Gospel chops

En analyse av spillestilen

CARSTEN OMHOLT

VEILEDER
Eirik Sørbø

Universitetet i Agder, 2022
Fakultet for kunstfag
Institutt for rytmisk musikk

UiA Universitetet i Agder

Master

Forord

Etter fem år på UIA er jeg kommet til veis ende, og ønsker å takke de som har gjort disse fem årene så verdifulle som de er blitt.

Først vil jeg takke alle som har hjulpet meg med oppgaven. Takk til min veileder Eirik Sørbø for kloke ord og gode samtaler. Og takk til Per Elias Drabløs for fruktbare felles veiledningstimer i masteroppgavefaget.

Takk til Calvin Rodgers, Mike Mitchell og Ole Morten Sommer for å bidra til oppgaven ved å la seg intervjue. Dere har vært en stor inspirasjon, både til mitt utøvende virke og til masteroppgaven.

Jeg ønsker å takke mine to trommelærere Bruce Rasmussen og Karl Oluf Wennerberg, som har inspirert meg til å dedikere utallige timer på øvingsrommet. Tusen takk for fantastiske og lærerike timer.

Takk til universitetet for øvingsrom og inspirerende fag. Jeg ønsker å takke alle lærerne. Det er en fryd å få studere på UIA.

Mine fem år på universitetet hadde ikke vært det samme uten gode medstudenter: takk til alle for musikalske opplevelser og samtaler. En spesiell takk til alle trommestudentene for inspirerende slag.

Jeg vil takke kjæresten min, Benedikte, for tålmodighet og støtte.

Til slutt vil jeg takke min mor, far og bror for støtte og kjærlighet. Takk for at jeg får lov til å holde på med musikk.

Undersøkelsesopplegget som denne masteroppgaven bygger på, er godkjent av NSD.

Innholdsfortegnelse

FORORD **3**

1 INNLEDNING **9**

1.1 BAKGRUNN FOR VALG AV TEMA 9

1.1.1 Egen bakgrunn og motivasjon *9*

1.2 FORMÅL OG RELEVANS 11

1.3 TEMA OG PROBLEMSTILLING 12

1.3.1 Problemstilling og forskningsspørsmål *12*

1.4 AVGRENSING 12

1.5 VIDERE STRUKTUR 13

2 KONTEKST **15**

2.1 MODERNE GOSPELTROMMING 15

2.2 GOSPEL CHOPS 19

2.2.1 Et sammensatt begrep *20*

2.2.2 Begrepets relevans *22*

2.2.3 Beskrivelse av begrepet *24*

3 TEORI OG METODE **25**

3.1 SAMMENSETNINGER 25

3.1.1 Rudimenter *25*

3.1.2 Stikkinger *26*

3.1.3 Grupperinger *26*

3.2 ORKESTRERING 28

3.3 SOUND 29

3.3.1 Utstyr *31*

3.3.2 Touch og anslag *32*

3.4 TRANSKRIPSJON OG AUDIOVISUELL ANALYSE 33

3.4.1 Trommesett-notasjon *34*

3.4.2 Valg av musikkmateriale 35

3.4.3 Modell for analyse av musikkmaterialet 37

3.5 KVALITATIVT INTERVJU 39

3.5.1 Intervjuguide og struktur 39

3.5.2 Valg av intervjuobjekter 40

3.5.3 Videointervju 41

3.6 RELIABILITET OG VALIDITET 41

4 RESULTAT OG ANALYSE 43

4.1 ERIC MOORE ZILDJIAN CYMBALS 43

4.1.1 Audiovisuell analyse 43

4.1.2 Transkripsjon 44

4.2 AQUARIAN REFLECTOR SERIES - GET YOUR ERIC MOORE ON! 51

4.2.1 Audiovisuell analyse 51

4.2.2 Transkripsjon 51

4.2.3 Sammensetninger 56

4.2.4 Orkestrering 57

4.2.5 Sound 58

4.3 ZILDJIAN PERFORMANCE – DEVON TAYLOR – "MAIN EVENT" 59

4.3.1 Auditiv analyse 60

4.3.2 Transkripsjon 60

4.4 #VFJAMS LIVE! – DEVON TAYLOR – DRUM CAM 66

4.4.1 Auditiv analyse 66

4.4.2 Transkripsjon 67

4.4.3 Sammensetninger 72

4.4.4 Orkestrering 73

4.4.5 Sound 73

4.5 #VFJAMS LIVE! – MIKE MITCHELL – TRANSCRIPTION 74

4.5.1 Audiovisuell analyse 74

4.5.2 Transkripsjon *75*

4.5.3 Sammensetninger *78*

4.5.4 Orkestrering *78*

4.5.5 Sound *79*

4.6 SAMMENDRAG AV MUSIKKANALYSE 80

4.7 ANALYSE AV INTERVJUENE 82

4.7.1 Sammensetninger *82*

4.7.2 Orkestrering *84*

4.7.3 Sound *85*

4.7.4 Begrepets relevans *88*

4.8 SAMMENDRAG AV ANALYSE AV INTERVJUENE 90

5 KONKLUSJON 91

5.1 HVA INNEHOLDER BEGREPET GOSPEL CHOPS? 91

5.2 HVORDAN UTØVES GOSPEL CHOPS? 91

5.2.1 Hvilke sammensetninger anvendes? *91*

5.2.2 Hvordan orkestreres slagene? *92*

5.2.3 Hva kjennetegner soundet? *93*

6 AVSLUTNING 95

6.1 SAMMENDRAG 95

6.2 REFLEKSJON 96

6.3 VIDERE FORSKNING 96

LITTERATURLISTE 99

VEDLEGG 1: RUDIMENTER 103

VEDLEGG 2: CHAFFEE-STIKKINGER 104

VEDLEGG 3: «ERIC MOORE ZILDJIAN CYMBALS» - TRANSKRIPSJON 105

VEDLEGG 4: «AQUARIAN REFLECTOR SERIES - GET YOUR ERIC MOORE ON!» - TRANSKRIPSJON 108

VEDLEGG 5: «ZILDJIAN PERFORMANCE - DEVON TAYLOR - MAIN EVENT» - TRANSKRIPSJON 111

VEDLEGG 6: «#VFJAMS LIVE! – DEVON TAYLOR – DRUM CAM» - TRANSKRIPSJON 114

VEDLEGG 7: «#VFJAMS LIVE! – MIKE MITCHELL – TRANSCRIPTION» - TRANSKRIPSJON 117

1 Innledning

Jeg begynte tidlig å interessere meg for gospeltrommeslagere som utøvde intrikate fraser rundt trommesettet i en hurtig underdeling. De syntes å være upåvirket av de tekniske ferdighetene som kreves for å utføre lineære[1] sammensetninger av hender og ben, hvilket ga meg et stort ønske om å forstå og lære. Frasene som appellerte til min ønskede spillestil, guidet søkeordene på nettet mot gospel chops – en spillestil som på denne tiden (2010) nylig hadde begynt å florere. Det var vanskelig å sette ord på hva som gjorde den spennende, og den var en utfordring å emulere. Siden den gang har jeg praktisert frasene for å inkludere elementene til mitt eget spill.

Denne studien vil fokusere på spillestilen gospel chops, som benyttes av noen av dagens mest anerkjente trommeslagere innenfor ulike musikksjangre og i store deler av den amerikanske popmusikkens liveopptredener.

Gjennom denne oppgaven skal jeg gi et overblikk over den praktiske utførelsen av spillestilen. For å gjøre dette skal jeg gjennom en musikkanalyse ta standpunkt til hvordan frasene innenfor gospel chops utføres, og gjøre rede for kvalitative intervju jeg har gjort med noen av dagens utøvere innenfor spillestilen. Begrepet gospel chops er noe uklart definert og av den grunn vil et annet formål være å bidra til en tydeligere beskrivelse. I tillegg til å gjennomføre musikkanalyser og intervju vil jeg inkludere et historisk perspektiv for å presisere begrepsinnholdet og for å sette forskningen i en kontekst.

1.1 Bakgrunn for valg av tema

For å gi en dypere forståelse av hvorfor studien omhandler gospel chops vil jeg redegjøre for min erfaring med og motivasjon for temaet. Under vil jeg beskrive noen av mine opplevelser som trommeslager, og hvorfor jeg mener temaet er viktig fra et forskningsperspektiv.

1.1.1 Egen bakgrunn og motivasjon

Trommeslagere har som regel et hovedfokus på hendene. Store deler av trommelitteraturen tenderer til å omhandle hvordan hendene kan utføre tekniske ferdigheter, rytmer, rudimenter og stikkinger,[2] og slagtyper som up-strokes, down-strokes, tap-strokes og full strokes. I bøker som inkluderer ben, er det ofte groove som er i fokus, siden store deler av en trommeslagers virke

[1] En lineær spillestil består av ett og ett slag etter hverandre. Ingen slag spilles unisont.
[2] Stikkinger er ulike kombinasjoner av venstre og høyre hånd.

rettes mot å holde en stødig puls i form av en groove. På den annen side utøves komplekse sammensetninger med både hender og ben i ulike musikalske sammenhenger. I medier som YouTube, Instagram, Tik Tok og Snap Chat florerer kreative spillestiler og instruksjonsvideoer som viser trommeslageres ferdigheter.

For min del startet ferden innenfor lignende spillestiler da jeg i 14-årsalderen fikk en ny trommelærer. Gjennom timene med ham ble jeg introdusert for sammensetninger i form av hender og ben, noe som vekket stor interesse. Læreren ba meg om å spille flere sammensetninger etter hverandre som resulterte i lengre fraser med et spennende uttrykk. Slik oppdaget jeg gospel chops som et effektivt søkeord for lignende fraser. Videoene var mange, frasene var komplekse, og det å skulle lære dem var utfordrende.

I 2016 dro jeg på sommerskole på Berklee College of Music, hvor jeg fikk en dypere forståelse av fenomenet. Her introduserte trommeslager James Murphy et konsept for å utvikle intrikate fraser han kalte «glue-stickings.» Konseptet gikk ut på å bruke grupperinger som bestod av et antall slag som skulle repeteres, orkestreres[3] og blandes med andre grupperinger. På samme tid undersøkte jeg alt fra «The Berklee Files,»[4] *Shed Sessionz vol. 1* og *vol. 2*[5] og afroamerikansk kirkemusikk, til live opptredener med trommeslagere som blant andre Eric Moore, Tony Royster Jr., Thomas Pridgen, Aaron Spears, Vinnie Colaiuta og Dave Weckl. Felles for videoene var de hurtige frasene utført via komplekse sammensetninger og med en orkestrering jeg sjelden tidligere hadde hørt. Etter disse erfaringene ble jeg flinkere til å emulere spillestilen, noe som i økende grad har blitt en del av min egen spillestil.

I dag blir spillestilen brukt i ulike musikalske settinger og inkludert i mange av live-opptredenene til de store amerikanske populærmusikkartistene. Eksempler på dette er trommeslagere som Devon Taylor (Justin Bieber), Eric Moore (Eros Ramazzotti), Tony Royster Jr. (Jay-Z), Cleon Edwards (Erykah Badu) og Aaron Spears (Ariana Grande og Usher). Flere av disse har bakgrunn fra et afroamerikansk kirkemiljø eller en lignende arena. Det er ikke uten grunn at det er disse trommeslagerne som får mange av jobbene med de store artistene. I Norden derimot utøves spillestilen noe mer sporadisk, men blir brukt i ulike settinger. Disse tendensene har også vært en motivasjon for at jeg ville forstå og utøve spillestilen.

---

[3] Orkestrere betyr å plassere slag ut på trommesettet.
[4] The Berklee Files er en videoproduksjon av Gerald Forrest der studenter fra Berklee College of Music viser gospel chops.
[5] Shed Sessionz er DVD-er produsert av Gerald Forrest, der unge gospeltrommeslagere spiller.

På bakgrunn av egen interesse og i samsvar med lærere jeg har hatt, har jeg etablert en forståelse av gospel chops. Dette vil være med å påvirke min studie ved at jeg kan stille spesifikke og gjennomtenkte spørsmål.

Da jeg gikk i gang med arbeidet, hadde jeg en klar forståelse for hva spillestilen innebærer. Men det viste seg at litteraturen hadde vage definisjoner, og de kunne være beskrivende for flere sjangre og spillestiler. I tillegg observerte jeg at begrepet har sine ulemper når det gjelder å betrakte spillestiler i sekulær musikk som gospel chops, og å plassere trommeslageres bakgrunn og eget uttrykk. I intervjuet med trommeslager Calvin Rodgers, som jeg presenterer senere i oppgaven, ble jeg oppfordret til å belyse disse aspektene. Det vil derfor være naturlig å presisere innholdet i begrepet gospel chops og å undersøke om begrepet faktisk er egnet til å bruke i de settingene jeg har nevnt.

1.2 Formål og relevans

Det studien primært skal bidra til er å belyse spillestilen, som fra før er lite omtalt i akademisk litteratur. Bortsett fra de mer generelle studiene om gospeltromming fra Lamon B. Lawhorn (2015), Brandon Prigg (2021) og Daniel Stadnicki (2012), er jeg ikke kjent med akademiske studier om fenomenet, og mener det derfor er nødvendig å knytte det utøvende til musikkvitenskapen for å teoretisere temaet.

For å forstå hvilke trekk som kjennetegner spillestilen, retter studien søkelys mot hvordan frasene er bygget opp og hvordan de utføres. Dette gjør at mitt arbeid kan bidra til å videreutvikle og inspirere lignende spillestiler, trommeslageres kompetanse innenfor feltet og dagens liveopptredener. Min erfaring som trommeslager i Norge er at få er kjent med å spille de komplekse frasene som utøves innenfor spillestilen. Et slikt forskningsfelt vil derfor også kanskje gagne utøvere som mer sporadisk benytter spillestilen.

Min gjennomgang av tidligere litteratur viser altså at begrepet gospel chops er uklart definert, og at det kan være problematisk å anvende. Blant trommeslagere er begrepet hyppig brukt uten at man har en bestemt forklaring på hvilke elementer som gjør at man velger å bruke begrepet. Det som blir lagt til grunn er en auditiv opplevelse som korresponderer med lytterens tidligere erfaring av spillestilen.

1.3 Tema og problemstilling

Denne masteroppgaven vil undersøke hva spillestilen gospel chops består av, samt begrepets innhold og relevans. For å belyse temaet vil studien basere seg på et historisk perspektiv, musikkanalyse av tre trommeslagere og intervju av tre utøvere innenfor feltet.

1.3.1 Problemstilling og forskningsspørsmål

Den overordnede problemstillingen er:

Hva inneholder begrepet gospel chops, og hvordan utøves denne spillestilen?

Denne problemstillingen inneholder to spørsmål. De er satt sammen slik fordi en innholdsbestemmelse av begrepet må skje ved at en også undersøker hvordan spillestilen faktisk blir utøvd. For å etablere en forståelse av spillestilen gospel chops vil det være aktuelt å undersøke særlig tre aspekter: *sammensetninger*, *orkestrering* og *sound*. Disse er valgt på bakgrunn av erfaring for hvordan en slik spillestil utføres. På dette grunnlag blir det tre forskningsspørsmål:

1) Hvilke sammensetninger anvendes?
2) Hvordan orkestreres slagene?
3) Hva kjennetegner soundet?

Man har ulike sammensetninger av rudimenter, stikkinger og grupperinger; man orkestrerer slagene ut på trommesettet; og dermed skaper man et sound. I teori- og metodekapittelet vil disse begrepene utdypes og forklares.

1.4 Avgrensing

I en forskningsstudie er det viktig å avgrense temaet for å kunne besvare problemstillingen og forskningsspørsmålene så presist som mulig, og gi leseren informasjon om hva studien omhandler og ikke.

Forskningen retter fokus mot den virtuose delen av gospeltrommingen, som etter 2000-tallet er blitt kalt for gospel chops. Derfor er oppgavens tema avgrenset til studiet av avanserte fraser utført av trommeslagere som har vært aktive i denne perioden, og som har bakgrunn i den afroamerikanske kirken. Det finnes mange kirker og menigheter i USA, men studiens tema omhandler en spillestil som er utviklet av trommeslagere med bakgrunn i gospelmusikk, som er spilt i afroamerikanske baptistkirker og pinsekirker.

Jeg har brukt to hovedtyper av datamateriale for å besvare problemstillingen og forskningsspørsmålene. Det ene materialet består i å analysere spillestilen til tre aktuelle trommeslagere fra USA, og det andre materialet utgjøres av tre intervjuer med perspektiv fra USA og Norden. Ettersom gospel chops i dag brukes på ulike arenaer og i flere sjangere, har jeg valgt ikke å undersøke de ulike settinger som spillestilen blir brukt i. Fokuset er rettet mot trommespillet, i motsetning til å analysere det helhetlige lydbildet.

For å plassere gospel chops i en kontekst og forstå begrepet, har jeg inkludert et historisk perspektiv. I denne delen er det den virtuose delen av gospeltrommingen som er vektlagt, for å beholde fokuset på studiens formål. Denne tilnærmingen ekskluderer mange andre sider av gospeltrommingens historie. Derfor vil enkelte tidsepoker og avsnitt om mer generelle gospeltrommeslagere bli presentert nokså oppsummerende.

På grunn av studiens omfang og tidsrom er det ikke mulig å gå like dypt inn i hvert av studiens spørsmål. Derfor er formålet med studien å gi en bedre forståelse av den praktiske utførelsen av spillestilen gospel chops, med mindre vekt på begrepets innhold og relevans. For å kunne gi en strukturert fremstilling, har jeg valgt å skille den utøvende delen og begrepet, selv om de vil ha innvirkning på hverandre. Det som vedrører begrepet, er derfor avgrenset til kapittel 2 (kontekst), kapittel 4 (resultat og analyse) og kapittel 5 (konklusjon).

1.5 Videre struktur

Jeg vil nå beskrive oppgavens struktur for å gi et innblikk i hva de forskjellige kapitlene vil omhandle.

I kapittel 2 fokuserer jeg på det historiske perspektivet og presenterer litteratur som har den virtuose delen av gospeltrommingen i fokus. Deretter dekonstrueres begrepet gospel chops for å forstå ordene hver for seg. Videre diskuterer jeg begrepets relevans. Basert på materialet som er lagt frem, har jeg utformet en midlertidig beskrivelse av begrepet, som mot slutten av oppgaven vil bli presisert ytterligere basert på funn.

I kapittel 3 presenterer jeg teori jeg har benyttet, samt metodologi. Først vil det som omhandler teori kategoriseres i sammensetninger, orkestrering og sound. Disse tre aspektene blir tydelig forklart og tolket i lys av teori og tidligere forskning.

I kapittel 4 presenteres og analyseres musikk- og intervjumaterialet. I tillegg drøftes hvorvidt begrepet gospel chops er et egnet eller uegnet begrep.

I kapittel 5 oppsummerer jeg og konkluderer rundt funnene.

I kapittel 6 sammenfatter jeg oppgaven og legger frem noen refleksjoner jeg har gjort meg. Til slutt presenteres ansatser til videre forskning.

2 Kontekst

Fra trommesettet ble satt sammen på 1930-40-tallet (Rasmussen, 2001, s. 9) er forskjellige spillestiler og tilnærminger utviklet. Det historiske perspektivet vil være behjelpelig med å informere om hva som har vært med på å utvikle den karakteristiske spillestilen gospel chops, og hvilken verdi og betydning den har fått. En kan stille spørsmål ved bruk av ordet gospel – om det kun er knyttet til musikk i kirke eller om det i historisk perspektiv inngår som betegnelse i en større musikalsk sammenheng.

Lamon Lawhorn sin doktorgradsavhandling *The Evolution of Gospel Drumming* fra 2015, danner informasjonsgrunnlaget til denne delen, da en relativt stor andel av annen litteratur retter søkelys mot andre elementer ved kirkemusikken (Lawhorn, 2015, s. 3-4). Doktoravhandlingen er særlig hensiktsmessig ettersom den retter fokuset mot virtuositeten til gospeltrommeslagere.

2.1 Moderne gospeltromming

Bruk av perkusjonsinstrumenter har lenge vært en del av musikken som finner sted i ritualer og religiøse sammenhenger. Under slavehandelen på midten av 1800-tallet ble flere av de tradisjonelle instrumentene fjernet, men ble tatt i bruk igjen på starten av 1900-tallet. Blant disse var perkusjonsinstrumentet tamburinen, som ble en del av de afro-amerikanske religiøse musikktradisjonene. Gudstjenestene i den tradisjonelle kirken skulle berikes av religiøs musikk, mens sekulær musikk ikke var akseptert. Tidlig jazz og blues ble ansett for å være djevelens musikk – et syn som også gjaldt for trommesettet (Lawhorn, 2015, s. 12).

I løpet av 1950-tallet begynte artister å blande gospel med sekulær musikk. En som gjorde dette var Thomas Dorsey, som inkluderte elementer fra heavy blues (Prigg, 2021, s. 26). Lignende artister som Bobby Blue Bland og Ray Charles benyttet seg av musikken som normalt fant sted i kirken og byttet ut det tekstlige. I motsetning til kirkens syn på hvilke som var djevelske instrumenter, tok de i bruk gitar, bass, piano, blåseinstrumenter og trommer. På samme tid begynte gospelartister å dra på turné med billettsalg, noe som førte til en mer kommersiell anerkjennelse og et bredere multikulturelt publikum (Lawhorn, 2015, s. 13).

På 60-tallet ble det dannet nye hybrider, og flere artister fikk anerkjennelse for sin innspilte musikk. Edwards Hawkins introduserte stilistiske trekk fra både soul-jazz og R&B, noe som førte til mye spilletid hos sekulære radiokanaler (Prigg, 2021, s. 27). I 1969 publiserte The Edward Hawkins Singers albumet *Let Us Go into the House of the Lord* der den omarrangerte salmen *Oh Happy Day* kom inn på topp 40-lister (Lewis, 2018).

Mot slutten av tiåret ble det introdusert en ny type gospel med elektroniske instrumenter, som inkluderte synthesizere, bassgitar og trommesett. Dette påvirket og inspirerte musikere til å akkompagnere på nye måter. Blant disse ble trommeslageren til gospelsangeren Walter Hawkins, Joel Smith, en stor innovatør. Smith utviklet funk-groover, ghost notes, sving patterns og fills, som tidligere ikke var brukt i sjangeren. Elementene trer frem i Walter Hawkins´ publikasjoner på 70-tallet, blant annet i låten «Until I Found The Lord», fra albumserien *Love Alive* (Lawhorn, 2015, s. 13-15).

På 70-tallet inntar Andraé Crouch den musikalske scenen (Lawhorn, 2018, s. 15). Hans musikk ble betegnet, i likhet med Edward Hawkins sin, som *pop-gospel*, en hybrid av gospel og pop, og dette ble ansett for å være nokså kontroversielt (Ramsey, 2003, s. 191). På denne tiden ble Andraé Crouch sin musikk produsert av trommeslager Bill Maxwell, som ble den første gospeltrommeslageren til både å spille trommer og produsere gospelmusikk. Hans bidrag av groove-spilling på 70-tallet var med på å danne grunnlaget for den videre utviklingen av gospel på 80-tallet (Lawhorn, 2015, s. 15). På tidlig 80-tall ble sjangeren smooth-soul gospel etablert (Ramsey, 2003, s. 191), karakterisert av myke ballader og groove-baserte sanger. Artister som Andraé Crouch, The Winans og Tramaine Hawkins ble kjent for denne hybridstilen, som inspirerte mainstream artister. Og trommeslagere som Dana Davis (The Winans, Vicki Winans), Fred Dinkins (Tramaine Hawkins), Bill Maxwell (Andre Crouch), og Michael Williams (Commissioned) påvirket den kreative utviklingen av gospeltromming (Lawhorn, 2015, s. 16).

På slutten av 80-tallet skjedde det et stilistisk skifte da artister begynte å gi musikalske friheter til trommeslagere, og livekonserter og teknologiske fremskritt som kassetter, CD-er og VHS-kassetter, bidro til å spre innflytelse både fra og til gospelmusikere. Dette førte til nye kreative spillemåter, og i tillegg stor påvirkning fra trommelegender som Dave Weckl, Vinnie Colaiuta og Steve Gadd (Lawhorn, 2015, s. 16-17).

> *Whatever I heard I would mimic, and the only way I would mimic it, like Steve Gadd would do it like, he would actually do the actual rudiment between the toms, whereas for me to make it sound like that it´d be the bass drum … so those are like you know licks that I had to create on my own because I didn't know that you were supposed to have certain rudiments (Gerald Heyward i intervju med Aaron Spears, Hudson Music, 2019, 2:53).*

Gjennom musikken til den Brooklyn-baserte artisten Hezekiah Walker, introduserte Gerald Heyward og Jeff «Lo» Davis en ny type fills som inkorporerte sterke, raske dobbeltslag på basstrommen kjent som *Brooklyn-rolls*. Spillemåten skulle bli et kjennetegn på

gospeltrommeslagere og inspirerte trommeslagere innenfor flere sjangere (Lawhorn, 2015, s. 16-17).

I 1989 holdes livekonserten *Buddy Rich Memorial* som inkluderte en solo i trio-format, med trommeslagerne Dave Weckl, Vinnie Colaiuta og Steve Gadd. I tur og orden viste de frem hver sin solo etterfulgt av *trading fours* – et konsept der hver instrumentalist tildeles fire takter til solospill. Spillestilen inspirerte gospeltrommeslagere, og Dave Weckl sine lineære triol-konsepter (høyre, venstre, fot) ble etter hvert et av mange kjennetegn på det karakteristiske gospeluttrykket. Rytmene som tidligere var basert på 8.-deler ble utført i form av 16.-deler eller 32.-deler, og flere rudimenter ble inkludert i det karakteristiske spillet (Lawhorn, 2015, s. 18).

På starten av 90-tallet begynte artister som Kirk Franklin og Hezekiah Walker å utvikle nye hybrider av tradisjonell gospel, blandet med pop og upbeat musikk, og dette inspirerte trommeslagere til å utvikle og inkludere flere avanserte fraser. Det musikalske utvalget ble utviklet i form av innhold og vanskelighetsgrad, noe som tillot musikere å gå fra den tradisjonelt akkompagnerende rollen for sangerne, til å etablere seg som virtuose utøvere. Låter som «Thank You Lord» av Walter Hawkins, viser tiårets utvikling med låt-introduksjoner og avanserte fraser, hvor Joel Smith også legger grunnlaget for bruken av trommesoloer i senere gospelkomposisjoner.

På midten av 90-tallet skjer det raske endringer, og musikken når den yngre generasjonen. Epokens mest innflytelsesrike trommeslager blir ansett for å være Chris Dave, som gjennom den kritikerroste R&B-gruppen Mint Condition gjenspeilte gospelmusikk. På midten av 90-tallet viste Black Entertainment Television [BET®] Mint Condition på livemusikkshowet *Planet Groove*, og opptredenen påvirket siden gospeltrommeslageres tilnærming til ballader og rytmiske fraseringer (Lawhorn, 2015, s. 19-21):

> *I don't care what anybody says, Chris Dave changed it. When that concert aired on Planet Groove, there wasn't a drummer that played the same, gospel music wise. There wasn't a drummer that played the same after that. Everybody changed after that. Everyone (Calvin Rodgers sitert i Lawhorn, 2015, s. 21).*

Samtidig som Chris Dave spilte med Mint Condition, bidro han på Kim Burrells første gospelalbum-innspilling. Burrell var en Houston-basert sanger, som med bakgrunn i jazz brakte en ny type gospel frem i lyset. Og med Chris Daves tidligere jazzerfaring skulle de endre landskapet til gospel igjen. Burrells komposisjoner inkluderte instrumentale mellomspill og repriser som integrerte jazz, rock og fusion-stiler i gospelmusikk, hvilket fungerte som en

plattform for solo og trommeopptredener. På Burrells andre album viser trommeslager Doobie Powell evolusjonære lineære fills og Brooklyn-inspirerte basstrommeslag, og ble tildelt musikalske strekk på musikkrepriser og mellomspill slik som i låten Prodigal Son, «Kim's Request og Tribute» (Lawhorn, 2015, s. 22).

