeelen» kommer av at trommeslageren og de andre musikerne har greid å etablere en genuin dialog sammen. Gjennom å omfavne hverandres bidrag skaper man kollektivt en *musisk genuin erfaring*, hvor erfaringen er en prosess som har ledet til personlig innsikt. Som trommeslager kan man da lære mer om sin *rolle* i bandet, både musikalsk hierarkisk og uttrykksmessig. Denne felles utviklingen fører til at trommeslageren og de øvrige musikernes fordommer samsvarer i større grad med hverandres forståelse.

Til tross for at det har vært flere trommeslagere innom AC/DC, foretrekker Hovik likevel han. Som vist i teoridelen er groove et noe abstrakt konsept, og er som Hovik sier «*vanskelig å definere*», *en trommemaskin kan ikke svinge, man trenger gitarister til å spille rundt clicket*». Med dette menes det at selv om en trommeslager skulle spille metronomisk og notemessig korrekt, betyr ikke dette nødvendigvis at det «groover», eller «swinger» av trommespillet. Til tross for sin abstrakte anvendelse kan begrepet groove sies å være noe overstyrende, med et nærmest preskriptivt preg over sin relevans for å kunne etablere en musikalsk dialog og forståelse (Asher 1993; Steinsholt 1997).

Dette kan indikere at selve trommespråket ikke nødvendigvis handler om antallet noter eller eksakte fraser, men heller hva de valgte slagene formidler (Steinsholt 1999). Men han nevner for at om det skal swinge så må trommeslageren og gitaristen groove sammen, hvis ikke oppstår det, som Hovik omtaler det, «*motfase*». Hvorfor nevnte Phil Rudd i følge Hovik spilte bedre enn de andre trommisene som har vært innom bandet AC/DC kan også muligens forklares av at kanskje kom nevnte Rudd fra en tradisjon i større samsvar med de øvrige bandmedlemmene, og derav førte de felles fordommene enklere frem mot en dialogisk forståelse (Steinsholt 1997)? Altså greide de å groove bedre sammen?

Til tross for at man kanskje kommer fra vidt forskjellige sjangre, så er det tydelig en fordel at man har et viss samsvar angående sin for-forståelse imellom, for å kunne etablere en musikalsk forståelse (Borgo 2007). Hovik snakker om ulike erfaringer med forskjellige musikere og forklarer

at «*noen tar det tid med, noen treffer du aldri, noen treffer med en gang*». Hvis man aldri treffer oppstår det «*motfase hele veien*». På spørsmål om hva da dette vil bety i praksis for Hovik svarer han: «*Da blir du som trommis i praksis degradert til metronom*». Med andre ord; det eneste du da kan gjøre er å opprettholde taktart og tempo (Pilhofer & Day 2011), og den musiske genuine erfaringen uteblir (Steinsholt 1997). Ved at den musikalske dialogen havner i bakgrunnen vil man ikke kunne, som Hovik her uttrykker, «gi av seg selv» og det å erfare ny innsikt vil i praksis bli særdeles problematisk. Det eneste musikalske bidraget en metronom har, kan sies å være hjelpe til med et paraspråklig og kommunikativt aspekt, timen (Kaufmann & Kaufmann 2003; Lorentzen 2009). Denne kan være med på å sørge for at uansett hvilke erfaringer og oppfatninger musikerne har, så uttrykker de seg i det minste i samtid, om ikke i en fullverdig dialog (Steinsholt 1997). Det kan da heller høres ut som en samtidig ytring av flere monologer (Svare 2008).

Anvendelse av metronom eller ei, hvis bandet har helt ulike fordommer angående paraspråklige aspekter ved utøvelsen, eksempelvis dynamikk og time, som vi har sett kan variere mellom sjangre, så vil også dette gjøre det særdeles vanskelig å etablere en dialog hvor man har mulighet for å lande på en felles forståelse (Steinsholt 1997). Dette kan antyde at en musikalsk dialog er avhengig av at man i det minste har en viss forståelse for andrepertens tradisjon. Hvis de aktuelle tradisjonene fører med seg helt ulike fordommer, og at man da, for å låne Hoviks ord, «aldri treffer» kan dette fungere som et argument pro Gadamerens tenkning rundt tradisjoner; man greier aldri å fullstendig frigjøre seg fra den for-forståelsen man bærer på (Steinsholt 1997), uavhengig av mengden *godvilje* (Gadamer, i Benson 2003). Derav mener jeg begrepet som Carl-Haakon Waadeland benyttet; *timing*, framfor *time* (Korall 2002; Lorentzen 2009), i mange sammenhenger er et mer treffende og fruktbart begrep, da det nyttegjør samtlige aspekter innenfor ulike sjangre av hva man kan anse som paraspråklig innenfor musikk, som trykk, tonehøyde, volum, tempo og pauser (Grenners 2009).

5.4 Musikalske dialoger og anvendelsen av trommer

Derek Roddy mener man må opparbeide en forståelse for hvordan språket kan brukes pragmatisk; «(...) *If you don't, you don't have a chance as a drummer*». Ideelt sett kan man da si at man burde etterstrebe det å være en musikalsk *polyglott* (Asher 1993); desto flere uttrykksformer og musikalske språk man behersker, jo bedre sjanse har man for å kunne gjøre seg forstått og etablere en dialog med flere forskjellige musikere (Benson 2003; Greb 2009). Roddy forklarer videre at hans tidligere band, Hate Eternal, nødvendigvis ikke innebar en fullverdig representasjon av han som trommeslager, men at han her opererte innenfor visse gitte rammer. Konsensusen innad i bandet var at de skulle ha et mest mulig aggressivt uttrykk. For de innebar dette trommemessig konstant bruk av blast beats, og 16-deler på to basstrommer, vanligvis over 220 beats per minute (Hate Eternal 2002). Liten dynamisk variasjon var med på å opprettholde det aggressive musikalske uttrykket hele låter, album og konserter igjennom. Roddy sa selv at innen disse rammene var det vanskelig å uttrykke et helhetlig «språk» bak trommene. Når denne musikalske tradisjonen krever såpass ekstreme fysiske ferdigheter blir da kanskje trommeslageren, til tross for Carl-Haakon Waadelands innvendinger mot dette uttrykket, ironisk nok noe passivisert? Et eksempel på dette kan for eksempel være Vegar Ytterdal Larsens trommespill innledningvis i låten «Vengeance Rising» av Keep of Kalessin (2006), hvor basstrommene her går i sekstendeler i 280 beats per minute (00:27 - 00:48). Dette kan lett tenkes å underbygge Roddys utsagn om at det er vanskelig å legge til noe særegent over sitt spill i så ekstreme tempoer. Her kan man kanskje si at trommenes primære rolle er å skape en basis for dialogen, hvor det kommunikative aspektet gjennom time og et nærmest fravær av dynamikk, setter det paraspråklige i en særstilling fremfor det dialogiske (Benson 2003; Grennes 1993; Steinsholt 1997)? Dog kan man likevel hevde at denne anvendelsen av basstrommene innebærer et *symbolsk element* (Grennes 1993), da doble basstrommer kan anses som et noe klisjépreget uttrykk for aggresjon (Korall 2002). I så måte bidrar Larsen her uansett til dialogen gjennom å etablere en aggressiv diskurs (Benson 2003; Korall 2002).

Som vi ser så er det å spille trommer i et band hele tiden basert på en interaksjon med de andre medlemmene, uavhengig av sjanger eller musikalsk form. Men trommeslageren kan i så måte sies å ha inneha en «dobbelstemme» i bandet, om enn ikke personlig, så musikalskt. Dette har bakgrunn i trommeslagerens tradisjonelle og musikalske rolle (Steinsholt 1999; Korall 2002; Pilhofer & Day 2011) Han eller hun er nærmest en «ordstyrer», jamført med Bjørnar Sørengs beskrivende metaforer, som rettleder kommunikasjonens hendelsesforløp (Korall 2002), og derav følger de kvalitetene Carl-Haakon Waadeland la til grunn for enhver god trommeslager, for at man skulle kunne ivareta en god struktur hvor i flere vil uttrykke seg (Svare 2008): «*En god trommis må*

være sensitiv, ha god time, rytmisk frasering, god lytter, og du må kunne innpasse deg etter de andre, da det handler i særdeles stor grad om kommunikasjon og interaksjon».

Bård-Petter Hovik sa at han uansett «berger» låten så lenge han teller opp i riktig tempo og taktart. Det kan selvsagt også skje at gitaristen begynner låten i feil toneart, eller til og med feil riff, men tatt Derek Roddys og Alessandro Elides trykk på at en god trommis kan dekke en dårlig gitarist, men ikke omvendt, så kan det hevdes at det er mer hensiktsmessig at gitaristen innretter seg etter en feilspillende trommeslager enn omvendt. En av grunnene til dette er at rytmen, eller pulsen, er den ene faktoren som ikke kan utelates for at et nett av lyder skal kunne oppfattes av lytteren som musikk (Greb 2009; Pilhofer & Day 2011). Dog er ikke dette regelbundet, da det å musisere sammen er en to-veis kommunikasjon, og det er flere ulike ved aspekter i musikken som trommeslageren «staker ut kursen for» enn kun time og taktarter (Korall 2002; Benson 2003). Også gjennom dynamikk, volum, intensitet og energi er trommeslageren med på å i stor grad prege det musikalske budskapet. For å kunne oppnå dette mener Bjørnar Søreng at en god sjangerforståelse er viktig for å kunne etablere forståelse gjennom en musikalsk dialog (Steinsholt 1997). Han mener at til tross for gode ferdigheter, så *«trenger ikke disse å bety at trommeslageren høres bra ut i enhver setting»*. Dette kan antyde i tråd med Gadamer, at hvis man befinner seg utenfor sin egen tradisjon, kan ens fordommer bidra til at dialogen ikke har den samme muligheten til å oppnå en forståelse (Steinsholt 1997). Roddys egne ord om bandet Nile (2009) understreker den autoriteten og relevante rollen en trommeslager besitter i et band: *«Can you really imagine Nile being where they are now with some average drummer? Do you really think those riffs would sound the same with just some average drums? Drummers, make their bands!»* Det kan i så måte se ut som om som trommeslageren i kraft av sin tradisjonelle rolle besitter en makt som lett kan «misbrukes» gjennom manglende tradisjons- eller sjangerforståelse og ferdigheter forbundet med disse.

Tatt trommenes primære og tradisjonelle rolle i betraktning (Korall 2002; Pilhofer & Day 2011) kan det antas at trommeslageren har særlig relevans for et bands samspillsmessige utvikling og muligheter. Det å entre en musikalsk dialog er et risikofylt prosjekt (Steinsholt 1997) og ved dialogiske barrierer krever dette at musikeren greier å identifisere hva som ikke fungerer, eller vil fungere bedre, og handler over denne nyervervede innsikten. Oppnår man ikke dette kan det muligens hevdes at den musikalske genuine dialogen tildels opphører, og man uttrykker seg bare samlet i henhold til en bestemt tradisjon (Benson 2003; Steinsholt 1997). Dette betyr dog ikke nødvendigvis at det som skapes er dårlig musikk, da dette er et høyst subjektivt spørsmål, men den musiske genuine erfaringen uteblir, og man gjentar seg selv (Benson 2003).

5.5 «Musikkstilene man holder på med er selvstendige språk (...)»

«No, you don't. You don't play jazz. If you play jazz, you would be playing jazz! Haha. You know what I mean? You're a metal drummer attempting to play jazz. That's why I never tell people, «Oh I play jazz», or all these other styles of music, I just play music, I'm not worried about what style it is, I just try to become the best musician I can, and have the best approach to the music I'm playing, or whatever the person needs who is hiring me to do the gig, whatever they need I give it to them.»

Sitatet ovenfor er hentet fra intervjuet med Derek Roddy, og hans eksempel om at han kjente til veldig mange trommeslagere som mente de kunne spille en rekke ulike sjangre, i kraft av tekniske ferdigheter, men som han mener mangler forståelse av de ulike sjangrene. Ikke bare i form av en teoretisk forståelse (Pilhofer & Day 2011), men også gjennom dynamikk, tekstur, volum og hvordan man tilnærmer seg trommene (Korall 2002). Sitatet kan også indikere musikalske tradisjoners relevans for utøvelsen (Benson 2003). Til tross for at man spiller korrekte rytmer, trenger dette altså ikke å bety at man dermed greier å plassere seg inn under ønskede tradisjon fullstendig. Man kan derav si at for å oppnå en musikalsk forståelse opptrer musikere som oftest mer deskriptivt enn preskriptivt, da det ikke er nok i seg selv å spille rytmeteoretisk korrekt, men også innebærer en tolkning av elementer som for eksempel dynamikk og volum (Asher 1993; Pilhofer & Day 2011). Som trommeslager greier man da altså ikke å åpne seg for den genuine erfaringen, og dermed få en innsikt i den forståelsen som den musikalske dialogen i henhold til aktuelle tradisjon kan innebære (Steinsholt 1997).

Dette kan være med på å underbygge Borgos (2009) utsagn om at musikk- og trommeutøvelse kan fungere som en metafor på flere områder. Trommene i seg selv innebærer ikke forhåndsbestemte betydninger, som for eksempel at basstrommen skulle til enhver tid fungert som et rungende «nei». Det deskriptive, selve anvendelsen av språket innenfor den diskursen vi befant oss under, overskygget her den eksakte fremførelsen av låten, de preskriptive og musikkteoretiske elementene (Asher 1993; Pilhofer & Day 2011), da det musikalske språket også innebærer en overføring av informasjon, ofte beskrevet ved hjelp av stemningsleier og følelser (Steinsholt 1999).

Både Alessandro Elide og George Kollias forteller at de har opplevd flere ekstrem metall-trommeslagere som kan spille i enorme hastigheter, men som ikke kan å skape en groove og få relativt enkle takter til å flyte (Lorentzen 2009; Waadeland 2006). De opplever dette som en ferdighetsmessig brist. Som vi har sett kan da logikken med å være trommeslager sies å ikke være helt tilstede (Benson 2003). Kollias forteller dog at han ofte opplever ulike trommeslagere bli nærmest hyllet for sine «virtuose» ferdigheter, til tross for at de «*ain't got time, they can't hold a simple beat steady or play fills in time. Yet they're praised every night. How is this possible?!*».

Spørsmålet til Kollias er antageligvis ment reflekterende, men fortjener like fullt et forsøk på et svar. Dette mener jeg kan sees i lys av retorisk teori (Aristoteles 2006). Ved å konstant befinne seg innenfor tempoer som musikkteoretisk kan betegnes som *prestissimo* (Pilhofer & Day 2011), som er fra 200 beats per minute og høyere, kan man si at man som trommeslager kanskje benytter seg av de retoriske kvalitetene *exordium*, *probatio* og *peratio* (Andersen 1995) som etablerer trommeslagerens *ethos* (Aristoteles 2006). Man kan si at ved å fremvise noen virtuose egenskaper oppnår man sine lytteres oppmerksomhet, og man kan etablere sin egen antatte autoritet som trommeslager ved å basere både sine argumenter og hovedpoenger på dette. Selve budskapet fremhever tydelige kvaliteter, og disse kan vanskelig oversees (Andersen 1995). Dette er antageligvis hovedsaklig relevant innenfor ekstrem metall-tradisjonen, hvor fart og tempo har vært en viktig bestanddel av sjangrene helt fra dens fødsel (Dereks Bio 2012). Men hvilke konsekvenser innebærer dette for den musikalske dialogen? Jeg vil hevde, med bakgrunn i trommenes tradisjonelle rolle (Korall 2002) og informantenes uttrykk for at trommeslageren er som Roddy omtalte det, «limet» i bandet, at utstrakt bruk av fart og andre tekniske kvaliteter fort kan risikere å overstyre den musikalske dialogen (Benson 2003). Dog er ikke dette en selvfølge, men en viss andel godvilje (Gadamer, i Benson 2003) kan hevdes å fort gå tapt hvis fokuset er på retoriske kvaliteter hvor man selv skal hevde sin egen stemme. Derek Roddy sier seg enig i mitt utsagn om at mange ekstrem metall-band spiller i stadig mer ekstreme høye tempoer, og i mine ører tilsynelatende kun for teknikalitetens skyld. Roddy sier at «*these bands are obviously saying something*», men at han føler at «*there`s a big difference as far as what is irrelevant and what is meaningful goes*». Det kan virke som om den musikalske dialogen innenfor nevnte musikalske tradisjon, ekstrem metall, begynner å bli overskygget av retoriske kvaliteter (Andersen 1995). Men hvordan kan man objektivt trekke skillelinjene mellom det meningsfulle og det irrelevante i en så høyst subjektiv opplevelse som det er å utøve og lytte til musikk (Ingarden, i Benson 2003)?

Bjørnar Søreng forklarer at uten kulturell erfaring kan man ikke forstå visse sjangre og språk, da musikken er en del av kulturen (Steinsholt 1999). «*Budskapet uttrykkes i den stilen du spiller. Musikkstilene man holder på med er selvstendige språk, sjangrene i seg selv, inkludert trommer og rytmer, som er et selvstendig språk. Man snakker med publikum*». Man trenger altså en helhetlig forståelse av sjangeren, og ikke bare av trommene alene, for å kunne etablere en forståelse innenfor aktuelle musikalske tradisjoner (Steinsholt 1997). Dette er også i samsvar med George Kollias` utsagn om at trommer alene ikke er nok til å uttrykke et budskap, «*you need guitars and other instruments too*». I likhet med språk, er musikken én av flere måter å uttrykke seg på innenfor kulturen (Steinsholt 1999). Med andre ord har musikalske tradisjoner visse rammer, som da en

trommeslager kan uttrykke seg innenfor (Steinsholt 1997; Benson 2003), hvor en viktig komponent virker å være det emosjonelle aspektet; hvilke følelser man ønsker å formidle gjennom musikken (Borgo 2007). Det deskriptive, tolkningen av selve musikken kan sies å overgå det preskriptive og musikkteoretiske, da et noteark knapt innebærer grenser for hvor fort man kan spille. Roddy eksemplifiserer dette med å fortelle om en demo han nylig mottok, hvor samtlige musikere var særdeles talentfulle og imponerte rent teknisk på sitt respektive instrument, men han greide ikke å tyde låtene. De greide med andre ord ikke å etablere en musikalsk forståelse, da dialogen havnet i bakgrunnen for hver enkelts stemme (Svare 2008). Således kan man kanskje foreslå at historisk kunnskap om ens tradisjon kan bidra rettlede trommeslagerens utøvelse mot en dialogisk forståelse (Benson 2003; Steinsholt 1997)?