Bruken av trommeintroduksjoner og soloer fortsatte å vokse i lengde, vanskelighetsgrad og uttrykk. I 1996 utføres den første virtuose trommesoloen innenfor gospel musikk av LaDell Abrams på låten «God of Mercy» av The Inner City Mass Choir og John P. Kee. Trommeslagere som LaDell Abrams (John P. Kee), Doobie Powell (Kim Burrell), Teddy Campbell (Chicago Mass Choir), Robert "Sput" Searight (God's Property), Calvin Napper (John P. Kee, Donald Lawrence, Karen Clark-Sheard), Marvin McQuitty (Fred Hammond), Jeremy Haynes (Donald Lawrence, Twinkie Clark, Men of Standard) og mange andre førte stilen inn i det 21. århundre (Lawhorn, 2015, s. 22-23).

Starten av 2000-tallet revolusjonerte trommespillet med tidens tilgjengelighet til informasjon, og trommeslagere ble lagt merke til og fikk innflytelse like raskt som artistene de opptrådte med. De som vokste opp med gospelinspirasjonene fra 80-tallet, var ikke kun inspirert av datidens gospelutøvere, men hadde også tilgang til nyere unge talenter, med eksempler som femten år gamle Tony Royster Jr. i videoen Common Ground (Lawhorn, 2015, s. 23-24).

En av de mest innflytelsesrike trommeslagerne var Calvin Rodgers, som i likhet med de tidligere gospeltrommeslagerne var sterkt influert av fusion-trommeslagere. Dette førte til en rudimental tilnærming blandet med gospel, noe som snart definerte det karakteristiske uttrykket (Lawhorn, 2015, s. 14; Prigg, 2021, s. 29). I 2001 publiseres albumet *Tell The Devil I´m Back* av Bishop Larry Trotter, hvor Rodgers uttrykker en aggressiv spillestil og eksponerer sine virtuose ferdigheter i stor grad på albumets tittel-låt (Lawhorn, 2015, s. 24).

Samme år utførte Rodgers kanskje sin mest kjente trommesolo på låten «Rain On Us» av John P. Kee, en tidligere original-låt «God Of Mercy» med trommeslager LaDell Abrams. Calvin Rodgers tok her inspirasjon fra Abrams´ trommesolo og utførte lineære fills inspirert fra 90-tallet, go-go danserytmer og ikke minst off-beat rytmer som ikke var vanlig i gospeltromming. I løpet av tiåret utga Marvin Sapp tre album (*Thirsty*, *Here I Am*, og *I Win*) med Calvin Rodgers som preget og inspirerte gospeltrommeslagere. Rodgers´ spilling på «More Than a Conqueror» og James Fortunes «Never Again» viser essensen av gospeltromming. Gospelspillestilen fortsatte å utvikles i form av tekniske ferdigheter og virtuose fraseringer, og andre gospel spillestiler, deriblant shout music, ble også mer vanlig å spille inn (Lawhorn, 2015, s. 28-29).

2000-tallets gospeltrommeslagere integrerte tidens hyppige og komplekse spillestil, og viste seg frem i form av soloer, låt-introduksjoner, musikalske mellomspill og mer. Trommeslagere som Robert "Sput" Searight (Kim Burrell/ *I'll Keep Holding on*), Chris Coleman (Israel Houghton and New Breed/ *Minstrel's Advance*), Aaron Spears (Gideon Band/ *Praise Him*) Calvin Napper (Micah Stampley/*War Cry*) og Calvin Rodgers (Marvin Sapp/*More Than a Conqueror*) inkorporerte, utviklet og inspirerte høyst avanserte spillestiler, og de Brooklyn-inspirerte basstrommeslagene var nå å finne i flere innspillinger (Lawhorn, 2015, s. 24-25).

På grunn av 2000-tallets nye teknologiske fremskritt med mobiler og nettsider som YouTube, ble det mulig for utenforstående å se hva som skjedde innenfor gospelmiljøene. *Jam sessions* eller *shed sessions*, som er en eldre tradisjon, var et av fenomenene som gjorde seg kjent. Konseptet består av trommeslagere som samles i kirken for å utveksle musikalske ideer, ofte gjennomført slik som *Buddy Rich Memorial* konserten i 1989. Jam- og shed sessions ble innspilt på mobiltelefoner og lastet opp til YouTube, og dette økte etter hvert i popularitet, og var medvirkende til å danne begrepet gospel chops og utviklingen av Gerald Forrest sin nettside gospelchops.com (Lawhorn, 2015, s. 26).

Gospelmusikk er altså en musikkstil som gjennom sine hybrider har blitt inspirert av flere sjangere. For trommeslagere er spillestilen blitt influert av utøvere med forskjellig bakgrunn via innspillinger, konserter, tromme-opptredener, sheds, seremonier og instruksjonsvideoer. Slik er det blitt til en kompleks spillestil bestående av intrikate elementer, der rudimenter og fotens tilstedeværelse er blitt essensielt.

2.2 Gospel chops

Begrepet gospel chops er hyppig brukt til å sette ord på auditive eksempler, men når en skal beskrive hva en hører, kan det oppstå ulike oppfatninger. I eksisterende litteratur er det så langt jeg vet ingen klar definisjon på hva gospel chops er, selv om begrepet er omtalt flere steder.

Gerald Forrest opprettet internettsiden gospelchops.com i 2004, for å gi tilgang til «…this creative culture that is often hidden within the confines of the church sanctuary» (GospelChops, u. å.). Her publiserte han videoer med undervisningsmateriale og av jam- og shed sessions der afroamerikanske kirketrommeslagere viste sine kreative ferdigheter. I 2005 publiserte han videoen *Shed Sessionz Vol. 1* som blant annet inneholdt trommeikonene Tony Royster Jr., Thomas Pridgen og Eric Moore, og i 2007 kom *Vol. 2.* Dette førte til stor oppmerksomhet innenfor trommemiljøet og førte til utsagnet «Thank you GospelChops!!» (GospelChops, u. å.). Etter disse utgivelsene ble gospel chops et globalt fenomen og en beskrivelse på en lineær

spillestil, utført i en kompleks sammensetning av hender og ben i 16.- eller 32.-deler (Stadnicki, 2012, s. 16; TheRealGospelChops, 2018).

2.2.1 Et sammensatt begrep

Gospel chops er satt sammen av to ord som kan brukes hver for seg. Chops er i dag et ord som brukes bredt i musikksammenheng, mens gospel ofte blir knyttet til religiøsitet eller musikksjangeren gospel.

Hvis en undersøker betydningen av *chops* nærmere, finner en flere oppfatninger av begrepet. I *Merriam-Webster Dictionary Online* finner en for *chop* blant flere definisjoner «to make a quick stroke or repeated strokes with or as if with a sharp instrument (such as an axe) » og «to move or act suddenly or violently» (https://www.merriam-webster.com). Når en snakker om chops innenfor trommespill, refereres det til en måte å uttrykke seg på musikalsk. Drumeo[6] beskriver chops slik:

> *Drum chops are musical phrases played around the kit. They can be flashy bursts of notes (often linear patterns) or simple melodic phrases. They can be slow or fast. You can practice them by yourself or play them along with a tune in any musical style. One common misconception about drum chops is that they're just 'the fastest thing you can play' (Mitzner).*

Chops er altså musikalske fraser spilt rundt på trommesettet og er uavhengig av sjanger, og ofte utført lineært. I 2019 publiserte Matt Bover boken *Chops for The Modern Drummer* med fokus på det lineære konseptet, hvor han skildrer flere begreper. Når det kommer til forståelsen av chops, definerer han det slik:

> *[…] a musical event where a musician expresses themselves through their musical knowledge and vocabulary. Given the context, it can either be a very short word (for example a single pattern played over the span of a beat) or can be a sentence/paragraph (multiple patterns over the span of a bar or longer). It is important to note that a chop does not have to be played at lightning-fast speed (Bover, 2019, s. 3).*

I likhet med Drumeo fremhever Bover at et chop ikke trenger å bli spilt hurtig, men kan være alt fra en kort til en lang frase utført med den musikalske kunnskapen og det vokabularet musikeren har. I et intervju med trommeslager Mike Mitchell utført av *Drum Channel* beskriver

[6] Drumeo er nettbasert trommeundervisning med prominente trommeslagere.

han et chop blant annet som et musikalsk punktum. Dette kan forstås som en avslutning eller et uttrykk for å dele noe fra hverandre eller gå fra noe. Han er også åpen for at en kan definere begrepet bredt:

> *A chop is literally whatever you decide it for to be, honestly. You know because of tempo and feel and placement. You can make anything a chop, you know, you can add a double stroke on one tom in the middle of a groove and it´s going to feel like a chop, because it´s an insertion of just a punctuation, musical punctuation (Drum Channel, 2018, 1:16).*

I likhet med de andre som uttaler seg om begrepet handler det ikke om lengde, men dets rolle i den aktuelle situasjonen det inngår i. Andre som uttaler seg om begrepet omtaler begrepet som en måte å snakke om en trommeslagers ferdigheter, mens de andre beskriver begrepet som en auditiv opplevelse. Med dette mener jeg at man enten kan referere enten til det trommeslageren spilte der og da – den spesifikke praktiske utførelsen, eller til personens tekniske ferdigheter. I Lawhorn sin studie beskrives begrepet chops som «A term that refers to the technical virtuosity that a drummer possesses» (Lawhorn, 2015, s. 8). Her knytter altså Lawhorn chops opp mot tekniske virtuose ferdigheter. På nettsiden beatsure.com omtaler James Kitchin chops som noe som beskriver en trommeslagers tekniske mulighet til å spille trommer (Kitchin, 2020). Videre skriver Kitchin:

> *A player that has great chops has a lot of freedom over how they express themselves. They can play very fast, very precisely and with great variety. To achieve this, they have developed a mastery of drum technique and vocabulary. To sound at their best, the drummer will need a range of exciting musical ideas that will engage the listener. Then, they must also have the technical ability to bring those ideas to life. These two elements are what chops are all about (Kitchin, 2020).*

Dette tolker jeg slik at chops beskriver ferdighetene en har mulighet til å utøve, og som rettes mot det virtuose. Begrepet omhandler både den kreative siden og det tekniske en trommeslager innehar, og kan uttrykkes i forskjellige settinger.

Den andre delen av betegnelsen gospel chops – gospel – har sitt opphav i den kristne tro (Britannica, 2018). I *New International Version* beskrives begrepet gospel som en gjenspeiling av det greske ordet for «gode nyheter» eller «øyeblikkelig nyheter» (New International Version). I musikksammenheng brukes gospel til å beskrive en sjanger som stammer fra kirken, og som i dag inkluderer flere hybrider. I de ulike forklaringene av chops blir det tydelig at det er et bredt begrep og at det er uavhengig av sjanger. Chops er et omfattende begrep og lite

spesifikt. Ved å ta i bruk gospel foran ordet presiseres det hvilke ferdigheter og musikalske uttrykk det er snakk om. I andre stilarter er det vanlig å snakke om fills eller phrases (fraser). Eksempler på dette kan være jazz phrases, pop fills etc. Den populære kommersielle gospelmusikken som oppstod fra slutten av 1980-tallet (Britannica, 2020) er en sjanger som har stilistiske trekk som skiller seg fra annen musikk. Det samme gjelder de stiltrekkene som gjør gospel chops til en mer presis auditiv konkretisering. *Gospel* refererer til et musikalsk uttrykk fra den afroamerikanske kirke, mens *chops* beskriver den bestemte delen av trommeslageres utførelser i gospelmusikken. På den annen side er det viktig å skille mellom chops i gospelmusikk og begrepet *gospel chops* fra 2000-tallet – altså et begrep som refererer til en spillestil som også brukes i annen musikk enn kirken. For å spesifisere: begrepet gospel chops refererer til frasene som ble spilt fra 2000-tallet av, selv om gospeltrommeslagere selvfølgelig utførte virtuositet før den tid. Slik jeg tolker det fra et historisk perspektiv begynte gospeltrommeslagere å utvikle 2000-tallets gospel chops mot slutten av 1980-tallet. Disse frasene ble utført under låt-introer, trommesoloer, mellomspill, fills og etter hvert gjort kjent gjennom internett med videoer av blant annet jam- og shed sessions og de anerkjente videoene *Shed Sessionz.* Det er disse frasene som gjenspeiler begrepet, og som baserer seg på en lineær spillestil utført av rudimenter, og sammensetninger av både hender og ben.

2.2.2 Begrepets relevans

Som nevnt ble jeg i intervjuet av Calvin Rodgers oppfordret til å diskutere det omtalte begrepet gospel chops for å belyse forskjellige oppfatninger og synspunkt. Dette er også et mål for oppgaven med tanke på å forstå dets beskrivelse og bruk.

Selv om Gerald Forrest sin *Shed Sessionz Vol. 1* førte til store muligheter for både Tony Royster Jr. og Thomas Pridgen følte Pridgen seg bundet til begrepet:

> *Pridgen, he found the label both artistically and personally restricting, especially considering that he hasn't been religious since he was a child. He also felt it was misleading, with drummers being enlisted for Gospel Chops videos even though they weren't gospel drummers or, at the very least, get their start in the church (Watson, 2018).*

I likhet med Thomas Pridgen kan enkelte bli definert etter en spillestil de mener ikke er deres egen, eller som de mener ikke har noen sammenheng med det de utøver. Da gospel chops er et begrep som oppstod først på 2000-tallet, kan en stille seg spørsmålet: Hva het det før?

Under en trommeklinikk med Chris Coleman beskriver han hvordan gospel chops ble en tittel på en uforståelig spillestil på grunn av frasenes kompleksitet. På samme klinikk nevner han også hvordan noen føler seg lite respektert hvis begrepet blir brukt om måten de spiller på, mens andre verdsetter begrepet på grunn av anerkjennelsen av sjangeren som Gerald Forrest la vekt på da han opprettet siden:

> *I have a lot of gospel friends who totally feel disrespected by the term … and I got some who are so happy, why? "Cause we finally get recognized" – Chris Coleman (Donna Kelly, 2014, 3:10).*

Siden begrepet oppsto tidlig på 2000-tallet, kan det være enkelt å definere alt som spilles av afroamerikanske kirketrommeslagere etter 2000 som en del av gospel chops. Spillestilen er dermed ikke funnet opp på 2000-tallet, men gjenkjent og anerkjent av trommemiljøet. En kan stille spørsmål ved om man skal definere trommeslagere som utøvere av gospel chops selv om de ikke har noen tilknytning til kirke. Imidlertid har gospel chops med sine elementer et karakteristisk sound som stammer fra kirketrommeslageres tilnærming.

Det historiske perspektivet gir et innblikk i hvordan gospelmusikk er en sammensatt stilart av flere sjangere fra sekulær musikk. I likhet med gospelmusikken, som er blitt påvirket av sekulær musikk, er trommeslagere blitt inspirert på tvers av sjangere og bakgrunn. Et eksempel på dette er hvordan Gerald Heyward tolket Steve Gadd sine fraser, og implementerte doble basstrommeslag. Det er altså elementer fra forskjellige spillestiler og sjangere som er blitt tatt inn i kirken og deretter gjort om til et originalt uttrykk med en spesifikk estetikk. Denne estetikken er viktig å ta i betraktning, selv om en i dag kan høre lignende trekk i andre sjangere.

Dersom gospel chops oppstod i kirken og inspirerte andre musikere, skal en da fortsatt betrakte lignende spillestiler som gospel chops? Da Gerald Forrest opprettet nettsiden gospelchops.com i 2004, var det viktig å presentere og få anerkjennelse for hva som utspilte seg innenfor kirkens fire vegger. Dette gjorde at trommemiljøene fikk øynene opp for de kreative spillestilene som da kom til syne. Det kan så være at spillestilen i dag finnes i mange flere sjangere enn gospel, og at begrepet må byttes ut med kun *chops,* og at den gitte setting så spesifiseres til eventuelt jazz-chops, fusion-chops, pop-chops. Likevel kan en i dag høre soundet av gospel chops i andre sjangere, og ofte utført av trommeslagere med bakgrunn fra kirken. Det musikalske uttrykket er å gjenkjenne som gospel og ikke alltid som den gitte sjanger. Det er også viktig å presisere at chops refererer til visse virtuose ferdigheter som en finner mindre av i andre sjangere, hvis en hører på innspilte versjoner, i motsetning til live-opptredener som i dag inkluderer gospel

chops. Innenfor gospelmusikken er chops et element som er blitt til gjennom låtenes ulike deler og jam- og shed sessions, og dermed blitt en svært intrikat estetisk spillestil.

2.2.3 Beskrivelse av begrepet

I dette arbeidet betrakter jeg begrepet chops som et musikalsk uttrykk utført i form av den respektive trommeslagers tekniske og virtuose ferdigheter. Det er ikke nødvendig å presisere lengde, hurtighet eller tilknytning til en situasjon. Ved å sette gospel foran ordet chops beskriver jeg begrepet slik: *Gospel chops er et uttrykk fra, men ikke utelukkende hjemmehørende i kirken. Nærmere bestemt er gospel chops tekniske og virtuose ferdigheter fra det afroamerikanske kirkemiljøet, som fra 2000-tallet har referert til lineære, komplekse sammensetninger utført av hender og ben, samt rudimenter, i en hurtig underdeling.*

I og med at de karakteristiske stiltrekkene i gospel chops er å se andre steder enn kun i kirken, er det ønskelig å bruke det sammensatte begrepet til den spesifikke spillestilen som studien belyser. Det betyr at musikken som analyseres for å besvare hva gospel chops er, ikke nødvendigvis er tatt fra gospelmusikk.

Oppgaven vil her fokusere på komplekse gospel chops som fremmer tekniske og virtuose ferdigheter. I praksis tolker jeg de tekniske og virtuose ferdighetene som lineære fraser basert på rudimenter, komplekse sammensetninger med basstrommens tilstedeværelse og/eller orkestrering, utført i en hurtig underdeling. Et av elementene som trer sterkt frem i gospel chops, er fotens tilstedeværelse, som regnes som et komplekst element og derfor får et fokus.

3 Teori og metode

I dette kapittelet vil jeg først presentere teori og tidligere forskning jeg skal anvende til å tolke studiens datamateriale. For å opprettholde en god struktur kategoriseres det empiriske inn i de tre forskningsspørsmålene *sammensetninger*, *orkestrering* og *sound*. Materialet som legges frem er valgt på grunnlag av relevans til forskningstematikk og dens systematiserte tilnærming.

3.1 Sammensetninger

Det første forskningsspørsmålet er: *Hvilke sammensetninger anvendes?* I denne studien brukes ordet sammensetninger som en fellesbetegnelse på et antall slag, der slagene utfyller underdelingen i hver takt. Begrepet innbefatter rudiment, stikking, og gruppering.

3.1.1 Rudimenter

Rudimenter er en fellesbetegnelse på et sett med sammensetninger av høyre og venstre hånd, utført i ulike rytmiske uttrykk og underdelinger. Enhver trommeslager er kjent med et antall rudimenter og deres navn, hvilket gjør det til et felles språk. Det finnes 40 rudimenter (vedlegg 1), hvor 26 av dem er amerikanske og betegnes som standard rudimenter (Historic drumming, u. å.). Rudimentene kan deles inn i fire kategorier:

- *Roll* rudimenter består av enten enkeltslag (alternerende hender), dobbeltslag (to slag per hånd), tre slag per hånd, eller pressvirvel der hver stikke spretter mange slag.
- *Paradiddle* rudimenter består av enkle og doble slag hvor ordet «para» står for to enkle slag, mens «diddle» står for to slag med én hånd, altså et dobbeltslag. Et eksempel er rudimentet enkel paradiddle, som blir spilt i rekkefølgen høyre, venstre, høyre, høyre. Deretter spilles den fra venstre hånd, venstre, høyre, venstre, venstre.
- *Flam* rudimenter består av sammensetninger som inkluderer utførelsen flam. Dette beskriver at hendene spilles nesten samtidig.
- *Drag* rudimenter består av sammensetninger der utførelsen drag brukes. Dette beskriver to svake slag kjapt etter hverandre, utført med en hånd, som ender i et tredje slag. Utførelsen kan også kalles for *ruff* dersom de svake slagene utføres med to hender (Vic Firth, u. å.).

Rudimenter blir omtalt som en viktig del av det moderne gospeluttrykket og vil derfor anvendes i studien. Allikevel er det begrenset med rudiment-materiale, hvilket gjør det hensiktsmessig å inkludere utdanningslitteratur for å dekke sammensetninger som baseres på hender, men som ikke har noen tilknytning til rudimenter.

3.1.2 Stikkinger

Stikking refererer til sammensetninger som kun er basert på hender, men spesifiserer ikke rekkefølgen med mindre det utdypes. Litteraturen som legges frem her er laget av trommepedagogen Gary Chaffee, som har satt store deler av trommespillet i system. Chaffee er en anerkjent pedagog, forfatter og utøver, kjent for sine unike konsepter. I løpet av sine 50 år i yrket har han vært med å utdanne fremragende trommeslagere som Vinnie Colaiuta, John JR Robinson, Steve Smith, Joey Kramer og mange andre. I sitt pedagogiske virke er han mest kjent for serien «Patterns» (Drummerworld, u. å.). Blant disse bøkene presenteres stikkinger i system i boken *Sticking Patterns* fra 1994, opprinnelig utgitt i 1976.

Boken *Sticking Patterns* tar for seg forskjellige måter å aksentuere et gitt antall slag. Relevant for denne studien er det Chaffee betegner for «compound stickings» (vedlegg 2), som refererer til en kombinasjon av enkle og doble slag som utgjør en gruppe på tre til åtte slag. Disse blir navngitt av et tall og en bokstav, som refererer til hvor mange slag stikkingen består av og hvor mange enkeltslag den begynner med. Alle enkeltslag har en mulighet til å bli aksentuert, mens dobbeltslag skal spilles svakt. Stikkinger som har ett enkeltslag blir navngitt A, to B, tre C, fire D og fem E. Etter utførte enkeltslag spilles stikkingens resterende slag med dobbeltslag. Et eksempel er 3A, som består av ett enkeltslag etterfulgt av dobbeltslag (RLL eller LRR)[7] – altså ett mulig slag å aksentuere etterfulgt av et dobbeltslag som utgjør hele kombinasjonen på tre slag (Chaffee, 1994a, s. 34-53). Andre eksempler er 5A (RLLRR LRRLL), 6B (RLRRLL), 5C (RLRLL) etc.

Måten Chaffee grupperer slag på, samt slik han velger å betegne sammensetninger, har vært et nyttig verktøy i behandlingen av datamaterialet. Samtidig begrenser Chaffee grupperingene til maksimalt åtte slag, hvilket er en tilnærming som kan være fordelaktig med tanke på ikke å fastslå for lange grupperinger under analysen av transkribert materiale.

3.1.3 Grupperinger

Gruppering beskriver et antall slag som består av både hender og ben, men lengde, antall slag og rekkefølgen på disse må spesifiseres. For å belyse sammensetninger av hender og ben vil jeg legge frem to bøker som kan bidra til å tolke studiens datamateriale. Den første boken heter *Time Functioning Patterns* og er skrevet av Chaffee (1994b, opprinnelig utgitt 1976). Her beskriver Chaffee systematisk hvordan de forskjellige plasseringene innenfor en underdeling

[7] Rekkefølgen på lemmer blir noter slik: R = høyre hånd, L = venstre hånd, K = høyre fot, H = venstre fot.

kan tilnærmes. I bokens tredje seksjon presenterer Chaffee lineære grupperinger fra tre til åtte slag, hvilket er en lignende tilnærming til grupperinger som studien tar utgangspunkt i. I motsetning til «compound stickings», er slagene som utføres med hendene kun enkeltslag, etterfulgt av ett eller to basstrommeslag: RLK (tre slag), RLKK (fire slag), RLRLK (fem slag), RLRLKK (seks slag), RLRLRLK (syv slag) og RLRLRLKK (åtte slag). Grupperingene presenteres så i ulike kombinasjoner som lengre lineære fraser (Chaffee, 1994b, s. 40-52). Ettersom denne boken er en eldre versjon vil jeg inkludere en bok fra nyere tid som presenterer et noe mer oppdatert materiale.

I 2019 publiserte Matt Bover boken *Chops For The Modern Drummer*. Bover beskriver boken som en dokumentasjon av hvilke fraser han har funnet. Frasene refereres til som chops og baserer seg på lineære grupperinger som består av enkle og doble slag i hender, blandet med enkle og doble slag på basstrommen. De første illustrerte grupperingene er det han beskriver som «chop fundamentals», som er grupperinger på to, tre og fire slag. Deretter presenteres lengre grupperinger bygget på disse fundamentale sammensetningene. Grupperingene består av mellom fire og atten slag, og er organisert etter «triplet patterns», «binary patterns», og «odd patterns» (Bover, 2019).

Disse grupperingene vil ikke være med i analysen av denne oppgavens datamateriale, ettersom den baserer seg på funn. Likevel presenterer boken lignende komplekse grupperinger som jeg antar å finne i gospel chops, og den presenterer en spennende systematisering. Grupperingene er bygget på en lineær spillestil, som inkluderer både enkle og doble slag i hender og basstromme, og er ikke sett i lys av andre type sammensetninger. Det er altså ikke nødvendig å se alle sammensetninger i lys av hverken rudimenter eller Chaffee for å sette navn på og forstå hva som spilles. En kan heller betrakte sammensetningen som kun en gruppering – et antall slag av hender og ben. Samtidig vil det være hensiktsmessig å tolke hva hendene i den respektive grupperingen er basert på for å forstå dens opprinnelse.

Bover (2019) organiserer grupperingene avhengig av antall slag de inneholder etter «Triplet patterns» (6, 9, 12, 15 og 18), hvilket samsvarer med en triol underdeling, «Binary patterns» (5, 7, 10, 11, 14), som samsvarer med en underdeling i partall, og «Odd patterns» (4, 8, 16) som ikke passer med noen av dem. Dette vil være viktig for arbeidet med tanke på å undersøke om sammensetningene som tas i bruk passer den gjeldende underdelingen, eller om antallet slag ikke er avhengig av den gitte underdeling.

I Bover (2019) sitt siste kapittel «Rudiment Creativity», beskriver han ulike konsepter for å lage nye fraseringer basert på rudimenter. Av disse er «permutate» og «substitution» aktuelle, og vil forklares i metodekapittelet (s. 33-34).

På grunnlag av gjennomgått litteratur og teori vil jeg benytte følgende type sammensetninger for å analysere frasene i gospel chops:

- Rudimenter
- Chaffee-stikkinger
- Grupperinger

3.2 Orkestrering

Studiens andre forskningsspørsmål er: *Hvordan orkestreres slagene?* I *Oxford Music Online* finner en følgende definisjon på det engelske ordet «orchestrate»:

> *The art of combining the sounds of a complex of instruments (an orchestra or other ensemble) to form a satisfactory blend and balance… 'To orchestrate' has also come to mean to score for orchestra a work written for a solo instrument or small ensemble (Kreitner, Térey-Smith, Westrup, Holoman, Hopkins, Griffiths, & Conrad, 2001).*

Ordet er vanlig å bruke i sammenheng med et orkester, der en blander ulike instrumenter for å få et balansert eller/og ønsket lydbilde. Fra et trommeperspektiv brukes ordet *orkestrering* til å beskrive hvor en plasserer slag, eller hvordan en arrangerer sine fraser til de ulike instrumentene som utgjør trommesettet. Matt Bover (2019) beskriver orkestrering for trommesett slik:

> *<u>Orchestration</u> - The planning or coordination of the elements of a situation to produce a desired effect. Orchestration is what instruments (in our case, which drums) you decide to place the pattern on or around (s. 4).*

En orkestrerer altså slag til de ulike instrumentene trommesettet består av for å skape en ønsket effekt. Slik jeg ser det er orkestrering en stor del av en trommeslagers spillestil både med tanke på det melodiske og det rytmiske aspektet. En sammensetning av slag kan brukes i flere sjangere, men hvordan den orkestreres vil ofte være ulikt og ha stor betydning for hvordan den låter.