5.6 Tradisjonene og utøverne i et gjensidig samspill?

Tatt ulike sjangres utvikling, for eksempel jazz (Korall 2002) i betraktning, kan det virke til at jo lengre en tradisjon består (Korall 2002), jo større andel av *Unbestimmtheitsstellen* (Ingarden, i Benson 2003) gjør seg gjeldende, og kanskje er det nettopp denne som utvikler og viderefører tradisjonen? Tradisjonen utvides, og etablerer således flere «referanser» for hvordan man kan uttrykke seg innenfor denne musikalske tradisjonen (Steinsholt 1997). Men hvordan har det seg slik at denne utviklingen først oppstår? Hvorfor fortsetter ikke en musikalsk tradisjon bare i eksakt samme spor som ved dens etablering? Som nevnt tidligere kan det hevdes at trommer i seg selv ikke befinner seg innenfor én tradisjon, hvis man ser bort i fra det rytmeteoretiske (Pilhofer & Day 2011), men opererer hovedsaklig innenfor samtlige etablerte sjangre. Tatt i betraktning Carl-Haakon Waadelands utsagn om at trommerytmer kan fungere sjangerdefinerende, og trommenes relevante musikalske rolle (ibid) kan kanskje disse noenlunde allmenne rytmene fungere som enkle fordommer på vei mot en bredere musikalsk forståelse (Steinsholt 1999)? Dette kan dog virke til å i kraft av tradisjonene innebære en viss historisk kunnskap (Steinsholt 1997). Men hvilken rolle spiller historie for noen av informantene?

«No. Not at all. I don't care about history. I mean, I care about history, but I'm not going back to study. I was always more into modern drumming and modern musicians to be honest. So for me, if you say, «Black Sabbath is the main thing», I'll say yes, ok, I respect that, and I like them, but I prefer to listen to Tool. It's really important to know the roots of music and of drumming, but today there are so much more information, and everything has been so analyzed, so I like to look a bit more to the present than the past».

Tatt i betraktning Gadammers (Steinsholt 1997) perspektiv på tradisjoner, kan man anse denne uttalen fra George Kollias som en liten teoretisk utfordring. Kollias følger opp dette utsagnet med å si at i vår moderne tid har vi all mulig informasjon ved fingertuppene, og at de fleste mulighetene innenfor etablerte sjangre allerede er presset til maksgrensen (Rojek 2011). Han mener at denne utviklingen fører til at det neste steget er å i større grad begynne å blande musikalske tradisjoner. For hvorfor kan det ikke være sånn at moderne utøvere, istedet for å kun videreføre og dermed autorisere sine aktuelle tradisjoner ytterligere, også tar denne inn i ukjent terreng (Steinsholt 1997)?

Et eksempel på å blande tradisjoner finner vi hos informanten Alessandro Elide og hans trommespill på et parti i låten *The Bitsa Maniac* på albumet «Fairytale of Perversion» (2011) av ett av hans band, Exeloume. Bandet opererer først og fremst innenfor thrash metall-sjangeren, men midtveis i denne låten spiller Elide en salsa-basert takt over et gitarriff (01:41 - 02:07). På spørsmål angående miksing av ulike musikalske tradisjoner, så sier Elide at dette er noe han liker veldig godt,

men med årene så har han blitt «*mer og mer opptatt av å spille for låta. Det er fett med masse trommer, men det må passe*». Kan man da her si at Elide i større grad later til å bli mer opptatt av sin aktuelle tradisjon (Steinsholt 1997)? I så fall kan hans trommespill for tiden utvikles mer i retning av en ytterligere legitimering av hans tradisjons autoritet (ibid) Til tross for dette så vil jeg si at hans salsabidrag i nevnte låt er med på å utfordre lytteren (Benson 2003; Greb 2009), og antageligvis innledningvis også hans medmusikanter, da han sier at «*det er sjeldent han får lov til å gjøre sånne ting, selv om han har veldig lyst til det*». Nevnte trommeparti vil jeg også si kan falle under Borgos (2007) beskrivelse av en «passende overraskelse», da metall og salsa er atskilte som sjangre, men i min mening greier her Elide å blande disse to tradisjonene uten at det virker malplassert. Han greier likevel å oppnå en dialogisk forståelse til tross for ytterst forskjellige fordommer (Steinsholt 1997). Man kan her si at Elides «passende overraskelse» (Borgo 2007) i nevnte låt (Exeloume 2011) her kan knyttes opp i mot Gadamers (Steinsholt 1997) genuine erfaringer, hvor han i henhold til den etablerte tradisjonen kommer med et ufamiliært innspill til den musikalske dialogen. I og med dette innspillet musikaliske relevans kan man her si at Elide utviser en *selvforståelse* hvor han behersker dette høyst individuelle bidraget i en dialogisk kontekst (ibid).

Elides nevnte medmusikanter vil da kanskje samsvare med Derek Roddys uttalelse om at det å kjenne til sin aktuelle tradisjons historie er av særlig viktighet. Men Roddy sier dette av den grunn at det er på denne måten man kan videreutvikle seg selv og sin sjanger, og derav vil en utforskning av ufamiliære sjangre også være med på å bidra til å utvikle en bestemt tradisjon videre. Også Vegar Ytterdal Larsen mente at man ikke kunne underminere historie, men til tross for dette anså han ikke tradisjonen nødvendigvis som førende for hans eget trommespill. «*Hadde det ikke vært for de som gjorde det før meg, hadde jeg kanskje jeg selv gjort det? Mest sannsynlig*». Det kan her virke som om Gadamers utelukkelse av objektivisering og videre konflikt med tradisjonene skaper en refleksiv blindvei (Steinsholt 1997). Som Kollias nevnte har mange sjangre allerede blitt utviklet i så stor grad at man vanskelig kan unnsnippe historiske referanser på sin utøvelse (ibid).

Hvordan de musikalske tradisjonene holdes i hevd kan også sees i lys av Christopher Smalls begrep *musicking* (Borgo 2007), som antyder at musikk er essensielt en dynamisk og sosial form som vi benytter for å relatere til hverandre og skape en felles forståelse gjennom (ibid). Ulike musikalske konstellasjoner dannes ofte med en musikalske tradisjon i bakhodet, om ikke eksplisitt, så mer eller mindre med bakgrunn i de tradisjonene som de forskjellige musikerne kommer fra (Henry 1989; Korall 2002). Gjennom det musikalske samspillet relaterer de ulike musikerne til hverandre, og den tradisjonen de ligger nærmest vil da innebære noen føringer for hvordan trommeslageren skal utøve sitt spill (Small, i Borgo 2007; Steinsholt 1997). Gjennom disse

fordommene som tradisjonen medfører dannes det etterhvert en forståelse, og denne dialogiske forståelsen, altså musikken, tar presedens over de ulike musikerne (Benson 2003; Steinsholt 1997; Svare 2008). Dermed kan også et etablert musikalsk uttrykk indirekte føre til utbyttinger av medlemmer, for eksempel hvis trommeslagerens spillestil ikke finner en produktiv rolle i den musikalske dialogen (Benson 2003; Korall 2002).

I følge Gadamer (Steinsholt 1997) ligger språket, som tradisjon, også under mulighetene for forståelse. Hvordan man da tilnærmer seg en bestemt sjanger vil da kunne avdekke ens fordommer i forhold til denne (ibid). Roddy sa i intervjuet ulike typer musikk innebærer forskjellige måter å slå trommene på. Eksempelvis krever jazz en annen «touch» enn hva rock gjør, da dette skaper en annen lyd fra trommene begrunnet deres dynamiske potensiale (Lorentzen 2009). Musikk kan vekke emosjoner fra hele spekteret for de fleste av oss, og nettopp derfor kan også trommeslagerens sinnstilstand være med på å prege det vi hører, og følelsesmessig tolker (Steinsholt 1999).

George Kollias forklarte at til tross for hans lidenskap for og virke innenfor funk-musikk, så ville hans tolkning av sjangeren bli noe utypisk i form av en mer stiv og mindre dynamisk utøvelse. Dette kom av hans utbredte virke innenfor ekstrem metall hvor dynamikken ofte skal holdes mest mulig jevn. Her kan man finne støtte for Gadamers (Steinsholt 1997) argument om at man ikke kan stige fullstendig ut av sin prominente tradisjon, og at denne er i så måte usynlig for utøveren. Like fullt viser han her et metaperspektiv over sin egen tradisjon og dens innebærende påvirkning (Steinsholt 1997). Men refleksjon trenger ikke å nødvendigvis henge sammen med praksis, og for Kollias kan man si at denne betraktningen havner under Ingardens *Irrelevanzsphäre* (Benson 2003). Sagt på en måte så spiller Kollias fremdeles funk, og greier i kraft av sin for-forståelse å oppnå en samlet musikalsk forståelse i sine funk-grupper, til tross for at hans utøvende trommespill angivelig beveger seg litt utenfor tradisjonen (Steinsholt 1997). Han benytter like fullt et vokabular fra sjangeren, så her kan det virke som om sjangerens lingvistiske elementer tar presedens over selve retorikkens *elacutio* (Andersen 1995), og hans *actio* (ibid) skaper her en ønsket respons fra hans medmusikere, altså forståelse (Steinsholt 1997) Hans kunnskap om den tradisjonelle utøvelsen er med på å danne fordommene som leder til denne forståelsen; i dette tilfellet låter som havner inn under funk-tradisjonen (Asher 1993; Steinsholt 1999).

5.7 Trommer som kommunikasjonsmedium - Samtstemt eller flerstemt?

«That whole part of the language of drumming I believe comes with maturity and it comes from experience playing with a bunch of different people, because, once you start learning those things, that's when you really start to get the identity of yourself coming through the instrument. And then your language becomes a part of what you're doing. One of my most important things that I ever said I was gonna do as far as playing drums, I wanted to be identifiable. I wanted to, that when someone put on a record and heard the first eight bars, I wanted them to go «that's Derek playing drums».

På spørsmål om de hadde et bestemt særuttrykk ved sitt trommespill, ble nesten samtlige informanter relativt nølende og usikre, og trengte god tid til å tenke gjennom dette. Ernst-Wiggo Sandbakk svarte blant annet at han ikke visste om befant seg innenfor en bestemt tradisjon, fordi han spiller så mye forskjellig. Men skulle han få et eget uttrykk eller en personlig stemme gjennom sitt instrument før han ble åtti år gammel, så ville han juble.

Det at Sandbakk er involvert i flere ulike sjangre er en gjennomgående fellestrekk ved alle informantene i denne oppgaven. Dette kan antyde musikalsk og trommemessig allsidighet (Greb 2009), og er i følge Larsen av særlig relevans for trommeslagere som har som mål å gjøre et levebrød som trommeslager. Derek Roddy understreker Larsens poeng med at mange trommeslagere ikke har brukt tiden på å utforske flere sjangre, og *«how German is different from French, how Dutch is different from English»*. Derav opparbeider man seg ikke en forståelse for hvordan man bør uttrykke seg ulikt på de forskjellige språkene. Man kan ikke snakke tysk på samme måte som en amerikaner kan snakke sitt morsmål. *«Because if you don't have the ears then all you have is the «ability». There is something different between somebody playing a texas shuffle, and somebody actually feeling a texas shuffle»*.

Det å utforske andre sjangre beskriver også Carl-Haakon Waadeland som viktig, *«men bare hvis du har lyst til det. Du kan stå i fare for miste en identitet, du blir litt fragmentert»*. Han trekker fram Jon Christensen, kjent fra blant annet Jan Garbarek og John Scofield, som en trommeslager som har en *«veldig identitet i det han gjør, og han er ikke for eksempel en rock- eller pop-trommis i tillegg»*. Dette kan indikere at det at utøvende musikk på mange områder faller inn under underholdningsbransjen kan ha en indirekte påvirkning på en trommeslagers uttrykk (Rojek 2011). For innsikt i hvordan musikk som kultur og kommoditet utvikler seg i takt med det øvrige samfunnet vil jeg henvise til boken *Pop music, pop culture* (2011) av Chris Rojek. Hvis man som Larsen nevnte ønsker å leve av å spille trommer, så bør man opparbeide seg en vidtfavnende forståelse for flere ulike sjangre, men som Waadeland trekker fram, kan dette bidra til at din egen identitet som trommeslager havner litt i bakgrunnen (Steinsholt 1997).

Det at man i følge Waadeland kan «bli litt defragmentert» kan eksemplifiseres ved bruk av Bensons (2003) uttrykk *Verschmelzen*. Dette kan være et beskrivende uttrykk for en noe mislykket musikalsk dialog (Benson 2003), hvor individuelle særpreg blir overskygget av andre og fremstår som ugjenkjennelige. Men kan dette, som nevnt i teoridelen, også gjelde i møte med tradisjoner (Steinsholt 1997)? Tatt Waadelands utsagn i betraktning kan man tenke seg at ved å utforske tradisjoner som føles «fremmede» (ibid) for en selv, kan dette overstyre ditt eget individuelle uttrykk. Hvis man ikke liker det man hører, greier man altså ikke på samme måte greie å delta produktiv i den musikalske dialogen (ibid). Det kan da tenkes at man befinner seg i en monolog med tradisjonen hvor man bare responderer på en måte som man tror forventes (Steinsholt 1997). Den teoretiske forståelsen av den aktuelle sjangeren kan da ikke anvendes i en fruktbar dialog mot en forståelse, men istedet nærmest underkaster man seg disse preskriptive elementene for at tradisjonen skal holdes i hevd (Asher 1993; Greb 2009). Denne musikalske tradisjonen vil da nærmest fungere som et kulturelt fenomen på utsiden av den aktuelle trommeslageren (Asher 1993), og ikke kraft av en musikalsk dialog hvor trommeslageren kan anvende sin tradisjonelle autoritet på en produktiv måte (Pillhofer & Day 2011; Svare 2008).

Som Søreng påpekte kan man se på selve musikkjangrene som et eget språk, og i følge Waadeland er trommene i stor grad med på å definere disse. Ulike sjangre utvikler et eget selvstendig og definert språk på trommene, i form av fraser, dynamikk, time og volum (Korall 2002). Men som tidligere vist, er Alessandro Elide et godt eksempel på at fordypning i ulike sjangre ikke nødvendigvis trenger å fungere defragmenterende (Exeloume 2011). Søreng mente dog at energinivået utøvd i forskjellige sjangrene, var mer definerende enn de aktuelle notene som gjerne kunne være basert på det samme (Korall 2002). Da kan hevdes at det å spille for eksempel rock kontra metall på trommer i større grad er mer deskriptivt, enn preskriptivt, da det ikke nødvendigvis baserer seg på et bestemt teoretisk grunnlag (Asher 1993), men beskrives mer av følelser og stemningsleier (Steinsholt 1999).

Vegar Ytterdal Larsen nevnte at hans spilleglede og forståelse for musikk økte nærmest proposjonellt med hans egne tekniske ferdigheter. Sagt på en annen måte; jo større vokabular han utviklet, jo friere kunne han uttrykke seg og jo lettere kunne han «forstå hva andre trommeslagere forsøkte å si» (Greb 2009). Dette utsagnet vil jeg knytte opp i mot Hegels begrep *danning* (Steinsholt 1997), hvor Larsen her kan sies å beskrive en prosess hvor han erverver ny innsikt gjennom genuine erfaringer (ibid). Ved å påpeke overfor seg selv hvor han kommer til kort, eksempelvis i møte med for han, nye tradisjoner, må han først åpne seg for denne erfaringen, før han etterhvert kan «returnere» med styrkede ferdigheter (Steinsholt 1997). Dette eksemplifiseres

ytterligere av at Larsen også snakket om det å bruke «*det stresset man opplever når man ikke strekker til*» på en produktiv måte. Her må han altså gi seg i kast med de ukjente aspektene av den tradisjonen han befinner seg innenfor, før han etterhvert kan mestre «språket» (Greb 2009) og åpne for ytterligere genuine erfaringer i den musikalske dialogen (Benson 2003; Steinsholt 1997). Hans tidligere tekniske ferdigheter kan i så måte anses som «stengsler» som han etterhvert frigjør seg selv fra, og dette åpner for en ny og forsterket musikalsk forståelse (ibid).

Grebs (2009) ultimate teknikk, som er å kunne spille det man vil når man vil, kan muligens hevdes å være like uoppnåelig som den er ideell. Det er altså ingen grenser mellom fantasi og utøvelse, utenom opplagte naturlover. Mangel på tekniske ferdigheter kan da i så måte være med på å begrense uttrykket ditt, til tross for at man innehar vokabularet og ideene rent kognitivt (ibid). Når teknikken setter stopper for utfoldelsen, kan dette også være med på å hindre at du utvikler din egen «stemme» på instrumentet ditt, og de mest sjangerbrytende dimensjonene kan utebli (ibid).

Waadeland uttalte også at det ofte kunne være tilfellet at mindre teknisk avanserte trommeslagere, groover bedre enn andre, til tross for et høyere teknisk nivå. Det kan i så måte antas å komme av en bedre kjennskap til tradisjonen, og hvis man da kjenner til hvordan den har blitt påvirket av ulike trommeslagere, som for eksempel historiske personligheter som Max Roach og Buddy Rich (Korall 2002), kan man lettere innta en passende rolle i dialogen som kan bidra til å generere en musikalsk forståelse (Benson 2003). Trommeslagere av et historisk kaliber, som nevnte Roach og Rich (Korall 2002), har stått i forgrunnen for ulike tilnærminger til og videreutviklinger av eksisterende tradisjoner (ibid), og ved en imitasjon av disse stilene bærer man med seg fordommer som lettere kan kjennes igjen og forstås av medmusikanter (Steinsholt 1997; Benson 2003).

Både Ernst-Wiggo Sandbakk og Bjørnar Søreng vektlegger «håndverket» som en essensiell av trommeslagerens praksis (Greb 2009) Man skal kjenne sitt instrument, og gå i dybden av dets ulike aspekter. Dette vil jeg hevde innehar en viss teknisk bestanddel (Greb 2009). Men hvilken rolle spiller spilleteknikk i det musikalske uttrykket? Gjennom å for eksempel lytte til sine forbilder vet man gjerne hvordan det skal høres ut, og hva man skal gjøre for å imitere han eller henne, men kanskje får man bare ikke til å utføre dette i praksis. Som Carl-Haakon Waadeland uttrykkte det, «*da har du identifisert et teknisk problem, og må finne ut hva du skal gjøre for å komme deg videre*» (Greb 2009). Dette kan innby til en refleksjon om hva det er som driver en trommeslager til å videreutvikle seg. Når man kommer til kort og ikke greier å delta i det dialogiske samspillet (Svare 2008) på den måten man ønsker, kan dette antyde en refleksjons- og kunnskapsmessig utviklet forståelse av sin tradisjon, men at man foreløpig ikke evner å anvende denne (Steinsholt 1997; Greb 2009). Dette kan peke mot en innsikt i eget virke som man foreløpig ikke har greid å

etterleve. Men bare ved å bevisst gå inn for en musikalsk genuin dialog kan man avdekke disse «tekniske problemene», hvor man opplever sine egne innspill som kontekstuellet mangelfulle eller begrensede. En musikalsk dialog er preget av en viss risiko, da man ikke kan forhåndsbestemme verken prosess eller utfall, og ved å ta opplevelsen av aktuelle erfaringer til etterretning, kan man åpne seg for Hegels «dannelsesprosess» (Steinsholt 1997). Men hvis denne ferdighetsmessige utviklingen er tuftet i en aktuell tradisjon, og andre trommeslageres tilhørende historiske bidrag (Steinsholt 1997), hvor relevant er da konkurranse mellom trommeslagere imellom for informantene?