Siden gospel chops er basert på en lineær spillestil, vil orkestreringen ha mye å si for hvilke rytmer som dannes. Hvis en spiller jevne og svake slag, formes rytmen av aksentene som spilles, men om en spiller jevne og like sterke slag på ulike trommer, er det orkestreringen som danner

rytmen. Måten trommeslageren orkestrerer sine fraser på trommesettets instrumenter vil være med å påvirke det helhetlige lydbildet via trommesettet og blir dermed en bestanddel av begrepet sound.

3.3 Sound

Det tredje forskningsspørsmålet er: *Hva kjennetegner soundet?* Innenfor musikk er sound et begrep som brukes mye for å beskrive auditive opplevelser. Oversatt fra engelsk betyr ordet sound «lyd,» en betydning som kan være vanskelig å bruke til å forklare presise persepsjoner av et lydbilde. Derfor er det viktig å presisere hvilke aspekter ved sound studien vil fokusere på og ta i betraktning. I forskningslitteraturen finner en flere tolkninger av sound. I Cappelens musikkleksikon blir sound forklart slik:

> *Sound (engelsk, lyd, klang), vanlig begrep også på norsk, innen jazz-, pop- og populærmusikk, betegner det klang- (lyd-) bilde som er karakteristisk for et ensemble, en individuell instrumentalist eller en sanger. Arrangementteknikk, personlig stemme- eller instrumentbehandling og rytmiske, melodiske og harmoniske faktorer er utslagsgivende for de enkelte s. S. begrepet har mange fasetter, og står sentralt i de nevnte genrer, hvor en personlig utformet spille- eller sangstil, ofte med vekt på det klanglige, er noe meget vesentlig (Kjellberg, Silen, Stenkvist, 1980, s. 114).*

Sound er altså å forstå som et begrep som inneholder mange parametere som er med på å utforme et helhetsinntrykk, og vil derfor være sentralt i studiens undersøkelse. I sitatet beskrives sound som det som betegner enten det karakteristiske ved et helhetsinntrykk eller ved et individuelt instrument. I denne studien vil soundbegrepet bli brukt til å omtale det karakteristiske hos det enkelte instrument som skaper en spesifikk sound. Fra et trommeperspektiv gjelder det hele trommesettet med sine lydkilder, men også hvert enkelt instrument som utgjør et trommesett. Arrangementteknikk, måten en tildeler instrumenter en stemme, vil betraktes som orkestrering, og har også å gjøre med det melodiske og harmoniske, selv om trommer som oftest ikke er stemt i en spesifikk skala. Selv om orkestrering vil være en påvirkende faktor for sound, er det en såpass essensiell del av en trommeslagers utførelse at det vil behandles på lik linje med sound. Et annet aspekt er instrumentbehandling, som fra et trommeperspektiv betegner behandlingen av skinn og hvordan disse er stemt. Som trommeslager er det gitt at det rytmiske er sentralt i utførelsen av fraser, og det er noe som nevnes som en påvirkende faktor for sound.

I Lars Nordgård Berntsen sin masteroppgave *Hva skaper en trommeslagers sound?* beskriver han hvordan man kan beskrive et sound ved å ta i bruk lydbeskrivende ord:

> *Det er mange ord og uttrykk som i musikalske kretser benyttes om trommesound, blant mye brukte uttrykk av min erfaring har vi for eksempel; tørr, punchy, åpen, lukket, tung, og lett. Slike lydbeskrivende ord fungerer godt i samspill når man ønsker en viss sound fra en instrumentalist, og er en inkorporert del av musikeres sjargong slik jeg opplever det (Berntsen, 2018, s. 8).*

Slike metaforer er jeg som trommeslager også kjent med, og mener disse kan være med på å beskrive og formidle ens persepsjon av lyd. Lignende metaforer vil senere bli tatt i bruk og kan brukes i flere sammenhenger for å utdype lignende begreper. I Berntsen sin studie tolker han sound som: «... en symbiose av hva man gjør, hvordan man gjør det og hva resultatet blir» (Berntsen, s. 8).

Det er altså elementer ved et sound som må tas i betraktning for å kunne konkludere med et resultat. Berntsen (2018) konkluderer i sin studie med at det er touch og anslag som har mest påvirkning for en trommeslagers sound (s. 49).

Åsmund Bernhard Knutson så i sin masteroppgave fra 2014 nærmere på hva som utgjør soundet til en trommeslager, og la vekt på trommestemming og touch. I den undersøkelsen konkluderte han med at begge faktorer gir store utslag for hvilket sound en trommeslager ender opp med (Knutson, 2014, s. 69-73). På grunnlag av dette vil både touch og anslag, og stemming tas i betraktning i mitt arbeid.

I kompendiet «Boom boom boom» om trommesettets utvikling, forklarer Bruce Rasmussen trommeslagerens sound på denne måten:

> *Trommesettet er sammensatt av idiofoner og membranofoner, altså cymbaler og trommer. I tillegg benyttes stativer og pedaler. Sammensetningen, pluss trommeslagerens spillestil og touch, vil avgjøre trommeslagerens sound (Rasmussen, 2001, s. 19).*

Denne definisjonen oppsummerer de ulike faktorene som påvirker et sound fra en trommeslagers perspektiv, der de to tidligere nevnte definisjonene blir noe snevre. Utstyr inkluderer hva trommeslageren spiller på, men også hvordan det er behandlet og stemt. Trommeslagerens spillestil vil i denne oppgaven forstås som en paraplybetegnelse for hvordan man spiller, og da inkludere hvordan trommeslageren med sitt touch utfører sine fraseringer. På

bakgrunn av dette vil begrepet sound i denne studien beskrive og basere seg på trommeslagerens utstyr, spillestil og touch, der anslag er en del av sistnevnte.

Spillestil er et begrep som generelt blir brukt til å beskrive utførelser innenfor sjangre, men kan også referere til den individuelles utførelser. I Tor Dybo sin artikkel «En drøfting av analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet» forklarer han:

> *Begrepet inkluderer i denne sammenheng hver musiker sin spillestil. Med andre ord har hver enkelt musiker sin personlige sound (Dybo, 2002, s. 17).*

I denne oppgaven er det hensiktsmessig å ta i betraktning at hver utøver som er analysert, har en personlig spillestil som kan påvirke hva jeg kommer frem til at gospel chops inneholder.

3.3.1 Utstyr

Som Rasmussen (2001) beskriver i kompendiet består trommesettet av idiofoner og membranofoner – altså cymbaler og trommer. Sammen med disse benyttes stativer og pedaler. Cymbaloppsettet er som regel sammensatt av hi-hat-, ride-, crash- og effektcymbaler, der kvaliteten, typen og utformingen varierer innenfor de ulike produsentmerkene.

Antall trommer på et sett kan variere i stor grad. Som regel består trommesettet av en skarptromme, en basstromme, og to eller flere tommer, hvor de mindre henger – hengetom – mens de større står på gulvet og spesifiseres med navnet gulvtom. Størrelsene på trommene kan også variere, hvilket har mye å si for hvor dypt trommen låter. De mest anvendte størrelsene er 14” skarptromme, mellom 8” og 12” hengetom, mellom 14” og 18” gulvtom og mellom 18” og 22” basstromme. Materialet som blir benyttet er som regel treverk, der lønn og bjørk er mest anvendt, med unntak av metallskarptrommer. Det er også eksperimentert med andre materialer som akryl, glassfiber og metall.

Hver tromme har hvert sitt skinn som strekkes over trommen ved hjelp av en ring av metall eller treverk. Trommeskinn består av ett eller to lag med plast, der tykkelsen kan variere. De produseres med eller uten dempering i kantene, med eller uten forsterkning og demping i midten, og med ulike spilleoverflater av typen clear (transparent glatt overflate), coated (ru hvit overflate), sorte (glatt eller ru overflate) og kalveskinnetterligninger. Utover dette er det vanlig å ta i bruk teip dersom trommeslageren ønsker å dempe trommens tonelengde.

Siden cymbaler ikke kan stemmes, vil studien legge vekt på trommene, og se bort fra fabrikant ettersom det finnes mange varianter innenfor de forskjellige merkene. På grunnlag av dette vil jeg inkludere følgende bestanddeler når utstyr belyses: type, størrelse og antall trommer, ett-

eller to-lagsskinn med overflate og hvordan disse er stemt og behandlet, og type og antall cymbaler.

3.3.2 Touch og anslag

Touch er et mye brukt begrep blant trommeslagere for å beskrive hvordan en trommeslager slår på trommene. Direkte oversatt fra engelsk betyr touch «berøring» eller «ta på» som er lite brukte ord innenfor musikk. Trommeslageren Åsmund Bernhard Knutson omtaler begrepet på følgende måte:

> *Touch er et låneord fra engelsk som ofte anvendes av musikere og trommeslagere, for å referere til en personlighet eller en egenart i noens spill eller uttrykk. På engelsk brukes ordet ofte i sammenhenger som dette: «He put his own personal touch into it/something/that». (Knutson, 2014, s. 44)*

Det handler altså om egenart og uttrykk som beskrives ved å bruke begrepet. Slik jeg ser det, er touch et inklusivt begrep som inneholder flere parametere. I Norge brukes ordet anslag til å beskrive selve treff-punktet og slagstyrken, altså det norske musikkbegrepet for direkte oversettelse av touch. Selv om touch og anslag beskriver mye av det samme, er en slik forklaring på touch ufullstendig, ettersom en i et slikt tilfelle kunne målt touch ved hjelp av det dynamiske spekteret. Touch blir i Berntsen (2018) tolket som «... en måte utøveren får sitt instrument til å låte som helhet» (s. 9). Det er altså et resultat av flere handlinger, hvor touch beskriver et mer helhetlig inntrykket av trommeslagerens slag. Når en snakker om selve treffpunktet, er det nødvendig å ta i bruk begrepet anslag, som hos en trommeslager refererer til når stikken treffer skinnet med slagkraft og teknikk. Derfor vil jeg her inkludere anslag i begrepet touch og i hovedsak tolke det som et dynamisk spekter. Et anslag kan være hardt, men trommeslageren kan ha en behagelig touch. Jeg anser derfor anslag som et dynamisk spekter og touch som et lydresultat, hvorpå begge er påvirket av trommeslagerens teknikk.

For å presisere type anslag og touch det er snakk om, er det vanlig å ta i bruk metaforer som skal være beskrivende for den respektive trommeslageren. Eksempler på dette er: hard, tung, aggressiv, fin, svak, jevn, ujevn og lett.

Jeg vil nå bevege meg inn på metodene som skal brukes for å besvare problemstillingen. Begrepet metode referer til det å følge en bestemt vei mot målet (Befring, 2015, s. 36), og for å nå målet i denne oppgaven, velger jeg å bruke en kvalitativ tilnærming. Når en skal undersøke fenomener som tidligere er lite forsket på, er en kvalitativ tilnærming særlig hensiktsmessig å bruke. Gjennom en slik type undersøkelse vil en forstå materialet mer grundig med en mer

detaljert og nyansert informasjon (Johannesen, Christoffersen, Tufte, 2010, s. 32). I og med at arbeidet vinkles mot flere aspekter ved begrepet gospel chops, er det naturlig å ta i bruk flere kvalitative metoder, slik at jeg kan besvare de forskjellige aspektene ved hjelp av tilpassede metoder. Disse metodene består av transkripsjon, audiovisuell analyse og intervju, der et historisk bakteppe vil kunne tilføre verdifull informasjon.

3.4 Transkripsjon og audiovisuell analyse

Transkripsjon er en anerkjent metode innenfor de kvalitative metodene, og blir brukt for å notere ned bilde eller/og lyd før en analyse (Befring, 2015, s. 39). Dette er også en mye brukt metode innenfor musikkforskning, og kan vise mange sider ved en trommeslagers spillestil.

For en trommeslager kan det være nyttig å skrive ned lyd i noter for å få overblikk over flere elementer ved det man hører. Først og fremst får man et visuelt bilde av det rytmiske, men også et klarere bilde på hvordan en trommeslager orkestrerer. Ved å notere hvilke hender og føtter trommeslageren bruker på sine respektive slag, blir det også tydelig hvilke sammensetninger som brukes.

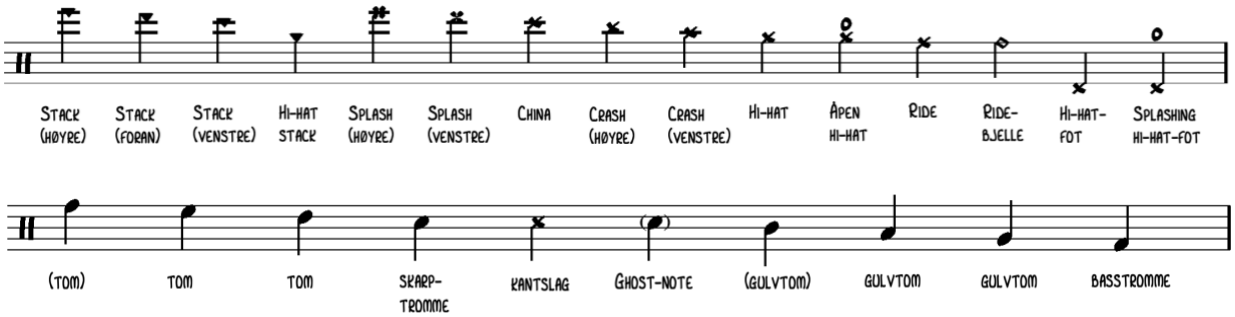
I Jan Inge Nilsen sin doktoravhandling *1-2-3-4-5: på sporet av grooven* bruker han notasjon som en representasjonsform for å eksemplifisere kvintolunderdeling. Her trekker han frem Tellef Kvifte som hevder at notasjon formidler idéer og ikke målinger (Nilsen, 2021, s. 21). I en groovestudie vil en kunne ha større nytte av nøyaktige målinger for å kunne konstatere eksakte plasseringer av slag som ikke vises tydelig i et notebilde. I denne studien derimot er formålet med transkripsjonen å belyse sammensetninger og orkestreringer som ikke er avhengig av de samme nøyaktige målingene, og jeg mener det derfor er en velegnet representasjonsform. Notasjon vil derimot være uegnet til å formidle aspektene ved sound, ettersom det er avhengig av den klanglige informasjonen. Det vil være utfordrende å visualisere touch, eksakt dynamikknivå, så vel som hvordan utstyret låter. For å få svar på slike spørsmål er det fordelaktig å ta i bruk andre metoder.

For å besvare forskningsspørsmålet om sound, anvendes en audiovisuell analyse som tar fatt i elementer som kan være vanskelige å formidle i en transkripsjon. I denne studien vil sound være avhengig av utstyr, touch og anslag, og spillestil. Imidlertid tolker jeg spillestil som en paraplybetegnelse for den totale summen av formidlingen, og jeg vil derfor ikke fokusere på spillestil i den audiovisuelle analysen, men anse den som en del av gospel chops som helhet. Av den grunn vil den audiovisuelle analysen kun omhandle utstyr, touch og anslag.

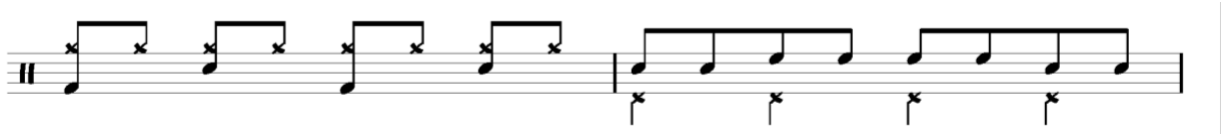
3.4.1 Trommesett-notasjon

For å notere trommer bruker man et notesystem med fem linjer, hvor hver av plasseringene – som på andre instrumenter står for toner – står for de forskjellige instrumentene på et trommesett. Alle trommer skrives som regel med et rundt notehode, mens alle cymbaler skrives med et kryss. Et trommeoppsett kan variere i antall trommer og cymbaler hvor ulike typer kan bli tatt i bruk. På grunnlag av dette kan plasseringen til trommene variere for å tilpasse og presentere hver tromme best mulig innenfor notesystemet. Det er også ulike plasseringer som kan tas i bruk for samme instrument avhengig av hva man er vant til. Derfor ser jeg grunn til å illustrere hvordan jeg noterer trommesettets elementer i notebildet.

Først presenteres notasjonen for cymbaler og deretter for trommer. Dersom trommeslageren har flere enn to hengetoms anvendes notasjonen *(tom)*, og ved bruk av flere enn to gulvtoms vil plasseringen til *(gulvtom)* benyttes. For å visualisere et dynamisk spekter vil svake slag noteres med en klamme rundt notehodene og er den eneste dynamiske notasjonsformen som inkluderes. Trommenotasjonen i denne studien er som følger:



Når en noterer for trommesett, er det ulik praksis med tanke på hva som bindes sammen. I denne studien er det hensiktsmessig å ta i bruk forskjellige metoder for å gjøre notebildet tydeligere. I utgangspunktet vil alle lemmer noteres i samme system, men dersom noen av lemmene repeterer en rytme eller skaper et underlag for andre rytmiske, ideer deles gjerne ben og armer fra hverandre i notebildet.



For å notere hvilke lemmer trommeslageren bruker på de respektive notene, benyttes de engelske forkortelsene «R,» «L,» «K,» og «H.» Forkortelsene står for

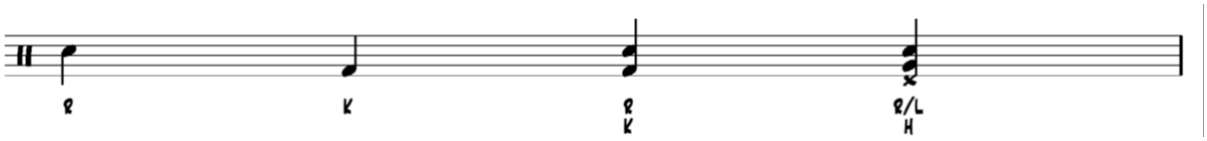
R = right / høyre hånd

L = left / venstre hånd

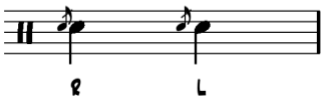
K = kick / basstromme (høyre fot)

H = hi-hat (venstre fot)

I notebildet vil hver forkortelse stå under den respektive note, hvor hender skrives øverst og føtter skrives nederst. Dersom begge hendene eller begge føttene spilles på likt, vil forkortelsene separeres med tegnet skråstrek.



«Flam» noteres slik som på bildet under. Her spilles begge hender nesten samtidig, men hånden som spilles sist er den eneste som noteres i tekst (i notebildet). I beskrivelsen av notebilder i analysen skrives denne utførelsen med en liten bokstav, som er det første slaget, etterfulgt av en stor bokstav som er det påfølgende. Eksempel: «rL.»



3.4.2 Valg av musikkmateriale

For å besvare studiens spørsmål var det hensiktsmessig å ta utgangspunkt i videomateriale. Det visuelle er særlig egnet til å transkribere sammensetninger og til å dokumentere utstyret som er benyttet, noe som ville vært en antagelse ved å bruke en ren lydfil.

For denne studien ble YouTube en viktig informasjonskilde, ettersom plattformen lenge har vært et stort medium for å dele trommevideoer. Plattformen presenterer alt fra cover, til instruksjonsvideoer, til branding av enkeltpersoner, tromme- og cymbalmerker. Denne typen videoer har også vært med å påvirke hva jeg i denne studien anser inngår i gospel chops, basert på aktuelle utøvere, og veiledet studiens retning når det gjelder transkripsjonsmateriale og intervjuobjekter.

For å dokumentere og undersøke gospel chops var det viktig å finne en representativ gruppe trommeslagere som utøver spillestilen. På bakgrunn av den midlertidige beskrivelsen av begrepet gospel chops, var det imidlertid ikke nødvendig å undersøke frasene i en kirkesammenheng, men å finne frem til aktuelle utøvere av spillestilen. I avsnitt *2.2.2 begrepets relevans,* kom det frem at flere utøvere som forbindes med spillestilen ikke ønsker å forbindes med den. Derfor var det viktig enten å undersøke *Shed Sessionz* videoene til Gerald Forrest,

eller å studere trommeslagere som selv mener at de utøver spillestilen eller har bidratt til dens utvikling.

Shed Sessionz fra tidlig 2000-tallet har dårligere lyd- og bildekvalitet enn dagens videoer, og dette kunne ha ført til følgefeil med tanke på transkripsjonsmaterialet og den audiovisuelle analysen. I tillegg bestod videoene av unge talenter som utforsket sin kreativitet, men som ikke alltid fullførte sine fraseringer. Siden den gang har disse trommeslagerne forbedret sine tekniske ferdigheter, som gjør at deres fraser utføres slik de er tenkt. For denne studien resulterer det i et tydeligere svar på hvordan frasene skal utføres og høres ut. På den annen side har mange av trommeslagerne gått over til andre spillestiler som ikke gjenspeiler de karakteristiske frasene i gospel chops. Imidlertid ønsket jeg et bredere utvalg og rettet derfor fokuset også mot den yngre generasjonen for å undersøke deres tekniske ferdigheter innenfor spillestilen. Derfor ble analysematerialet slik jeg ser det et representativt utvalg av både den eldre generasjonen fra *Shed Sessionz* og den yngre.

I Gerald Forrest sine videoer utførte trommeslagerne flere «shed sessions.» Her spilte én etter én fraser over stødig puls utført av trommeslagere og/eller støt eller en vamp utført av andre instrumentalister. Slik kunne trommeslagerne uttrykke seg fritt uten å ha ansvar for en bestemt sjanger eller en stor gruppe musikere. Den stødige pulsen bestod av ulike groover og sjangere som shout, fusion, R&B, latin og funk, og var altså ikke alltid knyttet til kirkemusikk.

Videoene som er valgt, representerer ikke kirkemusikk, men trommefremmende musikk. Med dette mener jeg musikk som gir trommeslageren mulighet til å uttrykke seg fritt uten i stor grad å bli begrenset av musikken. I disse videoene bruker trommeslagerne sitt eget prefererte utstyr, i motsetning til i en kirkesammenheng, der en ofte spiller på kirkens utstyr, og slik jeg ser det presenterer musikken fraser som oppfyller kriteriene for hva gospel chops er.

Da dette er en masteroppgave, er det begrenset med tid og innhold. Samtidig søker studien etter å undersøke en spillestil nærmere og få nyanserte svar. På grunnlag av dette ble det naturlig å analysere tre ulike trommeslagere, som sammen presenterer både den eldre og den yngre generasjonen. Analysematerialet er derfor av Eric Moore, Devon Taylor og Mike Mitchell.

Eric Moore (f. 1982) er en amerikansk trommeslager som var med i *Shed Sessionz Vol. 1* og *Vol. 2* og anser seg selv for å være en av grunnleggerne av gospel chops (Moore, u. å.). Moore har også vunnet Guitar Center´s Drum Off (2003) (FreeDrumLessons, u. å.) og spilt med en rekke artister og band som Suicidal Tendencies, Sly & The Family, R&B ikonet Bobby Brown,

T.R.A.M., Eros Ramazzotti og flere. I dag er han aktiv som turnerende trommeslager med band og egne klinikker (Paiste, u.å.).

Devon Taylor (f. 1992) er en amerikansk trommeslager som har spilt med artister som Justin Bieber, Rita Ora, Zendaya, Musiq Soulchild (AIMM, u. å.). I sine ulike liveopptredener med Justin Bieber vises sterke inspirasjoner fra gospel chops.

Mike Mitchell (f. 1994) er en amerikansk trommeslager som begynte å spille allerede som 2-åring, og hadde sponsorer fra han var 11. Frem til i dag har han turnert med noen av verdens ledende musikere og artister, deriblant Erykah Badu, Herbie Hancock, Thundercat, Michael McDonald, Christian McBride, og med Stanley Clarke Band siden 2013. I 2015 slapp han sitt første album «Wifi» under kallenavnet Blaque Dynamite, og dette har blitt etterfulgt av albumene «Killing Bugs» og «Time Out» (Blaque Dynamite, u. å.).

3.4.3 Modell for analyse av musikkmaterialet

For å forstå spillestilen gospel chops anvendes transkripsjon for å belyse sammensetninger og orkestrering, og den audiovisuell analysen for å belyse sound. Disse to metodene vil ha størst fokus. Intervjuene og det historiske perspektivet vil fungere som et tilskudd til den analyserte musikken og bidra til å drøfte begrepets relevans.

For hver video som legges frem utføres en audiovisuell analyse som skal omtale:

- *Utstyr:* Utstyret som vil beskrives er type, størrelse og antall trommer, type og antall cymbaler, ett- eller to-lagsskinn med overflate og hvordan disse er stemt og behandlet.
- *Touch og anslag:* Trommeslagerens touch og anslag formidles i form av et helhetlig inntrykk og en beskrivelse av den respektives dynamikk.

For å beskrive hva jeg hører tar jeg i likhet med Berntsen i bruk metaforer (Berntsen, 2018, s. 8). Lyden av utstyret kan beskrives med: åpen, lukket, tørr, lys, mørk, tung, lett, punchy etc. Når det kommer til touch og anslag, vil styrken av slagene og hvordan disse fører til den respektive lyden, beskrives i form av ord som: hardt, sterkt, lett, svakt, aggressivt og lignende.

Etter den audiovisuelle analysen vil transkripsjonsmaterialet analyseres for å belyse og forstå sammensetninger og orkestrering. Det å omtale orkestrering kan være utfordrende med tanke på å gi et tydelig bilde på hvor alle slag plasseres. Derav vil jeg kun beskrive hvilke tendenser som finner sted i orkestreringen, og ikke gå i dybden. Når det kommer til sammensetninger, vil de betraktes som:

- *Rudiment:* Hvis sammensetningen er et rudiment, oppgis navnet på det spesifikke rudimentet.
- *Chaffee-stikking:* Dersom sammensetningen er en Chaffee-stikking noteres den med tall og bokstav.
- *Gruppering:* Hvis sammensetningen består av hender og ben, vil den betraktes som en gruppering. Kriteriet for å konstatere en gruppering er at rekkefølgen på et antall slag av hender og ben spilles minimum to steder eller repeteres etter hverandre. Basert på hvordan grupperingen er, knyttes den til den før nevnte litteraturen. Hensikten ved en slik metode er å finne ut hvilket teknisk grunnlag trommeslagerne tar i bruk.

Matt Bover (2019) har i sin bok samlet en rekke konsepter som kan brukes til å endre rudimenter. Flere av disse er anerkjente og trenger ikke å begrenses til rudimenter. Disse konseptene vil anvendes i analysen med det formål om å forstå sammensetningens utgangspunkt. Slik kan også grupperinger som er mer subjektivt tolket, kunne sees i lys av rudimenter og Chaffee-stikkinger. Konseptet «substitution» blir i Bover sin bok beskrevet som et verktøy for å erstatte eller legge til slag. Imidlertid ser jeg på beskrivelsen som forvirrende ettersom substitusjon betyr fratrekking. Derfor velger jeg å anvende ordet «addisjon» som beskriver å legge til, for å være så tydelig jeg kan i analysen. Konseptene er:

- *Permutere:* En permutasjon betyr å starte et rudiment, en stikking eller gruppering fra et annet slag enn det opprinnelig blir startet fra. Antallet slag et rudiment eller en gruppering består av tilsvarer antall permuteringer som kan utføres. Eksempel på permutasjon: RLLK består av fire slag og kan permuteres fire ganger, RLLK, LLKR, LKRL, KRLL.

Et annet begrep som er mye brukt for å beskrive en endret rekkefølge, er «inverted.» Ordet blir brukt i sammenheng med spesifikke rudimenter og vil derfor anvendes i enkelte tilfeller.