«Nei, nei, nei, nei. Ikke viktig i det hele tatt. Det handler ikke om konkurranse, men om å få til en groove sammen». Dette var Waadelands første reaksjon på mitt spørsmål om intern konkurranse mellom trommeslagere var relevant for han. Alle informantene uttalte at de ikke anså konkurranse mellom trommeslagere i mellom som meningsfullt, og Ernst-Wiggo Sandbakk sa at han forsøker å dempe all konkurranse med andre musikere, medmusikere og instrumentkolleger, og at konkurranse kun bør gjelde ovenfor seg selv.

Her har Vegar Ytterdal Larsen et kolliderende perspektiv. Hans friske reaksjon på mitt utsagn om at de fleste trommeslagere så ut til å nedtone konkurranse mellom hverandre var *«bare piss»*. Dog må dette ikke oppfattes med arroganse eller ignoranse, men heller som et individuelt syn på hva som motiverer mange trommeslagere til å hele tiden utvikle seg som utøvere. Også Alessandro Elide mente det at den tilsynelatende konsensusen rundt at trommer ikke skulle være en konkurransebasert utøvelse kunne være preget av en noe mindre genuin politisk korrekthet. Dette kan i så måte være en etisk betraktning for denne studien (Tjora 2009). Kanskje kan profilerte trommeslagere være tilbakeholdne med å snakke «rett fra levra» med tanke på eventuelle negative profesjonelle og sosiale konsekvenser (ibid)?

En informant, George Kollias, var veldig klar på at fart var en musikalsk ferdighet som ikke burde undervurderes eller undermineres av en trommeslager. Derek Roddy ga også uttrykk for dette da han mente at sterkt utviklede fysiske ferdigheter kunne være et godt utgangspunkt for å utvikle allsidighet som trommeslager.

«But the one thing that is cool about extreme metal is that if you can play extreme metal proficiently, you can play anything else. You have the facility to be able to execute anything, if you can play blast beats at 250 BPM, from a physical point of view, you should be able to swing really fast, or play good pocket blues, because you have the ability. The other part of that is having the ears».

Det ovenstående sitatet hentet fra intervjuet med Roddy viser at jo større ferdigheter man innehar, jo større vokabular man innehar, desto lettere kan man anvende dette i ulike musikalske dialoger

(Greb 2009). Dog kan det sies at et betydelig retorisk musikalsk poeng du etablerer ved å spille i et høyt tempo er, intensjonelt eller ei, din egen autoritet som virtuos på ditt instrument (Andersen 1995; Korall 2002).

George Kollias sa også at det viktigste for han i samspill, også med andre trommeslagere, var å hele tiden lytte oppmerksomhet, og ut ifra dette kan man si at han plasserer seg selv produktiv innenfor de dialogiske rammene (Svare 2008). Blant annet unngikk han bevisst å uttrykke seg langt mer komplekst eller krevende enn de andre partene. På denne måten kan man si at han plasserer seg selv innenfor den aktuelle diskursen, og på denne måten anvender sine fordommer når han lytter til andreparten, for deretter å komme med dialogiske innspill som kan være med på å lede de nærmere en forståelse (Steinsholt 1997; Svare 2008). Å nærmest skulle «hovere» gjennom å se på andreparten som en «motpart» mente Kollias heller ikke var etisk riktig, og at denne typen maktutøvelse bare ville forkludre forståelsen musikerne imellom (Benson 2003; Svare 2008).

Men videreutvikling av seg selv som trommeslager og sin sjanger trenger heller ikke dreie seg utelukkende om det fysiske. Derek Roddy`s fokus er heller å gjøre noe nytt, og det er det viktigste for han som musiker, «*even in extreme metal*». Han ønsker å gi lytteren en ny opplevelse, og mener man kan holde seg til formelen, men samtidig være innovativ. En ting han selv har fokusert på for å oppnå dette er «*having drums that sounded like they didn`t belong in metal. Again, language, creating new words, learning how to say stuff differently*». Den «passende overraskelsen» som Borgo (2007) snakker om kommer kanskje av en sammenblanding av ulike tradisjoner, som gjør at ellers familiære uttrykk heller overrasker i kraft av sin tilstedeværelse i en noe uventet historisk situasjon (Steinsholt 1997)?

Med andre ord kan det hevdes at han ønsker å bevisst åpne seg selv for nye erfaringer, og dermed oppnå en stadig bedre forståelse av både sin tradisjon og sin rolle som trommeslager (Steinsholt 1997). Man kan kanskje også hevde at tradisjoner i noen tilfeller kan fungere som «stengsler» som med sine rammer begrenser den musikalske dialogen. Som nevnt tidligere er Alessandro Elide et eksempel på en trommeslager som ikke ønsker å la seg begrense av sjangre, og dette krever en andel selvforståelse tuftet på erfaring (ibid). Bare ved å entre den musikalske dialogen erfarer man visse forståelsesmessige rammer man til slutt opererer innenfor, og bare ved å oppleve disse kan man erverve ny innsikt som man kan handle ut i fra (ibid). Det nyskapende man bidrar med kan i så måte sies å være et produkt av den dialogiske «dannelsesprosessen» man nylig har vært igjennom (Hegel, i Steinsholt 1997).

5.8 «Can You Repeat That» - Tre informanternes trommebaserte bidrag

De ulike innspilte versjonene av informantene Vegar Ytterdal Larsen, Alessandro Elide og Bård Petter Hovik kan sies å være høyst forskjellige, og eksemplifiserer Sørengs utsagn om at det samme bandet med to ulike trommeslagere, kan høres utrolig forskjellig ut. Hoviks refleksjon rundt at låten ikke innbydde til veldig mye krumspring på trommene, tyder på at musikken legger visse føringer og rammer som Hovik mener han bør holde seg innenfor (Steinsholt 1997). Dette er i sterk kontrast til Alessandro Elides uttalelse om låten etter de første gjennomhøringene, da han konkluderte med at denne låten inneholdt en god del detaljer som han som trommeslager burde være med å markere (Tjora 2009). Dette mener jeg har en sammenheng med hvilke tradisjoner de kommer fra, og viser at de fordommene man har med seg ikke bare viser seg i selve utøvelsen, men også i lyttingen, selve avkodingen av det musikalske budskapet (Kaufmann & Kaufmann 2003; Steinsholt 1997).

Vegar Ytterdal Larsens innspilling av tre ulike versjoner kan fremvise en evne til å gå inn og ut av ulike tradisjoner, noe Gadamer ikke anser som praktisk mulig (Steinsholt 1997). Men til Gadamers forsvar kan man kanskje si at Larsens tilnærminger til trommene gjennom de ulike versjonene preges av den samme, i form av anvendelse av dynamikk, volum og tekstur? (ibid).

Informanten Bjørnar Søreng mente at sjangrene i seg selv, og trommene innenfor disse, er språk i kraft seg selv, og derav kan man si at de ulike informantene selv tilførte helt forskjellige språk til samme låt. Sagt helt enkelt, kan man si at de skapte flere ulike låter ut fra eksakt samme bass- og gitarspill. Så til tross for at de under innspillingen ikke kommuniserte i samtid med komponisten bak låten, Ola Langli, men heller hans opptak av denne, så interagererte de hele tiden med hva de hørte, og avkodet Langlis spill og innkodet sine bidrag på forskjellige måter (Asher 1995). Dette kan også være med på å understreke poenget om at selve metoden benyttet for disse innspillingene er av kvalitativ art (Tjora 2009; Postholm 2010)

Derek Roddy uttalte at det ofte er trommeslagere som hovedsaklig strukturer låtene når alle gitarriffene er på plass. Dette er ikke tilfellet med disse innspillingene, da samtlige komposisjonsmessige aspekter ble utført av Ola Langli. Men tatt Carl-Haakon Waadelands uttalelse om trommeslageren som interagerende i betraktning, er man under musikkutøvelse aldri passivisert.

Den auditive analysen (Pilhofer & Day 2011) av de ulike bidragene vil presenteres deskriptivt, det vil her si uten en verdimelessig vurdering (Asher 1993). Min presentasjon av hva jeg hører vil da preges av mine predisposisjoner, erfaringer og forkunnskaper i forhold til valget av uttrykk (Steinsholt 1997), fremfor hva jeg selv mener høres best ut.

5.8.1 En kort presentasjon av den auditive analysen

Bård Petter Hovik åpner med en kort virvel på skarpen, før det blir helt stille noen sekunder før han entrer låten sammen med gitaren. Dette skaper et overraskelsesmoment hos lytteren for når låten skal begynne, og på denne måten kan det sies at han allerede har etablert en oppmerksomhet og tatt initiativ til en musikalsk dialog (Andersen 1995; Benson 2003).