- *Substituere:* Å substituere består i å erstatte slag fra et rudiment eller en stikking for å inkludere føttene. Eksempel: Om utgangspunktet er en paradiddle, RLRR LRLL, kan en erstatte slag med basstrommen, RLRR LRLK.
- *Addere:* En addisjon vil bestå i å legge til slag i et rudiment eller stikking for å inkludere føtter. Eksempel: Om utgangspunktet er en paradiddle, RLRR LRLL, kan en legge til slag med basstrommen, RLRR LRLL KK.

For å være tydelig i analysen vil jeg i enkelte tilfeller illustrere permutasjon, substitusjon og/eller addisjon ved å ta i bruk tegnet -> som viser hva det har vært og hva det blir. Eksempel på substitusjon: RLRL -> RLKK.

Etter hver trommeslager som analyseres, vil alle funnene samles i de tre forskningsspørsmålene knyttet til sammensetninger, orkestrering og sound. Her vil den respektives trommeslagers spillestil komme til syne.

3.5 Kvalitativt intervju

Intervju av personer er en vanlig metode å bruke for å få kjennskap til meninger, holdninger og opplevelser (Brinkmann, 2012, s. 17), og vil i denne studien bli brukt til å supplere musikkanalysen. Innenfor metoden er det flere forskjellige utgangspunkt en kan ha når det gjelder hvor strengt en setter opp intervjuet, fra det ustrukturerte intervjuet med få planlagte spørsmål, til et sterkt strukturert intervju, der intervjueren i større grad styrer intervjuobjektet med flere forberedte spørsmål (Brinkmann, 2012, s. 24). På grunnlag av temaets manglende litteratur ble det naturlig med et semistrukturert intervju, slik at jeg ikke skulle avlede fra interessante aspekter som eventuelt kunne komme frem. Samtidig ønsket jeg å være strukturert, og satte derfor opp ulike punkter jeg anså som viktige å få med i intervjuene.

3.5.1 Intervjuguide og struktur

Intervjuobjektene hadde ulik bakgrunn og forskjellig utgangspunkt for å svare, men jeg valgte å bruke samme intervjuguide under de tre intervjuene. På denne måten kunne jeg ha kontroll på hvilke aspekter ved spørsmålene objektene besvarte, hva som enda ikke var blitt besvart, og hvilke oppfølgingsspørsmål jeg måtte stille.

Intervjuguiden bestod av fem hovedspørsmål, hvert med ulike punkter jeg ønsket intervjuobjektene skulle omtale. Disse var særlig rettet mot forskningsspørsmålene sammensetninger, orkestrering og sound. Samtidig var det ikke nødvendig at alle punktene skulle nevnes, og jeg var åpen for at svarene kunne variere.

Hvert intervju startet med spørsmålet «How do you define gospel chops?» som på mange måter dekker hele studiens tema. Dette spørsmålet skulle starte en samtale og få deltakerne til å tenke over begrepets innhold. Det semistrukturerte intervjuet bestod av følgende spørsmål:

1) How do you define gospel chops?
2) What are the building blocks?
3) What is your approach to orchestration?

4) How do you create the sound of gospel chops?
5) From where do you get your inspiration to gospel chops?

3.5.2 Valg av intervjuobjekter

For å samle informative data om studiens tema kontaktet jeg flere av dagens trommeslagere jeg anser som sentrale utøvere av spillestilen gospel chops. Ettersom studien rettes mot en spillestil som kommer fra den afroamerikanske kirken, ble det naturlig å søke etter personer med erfaring derfra. Gospel chops er et fenomen som er mer sporadisk spilt i Norden. Det ble derfor interessant å se etter personer som utøver gospel chops også i dette området for å høre deres perspektiv på temaet. Intervjuobjektene jeg valgte ut er trommeslagere jeg har kjent til lenge, og som jeg anså har et grunnlag for å tilføre verdifulle synspunkter. Nedenfor vil hvert av intervjuobjektene bli presentert.

Intervjuobjektene ble kontaktet over nettet, men en stor andel responderte ikke. Likevel ble det endelige utvalget en liten, men meget representativ gruppe som inkluderte to med bakgrunn fra den afroamerikanske kirke, samt en utøvende norsk trommeslager. Utvalget kan kalles strategisk:

> *Med hensyn til respondenter er det ofte aktuelt med et såkalt strategisk utvalg, dvs.et bredt, men ikke nødvendigvis stort, utvalg av respondenter eller informanter (Holter & Kalleberg, 1996, s. 13).*

Under vil intervjuobjektene presenteres slik at leseren skal bli mer kjent med hver enkelt.

Mike Mitchell er både med som intervjuobjekt, så vel som å bli analysert i musikkanalysen. Han ble tidligere omtalt i avsnitt *3.4.2*.

Calvin Rodgers (f. 1978) er en av de største gospeltrommeslagerne som vokste frem på 2000-tallet og revolusjonerte gospeltrommeslageres tilnærming til solospilling. I dag er han studiomusiker basert i Chicago. Han har spilt med artister som Fred Hammond, Hezekiah Walker, John P. Kee, Aretha Franklin, Dionne Warwick, Byron Cage, James Fortune og mange flere (Calvin Rodgers, u. å.).

Ole Morten Sommer (f. 1982) er en norsk trommeslager som i dag er aktuell på det norske TV-programmet The Voice. Tidligere har han spilt med artister og grupper som Lido, Ninjabeat, MadCon, D`Sound, Maria Mena og Espen Lind (Sabian, u. å.). Sommer er en av de få i Norge som har en tydelig gospel chops spillestil, med tydelig inspirasjon fra trommeslagere som Dave Weckl og Vinnie Colaiuta.

3.5.3 Videointervju

Da flertallet av intervjuobjektene bor i USA, var det vanskelig å treffes fysisk. Derfor ble intervjuene gjennomført via video-overføring, som så ut til å være en velegnet metode. I Per Elias Drabløs sin doktoravhandling *From Jamerson to Spenner: a Survey of the Melodic Electric Bass through Performance Practice*, beskrives «face-to-face»-intervjuet som en velegnet metode:

> *The face-to-face interview is the traditional qualitative research approach and probably the most rewarding means of soliciting information on a topic (Drabløs, 2012, s.44).*

Selv om intervjuene ikke var direkte «face-to-face», var video den mest anvendelige metoden for å få mest mulig ut av intervjuene. Ved å utføre intervju med video-overføring kan begge parter se gestikuleringer og illustrere hva en snakker om, noe som minsker sjansen for misforståelser av både spørsmål og svar. Slik jeg ser det, er denne metoden tilsvarende et «face-to-face» intervju siden begge parter kan se hverandre til enhver tid. En av fordelene ved å intervjue ved hjelp av video-overføring er å kunne være i et avslappet miljø, i motsetning til et konstruert intervjusted. På den annen side er man avhengig av at begge parter er teknisk anlagt og vant til å bruke teknologiske verktøy. Om dette ikke er tilfellet er det fare for en kunstig og anspent opplevelse, der intervjuet blir forstyrret av settingen en befinner seg i. Likeså er en avhengig av god dekning, slik at samtalen ikke avbrytes, noe som kan føre til dårlig informasjonsflyt og ufullstendige setninger. På bakgrunn av både negative og positive sider ved video-overføring-intervju så jeg det som en velegnet metode, med liten sjanse for forstyrrelser.

Etter utførte intervjuer ble alt transkribert i strømmende tekst uten å endre på den respektives setningsoppbygging. Deretter ble teksten sortert i forhold til forskningsspørsmålene sammensetninger, orkestrering og sound, og i begrepets relevans ettersom problematikken ved å betrakte andre spillestiler for gospel chops oppstod under intervjuet. Når setningene presenteres i oppgaven, velger jeg å redigere dem for å tydeliggjøre poenget i uttalelsene.

3.6 Reliabilitet og validitet

Når en undersøker en spillestil, er det ofte naturlig å gå til opprinnelsen, i dette tilfellet tilbake til tidlig 2000-tall. Ettersom dette kan være problematisk med tanke på hvor nyanserte svar jeg kan få, valgte jeg å ta utgangspunkt i kun én trommeslager fra denne tiden, mens de to andre er fra den yngre generasjonen. En kan så stille spørsmål ved om de har mindre validitet da de ikke har tilknytning til Gerald Forrest sine videoer. Imidlertid er alle trommeslagerne oppvokst i

kirken og påvirket av den spillestilen som har vært med å utvikle dagens trommeslagere. På den annen side er det min oppfatning, i samsvar med trommeslagere som er profilerte i tiden, at disse utøver gospel chops på de valgte videoene.

I analysen av det transkriberte materialet er det jeg som konstaterer hva en gruppering er. Dette kan føre til at jeg konstaterer en lenger eller kortere gruppering enn hva den respektive trommeslageren mener han har utført. Likevel anser jeg at en kan systematisere sammensetninger på flere måter, men allikevel få det samme utfallet. På den annen side kan resultatet virke noe uvant for andre utøvende trommeslagere, dersom de har en annen tilnærming til lignende spillestiler.

Da jeg først begynte å undersøke gospel chops, var de intrikate rytmiske plasseringene noe av det som tilførte en karakteristikk. Etter selv å ha praktisert spillestilen i flere år, er dette noe jeg ikke lenger kjenner på. Av den grunn er det fare for at rytmiske og lignende elementer blir glemt som et karakteristisk trekk. Derfor vil jeg gå grundig igjennom transkripsjonene av intervjuene for å se hvilke elementer intervjuobjektene mener kjennetegner spillestilen.

Ingen av de tre trommeslagerne jeg har intervjuet er offisielle utøvere av gospel chops i den grad at de har uttalt seg om det. Om jeg hadde intervjuet Eric Moore ville jeg fått svar med større reliabilitet, ettersom han selv mener at han er en av grunnleggerne av gospel chops. På den annen side er alle tre profesjonelle trommeslagere jeg anser å ha en god forståelse for flere sjangere og spillestiler. Men alt i alt vil transkripsjonene ha større tyngde enn intervjuobjektene.

4 Resultat og analyse

I dette kapittelet vil studiens relevante datamateriale presenteres og analyseres. Først vil hver trommeslager analyseres gjennom en audiovisuell analyse og transkripsjon (transkripsjonene er vedlagt). Deretter følger et sammendrag kategorisert i sammensetninger, orkestreringer og sound. I sammendragene er det flere elementer som repeteres ettersom de tre forskningsspørsmålene påvirker hverandre.

Etter denne delen presenteres og analyseres intervjuene sett i lys av musikkanalysen, relevant teori og det historiske perspektivet. Her knyttes intervjuene til forskningsspørsmålene, og i tillegg vil begrepets bruk drøftes i samsvar med uttalelsene fra intervjuobjektene. Til slutt vil alle funn sammenfattes for å besvare studiens spørsmål.

4.1 Eric Moore Zildjian Cymbals

Den første trommeslageren som analyseres er Eric Moore i videoen «Eric Moore Zildjian Cymbals». Moore spiller her over en elektronisk fusion-låt (tittel og produsent: ukjent). Link til video: https://www.youtube.com/watch?v=MHYYF_ODE8Y&t=1s

4.1.1 Audiovisuell analyse

I videoen bruker Moore et akryl-trommesett bestående av: 14” skarptromme, 10” tom, 12” tom, 14” gulvtom, 16” gulvtom og 22” basstromme. Skarpen har et coated ett-lags skinn og resterende trommer har sorte to-lags clear skinn, med en dempe-ring på hver gulvtom. Cymbalene er av typen hi-hat, ride, fem crash-er – tre på høyre og to på venstre - og to splash-er – en på hver side.

Trommesettet har en punchy og distinkt lyd med en varm klang. Skarptrommen er meget lyst stemt, men har en kort og fyldig tone. Hengetommene er stemt nokså lyst og har en ganske klar tone med mye dybde. Samtidig kan en høre hvordan lyden utvikler seg etter hvert slag ved å falle noe i tone. De to gulvtommene er i likhet med hengetommene noe lyst stemt, men har hver sin dempe-ring, som fører til en kortere tone enn de andre. Basstrommen er mørkt stemt og låter meget dempet. Allikevel har den en varm, rund og punchy lyd med mye dybde.

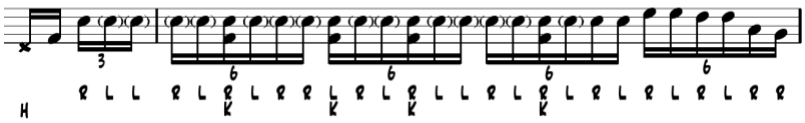
Moore sitt touch er aggressivt og slagene spilles generelt hardt. Samtidig planter han basstrommepedalen i basstrommeskinnet (forblir i skinnet) som fører til at skinnet dempes etter hvert slag. Det dynamiske ved trommespillet er konsekvent og beveger seg lite mellom de

sterkeste og svakeste slagene. Sterke og svake slag har store dynamisk forskjeller, men holder seg til sitt dynamiske nivå. Likevel låter spillet lekent, energisk, og spilles med lite anstrengelse.

4.1.2 Transkripsjon

Låten begynner med en takt støt og en takt uten, hvor Moore fyller inn med sine fraser. Her innleder han med to «doble paradiddler» i original rekkefølge, RLRLRR LRLRLL. Disse utføres på skarpen, hvilket er utgangspunktet for mange av Moore sine orkestreringer. En 8.-del før slag en spilles tre 16.-dels trioler utført med 3A (RLL), før han utfører ulike aksenter innenfor de dobble paradiddlene utført i 16.-dels sekstoler. Disse aksentene dobles med basstrommen hvilket fører til en fyldig lyd. Taktslag tre utføres av enkeltslag og inneholder samme konsept, mens taktslag fire utføres i form av en dobbel paradiddle nedover trommene.

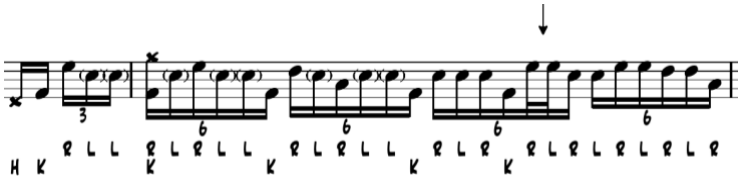
Måten Moore spiller enkeltslag nedover trommene utføres likt flere steder i stykket. I sekstoler dedikeres som regel to slag per tromme, hvor de to første slagene enten er orkestrert fra skarp til lys hengetom, eller begge på lys hengetom. Frasene ender ofte med to høyrehåndsslag på en eller flere av gulvtommene, hvilket er vanskelig å utføre med kraft i en slik hastighet. Når to slag av samme hånd deles på to forskjellige instrumenter slik en ser på de to siste sekstolene under kalles det for «broken doubles.»



Figur 1 – takt 2 (0:07)

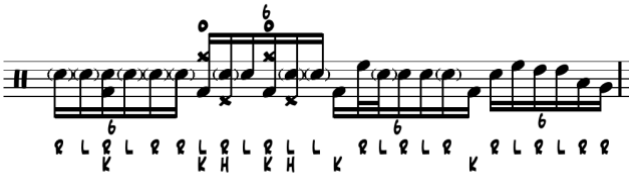
Etter andre runde med støt bruker Moore en gruppering på seks slag i rekkefølgen RLRLLK. Denne utføres flere steder i stykket, og særlig i 16.-dels sekstoler. Grupperingen består av 5C (RLRLL) etterfulgt av et basstrommeslag, som utgjør grupperingens seks slag – en addisjon. I notene ser en hvordan Moore orkestrerer enkeltslag ut på trommene, mens doble slag forblir på skarp og blir spilt svakt.

På taktslag tre dobles underdelingen til 32.-deler i to slag, en rytmikk som spilles ofte. Utførelsen ligner på rudimentet «three stroke ruff» (RLR), men i motsetningen til rudimentet som ikke har en underdeling på de foregående slagene, spiller Moore med en bestemt underdeling. Slagene føres fra hengetom til skarp, og gir derfor noe av samme sound som en rudimental ruff. Disse slagene sees under pilen.



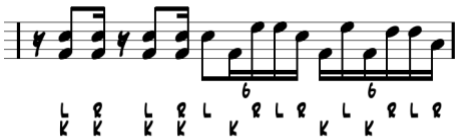
Figur 2 – takt 4 (0:11)

Etter den tredje runden med støt baserer Moore seg på dobbel paradiddle og inkorporer også three stroke ruff-elementet ved hjelp av å doble underdelingen. Denne gangen orkestreres de noe annerledes. I likhet med takt fire kan en observere hvordan Moore konsekvent spiller et basstrommeslag før utførelsen av rudimentet.



Figur 3 – takt 6 (0:15)

I siste takt før Moore spiller groove, takt 8, spilles en ny gruppering på slag fire, bestående av KLKRLR, utført i form av 16.-dels sekstoler. I samme takt bruker han skarp og basstromme sammen.

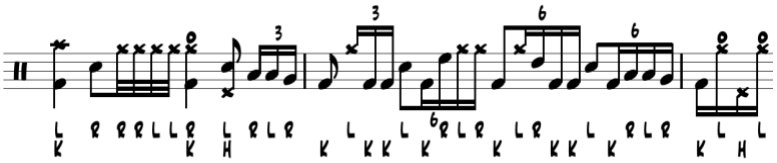


Figur 4 – takt 8 (0:20)

I de følgende taktene spiller Moore groove og fyller inn med flere intrikate chops. Den første frasen består av RLR og utføres i form av 16.-dels trioler på taktslag fire sin 8.-dels off-beat i takt 13, og fra taktslag to og fire i takt 14 innledet med en basstromme sekstolen før: KRLR. Disse to variasjonene leder inn til basstrommeslagene på enten 1 eller 3.

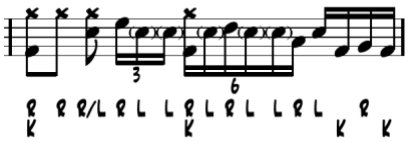
Den andre frasen leder inn til backbeatet og utøves ofte. I likhet med frase nummer én starter den på en 8.-dels off-beat, men blir brukt fra taktslag en til to og fra taktslag tre til fire. Frasen består av tre 16.-dels trioler utført i form av sammensetningen RKK, eller LKK, hvilket ender i et backbeat som konsekvent blir spilt på to og fire.

Under begge frasene bruker Moore hi-haten hyppig som en del av grupperingenes orkestrering. Dette gjør at soundet han skaper når han spiller groove mellom basstromme, skarp og hi-hat beholdes, slik at de andre frasene føles naturlig og som en del av grooven.

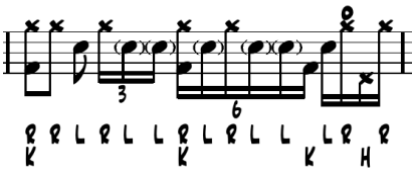


Figur 5 – takt 13-14 (0:30)

Under samme sekvens bruker han grupperinger på seks slag i form av 16.-dels sekstoler, til å spille seg fra basstrommeslaget på taktslag en og tre, til skarptrommen på slag to og fire. I første omgang anvendes en permutert dobbel paradiddle i rekkefølgen RLRLLR, før han igjen bruker RLRLLK. Begge grupperingene dobler den første høyre hånden med basstromme.

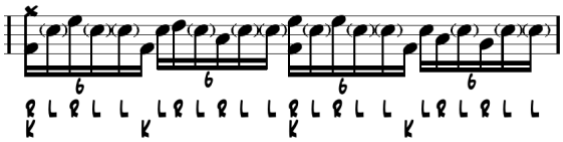


Figur 6 – takt 20 (0:45)



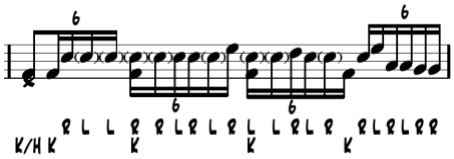
Figur 7 – takt 22 (0:50)

Få takter senere kan en se hvordan Moore fyller ut alle 16.-dels sekstolene og holder backbeatet ved hjelp av seksergrupperingen RLRLLK, og en dobbel paradiddle som fører ham tilbake til høyre hånd. Her beholdes venstre hånd på skarp, mens høyre hånd orkestreres ut på trommene.



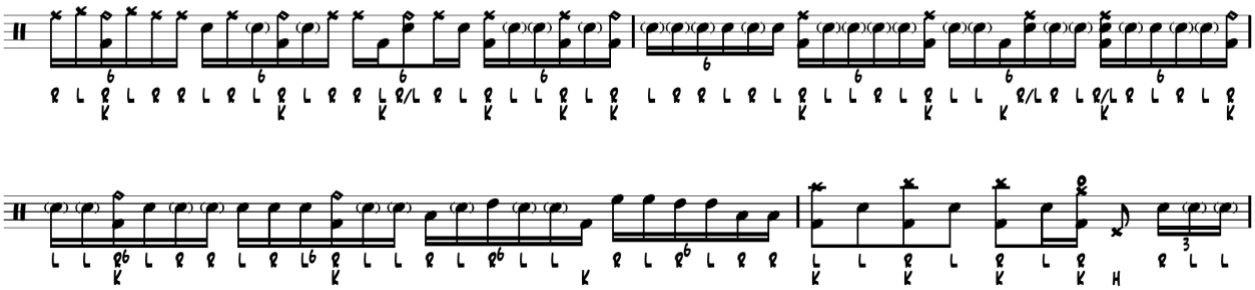
Figur 8 – takt 24 (0:54)

I takt 32 spiller Moore en frase som kan tolkes på flere måter. Om den tolkes fra taktslag en sin 8.-dels off-beat, spilles rudimentet «seksslagsvirvel» (RLLRRL). Dersom taktslag to betraktes som starten på gruppering utføres to permuterte dobble paradiddler, hvor siste slag substitueres med basstromme: RRLRLR LLRLRK. På taktslag to spiller Moore basstrommen sammen med svake venstrehåndsslag på skarpen, som tidligere er utført sammen med aksenter. Dette gir et annerledes sound, hvor basstrommen dominerer.



Figur 9 – takt 32 (1:11)

I påfølgende takt spilles en groove basert på enkeltslag ledet med venstre hånd, etterfulgt av en repeterende gruppering på ni slag, LRR LRL RLR. Denne grooven ender i en overgang som fører til Moore sin solo. Fra taktslag fire i takt 39 spilles tre doble paradiddler hvor dobbeltslagene er plassert som nummer to og tre i rudimentets seks slag, altså en permutasjon: RLLRLR LRRLRL RLLRLR. Deretter spilles LLK som leder inn til R/LLRL som orkestreres mellom ride og skarp. Denne sammensetningen kan tolkes som rudimentet «inverted swiss army triplet» (rLRL), der første slag er utført med hendene unisont istedenfor en flam. Fra taktslag en i takt 40 spilles en permutasjon av rudimentet «paradiddle-diddle» (RLRRLL) i rekkefølgen LLRLRR, etterfulgt av tidligere analyserte sammensetninger.

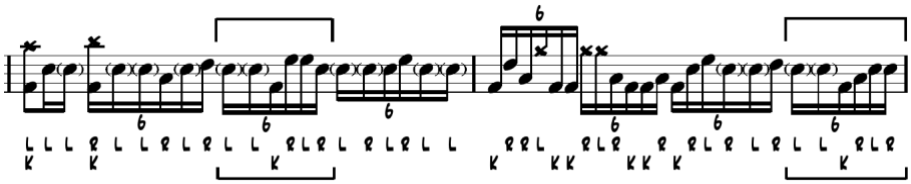


Figur 10 – takt 38-41 (1:24)

Trommesoloen viser store deler av Moore sin spillestil og hva han har praktisert. Under denne soloen brukes mange av de tidligere analyserte sammensetningene, deriblant permutasjoner av dobbel paradiddle, varianter av three stroke ruff, og mer kompliserte grupperinger. Blant disse utføres en permutasjon av RLRLLK ved å starte på den opprinnelige grupperingens slag fire: LLKRLR. Moore tenderer til å spille fraser fra lyse til mørke trommer, men fra taktslag to i takt 43 spiller Moore fra de dype gulvtommene til skarpen som er lysest – et av få tilfeller.

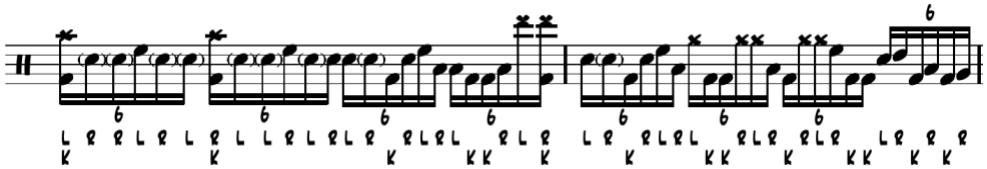
I takt 44 brukes hi-haten i større grad som en del av orkestreringen, og er et sound som er karakteristisk for mange av Moore sine fraser. Når han i tillegg går vekk fra skarpen og orkestrerer mellom tommene og hi-hat, består soundet av en diffus rytmikk. Dette utføres ofte mellom gulvtom og hi-hat, en stil som ofte brukes i gospel chops. En kan betrakte spillemåten som at gulvtommen er utgangspunktet istedenfor skarpen. Dette kan blant annet sees fra starten av takt 44, og i takt 46.

I flere av tilfellene der basstrommen brukes sammen med gulvtommen kan en høre hvor lik lyd de to instrumentene har, hvilket får det til å høres ut som flere basstrommer. Dette kan høres mot slutten av takt 46 som analyseres under.



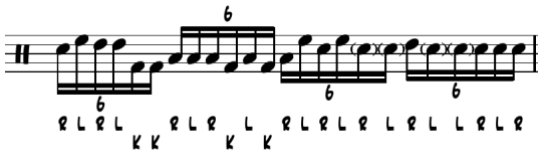
Figur 11 – takt 43-44 (1:34)

I soloen spiller Moore en lengre frase som presenteres flere steder. Denne begynner med venstre hånd og kan tolkes som én gruppering på tolv slag, eller to grupperinger på seks slag: LRKRLR LKKRLR. Frasen starter på taktslag tre og repeteres to ganger. I løpet av disse taktene kan en observere Moore sine komplekse rytmiske fraseringer. Blant trommeslagere bruker en ordet «displacement,» hvilket beskriver en forskjøvet rytmikk – ofte oppstår dette ved å gjenta en off-beat 16.-del/32.-del, andre eller tredje triol, eller ved polyrytmikk (flere betoningsmønstre).



Figur 12 – takt 45-46 (1:38)

De siste seks slagene (LKKRLR) er en gruppering som er mye brukt blant trommeslagere innenfor flere sjangere. I opprinnelig form skrives denne, i likhet med Chaffees lineære grupperinger, som RLRLKK, og kan tolkes som en substitusjon av rudimentet «enkeltslag»: RLRLRL -> RLRLKK. Grupperingen utføres slik på slag en i takt 48. I samme takt spilles en permutasjon av gruppering RLRKLK (tidligere spilt i takt 8) fra taktslag to, etterfulgt av enkeltslag.

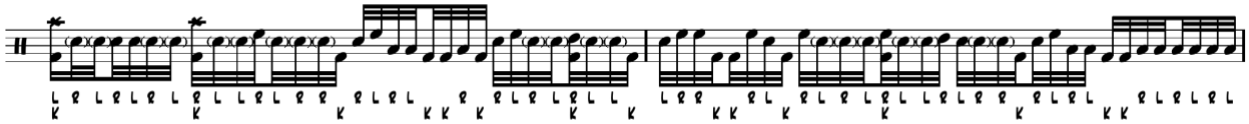


Figur 13 – takt 48 (1:45)

Fra takt 51 går Moore over til 32.-dels underdeling og presenterer et annet vokabular. Her bruker han blant annet en permutasjon av paradiddle utført i rekkefølgen RLLR LRRL, men substituerer siste slag med basstromme: RLLR LRRK. En annen gruppering som tidlig blir spilt er KKRK fra taktslag tre, med et antall enkeltslag i forkant og/eller etterkant.

De fire siste 32.-delene i takt 51 utføres med en gruppering på fire slag i rekkefølgen RLLK, og blir ofte utført etter et antall enkeltslag. RLLK kan sees i lys av 3A (RLL), men her utført

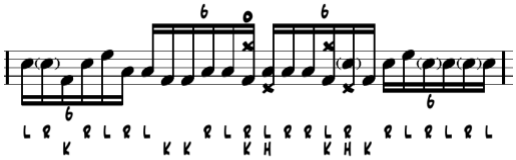
etter en addisjon – med et basstrommeslag i etterkant som utgjør grupperingens fire slag. Samme gruppering brukes så fra taktslag én i takt 52, men her ledes den med venstre hånd: LRRK. Deretter spilles en gruppering på fire som er ofte brukt av trommeslagere. Chaffee presenterer den som RLKK, mens Moore bruker en permutasjon KRLK. Fra taktslag fire utføres en gruppering på åtte slag, KKRLRLRL, som kan tolkes som en permutasjon av Chaffees gruppering RLRLRLKK.



Figur 14 – takt 51-52 (1:53)

I de følgende taktene spiller Moore i 16.-dels sekstoler. Her utøves den tidligere spilte grupperingen på tolv slag (LRKRLR LKKRLR) over i en ny gruppering på seks slag. Denne består av LRRLRK og starter på taktslag tre.

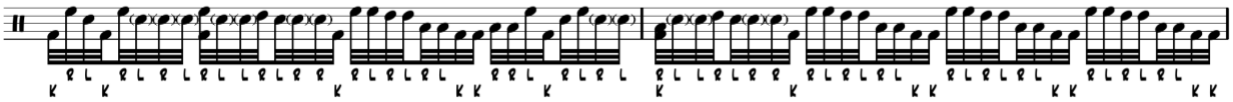
Fra taktslag to til fire utføres slag fra gulvtom til hi-hat, hvor høyre hånd krysser venstre, en utførelse som kalles «cross over.» Slik kan slag orkestreres fra gulvtom utført av høyre hånd, som er ofte utført blant utøvere av gospel chops. Denne takten viser også hvordan hi-haten inkluderes sammen med tommene, i dette tilfellet gulvtommen, hvilket er et kjennetegn på mange av Moore sine fraser.



Figur 15 – takt 54 (1:57)

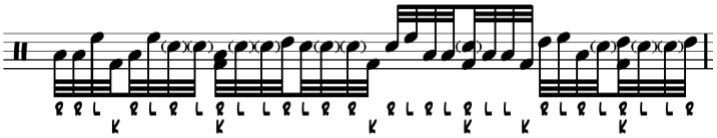
Etter denne sekvensen går Moore tilbake til 32.-deler og spiller mange av sammensetningene som han tidligere har brukt i denne underdelingen. Fra taktslag fire i takt 59 spiller han en gruppering i rekkefølgen RRLK, som orkestreres noe annerledes enn de andre grupperingene. Dette er en av Moore sine få fraser som spilles fra mørke gulvtommer til lysere hengetommer og ender på skarp. Denne kan sees både i takt 59 på taktslag fire og i takt 61 på første taktslag.

Grupperingen KKRLRLRL som ble brukt i takt 52, spilles også flere ganger i takt 60, men ender her med to basstrommeslag: RLRLRLKK.



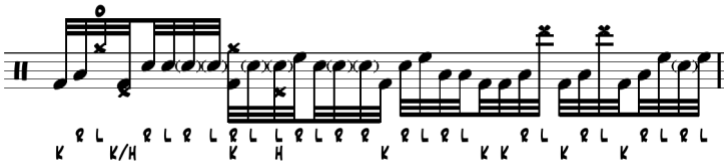
Figur 16 – takt 59-60 (2:07)

I den følgende takten dobler Moore noen av sine høyrehåndsslag med basstrommen, men i dette tilfellet også når høyre hånd orkestreres ut på tommene.



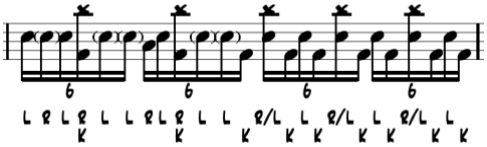
Figur 17 – takt 61 (2:12)

Fra taktslag en og fire i takt 63 spiller Moore det en kan tolke som to grupperinger på fire eller én gruppering på åtte slag: KRLK RLRL. Basert på tidligere funn er det trolig en sammensetning av to grupperinger på fire, der den første er enkeltslag og den andre er firer-gruppering RLKK permutert: KRLK. Når venstrehåndsslaget her orkestreres på splash er det ikke unisont med basstromme, som ellers er vanlig å gjøre med cymbaler. I tillegg blir splash-en inkludert i en cross over sammen med gulvtom og splash.



Figur 18 – takt 63 (2:17)

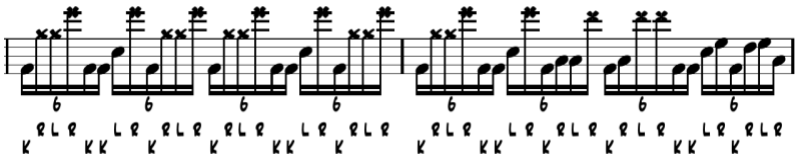
Mot slutten av trommesoloen spiller Moore en ny type frase med repeterende enkeltslag mellom hender og basstromme og uthever 8.-dels trioler på skarp og 4.-dels trioler på crash.



Figur 19 – takt 69 (2:29)

Etter soloen spiller Moore groove og henter inn flere av de samme elementene som tidligere. I takt 77 spiller han en frase som beholder backbeatet samtidig som sekstolene er utfylt. Grupperingen er på tolv slag og består av KRLRKK LRKRLR. Denne frasen orkestrerer

mellom hi-hat og splash ved at siste høyre hånd før hvert basstrommeslag spilles på splash og resten på hi-hat.



Figur 20 – takt 77-78 (3:05)

4.2 Aquarian Reflector Series - Get your Eric Moore On!

Den andre analysen av Eric Moore er fra videoen «Aquarian Reflector Series - Get your Eric Moore On!» hvor Moore spiller over pop-låten «Get Ur Freak On» av «Missy Elliot.» Link til video: https://www.youtube.com/watch?v=UzeM31yzReU

4.2.1 Audiovisuell analyse

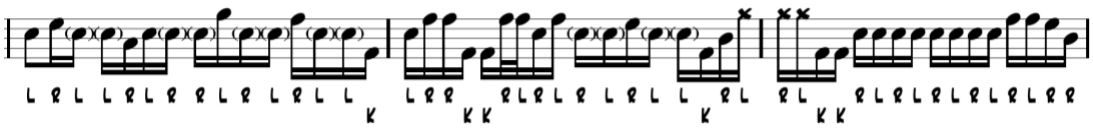
I denne videoen bruker Moore trommesett i treverk bestående av: 14” skarptromme, 8” tom, 10” tom, 12” tom, 13” tom, 14” gulvtom, 15” gulvtom, 16” gulvtom og 24” basstromme, med sorte to-lags skinn. Sammen med trommene bruker han cymbaler av typen hi-hat, ride, fem crash-er, tre på høyre og to på venstre, china og splash.

Skarptrommen er lyst stemt og har en lukket lyd med sitt to-lags skinn. Hengetommene er stemt ganske lyst og klinger åpent, mens gulvtommene er stemt mørkt. Basstrommen er mørkt stemt, er dempet, og låter distinkt og punchy.

I likhet med den første videoen spiller Moore aggressivt, slagene spilles generelt hardt, basstrommepedalen plantes, og han bruker lite av det dynamiske spekteret.

4.2.2 Transkripsjon

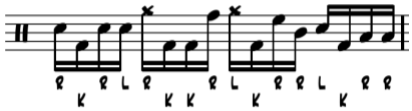
Moore begynner låten med ulike små fraser før han spiller en overgang inn til grooven fra takt 14. Her spiller Moore en permutert paradiddle fra taktslag to, LRLR RLRL, og ender i en gruppering på fire slag som først spilles som RLLK fra taktslag fire og deretter som LRRK fra taktslag en i takt 15. Deretter dobler Moore underdelingen i hender som ligner uttrykket fra rudimentet three stroke ruff som tidligere ble analysert. Fra taktslag tre finner en igjen grupperingen RLRLLK, men her i 16.-dels underdeling, og grupperingen RLKK fra taktslag en i takt 16. I likhet med forrige video ser en hvordan Moore orkestrerer fra gulvtom til hi-haten fra taktslag i takt 15.



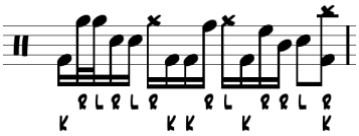
Figur 21 – takt 14-16 (1:34)

I takt 21 og 29 beholder Moore låtens backbeat (på taktslag fire) mens han fyller ut 16.-delene. Samtidig beholder han hi-haten på 4.-delene på taktslag to og tre hvilket gjør fillet mer drivende, samtidig som å beholde følelsen av groove. I dette tilfellet ser en hvordan venstre hånd orkestreres mellom hi-hat og skarp, mens høyrehånd får mulighet til å inkludere de andre trommene. Denne måten å orkestrere på ser en hyppig hos Moore og andre utøvere av gospel chops. De første fire slagene i takt 21, RKRL, er en ny gruppering som kan betraktes som substitusjon av slag fra enkeltslag: RLRL -> RKRL.

I både takt 21 og 29 spilles flere av de tidligere brukte grupperingene, deriblant RRLK og RLKK, spilt som RKKR med et venstre slag etterpå, altså RKKR L. I begge tilfellene brukes konseptet «broken doubles» (dobbeltslag deles ut på to ulike instrumenter) når Moore spiller dobbeltslag fra hengetom til gulvtom.

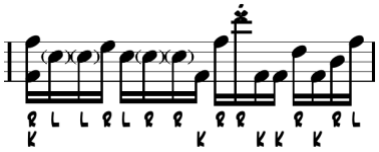


Figur 22 – takt 21 (1:58)

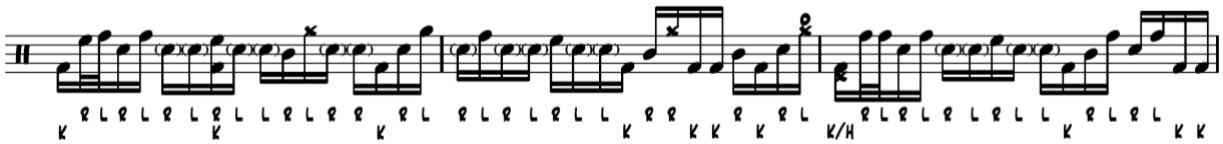


Figur 23 – takt 29 (2:09)

Grupperingen RKRL utføres også i takt 32 og 34, men tatt i bruk i en lengre frase som kan betraktes som én gruppering på åtte slag, eller to grupperinger på fire, etterfulgt av en three stroke ruff-variant. Satt sammen blir de åtte slagene RRKK RKRL, og begynner på taktslag tre i takt 32 og 34. I begge taktene blir de to første høyrehåndsslagene orkestrert fra en hengetom til en cymbal, hvor i første omgang til splash og i andre til hi-hat. Ingen av de to cymbalslagene blir støttet opp av basstrommen, hvilket skaper en spesiell sound når underdelingen er utfylt av slag fra tommene.

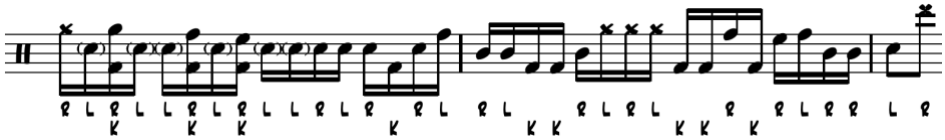


Figur 24 – takt 32 (2:13)



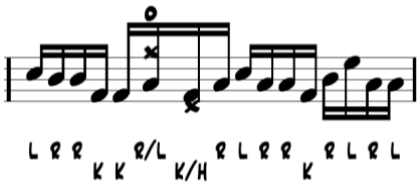
Figur 25 – takt 33-35 (2:15)

I takt 43 ser en hvordan Moore igjen dobler aksentene på høyre hånd med basstromme. Dette gjøres ved bruk av 5C (RLRLL) i hender fra taktslag en. Fra taktslag fire spilles fire grupperinger som Moore ofte bruker: RKRL, RLKK, RLRL (enkeltslag), og KKRK. Grupperingene ender i en paradiddle fra høyre hånd på taktslag fire i takt 44.



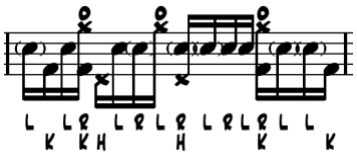
Figur 26 – takt 43-44 (2:28)

Moore tar i bruk enkeltslag mellom hender og basstromme flere steder i låten, deriblant i takt 50. Her dobler han også sin høyre hånd med venstre hånd på åpen hi-hat, som er en av de få gangene Moore spiller unisont med hendene. På grunn av gulvtommenes lydkvalitet får den en lik rolle som basstrommen. I dette tilfellet er det basstrommen som leder enkeltslagene, KR/LKR.



Figur 27 – takt 50 (2:42)

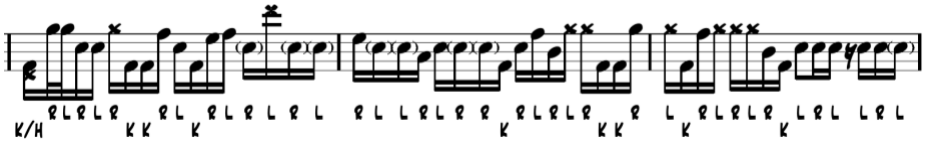
RLLK er en gruppering som er blitt mye brukt av Moore. På taktslag fire i takt 56 kan en se hvordan denne grupperingen blir brukt til å avslutte en rekke med enkeltslag, og hvordan Moore dobler det første høyrehåndsslaget med basstrommen.



Figur 28 – takt 56 (2:50)

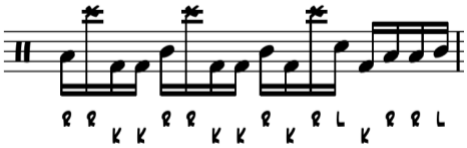
I takt 64 fra taktslag to, og i takt 65 fra taktslag fire, utøves en gruppering på det som ser ut til å være åtte slag, RKKR LKRL. Denne er tidligere lite brukt av Moore. I takt 66 finner en også

en gruppering på fire slag, RLRK – en permutasjon av RKRL (takt 21). Denne grupperingen brukes flere ganger og i ulike permutereringer.



Figur 29 – takt 64-66 (3:00)

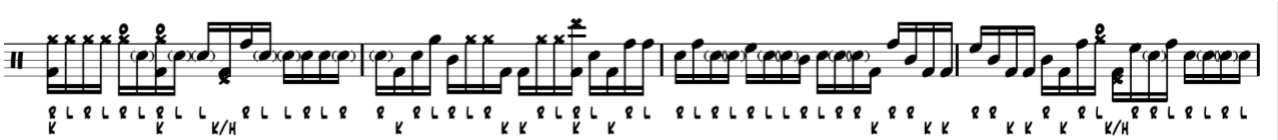
Konseptet med å bytte ut slag fra rudimenter finner en også tendenser til i takt 75 i form av dobbeltslag. Her substitueres alle opprinnelige venstrehåndsslag fra rudimentet «dobbeltslag» (RRLL) ut med to basstrommeslag: RRKK.



Figur 30 – takt 75 (3:15)

Fra takt 79 kan en høre hvordan Moore bruker hi-haten aktivt når han spiller sine fraser utenom groove. Dette soundet er karakteristisk innenfor spillestilen, spesielt når hi-haten ikke er doblet med basstromme, slik en ser i takt 80, men i en lineær frase mellom hi-hat og basstromme. Fra taktslag tre sin 8.-dels off-beat ser en hvordan paradiddle grupperingen RLLR LRRK blir spilt fra en 8.-dels off-beat. Denne kan derfor tolkes som LRLR RKRL fra taktslag fire. Det er altså en permutasjon av grupperingen RLLR LRRK som Moore bruker ofte, som også finner sted i takt 81 fra taktslag to. Denne permuteringen spilles flere ganger i stykket, deriblant i takt 100 og i overgangen fra 103 til 104. Samme konsept finner en i takt 82 fra taktslag tre, der grupperingen RRLK permuteres til KRRL.

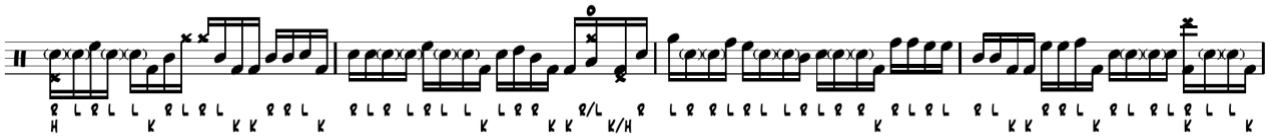
Fra taktslag to i takt 80 spilles en ny gruppering på tolv slag, i rekkefølgen RLRK KRLR LKRL. Denne fører til at Moore leder 16.-delene med venstre hånd, KRLR (fra taktslag tre), som gjør at høyre hånd kan orkestreres fra hi-hat til splash, hvorpå venstre hånd ender på skarpen. Dette kan også observeres i takt 101 der Moore orkestrerer frasen noe annerledes, men tar i bruk høyre hånd på splash etterfulgt av venstre hånd på skarp.



Figur 31 – takt 79-82 (3:21)

Takt 95-98 er et godt eksempel på hvordan Moore bygger sine fraser ved bruk av grupperinger. Takt 95 er sammensatt av to grupperinger på seks, RLRLLK RLRLKK, etterfulgt av en gruppering på fire i rekkefølgen RRLK. Takt 96 bygges opp av en gruppering på åtte, RLRL RLLK, en grupperinger på fire, LRRK, etterfulgt av enkeltslag mellom basstromme og hender, der gulvtom dobles med hi-hat på taktslag fire sin andre 16.-del, KR/LKR (i likhet med takt 50). Deretter brukes en permutert paradiddle, hvor siste slag er substituert med basstromme: LRRL RLLR LRRK, etterfulgt av fire enkeltslag. Takt 98 starter med to grupperinger på fire RLKK og RRLK, og ender i en gruppering på åtte slag, RLRLRLLK. Her kan en se hvordan denne grupperingens slag fem, som blir spilt på splash, blir doblet med basstromme. I likhet med rudimentene som ofte dobler aksenter med basstromme, dobles også slag innenfor en gruppering som allerede består av basstrommeslag.

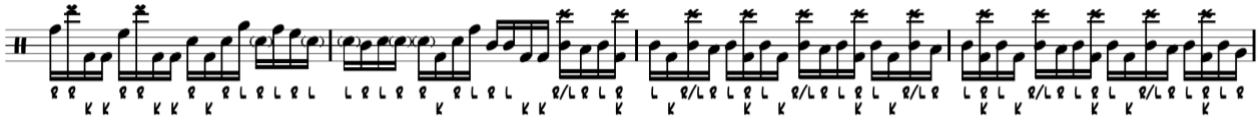
Disse taktene viser hvordan Moore bruker de samme grupperingene som tidligere er blitt analysert, i ulike sammenhenger og orkestreringer.



Figur 32 – takt 95-98 (3:42)

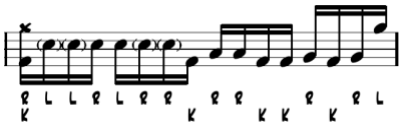
Konseptet broken doubles ser ut til å bli brukt som en underholdningsverdi av Moore, som i takt 102 over til 103 splitter to høyrehåndsslag mellom hengetom og splash i en høy hastighet. Samme spillemåte blir brukt i takt 104 fra taktslag fire, men her ser det ut til at det blir brukt av praktiske årsaker. Her bruker Moore en gruppering som starter med både venstre og høyre hånd samtidig, en harmonisk[8] spillemåte, som tidligere er lite brukt. Samtidig bruker han både basstromme og gulvtom til å doble china cymbalen, hvor gulvtommen får en lignende rolle som basstrommen i å støtte china-slagene, ved at den har mange av de samme lydkvalitetene. Grupperingen er sammensatt av seks slag i rekkefølgen R/LRLR/KLK (taktslag fire, takt 104). Denne frasen gir et lignende sound som de lineære frasene mellom gulvtom og hi-hat, hvor skarpen ekskluderes fra lydbildet. Her blir gulvtommene utgangspunktet for frasen, hvorpå slag orkestreres ut på cymbaler.

[8] Harmonisk vil si at to eller flere slag spilles samtidig.

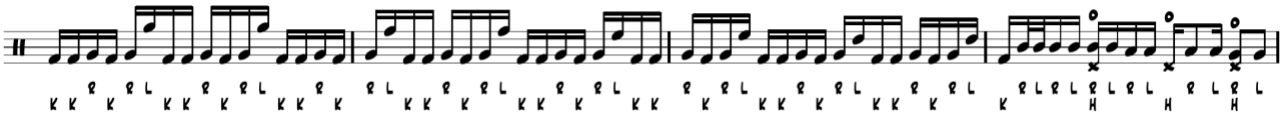


Figur 33 – takt 103-106 (3:53)

Mot slutten av låten spiller Moore en gruppering på seks slag i rekkefølgen RKRLKK fra taktslag fire i takt 114. Denne orkestreres med høyrehånd på gulvtom, mens venstre hånd spilles fra den lyseste trommen og nedover til gulvtommene.



Figur 34 – takt 114 (4:08)



Figur 35 – takt 115-118 (4:09)

4.2.3 Sammensetninger

Moore baserer seg på en lineær spillestil hvor han bruker flere rudimenter, Chaffee-stikkinger og mer kompliserte grupperinger. De blir imidlertid sjeldent repetert etter hverandre, men ofte spilt. Når det kommer til Moore sitt vokabular er grunnlaget for mange av frasene likt, men modifisert på ulike måter. Han permuterer rudimenter, og det er ofte i denne rekkefølgen som er utgangspunktet for frasene og oppbygningen av grupperinger.

Et essensielt element i Moore sine fraser er basstrommen. Denne brukes både til å substituere, addere eller doble slag med hender, som ofte har et utgangspunkt i rudimenter eller Chaffee-stikkinger. Et eksempel er rudimentet enkeltslag der slag ofte substitueres med basstromme (RLRL -> RLKK), og 5C der et basstrommeslag legges til (RLRLL -> RLRLLK) – en addisjon.

Den brukte underdelingen i ulike seksjoner ser ut til å påvirke lengden på sammensetningene. I 16- og 32.-deler brukes som regel grupperinger i to-gangen, mens i en triol underdeling brukes sammensetninger i tre-gangen. Det vil si at antall slag de består av ikke påvirker hvilken rytmikk som formes, men hvordan den er bygget opp. Det er altså aksentene, orkestreringene, og basstrommen som deler opp slag med hender, som fører til kompliserte og intrikate fraser.

Jeg har valgt å samle sammensetningene i en tabell der de er kategorisert etter antall slag og type sammensetning. Selv om Moore bruker få Chaffee-stikkinger i opprinnelige rekkefølge, blir de brukt i grupperinger. Sammensetningene som ble analysert er:

	Rudiment		Chaffee	Gruppering	
3	R/LRL		RLL		
4	RLRR / LRLL	RLLR / LRRL		RLLK	LRRK
	LRLR / RLRL			RRLK	RLKK
				KRLK	KKRL
				RLRK	RKRL
				KR/LKR	
5	RLRLL				
6	RLRLRR / LRLRLL	RLLRLR / LRRLRL		RLRLLK	LLKRLR
	RLLRRL			RLRLKK	LKKRLR
				RLRKLK	KLKRLR
				RKRLKK	LRRLRK
7					
8				RLLR LRRK	KRLK RLRL
				RRKK RKRL	RKKR LKRL
				RLRL KKRK	
12				RRLRLR LLRLRK	LRKRLR LKKRLR
				KRLRKK LRKRLR	RLRK KRLR LKRL

Basert på sammensetningene som sees i tabellen over, samt hvordan disse brukes, kan dette oppsummeres i fire punkter. Her vil jeg ikke inkludere permutasjon, substitusjon og addisjon siden det er måter de endrer sammensetninger på og er ikke beskrivende for selve utførelsen.

- Grupperinger med basstromme
- Større antall enkeltslag enn dobbeltslag
- Sammensetningens antall slag samsvarer med underdelingen
- Dobling av høyrehåndsslag med basstromme

4.2.4 Orkestrering

Moore tenderer til å bruke skarptrommen som et utgangspunkt for sine orkestreringer. Herfra plasserer han enkeltslag ut på trommesettets andre lydkilder, mens dobbeltslag i større grad er bundet til skarpen. Dette åpner muligheten for å spille sterkt på trommene, ettersom alternerende slag kan få større slaghøyde enn dobbeltslag i en slik hastighet. I andre tilfeller er gulvtommen utgangspunktet, hvor hi-hat og splash ofte blir brukt som en del av orkestreringene. Et slikt utgangspunktet gir også venstre hånd mulighet til å orkestrere fritt rundt på trommesettet uten cross over, selv om det ofte forekommer.

I groove-spilling inkorporeres ulike fraseringer, mens backbeatet beholdes på to og fire. Her er det høyre hånd som i stor grad står for å inkludere andre lydkilder samtidig som venstre hånd orkestrerer slag mellom skarpen og hi-haten for å beholde grooven.

Moore sine fraser tenderer til å orkestreres i en hurtig rekkefølge med sjeldent flere enn to slag per tromme. Ved å se på tabellen ovenfor ser en også at en stor andel av sammensetningene består av enkeltslag, som gir muligheten til å spille flere slag ut på hele trommesettet uten at dobbeltslag skal begrense valg av lydkilder.

Om frasene analyseres som toner hører en hvordan frasene beveger seg fra lyse til mørke trommer, og sjeldent fra mørkt til lyst, med unntak. Her blir rollen til basstrommen å presentere en lyd og fullføre sammensetninger i større grad en å presentere en tone. Denne er også en stor del av orkestreringen selv om den ikke kan orkestreres flere steder. Det er altså sammensetningene som orkestrerer slag til basstrommen i så måte. Slik jeg ser det kan de nevnte elementene deles inn i ulike punkter. I disse punktene velger jeg å ekskludere basstrommen ettersom den blir omtalt i sammensetninger, for å presentere arbeidet mer ryddig.

- Enkeltslag på hele settet, dobbeltslag svakt på skarp
- Hurtige skifter fra en lydkilde til den neste
- Skarptromme som utgangspunkt
- Gulvtom som utgangspunkt
- Orkestrerer fra lyst til mørkt
- Orkestrerer fra tommene til hi-hat og splash
- Venstre hånd spiller groove – høyre hånd orkestreres på trommene
- Høyre hånd spiller på gulvtom – venstre hånd orkestreres på trommene

4.2.5 Sound

Når det kommer til sound, har lyden av trommesettet og hvordan Moore spiller på det en stor påvirkning. Moore har en meget jevn underdeling og stor dynamisk forskjell på sterke og svake slag. Slik formes en tydelig rytmikk og «displacement»-tendenser, som er vanlig å se blant trommeslagere med lik spillestil.

Begge trommesettene består av mange trommer hvilket fører til et intrikat og lett uttrykk med de hyppige orkestreringene. Et annet element som trer frem, er splash-en som ser ut til å være en del av Moore sitt standard set-up. Denne brukes både med og uten basstromme, og slik jeg tolker det er det et karakteristisk trekk å ekskludere basstromme når en utfører slag på effektcymbaler. For å spesifisere gjelder dette under kompliserte fraser der hi-hat eller splash fungerer som et rytmisk element i likhet med aksentene på trommene.

Et av elementene som er mest essensielt ved Moore sitt sound er basstrommen. Denne brukes blant annet til å doble høyrehåndsslag, hvilket er sjeldent å se blant utøvere fra andre sjangere. Derfor tolker jeg bruken av basstromme som et kjennetegn på spillestilen.