I det påfølgende verset holder han en relativt ukomplisert groove, men hvor basstrommen er så og si limt til det bassgitaren foretar seg. Dette bidrar til at han fremhever en annen stemme i bandet, nemlig bassgitaren, og hva den spiller. Hovik understreker tonevalget og rytmikken på bassen ved hjelp av pulsen og rytmen han skaper med trommene. Dette understreker Hovik som lyttende (Svare 2008), og benytter her hva Gadamer kunne betegnet som *godvilje* for å fremheve en annen parts stemme i den musikalske dialogen (Steinsholt 1997; Benson 2003).

I overgangen til neste riff demonstrerer han nærmest høylydt progresjonen i låten, med et bombastisk og teknisk vanskelig trommefill over tammene. Han benytter også crash-cymbaler for å markere hver endte runde gjennom hele låten. Gitarriffet progresjon befinner seg innenfor bestemte timemessige metere (Pilhofer & Day 2011), og Hovik markerer denne framdriften ved hjelp av cymbalene. Dette kan anses som et signal til eventuelle medmusikanter og publikum hvor man befinner seg i låten (Kaufmann & Kaufmann 2003).

Tatt dette i betraktning vil jeg her si at Hoviks hovedintensjon er å etablere en dialogisk forståelse, fremfor å fremheve sitt eget trommespill (Benson 2003; Steinsholt 1997), og dette bidrar til at jeg personlig opplever den følelsen som Carl-Haakon Waadeland knyttet opp i mot *groove* (Lorentzen 2009; Pilhofer & Day 2011). Jamført med Hoviks intervju er dette i tråd med det han uttalte som en trommeslagers hovedoppgave (Korall 2002), og hans personlige fokus (Kaufmann & Kaufmann 2003). Her finner jeg at han plasserer seg selv og låten innenfor sin egen tradisjon, rock `n` roll, hvor «less is more» (Korall 2002) er gjeldende. Det er kort og kontant, i likhet med hva man forbinder typiske rock n roll-trommer med (Henry 1989).

Elides tolkning av *Can You Repeat That* er definitivt den mest komplekse av samtlige innspilte versjoner. Elide følger notemessig de fleste detaljene på gitaren, og markerer disse også rent tonalt med bruken av cymbalene (Korall 2002; Kaufmann & Kaufmann 2003). Dette eksemplifiseres særlig med trommespillet i bridgen, og fremhever at en av de viktigste egenskapene for en trommeslager for å kunne etablere en musikalsk forståelse, i tillegg til time, som vi tidligere i drøftingsdelen så var selve lyttingen (Benson 2003; Svale 2008). Det fremstår her for meg personlig at Elide lytter til og oppfatter de subtile detaljene i gitarspillet.

Elide uttalte underveis i innspillingen at han mente det var «*forferdelig mye Mike Portnoy*» i trommespillet hans til denne låten. Nevnte Mike Portnoy, tidligere trommeslager i progbandet Dream Theater, var som sa Elide sa i intervjuet en inspirasjon for han i yngre år (Kaufmann & Kaufmann 2003). Men at han nå hadde «*vokst fra den typen musikk og den typen spilling*». Dette kan dog være med på å understreke Ernst-Wiggo Sandbakks utsagn om at vår musikalitet formes særlig i våre unge år, og derav vil en trommeslagers måte å uttrykke seg på bli direkte preget av dette (Asher 1993). Derav kan denne innflytelsen fra nevnte trommeslager også være med på å understreke Gadammers betraktninger om at man ikke fullstendig kan stige ut av sin tradisjon (Steinsholt 1997). Kanskje spontaniteten i innspillingen bidrar til at Elide ubevisst benytter et uttrykk han selv mente han var ferdig med som trommeslager? I så måte snakket han «rett fra levra», og han reagerer mer på det han hører og avkoder, fremfor å fokusere på selve ordvalget og utformingen av dette (Asher 1993; Andersen 1995).

Å definere sjangre kan være vanskelig, men veldig grovt vil si jeg personlig påstå at Elide spilte inn en metallversjon, og en noe progressiv sådan, mens Bård Petter Hovik plasserte låten innenfor rockesjangeren. Dette er i samsvar med Carl-Haakon Waadelands utsagn om at trommer i stor grad kan være sjangerdefinerende. Tatt i betraktning hvilke tradisjoner nevnte informanter kommer fra er heller ikke dette noen stor overraskelse (Steinsholt 1997).

Vegar Ytterdal Larsen valgte å spille inn hele tre versjoner av denne låten, og dette tyder på flere ulike avkodinger ved hans auditive analyse av låten (Asher 1995) Med andre ord så innehar Larsen flere trommebaserte «språk» enn bare ett (Greb 2009). Dette betyr dog ikke at det samme ikke kan gjelde de to andre informantene. Dette er igjen med på å understreke Derek Roddys utsagn om ekstreme tekniske ferdigheter. Hvis man har utviklet dette, noe Larsen har, så kan man notemessig spille nærmest alle sjangre (Asher 1993; Greb 2009). Av omfangsmessige årsaker lar jeg versjon 1 snakke for seg selv, som var den tolkningen som var mest i samsvar med hans egen forståelse (Steinsholt 1997) og ser dermed litt nærmere på hans to øvrige versjoner.

I versjon 2 lot han være å spille på bridgen, da han mente det knapt lot seg gjøre å få dette gitarriffet til å høres bra ut. Denne meningen kan være med på å understreke trommenes sentrale rolle i et band (Korall 2002; Pilhofer & Day 2011). Larsen mente det vanskelig lot seg gjøre å komponere tilstrekkelig fungerende trommer til dette, og dermed hadde riffet «*lite med musikk å gjøre*». Her kan det hevdes at Larsen har en nærmest preskriptiv holdning overfor den dialogen han innbys til, og trekker med grunnlag i dette seg ut av interaksjonen (Asher 1995). Når da Larsen stopper opp å spille etter endt første vers, oppstår det dialogisk nærmest en konflikt mellom gitaren og trommene. Gitarspillet blir her da mer minnende om en monolog (Svare 2008). Trommene var

med på å forme uttrykket hele veien, før de velger å stoppe helt opp, i en bridge som gjentar seg flere ganger og dermed er med på å utgjøre en sentral del av låten (Lorentzen 2009; Pilhofer & Day 2011). Dette kan eksemplifisere Gadammers fokus på *godvilje* (Benson 2003) som en sentral del av enhver suksessfull dialog (Svare 2008). Larsen kan her sies å utelate denne godviljen i det aktuelle partiet. Kanskje var tradisjonen for langt unna hans egen, og dermed ble fordommene nødvendige for å kunne etablere en musikalsk forståelse gjennom dialog fraværende (Steinsholt 1997)? Kan det her hevdes at Larsen selv ikke åpner seg for en genuin musikalsk erfaring? Og at i så måte vil hans utelatelse av godvilje sørge for at en ny musikalsk innsikt uteblir (ibid), da man i bunn og grunn ikke kan definere eksakt hva som er musikk og ikke (Pilhofer & Day 2011)? Dermed uteblir premissene for en genuin dialog (Svare 2008; Steinsholt 1997)? Dette spørsmålet må dog kun ses i lys av den aktuelle versjonen, da Larsen spilte trommer på nevnte gitarriff på de to øvrige versjonene.

Larsens tredje versjon, som han selv humoristisk omtalte som «radio-edit» grenser som betegnelsen antyder til populærmusikk (Rojek 2011). Denne tolkningen innebærer at Larsen la strengere rammer for hva han tillot seg selv å spille, og holdt spillingen relativt ukomplisert, med det formål at det var noe «*folk flest, også de uten en spesiell musikkinteresse*», kunne høre på den (ibid). Når man opererer innenfor en bestemt sjanger kan man også hevde at man henvender seg ikke bare til sine medmusikanter, men i tillegg til et visst demografisk publikum (Henry 1989; Rojek 2002). Dette kan Vegar Ytterdal Larsens innspilling, og medfølgende intensjon og forklaring av hans «radio-edit»-versjon fungere som et eksempel på. Dette kan også vise at Larsen her bevisst plasserer seg innenfor en annen tradisjon enn sin egen, og til dels objektiviserer og benytter denne for å skape en alternativ forståelse gjennom den musikalske dialogen med den innspilte låten (Steinsholt 1997). Gjennom å plassere seg selv under en annen tradisjon enn sin egen, forsøker han da her å etablere en forståelse med et bestemt publikum i bakhodet gjennom sin dialog med den ferdig innspilte låten (Benson 2003).

6. Konklusjon

Som tidligere nevnt har ikke denne studien hatt som mål å endre praksis, det har heller vært å få større innsikt, et bidrag til refleksjon, som noen forhåpentligvis kan ta med seg videre i sin praksis (Postholm 2010). Omtrent samtlige informanter hadde ikke tenkt på musikk og trommer på den måten som denne oppgaven forsøker før, men de kunne umiddelbart relatere til det. Det kunne antas at det med andre ord fantes en praksiskunnskap som i kraft av sine bærere fullt fortjener å få muligheten til å vokse (ibid). Om ikke annet enn som en legitimering av at det å spille trommer er mer enn bare å «dølle» løs (Mowitt 2002). Jeg vil først presentere et kort tilbakeblikk hvor jeg tar for meg hva jeg sitter igjen med av lærdom og refleksjoner nå ved endt prosess, før jeg forsøker å svare på problemstillingen.

6.1 En kort refleksjon over prosessen og dens latente lærdom

Før det første intervjuet var gjennomført var jeg spent på hvor relevant mine antagelser var om at trommer som kommunikasjonsmedium hadde en kobling opp i mot språklig dialog. Engasjementet jeg møtte fra samtlige informanter var dog med på å demme opp for min usikkerhet.