Moore orkestrerer ofte fra lyse til mørke trommer, og hver av de tildeles som oftest ikke mer enn to slag. Dette er en karakteristisk sound for de komplekse frasene, som forsterkes med hi-haten og splash-ens tilstedeværelse. Disse to er heller ikke konsekvent spilt med basstromme, og når tommene spilles som utgangspunkt for orkestreringene fører det til en spennende og original sound.

Når Moore spiller fills under groove-spilling beholder han både backbeatet og hi-haten, hvilket bringer noe av groove-soundet i fillet. Dette er en spillemåte som ofte brukes av utøvere med lignende spillestil hvilket jeg tolker som karakteristisk for gospel chops frasene som utføres i groove-partier.

I tilfellene der gulvtommen er utgangspunktet for orkestreringene kan en høre hvordan basstrommeslagene og gulvtommen låter ganske likt og gir følelsen av doble basstrommeslag. Av den grunn tolker jeg rollen til gulvtommen som en basstromme når denne blir brukt til å doble cymbalslag.

Et grunnleggende trekk ved spillestilen er dens hurtighet. Derfor tar jeg ikke det med som en faktor i analysen. Elementene som særlig påvirker soundet er:

- Lyst stemte trommer
- Stor dynamisk forskjell på sterke og svake slag
- Hurtige skifter fra en lydkilde til den neste
- Grupperinger med basstromme
- Dobling av høyrehåndsslag med basstromme
- Orkestrering fra tommer til hi-hat og splash
- Displacement rytmikk

4.3 Zildjian Performance – Devon Taylor – “Main Event”

Den andre trommeslageren som analyseres er Devon Taylor. Her fremfører han «Main Event» produsert av XMEN, LLC Music Team. Låten er en instrumentallåt i sjangrene funk, hip-hop og fusion. Link til video: https://www.youtube.com/watch?v=VYWPCfSu-So

4.3.1 Auditiv analyse

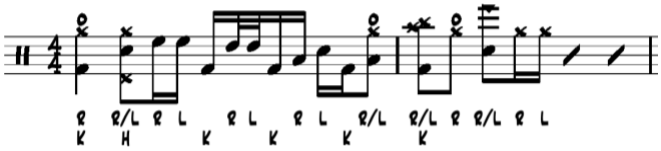
I denne videoen brukes et trommesett i treverk bestående av: 14” skarptromme, 10” tom, 12” tom, 16” gulvtom og 20” basstromme. Skarpen har et coated ett-lags skinn, hengetommene og gulvtommen har clear to-lags skinn med ekstra dempe-ring og basstrommen har et coated to-lags skinn. Cymbalene som brukes er hi-hat, fire crash-er, to på høyre og to på venstre side, ride, en større stack på høyre side, en mindre stack på venstre side, en splash foran og en spiral cymbal ytterst til høyre.

Trommene er ganske tørre, men har en punchy og presis lyd som skinner igjennom lydbildet. Skarptrommen er stemt forholdsvis lyst og er dempet, mens resten av trommene er stemt mellom lyst og et mellomleie med en kort og tett lyd. Felles for dem alle er den korte presise lyden, hvilket fører til tydelig anslag i de raske frasene.

Når det kommer til Devon Taylor sin touch, er denne ganske hard og aggressiv. Det dynamiske nivået er bredt med tanke på de svakeste og sterkeste slagene, men alt imellom blir lite brukt, og svake og sterke slag er spilt nokså statisk.

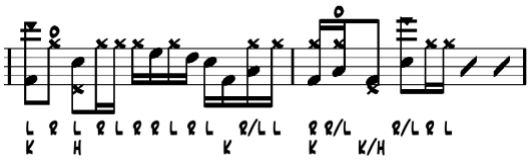
4.3.2 Transkripsjon

Devon Taylor starter låten med en groove med backbeat på to og fire, og blander inn ulike fraser på trommene. Her er backbeatet konstant under utførelsen av de utfyllende elementene. Fra taktslag en i takt en bruker han three stroke ruff ved å doble underdelingen til 32.-deler i hender som ender i et basstrommeslag.



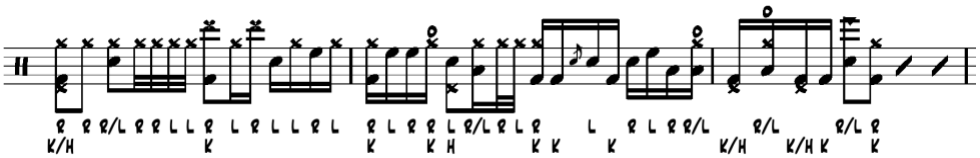
Figur 36 – takt 1-2 (0:36)

I takt fire spilles en frase hvor venstre hånd orkestreres mellom skarp og hi-hat for å beholde backbeatet, og hi-haten som et element fra grooven. I samme takt brukes broken doubles mellom hi-hat og hengetom utført av to høyrehåndsslag. Dette fører til at 8.-dels slaget på taktslag to sin 8.-dels off-beat spilles med venstre hånd på hi-hat. Slik beholdes 8.-delene på hi-hat som grooven baserer seg på.



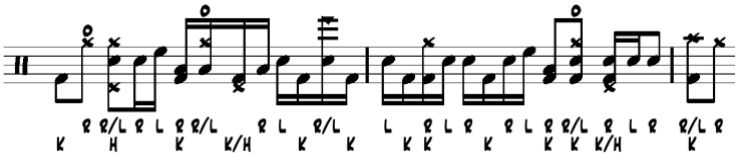
Figur 37 – takt 4-5 (0:44)

Lignende spillestil kan observeres i takt seks fra taktslag tre, der Taylor spiller venstre hånd på 8.-dels off-beat som gjør at han kan orkestrere høyre hånd til splash før et backbeat med venstre hånd på skarp. I neste takt bruker han en paradiddle, RLRR, som orkestreres fra hi-hat til hengetommene og tilbake, i form av broken doubles, før backbeatet utføres med venstre hånd. Det tenderer til at alle backbeat slag er spilt med venstre hånd, mens høyre hånd spiller mer fritt ut på andre lydkilder. Fra taktslag fire i takt syv innledes enkeltslag mellom gulvtom og basstromme med en paradiddle, hvor gulvtommen dobles med åpen hi-hat: RLRR/L. Dette går mye igjen i spillestilen og skaper en karakteristisk sound med den intensiteten det utføres i.

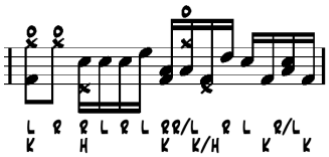


Figur 38 – takt 6-8 (1:22)

Hi-haten spilt sammen med gulvtom, spilles også i takt 10 og 13, der samme frase går igjen i begge tilfeller fra taktslag tre. Frasen består av en gruppering på åtte slag i rekkefølgen RR/LKR LKR/LK. Ved å doble hendene kan høyre hånd orkestreres ut på trommene, mens venstre hånd føres mellom hi-hat og skarpen som beholder elementer fra grooven.



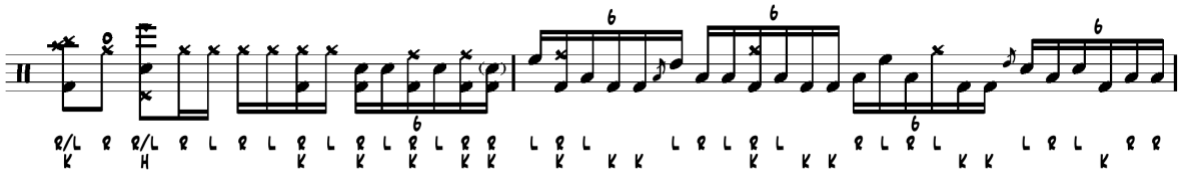
Figur 39 – takt 10 (1:39)



Figur 40 – takt 13 (1:57)

I takt 14 spiller han en dobbel paradiddle fra taktslag fire, hvor han dobler alle høyrehåndsslag med basstromme, uavhengig av hvor den er orkestrert. Deretter spilles to varianter av sekser-grupperingen RLRLKK, hvor samme konsept brukes på cymbalslag. Første variant er permutert til LRLKKR (taktslag en i takt 15) og modifisert ved å doble siste høyrehåndsslag med venstre i form av en flam: LRLKKrL. Dette gjøres regelmessig av Taylor og utføres som regel etter et antall basstrommeslag, istedenfor å utføre dobbeltslag med en av hendene for å utfylle underdelingen. Deretter spiller han RLRLKK to ganger med ulik orkestrering. Den første

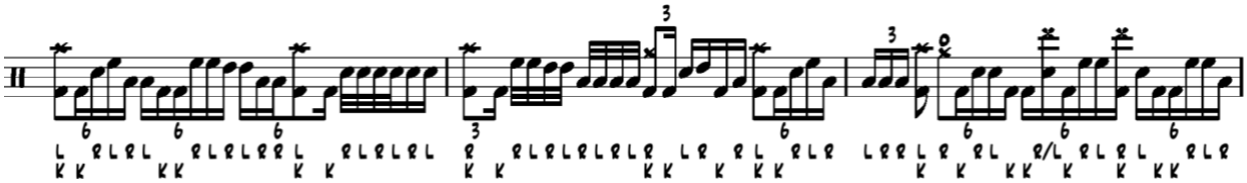
utføres fra gulvtom til hi-hat, hvor høyre hånd krysser venstre, altså en cross over. Deretter spiller han høyrehåndsslag på gulvtom mens venstre hånd føres fra hengetom til hi-hat, en utførelse hvor armene i større grad går fra hverandre, og blander flere lydkilder kjapt etter hverandre. En slik trekantbevegelse er å se hyppig blant trommeslagere i denne spillestilen. I løpet av disse taktene, så vel som takt 16-18 (figur 42), kan en høre de intrikate plasseringene som kan betraktes som displacement.



Figur 41 – takt 14-15 (1:59)

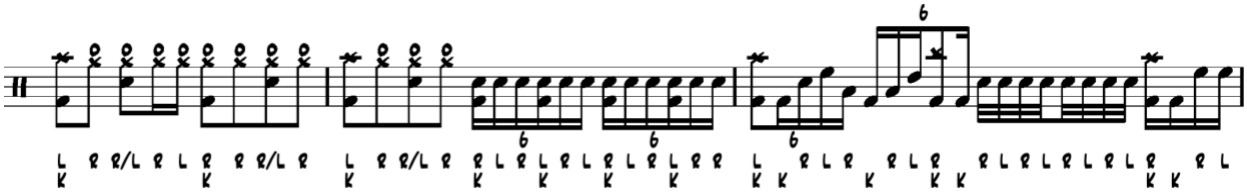
Takt 16-18 baseres på enkeltslag, sekser-grupperingen RLRLKK permutert til LKKRLR, og 3A (LRR). Denne blir brukt inn til taktslag tre sin 8.-dels off-beat i takt 16 og inn til taktslag en sin 8.-dels off-beat i takt 18. Med en slik endelse før støtene får han mulighet til å markere med sin venstre hånd på venstre crash.

Etter flere av markeringene på crash starten han en ny frase med KRLR, som plasseres fra sekstolens tredje slag. Dette er en frase som går igjen flere steder i stykket og blir brukt hyppig. I takt 18 fra taktslag tre brukes en gruppering på seks slag som går igjen flere steder, deriblant i takt 35 og 51, og spilles i rekkefølgen KR/LKRLR. I dette tilfellet spilles siste slag på en splash som dobles med basstrommen. I takt 51 spilles grupperingens andre slag, R/L, på splash og på hengetom, hvilket er en ny sound som gir karakteristikk til spillestilen. I takt 16 vises hvordan Taylor beveger seg hyppig mellom trommene, og baserer seg på to slag per tromme. Disse takten viser også hvordan orkestreringene ikke har et spesifikt utgangspunkt.



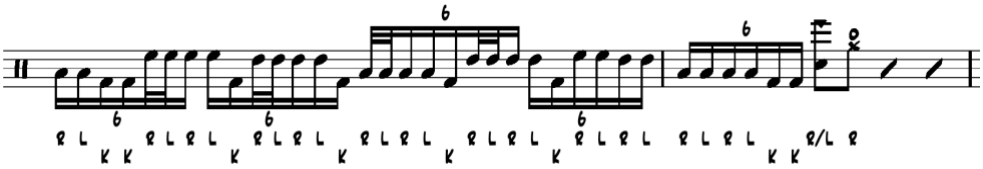
Figur 42 – takt 16-18 (2:03)

I takt 20 fra taktslag tre spiller han sekstoler, med basstromme under i form av 8.-deler. Måten basstrommen blir brukt til å markere 8.-deler eller 4.-deler på, som her blir gjort, kan man høre hos flere lignende utøvere. Konseptet med å holde puls er vanlig å utføre med hi-hat-foten i andre sjangere. Dette er noe en ser lite av hos Devon Taylor, mens bruken av basstromme blir ofte brukt til puls.



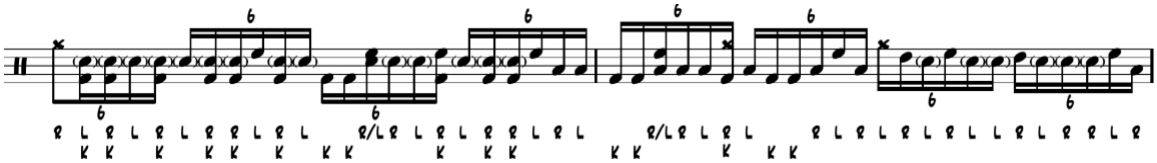
Figur 43 – takt 19-21 (2:09)

I takt 25 spilles en frase basert på fire sekstoler som repeteres. Disse skaper polyrytmikken 3 over 2 ved å utheve 4.-dels triolene med sitt startpunkt. Grupperingen spilles som RLRLK der de to første slagene spilles med dobbel underdeling. Denne utførelsen kan sees på som en three stroke ruff hvilket kan observeres flere steder i låten. Frasen fortsetter inn i takt 26 som starter med RLRLKK fra taktslag én og ender i backbeatet på taktslag to. Grupperingen er hyppig brukt og kan sees i lys av en substitusjon av en rekke enkeltslag (RLRLRL -> RLRLKK).



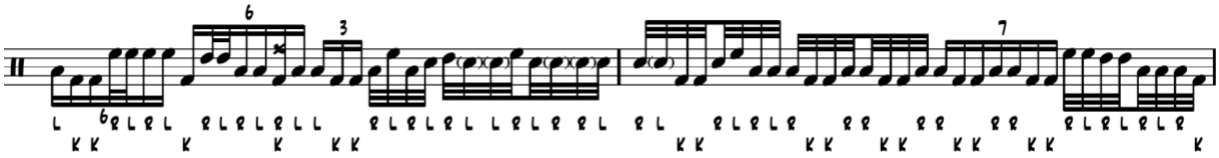
Figur 44 – takt 25-26 (2:22)

Fra 3:13 starter Devon Taylor en trommesolo med rytmer utført i form av press-slag som en effekt. Deretter beveger han seg inn på en intrikat spillestil i takt 40. Her spiller han mellom skarpen og de andre trommene, og dobler nesten alle høyrehåndsslag med basstromme, både på skarp og tommer. Her baserer han seg først på enkeltslag ledet med venstre hånd, deretter en permutasjon av en dobbel paradiddle, LRRLRL, etterfulgt av en gruppering på seks slag: KKR/LRLR. De første slagene med hendene, R/LRL, er en inverted swiss army triplet, og brukes flere steder. I dette tilfellet orkestreres de to første høyrehåndsslagene som broken doubles mellom tommene og skarp. Samme gruppering finner sted fra taktslag en i takt 41, orkestrert fra hengetom til hi-haten med høyre hånd som fører til kryssing av hendene (cross over). Fra taktslag to i takt 41 finner en igjen en permutasjon av RLRLKK, utført som LKKRLR, etterfulgt av to permutasjoner av dobbel paradiddle – LRLRLL og RLRRLR. Her blir enkeltslag orkestrert ut, mens dobbeltslag beholdes svake på skarptrommen, hvilket her anvendes som et orkestreringsutgangspunkt.



Figur 45 – takt 40-41 (3:19)

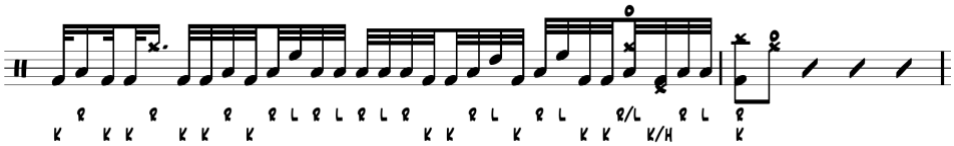
I takt 42 repeteres grupperingen som ble analysert i takt 25 (three stroke ruff), før Taylor presenterer et vokabular innenfor 32.-deler. Her vises en permutasjon av en paradiddle i rekkefølgen RLLR LRRL fra taktslag fire, etterfulgt av firer-grupperingen RLKK. Disse slagene ledes videre inn i fem enkeltslag etterfulgt av dobbeltslag mellom basstromme og høyre hånd på gulvtom, RKKR RKKR – permutert dobbeltslag med substitusjon.



Figur 46 – takt 42-43 (3:23)

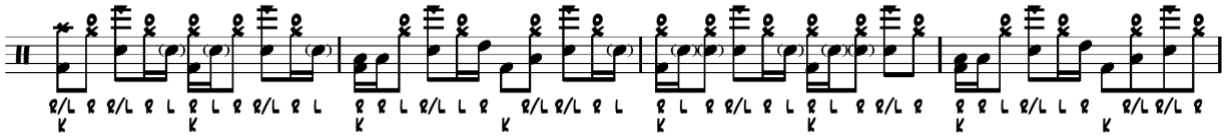
I takt 44 fra taktslag to spilles en gruppering på fire slag, KKRK, etterfulgt av fire enkeltslag. Deretter brukes to grupperinger på åtte slag i rekkefølgen RLRK KRLK og RLKK R/LKRL. Samme sammensetning blir også brukt i takt 62 hvor den orkestreres noe annerledes og spilles helt lineært. Om frasen analyseres nærmere og dekonstrueres kan man antyde flere mindre grupperinger. Den kan sees på som to grupperinger av fire, der første består av RLRK, den siste som en permutasjon av første, RKRL, den tredje RLKK, og den andre som en permutasjon av den tredje, KRLK. En annen måte å se på grupperingen på er å dele den inn i sammensetninger på fem, tre, fire og fire: RLRKK, RLK, RLKK, RKRL. RLRK kan betraktes som rudimentet enkeltslag med en substitusjon av fjerde slag: RLRL -> RLRK.

I takt 44 beholder Devon Taylor sin høyre hånd på gulvtommen, mens venstre hånd orkestreres på trommene og hi-haten. Denne typen orkestrering skaper et intrikat sound som kan observeres i flere av hans fraseringer.



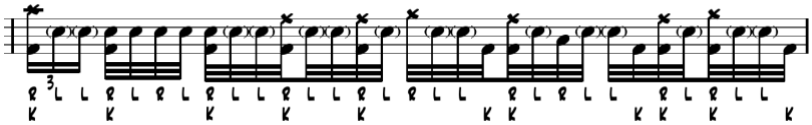
Figur 47 – takt 44-45 (3:27)

Etter trommesoloen går han tilbake til groove-spilling, og tar i bruk et element som er å se blant mange trommeslagere med lignende spillestil. I takt 51-54 spilles groove med venstre hånd mellom skarp og hi-hat, mens høyre hånd spiller rytmer på trommene og dobler hi-haten.



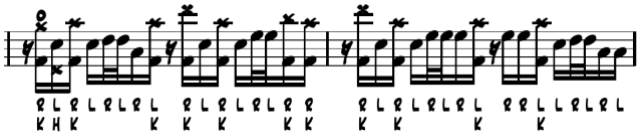
Figur 48 – takt 51-54 (4:18)

I takt 56 bruker Devon Taylor stikkingen 3A fra taktslag en, og fra taktslag tre etter fire enkeltslag. Deretter spilles en gruppering på seks slag, RLRLLK, som består av 5C med et basstrommeslag i etterkant – en addisjon. Her dobles det første høyrehåndsslaget for hver repetisjon med basstrommen, hvilket gjør grupperingen til en mer harmonisk spillestil: R/KRLRLLK.



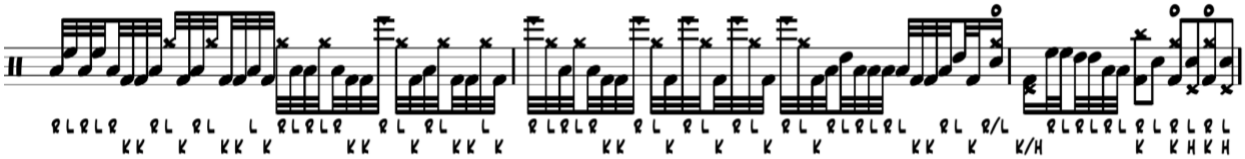
Figur 49 – takt 61 (4:42)

I takt 63 og 64 tar Taylor i bruk three stroke ruff-varianten, men spiller et venstrehåndsslag før, som tidligere er spilt med basstrommen. I de samme taktene ledes 16.-delene med venstre hånd som orkestreres til skarp, mens høyre hånd spilles på crash underbygget av basstromme. Dette kan sees fra taktslag en og tre i takt 63 og fra taktslag en i takt 64. Denne måten å orkestrere på ligner en groove kalt for «blast-beat», en spillemåte som brukes hyppig i solo-spill av trommeslagere med lignende spillestil.



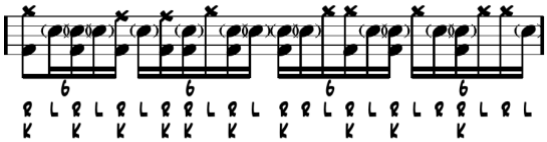
Figur 50 – 63-64 (4:46)

Taylor tar igjen i bruk de to åtter-grupperingen fra takt 43 (RLRK KRLK RLKK R/LKRL) i takt 65 hvorpå han begynner frasen med to enkeltslag. Dette kan tolkes som en permutasjon, ved at frasen starter med de to siste slagene i siste åtter-grupperingen, RL RLRK KRLK RLKK LK. Takt 66 begynner med samme gruppering, men ender i en tydelig repetisjon av en gruppering på tre slag mellom hender og basstromme, RLK.

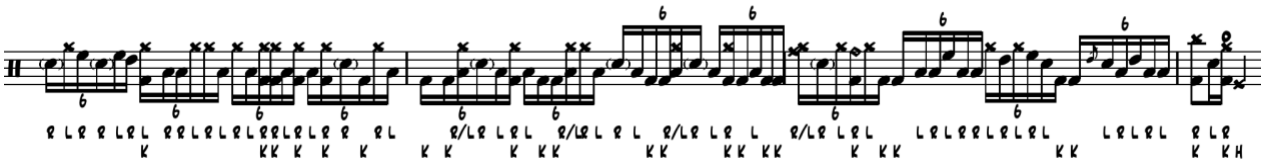


Figur 51 – takt 65-67 (4:50)

Mot slutten av låten spilles en blanding av grupperinger på fem og syv. Ved å konstatere starten av grupperingen fra første venstrehåndsslag, taktslag en sin tredje sekstol, brukes stikking 7E, LRLRLRR, etterfulgt av 5C fra venstre hånd LRLRR. 7E og 5C blandes videre, hvor høyrehåndsslag ofte blir doblet av basstrommeslag. I takt 72 og 73 orkestreres høyre hånd mellom hi-hat og skarp med mange broken doubles, mens venstre hånd spilles på gulvtom (cross over). Disse taktene er et godt eksempel på en forskjøvet rytmikk og hvordan basstrommen dobler høyrehåndsslag.



Figur 52 – takt 71 (5:12)



Figur 53 – takt 72-75 (5:15)

4.4 #VFJams LIVE! – Devon Taylor – Drum Cam

Den andre analysen av Devon Taylor er fra videoen «#VFJams LIVE! – Devon Taylor – Drum Cam» fra konseptet Vic Firth Jams. Dette er ledet av trommeslager, komponist og pianist Robert «Sput» Searight som også er en anerkjent gospeltrommeslager. Her spilles en instrumental låt i sjangeren fusion kalt «The Funky Chunky Monkey,» laget av Mark Lettieri og Robert «Sput» Searight. Link til video: https://www.youtube.com/watch?v=exH_DX9IrCY

4.4.1 Auditiv analyse

Her bruker han et trommesett bestående av: 14” skarptromme, 13” skarptromme, 8” tom, 12” tom, 14” tom, 16” gulvtom, 18” gulvtom og 22” basstromme. 14” skarptrommen har et coated to-lags skinn med demping i midten og 13” skarptrommen har et ett-lags skinn med teip. Hengetommene har clear ett-lags skinn, gulvtommene har clear to-lags skinn med dempe-ring og teip, og basstrommen har et clear to-lags skinn. Cymbalene som brukes er hi-hat, tre crash-

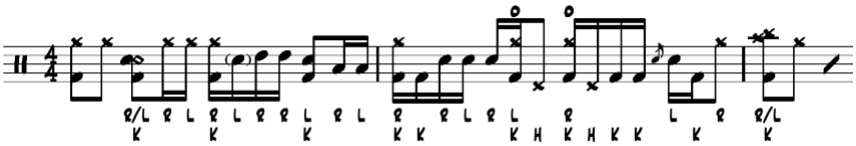
er, en på venstre og to på høyre side, ride, en større stack[9] på høyre side, en mindre stack foran og en splash på venstre side.

Trommesettet har generelt en meget punchy og distinkt lyd som fører til tydelige anslag. Skarpen er relativt lyst stemt, men er ganske dempet med sitt to-lags skinn. Hengetommene har en klar og åpen lyd som skinner igjennom lydbildet med sine lyse frekvenser, mens gulvtommene låter dempet og er nærmere basstrommen i lydkarakteristikk. Basstrommen er meget dempet, og i likhet med første video planter Devon Taylor basstrommepedalen som fører til en kort og tett lyd.

Spillet utføres med harde anslag og det dynamiske spekteret er lite brukt. Harde slag beholdes sterke, og svake forblir på et lavt nivå. Her finnes det unntak, men slik jeg tolker det er det teknisk vanskelige utførelser som fører til noe svakere slag.

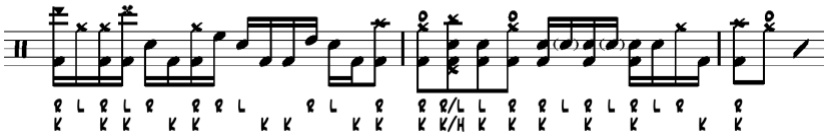
4.4.2 Transkripsjon

I denne videoen finner en flere eksempler på hvordan backbeatet beholdes under ulike rytmiske fraseringer på trommene. Fra taktslag tre i takt en ser en bruken av paradiddle, RLRR, som ender i et backbeat. Høyre hånd orkestreres ut på tommene, mens venstre hånd blir på skarp.



Figur 54 – takt 1-2 (1:00)

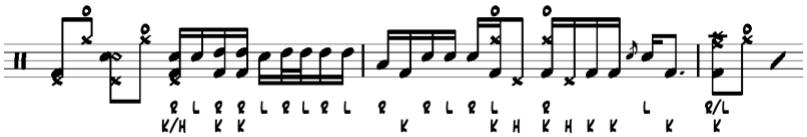
Paradiddlen blir brukt i mange sammenhenger gjennom stykket, og ender ofte i et skarpslag. Fra taktslag to i takt 9 ser en hvordan rudimentet blir modifisert ved å substituere venstrehåndsslaget med basstromme, etterfulgt av broken doubles med høyre hånd fra hi-hat til hengetom. Disse ender i et backbeat, etterfulgt av firer-grupperingen RLKK permutert til LKKR, som en også kan observere i takt 21.