Hovedutfordringen da var å skulle akademisk relatere et så abstrakt fenomen som musikk opp i mot dialogisk kommunikasjon. Som musiker har jeg vanligvis latt utøvelse være utøvelse, og ikke reflektert i større grad rundt denne. Arbeidet med denne oppgaven har dog vist seg å være fruktbart for meg personlig, både som musiker og pedagog. Jeg har fått et større innblikk i noen prosesser som foregår under musikalsk utøvelse, og i så måte fått et bedre utformet begrepsapparat rundt min egen praksis. Som nevnt i innledningen var jeg i yngre år hovedsaklig opptatt av å skulle imponere bak trommesettet. Etter denne studien ligger ikke overraskende nå mitt hovedfokus på selve samspillet. Samtlige informanter hevdet at trommeslagerens hovedoppgave var å holde bandet sammen. Ved å ta i bruk spesielt dialogisk teori (Benson 2003; Steinsholt 1997) har jeg nå oppnådd større innsikt i hva dette innebærer. Det handler ikke bare om at alle skal være på den samme «siden», men også at samtlige musikere får mulighet til å komme med sitt eget «avtrykk» på denne. Hovedutfordringen da anser jeg for å være at vi «snakker» om det samme; vi må igjennom en dialogisk prosess hvor vi til slutt forstår hverandre (ibid).

I musikerkretser har jeg også ofte hørt musikere bli omtalt som innovative, originale eller kreative. Ved å ta i bruk særlig Gadammers tradisjonsbegrep (Steinsholt 1997) har jeg kunne reflektere i større grad om hva dette vil bety i praksis. Av og til kan dagligtalen vise seg å være mangelfull for å kunne oppnå en forståelse av et fenomen (Steinsholt 1999), og et dypdykk i disse teoriene har bidratt til et skarpere og mer kritisk blikk (ibid). For så lenge man opererer under

bestemte tradisjoner, hvor individuelt er det egentlig mulig å uttrykke seg? Man formidler nødvendigvis den aktuelle tradisjonen, men kan det relateres til en genuin dialog hvor din egen stemme skjærer igjennom? (Benson 2003; Steinsholt 1997; Svare 2008).

6.2 Problemstilling og konklusjon

Min problemstilling var som følger: *Hvordan kan trommer relateres til en formidling av en språklig dialog?* Gjennom arbeidet med denne oppgaven har jeg benyttet flere metoder av kvalitativ art. Gjennom de benyttede teoretiske linsene til hovedsaklig avhandlinger forfattet av Benson (2003) og Steinsholt (1997) mener jeg at denne relasjonen er gjennomførbar. Om ikke helhetlig verken skriftlig eller musikalsk, så i alle fall ved delte presentasjoner innenfor begge uttrykksmåtene (Steinsholt 1999). Men *hvordan?*

Informanten George Kollias mente at i dagens musikkverden var samtlige sjangre analysert og utøvelsesmessig presset til maksgrensen. Med andre ord finnes det en så rikholdig musikalsk historie at man vanskelig kan unngå å kunne beskrives ved hjelp av en allerede eksisterende tradisjon (Pilhofer & Day 2011). Så hvordan kan man i det hele tatt utvikle en egen stemme som trommeslager? Etter min mening er dette mulig. Som tidligere nevnt er konflikt med tradisjonene noe som ikke er utbrodert i Gadamer's avhandlinger, og innenfor dette synet kan det virke praktisk umulig (Steinsholt 1997). Men det erfaringsmessige aspektet ved en dialog, den dannelsen som oppstår når man hengir seg til selve prosessen (ibid), medfører gjerne at man kaster seg ut i tradisjonene, men jeg vil ut i fra denne studien hevde at disse kan også ha en beskrivende funksjon, fremfor en begrensende alene. *Hvorfor?*

En trommeslager og musiker kan bevisst gå inn i samspill med ønske om å etablere en musikalsk genuin dialog (Benson 2003). Men hva består dette i? Trommeslageren søker da en genuin erfaring hvor han eller hun stiller seg selv til rådighet for de understrømmende kreftene den dialogiske prosessen måtte innebære, fremfor å nødvendigvis kontré ufamiliære temaer med retorisk maktbruk (Andersen 1995). Man er åpen for sine medspillende parters innspill og man responderer frem og tilbake på disse før man kan samles rundt en forståelse (Benson 2003; Steinsholt 1997). Man kan ikke fullstendig kontrollere en dialog, og det medfører at man av og til opplever at ens egne forventninger ikke er i samsvar med realiteten og ens fordommer ikke holder vann (Steinsholt 1997; Svare 2008). Da må man, som Vegar Ytterdal Larsen uttrykkte det, bruke denne stressende opplevelsen på en produktiv måte. Denne prosessen vil da innebære at man må omfavne de andres bidrag til dialogen, tolke disse og på denne måten oppnå en ny forståelse.

I følge Gadamer er all forståelse av selvforståelse, og den musikalske dialogen innebærer at man har en forståelse av sin egen rolle som trommeslager under denne (Steinsholt 1997) Tar man ikke denne medfølgende prosessen innover seg står det dialogiske aspektet ved musikken i fare for å i alle fall delvis opphøre. Da formidler man i beste fall en tradisjon alene (Benson 2003). Det er dog ingen motsetning mellom en musikalsk dialog og det å befinne seg under en musikalsk

tradisjon, da en tradisjon kan anvendes som et begrep for å kunne analysere eksempelvis den oppnådde forståelsen (Borgo 2007; Korall 2002). Musikere med base i ulike tradisjoner kan også enes rundt en samlet forståelse, men dette vil mest sannsynlig innebære en dannelsesprosess (Hegel, i Steinsholt 1997) før man når dette målet. Da vil ikke tradisjonene med sine historiske elementer og rammer, som jeg har valgt å knytte opp i mot lingvistikkens verden (Asher 1993), fungere begrensende, men heller som fordommer på vei mot en ny forståelse (Steinsholt 1997).

6.3 En metodisk dannelsesprosess

I denne oppgaven har jeg tatt i bruk flere ulike forskningsmetoder, og dette har vært både en tidkrevende og lærerik prosess. Tatt i betraktning at en masteroppgave også er ment å skulle fungere som en øvelse i forskning, har dette for meg personlig i høy grad vært tilfellet (Fuglseth og Skogen 2006). Av grunner forklart i metodedelen valgte jeg et kvalitativt forskningsdesign for denne studien (Postholm 2010; Tjora 2009). De utførte intervjuene foregikk ansikt til ansikt, via mail, over Skype og til slutt trommeinnspillingene som jeg regner for å være av kvalitativ art (ibid). Dette brede spekteret av fremgangsmåter har særlig bydd på refleksjon over intervjuguiden. Ved intervjuer gjennomført gjennom mail er det viktig at spørsmålene er konkrete, presise og relevante da man som intervjuer ikke kan være tilstede for å for eksempel oppklare eventuelle misforståelser. Disse egenskapene er dog ikke eksklusive for korrespondanse over mail; de bør gjelde i ethvert kvalitativt intervju. Dog kan forskningseffekten bli betydelig større hvis dette ikke er tilfellet. Denne flerfoldige metodebruken hjalp meg til å avdekke svakheter i intervjuguiden, og jeg ser i ettertid at et bedre utarbeidet teoretisk fundament antageligvis ville ha bidratt til å kvalitetssikre selve forskningsverktøyet, intervjuguiden, da denne kan sies å fungere som mine fordommer på vei inn i en forståelse (Steinsholt 1997). Til tross for at jeg mener læringskurven har vært bratt, kunne den kanskje ha nærmet seg en nitti graders vinkel ytterligere hvis det nevnte teorigrunnet hadde vært utredet i større grad i forkant av intervjuene. Dog har arbeidet med denne oppgaven vært induktiv, og justeringer av teori har med andre ord forekommet underveis (Postholm 2010). Likevel er min erfaring at det dialogiske perspektivet har vært av størst nytteverdi for denne studien, og kanskje kunne jeg med fordel ha fokusert ytterligere på dette? Til tross for at både kommunikasjonsteori, retorikk og lingvistikk har sine respektive plasser i dialogisk aktivitet, så hindret de kanskje en mer inngående studie av den mer relevante musikalske dialogen? Men jeg ønsket også å vise til flere aspekter som kunne vise seg å være av relevans, og som kanskje ville ha gått tapt ved et ensidig fokus på dialogisk teori. Dette vil jeg dog anse som en betraktning ovenfor videre forskning, da jeg med denne oppgaven ønsket å se hvordan ulike teorier kunne anvendes opp i mot empirien, og den ovenstående betraktningen er en av mine refleksjoner basert på resultatet.

6.3.1 Et kort argument pro Skype som kvalitativt forskningsverktøy

Til tross for flere omfattende søk, greide jeg ikke å oppdrive en anseelig mengde relevant litteratur hva bruk av Skype i forskningsøyemed angår. Dermed måtte jeg vie større tillit først til egne antagelser, erfaringer og deretter refleksjoner. Som det kanskje fremkommer av metodedelen, så mener jeg at Skype som et kvalitativt verktøy kan virke å foreløpig være noe undervurdert. Blant annet er muligheten for å kunne spole tilbake og analysere informantens kroppsspråk av tenkbar nytteverdi. Dette er selvfølgelig også mulig ved bruk av for eksempel et håndholdt videokamera, men i motsetning til Skype, kan informantens oppmerksomhet her risikere å bli noe todelt. I tillegg til at videokameraets, eller opptakerens, tilstedeværelse vil kunne ha en noe begrensende effekt på det datamaterialet som blir generert (Tjora 2009). I Skype er opptakeren så og si usynlig. Det at man også kan utføre intervjuer hvor man ser hverandre i samtid på tvers av landegrenser er et argument for videre bruk av Skype som forskningsverktøy. Med andre ord risikerer forskningsvaliditet i mindre grad å bli skadelidende på grunn av logistiske, og økonomiske, begrensninger i utvalgskriteriene (ibid).