Figur 55 – takt 9-10 (1:13)

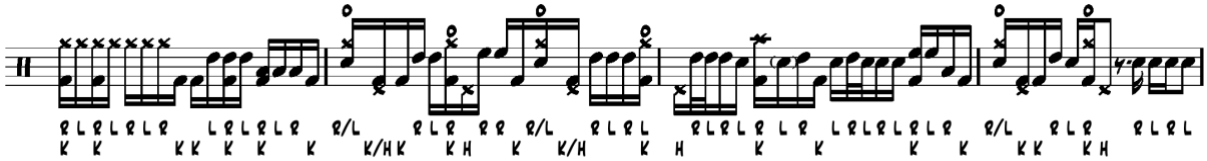
[9] En stack består av to eller flere cymbaler oppå hverandre, og går under kategorien effektcymbal.

Samme utførelse finner sted på taktslag tre i takt 13 der alle høyrehåndsslag dobles av basstromme, uavhengig av instrument. Denne utførelsen blir også brukt i takt 17 og 18, der orkestreringen er annerledes og inkluderer igjen broken doubles. Deretter spilles en three stroke ruff fra taktslag fire der underdelingen dobles, men her med venstre hånd i forkant, som ofte blir spilt med basstromme. Fra taktslag en i takt 14 spilles firer-grupperingen RKRL som observeres flere steder.



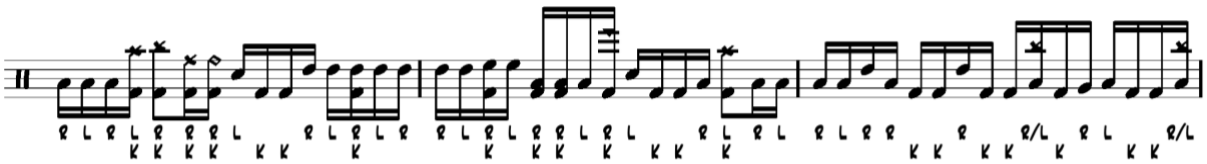
Figur 56 – takt 13-14 (1:27)

Fra takt 25-28 spilles en rekke med støt. Her bruker Devon Taylor ett basstrommeslag før hvert støt som spilles med begge hender, og ofte i endelsen av en rekke enkeltslag RLRK. Fra taktslag en i takt 25 og 27 finner en igjen en permutasjon av RLKK, spilt som R/LKKR. Her modifiseres den ved å spille første slag unisont med et basstrommeslag forkant, som blir spilt etter en rekke enkeltslag. Vi finner også elementer av enkeltslag mellom hender og basstromme på taktslag tre i takt 25, et mye brukt konsept.



Figur 57 – takt 24-27 (1:56)

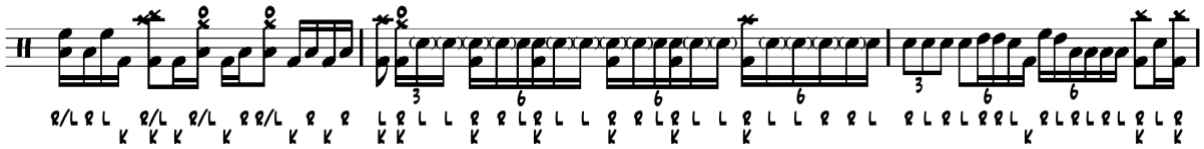
Bruken av paradiddle vises tydelig i ulike sammensetninger, og på taktslag tre i takt 35 brukes en permutasjon (RRLR) hvor høyrehåndsslag dobles av basstromme. Denne ender, som tidligere, i et skarptrommeslag: LKKR. Deretter spilles paradiddle (RLRR) fra taktslag en i takt 36, etterfulgt av KKRK som tidligere er mye brukt. Fra taktslag tre spilles enkeltslag mellom hender og basstromme, og videre LKKR hvor siste høyrehåndsslag spilles unisont med venstre hånd. Her orkestreres høyre hånd på crash, mens venstre spilles på gulvtom, som tar rollen som basstromme med tanke på lydkvalitet. Disse taktene er meget representative med tanke på hvordan Taylor konstruerer sine fraser.



Figur 58 – takt 34-36 (3:42)

I takt 40 finner vi igjen swiss army triplet fra taktslag en hvilket blir hyppig brukt i ulike sammensetninger. Denne kan tolkes som en addisjon ettersom et basstrommeslag er lagt til, R/LRLK, eller som RRLK hvor venstre hånd dobler første høyrehåndsslag i form av utførelsen flam.

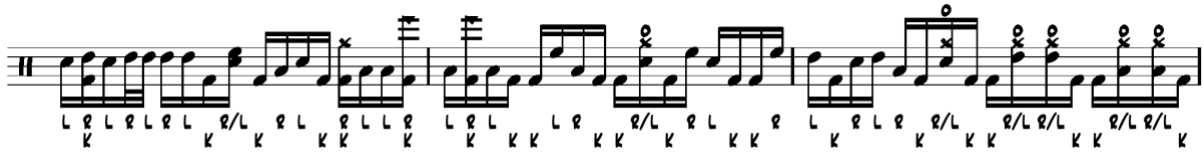
I takt 41 bruker han basstrommen som puls under et mye brukt rudiment blant trommeslagere – seksslagsvirvel (RLLRRL). I denne takten starter rudimentet på taktslag en sin 8.-dels off-beat og kan dermed tolkes som er permutasjon i forhold til 4.-dels pulsen, RRLRLL, men spilles i sin ordinære form fra taktslag fire.



Figur 59 – takt 40-42 (3:53)

I takt 46 brukes igjen en variant av three stroke ruff fra taktslag en. Fra taktslag to kan en igjen se hvordan basstrommen spilles før unisone slag med hender, i denne sammenhengen i form av en gruppering på fire (RLKR/L). Deretter spilles KRLK og 3A (RLL) slik at høyrehånd spilles på høyre stack. I dette tilfellet blir venstrehåndsslagene litt svake, hvilket fører til en mer diffus utførelse som er sjelden å høre. I tilfellene der venstre spiller doble slag på gulvtom kan de bli noe svake, mens høyre hånd har mer kraft og kan gjøre unntak.

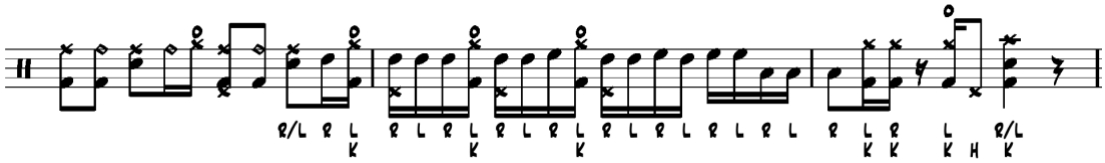
Devon Taylor fører frasene videre med bekjente grupperinger og avslutter takt 48 med å doble hengetom og gulvtom med åpen hi-hat i form av KR/LR/LK.



Figur 60 – takt 46-48 (4:04)

Før trommesoloen spiller han et fill hvor enkeltslag spilles nedover trommene hvor hver fjerde 16.-del blir plassert på åpen hi-hat med basstromme. Dette viser hvordan hi-haten blir inkludert i fraser som er basert på tommene, som også kan sees i takt 56. Samtidig starter frasen fra

taktslag fire sin 8.-dels off-beat i takt 52 som fører til en glidende overgang mellom groove og fill.

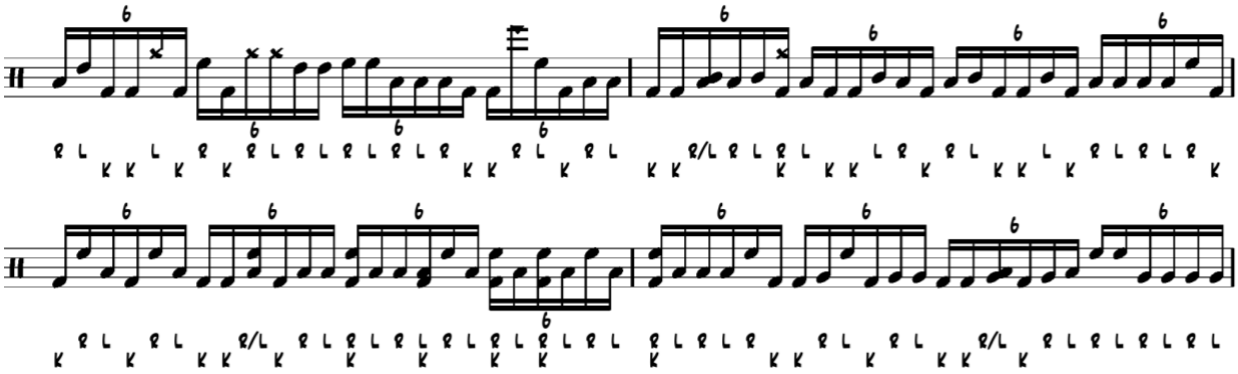


Figur 61 – 52-54 (4:42)

I takt 60 spiller Devon Taylor en lang frase i form av 16.-dels sekstoler der mange grupperinger går igjen. Fra taktslag en i takt 60 og taktslag tre i takt 61 spilles en gruppering på seks slag i rekkefølgen RLKKLK, orkestrert på ulike måter. Her kan en se hvordan høyre hånd starter på gulvtom i takt 60, mens venstre hånd orkestreres fra hengetom til hi-hat.

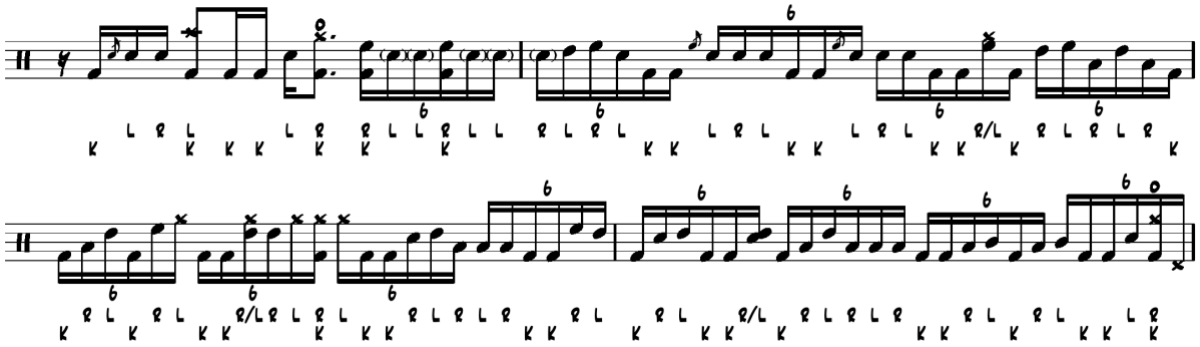
Fra taktslag to spilles det som ser ut til å være enkeltslag hvor andre venstrehåndsslag substitueres med en basstromme: RKRLRL. Samme konsept spilles fra taktslag tre der siste venstrehåndsslag blir byttet ut, RLRLRK. Videre spilles en ny gruppering på seks slag som også kan tolkes som en oppbygning av tre slag, KRL KRL. Denne kan sees på som en permutasjon av treer-grupperingen RLK som illustreres i Chaffees lineære grupperinger. Kombinasjonen av disse to seksergrupperingene etter hverandre spilles også blant annet fra taktslag fire i takt 61 og fra taktslag en i takt 63: RLRLRK KRLKRL. Fra taktslag en i takt 61 spilles den tidligere analyserte grupperingen KKR/LRLR, hvor her siste høyrehåndsslag er doblet av basstromme.

Fra taktslag to i takt 61 spilles det som ser ut til å være to grupperinger på tre som kan tolkes på forskjellige måter. Den første, LKK, kan tolkes som en 3A der de opprinnelige dobbeltslagene er substituert med basstromme: LRR -> LKK. Videre følger LRK, som er lik RLK, men her ledende med venstre hånd. Fra taktslag to i takt 62 og fra taktslag tre i 63 spilles en ny seksergruppering i rekkefølgen KKR/LKRL. De andre sammensetningene i disse taktene utføres i form av enkeltslag og dobling av høyrehåndsslag.



Figur 62 – takt 60-63 (5:29)

Mot slutten av Taylor sin trommesolo brukes mye av hans tidligere vokabular. Blant disse finner en to 3A (RLL) fra taktslag fire i takt 67 etterfulgt av sekser-grupperingen RLRLKK, fra taktslag en i takt 68. Denne fører videre til en sekser-gruppering basert på inverted swiss army triplet i rekkefølgen rLRLKKrL, etterfulgt av en sekser-gruppering fra taktslag tre i rekkefølgen RLKKR/LK. Denne kan også tolkes som to grupperinger på fem slag i rekkefølgen rLRLKK, etterfulgt av R/LK. Fra taktslag fire i takt 68 spilles RLRLRK KRLKRL og KKR/LRLR som tidligere ble analysert. Fra taktslag tre spilles to permutasjoner av sekser-grupperingen RLRLKK i rekkefølgen LKKRLR og LRKKRL, der de to første sekstolene er LR istedenfor RL på grunn av den første seksergrupperingen som ender i venstre hånd. Fra taktslag en i takt 70 spilles en frase som kan sees i sammenheng med sammensetningen i takt 68 fra taktslag tre. Fra dette taktslaget spilles RLKKR/LK RLRLRK KRLKRL. De samme tre sekser-grupperingene spilles fra taktslag en i takt 70, men her starter frasen med basstromme slik at alle slagene er forskjøvet, og kan sees på som en permutasjon. Den blir så til KRLKKR/L KRLRLR KKRLKR L, og ender med venstre hånd på taktslag fire.



Figur 63 – takt 67-70 (5:41)

4.4.3 Sammensetninger

Devon Taylor bruker mange sammensetninger av typen rudimenter, Chaffee-stikkinger, og mer avanserte grupperinger. Han legger også til rudimentale utførelser som flam og three stroke ruff-varianter, og inkluderer mange harmoniske elementer selv om spillestilen betraktes som nokså lineær. I likhet med Moore permuterer han sammensetningene og blander dem hyppig.

Etter gjennomgang av analyse observeres basstrommen som et essensielt element som ofte substituerer eller dobler slag fra rudimenter eller Chaffee-stikkinger. I tillegg bruker han basstrommen til å spille puls, som i de fleste andre stilarter er vanlig å utføre med hi-hat. Sammensetningene blir i likhet med Moore påvirket av underdelingen ved å ta i bruk grupperinger som går i to-gangen i 16.-deler og 32.-deler, og tre-gangen i 16.-dels trioler. Det som skaper rytmikken, er altså slagene som aksentueres innenfor sammensetningene. Likeså blir hendenes slag oppstykket på grunn av basstrommen som substituerer eller adderer slag. I Taylor sitt tilfelle har dette stor påvirkning for rytmikken ettersom han baserer seg på en større andel aksentuerte enkeltslag enn dobbeltslag, som kan sees i tabellen under. Sammensetningene som ble analysert er:

	Rudiment	Chaffee		Gruppering	
3	R/LRL	RLL	LRR	RLK	KRL
				LKK	
4	RLLR LRRL			RLKK	KRLK
				RKRL	RRLK
				RKKR	
5		LRLRR		rLRLKK	
6	LRRLRL			RLRLKK	LRLKKR
				LKKRLR	KR/LKRLR
				KKR/LRLR	KR/LKRLR
				RLRLLK	RLKKLK
				RLKKR/LK	RLRLRK
7		LRLRLRR			
8				KKR/LKRL	RKRLRL
				KKRK RLRL	RLRK KRLK
				RLKK R/LKRL	

Kjennetegnene ved sammensetningene kan oppsummeres i seks punkter:

- Grupperinger med basstromme
- Større antall enkeltslag enn dobbeltslag
- Sammensetningens antall slag samsvarer med underdelingen
- Dobling av høyrehåndsslag med basstromme

- Basstromme spiller puls under rudimenter
- Legger til unisone slag med hender

4.4.4 Orkestrering

Taylor bruker enkeltslag på skarp og dobbeltslag på de andre trommene, men har ikke alltid et tydelig utgangspunkt for sine orkestreringer. Imidlertid finner en fraser der en kan anta et utgangspunkt. I groove-spill orkestreres venstre hånd mellom hi-hat og skarp, noe som gir høyre hånd muligheten til å spille fraser på de andre trommene. Når det kommer til de mer avanserte frasene, ser en tendenser til hvordan høyre hånd får en lik rolle som venstre hånd, ved å plasseres på gulvtom. Slik får venstre hånd mulighet til å orkestreres rundt på trommesettet uten en cross over. I andre sammenhenger er skarpen et utgangspunkt, hvorfra slag orkestreres ut på tommene. I disse tilfellene blir også basstrommen brukt som et harmonisk element.

Frasene som spilles, inneholder mange ulike harmoniske sammensetninger, deriblant begge hender samtidig eller som en flam. Her orkestreres ofte venstre hånd på splash eller hi-hat, mens høyre spilles på tommene. Splash blir altså ikke spilt sammen med basstromme, men sammen med både mørke gulvtommer og lyse hengetommer. Et annet aspekt ved orkestreringen til Taylor er hvordan han hyppig skifter fra tromme til tromme, så vel som å orkestrere hendene fra hverandre – trekant formasjon. I tillegg er vokabularet hans basert på enkeltslag og basstromme som gjør at han ikke er begrenset med tanke på å velge orkestrere slag til trommesettets instrumenter. Det er altså mange ulike orkestreringsmetoder som brukes av Devon Taylor:

- Enkeltslag på hele settet, dobbeltslag svakt på skarp
- Hurtige skifter fra en lydkilde til den neste
- Skarptromme som utgangspunkt
- Gulvtom som utgangspunkt
- Orkestrering fra/på tommer til/og hi-hat og splash
- Venstre hånd spiller groove – høyre hånd orkestreres på trommene
- Høyre hånd spiller på gulvtom – venstre hånd orkestreres på trommene

4.4.5 Sound

Soundet blir i stor grad påvirket av basstrommen og de hyppige skifter mellom trommesettets lydkilder. I likhet med Moore er trommesettet nokså lyst stemt og inneholder effekt cymbaler som her også ser ut til å være en del av et standard oppsett. Taylor bruker både et nokså dempet

sett og et sett med mer åpen tone, og jeg tolker det slik at hans utførelse av sammensetningene i større grad er med på å skape en karakteristikk. Disse utføres med en nokså kraftig og statist touch med en stor differanse mellom sterke og svake slag, så vel som å inkludere både trommer, hi-hat og effekt cymbaler på ulike måter. Hi-hat og splash får en stor rolle i fills, solo-spill og fraser under groove spill, og påvirker den karakteristiske sounden. Et annet element er hvordan frasene glir over taktstreken ved å spille inn til taktslag to der backbeatet plasseres, istedenfor taktslag én.

Et av elementene som blir karakteristisk for Devon Taylor sin spillestil er hans harmoniske tilnærming når han spiller unisont med hender eller dobler slag med basstromme. I flere tilfeller hører en også hvordan gulvtommen tar rollen som basstromme sammen med cymbaler på grunn av gulvtommene sin dype dempede lyd. De punktene som har stor påvirkning for Devon Taylor sitt sound er:

- Lyst stemte trommer
- Stor dynamisk forskjell på sterke og svake slag
- Hurtige skifter fra en lydkilde til den neste
- Grupperinger med basstromme
- Dobling av høyrehåndsslag med basstromme
- Orkestrering fra/på tommene til/og hi-hat og splash
- Displacement rytmikk

4.5 #VFJams Live! – Mike Mitchell – Transcription

Den siste trommeslageren som analyseres er Mike Mitchell fra videoen «#VFJams Live! – Mike Mitchell – Transcription.» Her spilles en gospel-fusion låt kalt for «Jesus Saves,» som er laget av Robert «Sput» Searight og Myron Butler.

Jeg har valgt å ta utgangspunkt i Tim Buell sin transkripsjon av videoen, men rettet opp i feilene som forekommer. Link til video: https://www.youtube.com/watch?v=Nq1xo5Q9kdk

4.5.1 Audiovisuell analyse

I denne videoen spiller Mike Mitchell på et trommesett bestående av: 14” skarptromme, 10” skarptromme, 12” skarptromme, 8” tom, 12” tom, to 13” tom, 14” gulvtom, 15” gulvtom, 16” gulvtom og to 22” basstrommer. Skarptrommene har coated to-lags skinn hvor 14” og 10” har ekstra dempe/forsterkningspunkt i midten, mens hengetommer og gulvtommer har clear ett-lags skinn med forsterkningspunkt i midten (black dot). På basstrommene brukes clear to-lags

skinn med ekstra dempering. Sammen med disse brukes cymbaler av typen hi-hat, fire crasher, to på høyre og to på venstre, en ride, en china på venstre side, en større stack på høyre side, en mindre stack foran og en splash foran.

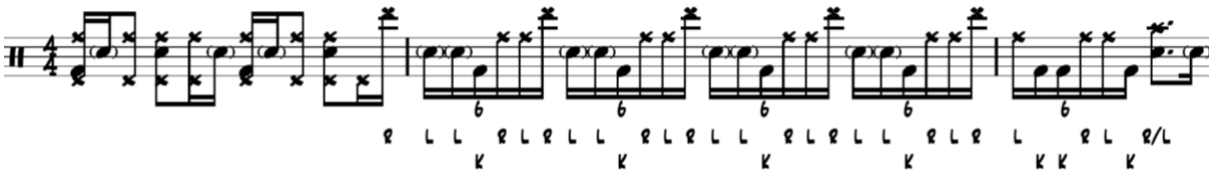
Trommene har en tydelig tone med en del klang, og er lyst stemt. Skarptrommen derimot har en kort tone, som fører til tydelige og distinkte slag, og basstrommen er meget dempet og stemt dypt. Her plantes også pedalen i skinnet for hvert slag, som også er utslagsgivende for tonelengden.

Mitchell sitt anslag og touch varierer utover i låten, men er som regel hardt og konsist. Det dynamiske spekteret blir imidlertid brukt hyppig, men i de frasene jeg gjenkjenner som gospel chops er det et stort skille mellom sterke og svake slag.

4.5.2 Transkripsjon

Etter låtens intro spiller Mitchell groove og blander inn intrikate fills i form av 16.-dels sekstoler. Fra taktslag en i takt to brukes den gjenkjennbare sekser-grupperingen RLRLLK, men her permutert til LLKRLR. Her orkestreres venstre hånd mellom hi-hat og skarp, samtidig som høyre hånd orkestreres mellom hi-hat og splash. Dette fører til et lett og komplekst uttrykk som føles noe mer svevende.

På taktslag en i takt tre kan en høre hvordan Mitchell spiller seg inn til backbeatet på taktslag to. Grupperingen som brukes for å utføre dette består av seks slag i rekkefølgen LKKRLK, og blir ofte utført før unisone slag med hender. Her er enkeltslagene substituert med basstromme og grupperingen ledes med venstre hånd: LRLRLR -> LKKRLK.

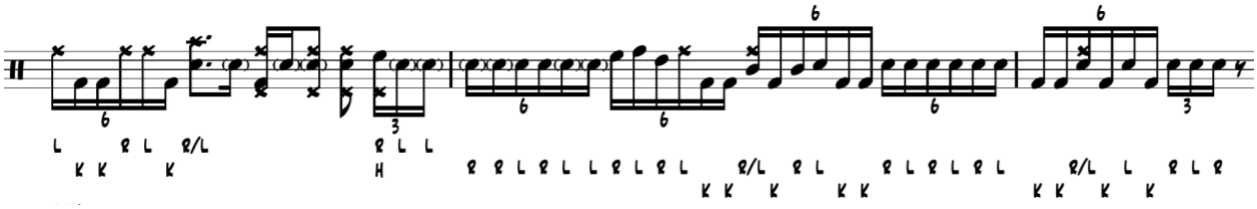


Figur 64 – takt 1-3 (0:43)

Takt tre avsluttes med en 3A fra taktslag fire sin 8.-dels off-beat. Dette er starten på rudimentet seksslagsvirvel som i forhold til pulsen blir en permutering. Fra taktslag en i takt fire spilles altså en seksslagsvirvel i rekkefølgen RRLRLL. Deretter utføres sekser-grupperingen RLRLKK som kan tolkes som en substitusjon av seks enkeltslag: RLRLRL -> RLRLKK. Her kan en observere hvordan Mitchell orkestrerer hendene fra hverandre i motsetning til å bevege hendene i lik retning. Slik inkluderes en frase mot dypere instrumenter med høyre hånd, mens

venstre går mot hi-hat med lyse frekvenser. Denne måten å orkestrere på er å se ofte blant utøvere av gospel chops.

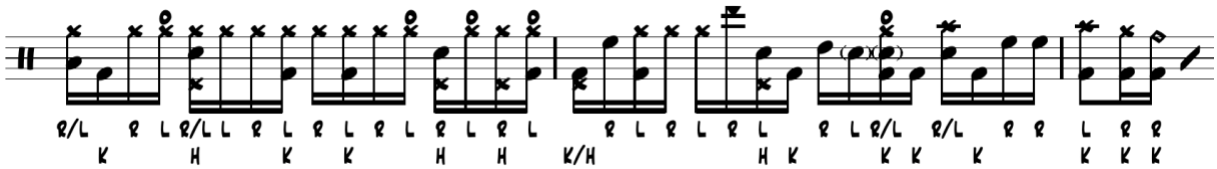
Fra taktslag tre i takt fire brukes en gruppering på seks slag i rekkefølgen R/LKRLKK, hvor høyre og venstre hånd utfører første slaget unisont på gulvtom og hi-hat. Videre spilles enkeltslag inn til taktslag en i takt fem hvor en ny gruppering finner sted. Denne kan tolkes som en gruppering på seks slag, KKR/LKLK, eller som en gruppering på ni slag. Problemet med å anse den som en gruppering på seks slag er at basstrommen må spille tre slag rett etter hverandre dersom den repeteres. Imidlertid kan den anses som en permutert dobbel paradiddle mellom hender og basstromme: Original = RLRLRR -> permutert = RRLRLR -> substituert = KKLKLK -> unisone slag med hender = KKR/LKLK.



Figur 65 – takt 3-5 (0:45)

Fra takt 14 spilles groove med ulike fraseringer. Her kan en observere hvordan venstre hånd orkestreres mellom skarp og hi-hat slik at høyre hånd kan utføre fraseringer på resten av settet uten at grooven faller bort. Dette sees tydelig i takt 15, selv om backbeatet som normalt plasseres på to og fire er forskjøvet til taktslag to sin 8.-dels off-beat og taktslag fire.

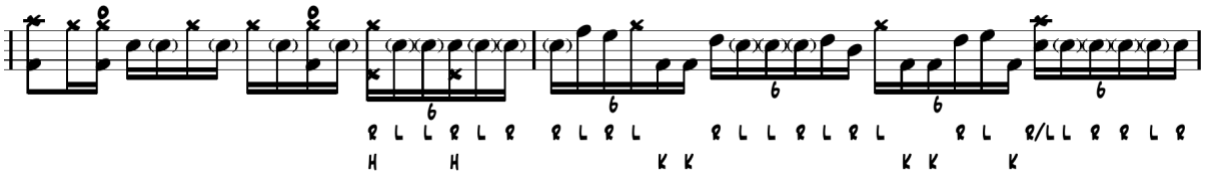
Et annet element er 16.-dels stikking ledet fra venstre hånd som utføres fra taktslag en i takt 15. Slik kan splash-slaget som leder inn til backbeatet utføres uten en cross over.



Figur 66 – takt 14-16 (2:53)

Fra takt 18 observeres mange av de karakteristiske kjennetegnene ved Mitchell sin spillestil. I disse taktene kan en se hvordan skarptrommen er et utgangspunkt for orkestreringene så vel som intrikate fraseringer. Fra taktslag fire i takt 18 utføres en permutert dobbel paradiddle, RLLRLR, som leder inn til seksergrupperingen RLRLKK i takt 19. Her ser en igjen en orkestreringsbevegelse der hendene går fra hverandre, som også ble brukt i takt fire på samme gruppering. Deretter spilles samme permutasjon av den dobble paradiddlen RLLRLR, etterfulgt

av samme gruppering som fant sted i takt tre (LKKRLK). Disse to kan også tolkes som 3A (RLL), deretter seksergrupperingen RLRLKK, og til slutt en gruppering på tre slag i rekkefølgen RLK. Om den tolkes slik ser en hvordan RLRLKK fra taktslag en og taktslag to sin 8.-dels off-beat i takt 19 orkestreres nesten identisk. Siste taktslag utføres med en permutert seksslagsvirvel, LLRRLR, hvor første slag dobles med høyre hånd: R/LLRRLR. Disse taktene viser Mitchells hyppige orkestreringer, bruken av hi-hat og utførelsen av kompliserte rytmer. Disse taktene er også gode eksempler på «displacement» rytmikk.