6.4 Noen flere tanker rundt videre forskning

Arbeidet med denne oppgaven har vært gjensidig krevende og givende for meg personlig, og dannet flere ideér til relaterbare refleksjoner. Underveis i oppgaven har jeg allerede vært innom noen forslag til videre forskning, men det er spesielt to refleksjoner som jeg avslutningsvis ønsker å understreke.

En studie av hvordan trommenes formidlingsmessige uttrykk har endret seg opp igjennom årene i ulike musikalske tradisjoner kunne vært særdeles interessant, da dette muligens kunne ha bidratt til et større fokus på konflikt og endring, som synes å være mer eller mindre fraværende i Hans-Georg Gadammers (Steinsholt 1997) perspektiv. Også hvilke øvrige tradisjoner, foruten musikalske, tradisjoner som fletter seg inn i trommeslageres og andre typer musikeres utøvelse kunne vært spennende å fått mer under lupen. Tricia Henry (1989) går inn på dette i boken *Break all rules - punk rock and the making of a style*. Også Koralls (2002) bøker er inne på hvordan musikkutøvelse har en sentral plass i sosiale arenaer. Videre forskning på dette kunne kanskje hatt et fruktbart potensiale for både akademikere og musikere, og kunne dannet en kognitivt elevert plattform til å skue over sin egen praksis fra.

7. Litteraturliste

Andersen, Øivind (1995). *I retorikkens hage*. Oslo: Universitetsforlaget.

Aristoteles (2006). *Retorikk*. Oslo: Vidarforlaget.

Asher, R. (Ed.) (1993) *Encyclopedia of Language and Linguistics*. Oxford: Pergamon Press.

Benson Ellis, B. (2003). *The Improvisation of Musical Dialogue - A phenomenology of music*.
Cambridge: University press

Biography (2012). Hentet 27.05.2012 fra <http://www.georgekollias.com/index2.htm>

Borgo, D. (2007). *Sync or swarm - Improvising music in a complex age*. New York: Continuum

Derek`s Bio (2010). Hentet 03.06.2012 fra <http://www.derekroddy.com/forum/viewtopic.php?f=37&t=17685>

Exeloume (2011). *The Bitsa Maniac. Fairytale of Perversion* (CD). Sverige: ViciSolum productions

Fuglseth, K. og Skogen, K. (red) (2006). *Masteroppgaven i pedagogikk og spesialpedagogikk - design og metoder*. Oslo: Cappelen akademisk forlag

Grand Funk Railroad (1973). *We`re An American Band. We`re An American Band* (CD). USA:
Capitol

Grenness, Carl E. (1999): *Kommunikasjon i organisasjoner. Innføring i kommunikasjonsteori og kommunikasjonsteknikker*. Abstrakt Forlag

Hate Eternal (2002). *King of all Kings* (CD). USA: Metal Blade records

Henry, T. (1989). *Break all the rules! - Punk rock and the making of a style*. Michigan: Umi
Research Press

Kaufmann, G. & Kaufmann, A. (2003): *Psykologi i organisasjon og ledelse* (3. utg. Ed.). Bergen: Fagbokforlaget

Keep of Kalessin (2006). *Vengeance Rising*. Armada (CD). Norge: Tabu recordings

Korall, B. (2002). *Drummin` Men: The Heartbeat of Jazz: The Bebop Years*. Oxford: University press

Korall, B. (2002). *Drummin` Men: The Heartbeat of Jazz: The Swing Years*. Oxford: University press

Moen, T. og Karlsdóttir, R. (red.) (2011). *Sentrale aspekter ved kvalitativ forskning*. Trondheim: Tapir akademisk forlag

Mowitt, J. (2002). *Percussion: drumming, beating, striking*. USA: Duke University press

Nile (2009). *Those Whom The Gods Detest* (CD). USA: Nuclear Blast

People are hitting 280 now? (2012). Hentet 24.05.2012 fra <http://www.derekroddy.com/forum/viewtopic.php?f=23&t=20849>

Peters, G. (2012). *The Philosophy of Improvisation*. Chicago: University press

Pilhofer M. & Day H. (2011). *Music Theory For Dummies* (2. utgave). New Jersey: John Wiley & Sons Inc

Postholm, M. B. (2005). *Kvalitativ metode - En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier* (2. utgave): Oslo: Universitetsforlaget

Ringdal, K. (2007). *Enhet og mangfold - samfunnsvitenskapelig forskning og kvantitativ metode*. Bergen: Fagbokforlaget

Rojek, C. (2011). *Pop music, pop culture*. Cambridge: Polity press

Sandbakk, E-W. (1983). *Hvordan spille moderne trommesett*. Trondheim: Percus forlag

Steinsholt, K. (1999). *Lett som en lek? - Ulike veivalg inn i leken og representasjonenes verden*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag

Steinsholt, K. (1997). *Refleksjon og ettertanke*. Trondheim: Tapir forlag

Svare, H. (2008). *Den gode samtalen - kunsten å skape dialog*. Oslo: Pax

Tjora, A. (2009). *Fra nysgjerrighet til innsikt - kvalitative forskningsmetoder i praksis* (public beta). Trondheim: Sosiologisk forlag

Waadeland, C.H. (1991). *Trommeslåtter- en trommeslagers skattekasse*. Trondheim: TIMA Forlag.

Waadeland, C.H (2006). The influence of tempo on movement and timing in rhythm performance. I: *Proceedings of 9th international conference on music perception and cognition*. Bologna: University Press 2006

Vedlegg

Vedlegg 1: Intervjuguidé

Vedlegg 2: CD med følgende spor

Spor	Informant/utøver
1	Låten «Can You Repeat That» uten trommespor
2	Bård Petter Hovik
3	Alessandro Elide
4	Vegar Ytterdal Larsen (v1)
5	Vegar Ytterdal Larsen (v2)
6	Vegar Ytterdal Larsen (v3)

Vedlegg 1: Intervjuguide

Introduksjonsspørsmål

1. Hvorfor begynte du å spille nettopp trommer, og når begynte du?
2. Hvilken sjanger foretrekker du å spille, og hvorfor?
3. Har du noen formell opplæring/utdanning, eller arbeidspraksis i trommefaget? I så fall, hvilke og hvor?
4. Hvis du ikke hadde kunne spilt trommer, ville du ha spilt et annet hovedinstrument?

Trommeslagerens rolle og utøvelse

5. Hvilke roller mener du er trommeslagerens viktigste?
6. Hvilke ferdigheter mener du er basis i en trommeslagers praksis?
7. Hvordan går du frem når du komponerer dine trommepartier?
8. Hvordan bygger du opp dine trommesoloer?
9. Hvordan går du frem for å utvikle egne ferdigheter på ditt instrument?
10. Spiller du andre instrumenter? I så fall, hvilken innvirkning har dette på ditt trommespill?

Trommeslagerens drivkraft

11. Hvilke trommeslagere vil du si er dine største inspirasjoner?
 - Hvem av disse gjenspeiles mest i ditt eget uttrykk?
12. Hvor henter du inspirasjon, og hva bidrar til å vedlikeholde dedikasjonen din til ditt instrument?
 - På godt norsk: hva driver deg?
13. Hvordan motiveres du til å videreutvikle din uttrykksform?
14. I hvilken grad er det relevant for deg å prøve å overgå dine samtidige trommeslagere?

15. Hva mener du kjennetegner en god trommeslager, uavhengig av sjanger?

Trommenes språk og uttrykk

16. Hva er god teknikk for deg, og hvor relevant mener du dette er for en trommeslager?

- Individuelt og i en musikalsk sammenheng

17. Hvilke elementer i din spillestil gjør ditt eget uttrykk gjenkjennbart?

- Hvordan har du utviklet disse?

18. Hvor viktig mener du det er for en seriøs trommeslager å utforske ulike sjangre og spillestiler?

19. Hvordan anser du trommenes rolle i forhold til de andre instrumentene?

20. I hvor stor grad vektlegger du andre trommeslagers bidrag?

21. Hvordan mener du trommeslagerens rolle har utviklet seg over tid i din hovedsjanger?

- Hvor viktig mener du det er å kjenne til sjangerens historie, trommemessig?

22. Hvordan føler du at din personlige bakgrunn påvirker din tilnærming til instrumentet?

23. Hvordan mener du trommer er egnet til å uttrykke emosjoner og underbygge/uttrykke ulike budskap?

24. Mener du trommer kan tolkes som et selvstendig språk? I så fall, hvorfor? Eventuelt, hvorfor ikke?

25. I hvilken grad opptar musikalsk/rytmisk teori deg?

26. Bruker du i så fall dette aktivt i din praksis?

27. I hvilken grad skiller de ulike måtene å spille trommer seg på i disse ulike situasjonene/kontekstene:

- Individuelt – øving/jamming?
- Med andre trommeslagere?
- I bandsammenheng?

- I studio?
- Live?