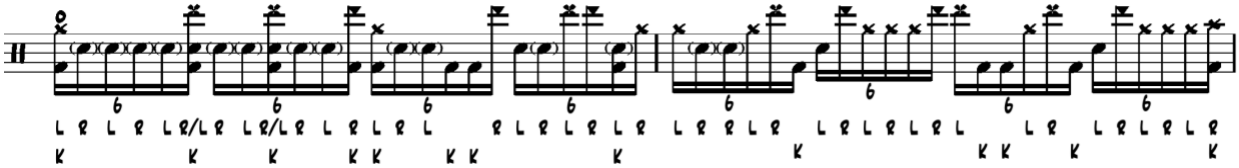


Figur 67 – takt 18-19 (3:03)

I den påfølgende takten (20) brukes en inverted swiss army triplet fra sjette 16.-dels sekstol på taktslag en. Rudimentet orkestreres mellom skarp og splash, hvor første slag i hver repetisjon spilles unisont med skarp, splash og basstromme.

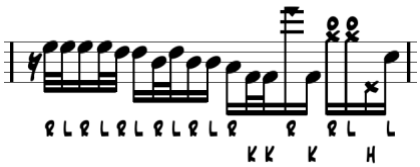
Fra taktslag to sin sjette 16.-dels sekstol brukes sekser-grupperingen RLRLKK, hvor den i forhold til pulsen er permutert: LRLKKR. Videre kan en observere flere stikkinger ledet med venstre hånd, noe som fører til nye orkestreringsmuligheter og derav en egenart i Mitchell sitt spill. Dette sees både fra taktslag fire i takt 20 og fra taktslag to og fire i takt 21. I dette tilfellet utføres stikkingen også for å beholde backbeatet med venstre hånd i de intrikate frasene.

Fra taktslag en i takt 21 kan en se et godt eksempel på hvordan slag fra den dobble paradiddlen blir substituert med basstrommeslag: LRRLRK. Igjen blir rudimentet ledet med venstre hånd.



Figur 68 – takt 20-21 (3:07)

I takt 23 spilles en rytmikk som kan sees i lys av en three stroke ruff, men her med en spesifikk underdeling: to 32.-deler og en 16.-del repetert. Denne utførelsen er en av Mitchell sine signaturrytmer og utføres i likhet med rudimentet med alternerende slag: RLR LRL. Fra taktslag tre derimot utføres de to første 32.-dels slagene med basstrommen og 16.-delen av et slag på stack.



Figur 69 – takt 23 (3:11)

4.5.3 Sammensetninger

Gjennom analyse vises flere rudimenter, Chaffee-stikkinger og grupperinger av ulike slag. Blant disse tar Mitchell ofte utgangspunkt i et rudiment, som deretter modifiseres ved å anvende konseptene permutasjon, substitusjon eller addisjon.

I likhet med de to foregående analysene samsvarer sammensetningene med den gitte underdelingen. Mitchell er et godt eksempel på hvordan sammensetningenes lengde ikke er utslagsgivende for det rytmiske aspektet, men oppbygningen og hvordan man utfører dem. Dette kan blant annet høres ved utførelsen av LKKRLK i takt tre, der hi-haten står for det rytmiske aspektet, mens basstrommen fyller inn underdelingen. Slik blir basstrommen et svært utslagsgivende element som er essensielt i mange av Mitchells sammensetninger. I likhet med Taylor anvender han flere harmoniske slag med hendene, hvilket gjør spillestilen noe mindre lineær enn mange andre utøvere av gospel chops. De sammensetningene som ble analysert er:

	Rudiment		Chaffee	Gruppering	
3	R/LRL		RLL	RLK	
6	RRLRLL	LLRRLR		RLRLKK	LLKRLR
	RLLRLR			R/LKRLKK	LKKRLK
				LRRLRK	
9				KKR/LKLK RLR	

Sammensetningene som er brukt kan deles inn i fire punkter som oppsummeres slik:

- Grupperinger med basstromme
- Større antall enkeltslag enn dobbeltslag
- Sammensetningens antall slag samsvarer med underdelingen
- Legger til unisone slag med hender

4.5.4 Orkestrering

Skarptrommen er et tydelig utgangspunkt for flere av Mitchells orkestreringer. Herfra orkestrerer han slag ut på trommesettets andre lydkilder, hvor hi-haten og effekt-cymbalene ofte er inkorporert. En kan observere hvordan enkeltslag er friere til å orkestreres, i motsetning

til dobbeltslag, og ettersom mange av sammensetningene baserer seg på enkeltslag kan flere lydkilder inkluderes med raske skifter – en viktig del av Mitchells spillestil.

Mitchell har ingen tydelige orkestreringstendenser, men beveger seg kjapt fra både fra lyse til mørke og omvendt, så vel som å orkestrere hendene fra hverandre der han inkluderer hi-haten sammen med tommene. Dette sees tydelig ved bruk av RLRLKK der venstre hånd spilles fra hengetom til hi-hat, samtidig som høyre beveger seg fra hengetom til mørkere gulvtommer. Imidlertid brukes venstre hånd på hi-hat og skarp når ulike fraser spilles under groove. Her brukes også avanserte fraser i en 16.-dels sekstolunderdeling som inkluderer splash og stack med hyppige skifter. Måten Mitchell orkestrerer på kan oppsummeres i fire punkter:

- Enkeltslag på hele settet, dobbeltslag svakt på skarp
- Hurtige skifter fra en lydkilde til den neste
- Skarptromme som utgangspunkt
- Orkestrering fra tommene til hi-hat og splash
- Venstre hånd spiller groove – høyre hånd orkestreres på trommene

4.5.5 Sound

Mitchells sound blir i stor grad påvirket av basstrommen, hans hyppige orkestrering og hvordan han inkluderer hi-haten og effektcymbalene i sine fraser. Mitchell stemmer sine trommer noe høyere enn de to andre trommeslagerne som er analysert, men har en svært gjenkjennbar spillestil – det er altså utførelsen av sammensetningene som er av stor betydning. Disse utføres med et kraftig anslag, samtidig som det er stor forskjell på sterke og svake slag. Her inkluderer han hi-haten i stor grad, og under groove blir denne som oftest spilt av venstre hånd, en utførelse som er hyppig brukt.

I flere av de analyserte notebildene kan en observere hvordan venstre hånd går fra hengetom mot de lysere instrumentene (hi-hat), mens høyre hånd beveges mot mørkere gulvtommer. Samtidig er det ikke et tydelig orkestreringsmønster som følges. Dette er noe av det som gjør de rytmiske frasene til å virke svært intrikate, selv om grunnlaget ofte baserer seg på sammensetninger som samsvarer med underdelingen. Disse intrikate rytmene består også gjerne av et forskjøvet tyngdepunkt som kan betraktes som displacement. På grunnlag av de nevnte elementene mener jeg Mitchells sound blir påvirket av:

- Stor dynamisk forskjell på sterke og svake slag
- Hurtige skifter fra en lydkilde til den neste

- Grupperinger med basstromme
- Orkestrering fra tommer til hi-hat og splash
- Bruk av hi-hat og effekt cymbaler
- Displacement rytmikk

4.6 Sammendrag av musikkanalyse

I analysen av de tre trommeslagerne fant jeg at det var både like og ulike elementer ved deres spill. Sammensetningene som ble spilt var i stor grad grupperinger, få rudimenter, og nærmest ingen Chaffee-stikkinger i sin opprinnelige form. Sammensetningene bestod som regel av et antall slag som samsvarte med underdelingen de ble brukt i. Dette viste at det intrikate lydbildet ble skapt på grunn av sammensetningenes oppbygning og orkestrering, i motsetning til et repetisjonspunkt som forskyver rytmikken. Her var basstrommen et essensielt element for å skape et intrikat lydbilde.

Grupperingene var ofte oppbygd av et rudiment eller en Chaffee-stikking i hender, hvor et eller flere av slagene som oftest ble erstattet med basstromme. I andre tilfeller ble basstrommeslag lagt til, men forekom mer sporadisk. Rudimentene som ble anvendt var i stor grad av typen enkle og doble paradiddler, paradiddle-diddle, seksslagsvirvel, swiss army triplet og three stroke ruff med underdeling. Når disse ble spilt, var det som oftest i en permutasjon, som var utgangspunktet for når de ble spilt alene og når de ble spilt i en gruppering sammen med basstromme. Utover konseptene permutasjon, substitusjon og addisjon, var det ulike spillemåter som ble brukt, hvilket er med på å gi den enkelte trommeslager en individuell spillestil.

Taylor har en meget kompleks spillestil som omfatter alle de elementene som jeg til slutt tolket som viktige for sammensetningene. Et fellestrekk for Taylor og Moore var at de tok i bruk basstrommen for å doble slag med hender på alle trommesettets overflater, noe som i andre sjangere ofte anvendes sammen med cymbalslag. Et slikt sound er meget karakteristisk for flere gospeltrommeslagere, selv om Mitchell ikke tok i bruk dette elementet under analysen. Utover dette har Moore en nokså lineær spillestil, mens Mitchell og Taylor utøver flere unisone slag med hender, noe som i stor grad preger deres spillestil. I motsetning til Moore og Mitchell spilte Taylor puls (8.-deler) med basstrommen (noe som er vanlig å gjøre med hi-hat), mens hi-hat er mer sporadisk brukt. Selv om det ble brukt i få fraser, er dette å se blant mange utøvere med lik spillestil.

Orkestreringen som ble brukt er nokså forskjellig fra andre spillestiler, selv om slag ofte spilles fra skarptrommen. Som et utgangspunkt brukte de enkeltslag på hele settet, mens dobbeltslag

ble stort sett spilt på skarp. Dette gir muligheten for å spille hardt uten å bli hindret av teknisk vanskelige utførelser, og med få antall dobbeltslag kunne de plassere flere slag ut på trommene. Et fellestrekk hos de tre trommeslagerne var hvordan de raskt skiftet fra et instrument til det neste, noe som førte til at mange instrumenter var med i lydbildet til enhver tid. Samtidig resulterte dette i at en ikke hører en konstant virvel på skarptrommen under frasene, men mer oppstykkede virvler.

I analysen vises flere orkestreringsmønstre og utgangspunkt for å orkestrere slag ut til andre lydkilder. Taylor var den som brukte flest utgangspunkt for sine orkestreringer, og det var særlig to mønstre som skilte seg ut fra andre spillestiler: Det første var at han brukte gulvtommen som utgangspunkt, og dette kan igjen deles inn i to punkter – høyre hånd på gulvtom eller begge hender på gulvtom. I flere tilfeller plasserte Taylor sin høyre hånd på gulvtom, som gjør store deler av settet tilgjengelig for venstre hånd uten at hendene krysses i en såkalt cross over. I andre tilfeller ble begge hender plassert på gulvtom. Derifra orkestrertes slag ut på settet, ofte til en splash eller china, slik Moore utøvde, eller til hi-haten med høyre hånd i en cross over som kunne observeres i spillingen til Taylor. Et annet utgangspunkt som ble brukt, var i groove-spilling, der venstre hånd ble orkestrert mellom hi-hat og skarp. På denne måten kunne trommeslagerne orkestrere fritt på trommesettet samtidig som grooven med backbeatet og hi-haten kunne bli spilt. I solo-spill inkluderte alle de tre trommeslagerne hi-hat og splash sammen med tommer, noe som i andre stilarter ofte er utført mellom skarp og hi-hat. Moore og Mitchell brukte disse cymbalene som oftest i en lineær sammenheng og spilte slagene sjeldent sammen med basstromme. Taylor derimot, anvendte flere unisone slag der høyre hånd enten ble spilt på lys hengetom eller mørk gulvtom sammen med hi-hat eller splash.

Alle tre trommeslagerne spiller på trommesett som er nokså lyst stemt. Moore har en nokså typisk gospelsound med mye punch og dybde i sine trommer, mens Taylor har noe mer dempede trommer. Mitchell har et noe lysere stemt trommesett, men ingen av dem nærmer seg, for eksempel, et lyst stemt jazztrommesett, siden trommene er større og som regel har to-lags skinn. Selv om de tre trommeslagerne har noe ulikt stemte trommer, blir trommene ikke så forskjellige at soundet blir særlig annerledes. En faktor som har stor påvirkning på soundet, er hvordan de utfører sine orkestreringer med hyppige skift fra et instrument til et annet med harde anslag på aksenter og forholdsvis svake slag på resterende underdeling.

Soundet blir også i stor grad påvirket av sammensetningenes oppbygning og til hvilke lydkilder de orkestreres. Basstrommen er en viktig del av det lydbildet trommeslagerne danner, og er med i både lineære og harmoniske sammensetninger, ved at den fyller underdelingen eller/og dobler

slag med hender på alle trommesettets instrumenter. Den er derimot ofte ekskludert i tilfellene der trommeslagerne spiller på hi-hat, hvor ofte en tom erstatter slaget til basstrommen – et harmonisk element Taylor ofte inkluderer. De andre bruker hi-haten lineært fra tom til hi-hat, som ofte er brukt av alle tre. Det er særlig slike fraser, sammen med hyppige lydkildeskifter og basstrommebruk, som skaper et sound som skiller seg fra andre stilarter. Et siste element som observeres i analysen og som har påvirkning for soundet, er displacement. En lignende følelse skapes også ved avanserte rytmiske fraser og ukjente betoningsmønstre, ofte utført mellom gulvtom og hi-hat, når rytmene blir noe mer diffuse.

4.7 Analyse av intervjuene

Under vil jeg presentere intervjumaterialet hvor svarene er sortert inn i sammensetninger, orkestrering og sound. Jeg vil avslutningsvis drøfte begrepets bruk i samsvar med uttalelsene fra intervjuet. Intervjuobjektene som presenteres er de to amerikanske trommeslagerne Mike Mitchell og Calvin Rodgers, og den norske trommeslageren Ole Morten Sommer.

4.7.1 Sammensetninger

Da jeg stilte spørsmål til intervjuobjektene om hvordan frasene i gospel chops er bygget opp, var det ulike elementer som ble nevnt. Rodgers beskrev rudimenter som et godt utgangspunkt, men sa at det er mange ulike fremgangsmåter:

> *There are several ways to approach chops; you can approach it from a rudiment standpoint, which is a great way (Intervju Calvin Rodgers).*

I likhet med Rodgers omtalte Sommer rudimenter som et godt fundament:

> *Jeg har jobbet mye med grupperinger og rudimenter. Ofte tar jeg utgangspunkt i et rudiment, som for eksempel en paradiddle, der målet er å bli så fri som mulig. Det er flere måter å gjøre dette på, blant annet å starte den på forskjellige steder, bryte opp stikkingen mellom hender og ben, og bruke den på ulike måter på trommesettet. Jeg ser på stikkinger som et verktøy man kan ta frem, utvikle og bruke i ulike sammenhenger. Jeg prøver å bruke én stikking på så mange måter som mulig (Intervju Ole Morten Sommer).*

Som Sommer her beskriver, bruker han rudimenter som et verktøy som kan brukes og utvikles på forskjellige måter. Han trekker frem orkestrering og konsepter som i oppgaven er kalt for permutasjon og substitusjon. Det er ikke kun et analyseverktøy, men konsepter de anvender i praksis.

Mike Mitchell har derimot en annen tilnærming som går på formen på frasen, og han legger mindre vekt på rudimenter og andre velkjente sammensetninger:

> *I started listening to the albums and I could kind of visualize how it looked like. It may not be the proper sticking or whatever, but if I´m listening to a record, I can kind of imagine what kind of shape I can create to get that same sound. And what I would do, when I got that shape down, I would learn it four different ways. I would learn it however it is, then I´ll learn it with an option end, then I´ll learn it starting with my left foot on the hi-hat, then I would learn it starting like playing it backwards, and I would learn it playing it with my right foot (Intervju Mike Mitchell).*

Mitchell bruker lengre fraser som et utgangspunkt istedenfor et rudiment, og forteller hvor kreativ man kan være med en frase.

Calvin Rodgers beskriver også hvordan han bearbeider grupperinger som i dette eksempelet RLK:

> *For example, if you play the pattern right, left, foot, you can do a version of that where you flip them. First you´ll play the original pattern with right, left, foot, but then when you start back, you´re starting back on left, so right left foot, left right foot (Intervju Calvin Rodgers).*

Det er ofte et enkelt utgangspunkt som endres på ulike måter. I analysen observerte jeg også at enkelte sammensetninger som startet med høyre hånd, ble spilt med venstre. Et eksempel på dette er Moore som både brukte RLLK og LRRK.

Mitchell trekker frem den eldre trommeslageren Joel Ross som et eksempel på hvordan frasene spilles i dag, og nevner de doble basstrommeslagene «Brooklyn rolls» som et kjennetegn:

> *The first person that started putting these cool slick phrases in between music was Joel Ross, and he was doing kind of how we would play gospel today in an older fashion, of course, cause it´s the 80s, and the music is still 80s, but he was the first guy to really be like, he would play with a really slick foot, like, killin´ doubles, really hard grooves and stuff like that foot (Intervju Mike Mitchell).*

I dag er de doble basstrommeslagene og generelt basstrommens tilstedeværelse i frasene en stor del av gospel chops. Selv om lignende basstrommebruk anvendes i andre sjangere, er det et godt kjennetegn på spillestilen.

4.7.2 Orkestrering

Alle de tre intervjuobjektene hadde sine inspirasjoner til hvordan de orkestrerte, og trakk frem trommeslagere både med og uten bakgrunn i kirken. I intervjuet med Rodgers ble jeg nysgjerrig på om han orkestrerte annerledes på grunn av sin kirkebakgrunn. Han svarte:

> *I don't think I approach it differently, but I think my interpretation and my voice is different from other guys. I hear music from different perspectives, and it all is relative involved but it's all subjective (Intervju Calvin Rodgers).*

Rodgers beskriver at hans tilnærming ikke er annerledes, men at han tar andre valg. Selv om de analyserte trommeslagerne orkestrerer sammensetningenes slag ulikt, inkluderer de mange av de samme instrumentene og like orkestreringsmønstre. Eksempler på dette er hvordan hi-haten ofte spilles etter og sammen med tommene.

Videre var jeg interessert i hvilke tanker han hadde om hi-hatens rolle i gospel chops, hvorpå han responderte:

> *Go back and listen to Master Plan, you hear Dave (Weckl) taking solos and going from the snare drum to the hi-hat. He's done it for years and now it's just evolved. … and now a lot of guys are doing it, and they're doing it either on the hi-hat cymbal or they're doing it on the short stack, but it's something that has been done for years. Guys now instead of just playing the lick and moving to the hi-hat now emphasizes certain notes whether it be the right hand or left hand with kick drum and now somebody´s going "oh that´s something that's never been done before" (Intervju Calvin Rodgers).*

Rodgers mener det er en utvikling, noe jeg kan si meg enig i. Imidlertid bruker Dave Weckl hi-haten på en annen måte enn de analyserte trommeslagerne. Weckl orkestrerer oftere fra skarptrommen til hi-haten enn fra en tom, og bruker den mer dynamisk. Han bruker både enkeltslag og dobbeltslag på hi-haten, bruker den som helt lukket, gradvis åpen eller helt åpen. Også på grunn av dette anser jeg hi-haten fortsatt som en stor del av gospel chops-uttrykket.

De tre intervjuobjektene forteller at de er inspirert av Dave Weckl og Vinnie Colaiuta, og dette kan ha en påvirkning på hvordan frasene orkestreres. Her beskriver Mike Mitchell hvordan andre spillestiler og sjangere er blitt en del av gospeltrommingen:

> *The thing with a lot of gospel musicians that play in church more than they play anywhere else is that we´re listening to these records that we like and then go to church, and we´re just trying to play it, cause that´s where we play it. Now, that´s*

> *how it started: cats were listening to Dave Weckl and then did a gospel recording. That was the last thing that they had to do (Intervju Mike Mitchell).*

Mitchell mener altså at orkestreringen som foregår i dagens gospel chops er inspirert av ytre faktorer og deretter inkorporert i den amerikanske kirkemusikken. Allikevel har gospeltromming vært igjennom en prosess og blitt til en karakteristisk spillestil som skiller seg fra andre stilarter.

4.7.3 Sound

Da jeg stilte spørsmål som omhandlet sound, hadde jeg fokus på om intervjuobjektene kunne gjenkjenne gospel chops i ulike settinger. I intervjuet med Mike Mitchell beskriver han hvordan soundet stammer fra personer både fra og utenfor kirken, og trekker frem Shed Sessionz Vol. 1 med Tony Royster Jr. Thomas Pridgen og Eric Moore:

> *So, you know we would consider Dennis Chambers one of the four fathers of gospel chops, but he wasn't playing gospel. We would consider Billy Cobham one of the four fathers of gospel chops, because of that style of where it came from today, but he didn't play in church either. If you look at the cats of the original gospel chop with Tony Royster Jr., Thomas Pridgen and Eric Moore: Tony didn´t grow up in church (Intervju Mike Mitchell).*

I likhet med gospelmusikken er gospel chops blitt en fusion-spillestil som kan sees på som en symbiose av inspirasjoner. Spillestilen er ikke kun laget av trommeslagere med kirkebakgrunn.

Under intervjuet med Sommer spurte jeg om han kunne gjenkjenne soundet til gospel chops, og han svarte:

> *Ja, man kan gjøre det. Det er ofte litt høyt stemte trommer slik at alle slag høres tydelig under de kjappe frasene. Om du har veldig dypt stemte trommer med lite topp er det vanskelig å få alle slagene til å komme gjennom lydbildet. Både skarptrommen og tammene er nokså lyst stemt (Intervju Ole Morten Sommer).*

Det at frasene er «kjappe» er et nokså beskrivende kjennetegn og er brukt av mange innenfor trommemiljøet. Samtidig er høyt stemte trommer viktig for at alle slagene skal høres tydelig, noe som Sommer her trekker frem. På den annen side er dette en vag definisjon på et sound. Videre trekker han frem rytmiske elementer i groove og fraseringer, som han betegner som en del av spillestilen:

> *Jeg føler at det ofte er displacement-tendenser, altså forskyvning av tyngdepunktet. Et annet kjennetegn er backbeatet som holdes gående mens du gjør forskjellige overganger eller fills (Intervju Ole Morten Sommer).*

Disse elementene ble også funnet i analysen, og displacement og backbeatet er punkter jeg tolker som utslagsgivende for soundet. Sommer forteller så om interessante bemerkninger fra trommetimer med den anerkjente trommeslageren Teddy Campbell:

> *Altså, den timen jeg hadde der med to trommesett! Det han sa var ikke det viktigste, men det å få oppleve det på nært hold – hvordan han spilte og attitude. Jeg husker at han spilte sinnsykt hardt på basstromma! Det var utrolig konsist! Men som du var inne på, gospel chops er jo veldig konsist og ganske hardt spilt (Intervju Ole Morten Sommer).*

Det blir trukket frem både hurtighet, lyst stemte trommer, displacement, backbeat og slagstyrke. Elementene som Sommer nevner, tolker jeg som essensielle for spillestilen noe som også ble observert gjennom musikkanalysen.

Mike Mitchell belyste en viktig del av det å være kirketrommeslager, som kan ha en stor påvirkning på sound med tanke på touch og anslag:

> *There´s a certain type of mentality that a lot of gospel musicians have, a hyperawareness of everything. Imagine you´re on drums and you´re following the keyboard player, cause he´s the MD, but the MD is looking at the choir director, cause he´s following him. The choir director is directing a thirty-piece choir and they got to be in time. On top of that you´re playing in front of four hundred people that are also singing along with the songs. In that situation you as a drummer are responsible rhythmically and feeling wise for four hundred people. It makes you hyperaware of everything that´s happening, it makes you be really on point and very intentful with whatever you´re trying to go for. If you´re going to play a groove, you got to slap it and be solid, if you´re going to play a chop, make sure you come back on the one. But cats that really want to play them turns into these super brick house drummers. That's why, when you hear a drummer that´s raised in church play a groove, it sounds different than a drummer that wasn´t raised in church (Intervju Mike Mitchell).*

Mitchell poengterer her at en trommeslager som er oppvokst i kirken, spiller hardt og konsist. I musikkanalysen betraktes det harde touchet som meget utslagsgivende for sound og er et

element som går igjen hos hver trommeslager. Mitchell trekker videre frem lytting og det tekniske aspektet som meget verdifullt ved utførelsen av chops:

> *It´s about keeping an open mind in general and having a technique on a very high level and have your listening skills separately on a very high level. When you fuse them all together, you end up being like Chris Dave, you end up being like Dennis Chambers. They have extreme technique and extreme conciseness of listening, and that's what makes those drummers present music the way they do (Intervju Mike Mitchell).*

For den utøvende trommeslager er dette viktige elementer. Selv om fraseringene består av kompliserte rytmer i en tilsynelatende kaotisk orkestrering gir de musikalsk mening. De beskrivende elementene må altså brukes på en uttenkt måte for at det skal låte som gospel chops.

I musikkanalysen blir basstrommen betraktet som en essensiell del av soundet. Dette blir også trukket frem av Mitchell flere ganger, deriblant når han nevner Joel Ross. Videre beskriver han Gerald Heyward, pioner innenfor «Brooklyn rolls», som en av de første utøverne av gospel chops:

> *In the 90s Gerald Heyward were playing with Hezekiah Walker. That´s when the actual gospel chops thing started, although it wasn't called that. In the early 90s it was a lot of jazz fusion, so a lot of church drummers were listening to Vinnie Colaiuta, listening to Dave Weckl, a lot of church drummers were listening to Dennis Chambers, and to be honest I mean, we fused it into our music. But that style of playing stems from Dave Weckl and Vinnie Colaiuta and Dennis Chambers. (Intervju Mike Mitchell).*

I det historiske perspektivet inkluderte jeg et sitat fra Gerald Heyward som er meget beskrivende for spillestilen. Derfor vil jeg repetere dette:

> *Whatever I heard I would mimic, and the only way I would mimic it, like Steve Gadd would do it like, he would actually do the actual rudiment between the toms, whereas for me to make it sound like that it´d be the bass drum … so those are like you know licks that I had to create on my own because I didn't know that you were supposed to have certain rudiments (Gerald Heyward i intervju med Aaron Spears, Hudson Music, 2019, 2:53)*

Heyward sier her at han tolket Steve Gadd sine fraser ved å bruke basstrommen istedenfor rudimentet. Gospel chops kan derfor sees på som en symbiose av inspirasjoner der tolkning og eget ønske om et spesifikt uttrykk har vært i fokus.

4.7.4 Begrepets relevans

Før jeg presiserer hva begrepet gospel chops inneholder, vil jeg drøfte begrepets bruk i samsvar med intervjuobjektene siden de betraktet gospel chops som et vanskelig begrep.

Mike Mitchell uttalte:

> *In my opinion, what gospel music is and chops (are), are completely separate, because it´s just music. I play the same way when I´m playing in jazz fusion, when I´m playing metal, I wouldn´t call that gospel chops, I just have chops. (Intervju Mike Mitchell).*

Gospel er ordet som knytter begrepet til kirken, men en kan i dag høre det i flere stilarter. Utfra min erfaring kan en fort høre hvilke sjangere en trommeslager har praktisert innenfor. Om en trommeslager spiller jazzfraser i en poplåt, kan det virke malplassert, men en betrakter det fortsatt som jazzfraser uavhengig av sjangeren det plasseres i. Det samme gjelder for gospel chops, som har en spesifikk estetikk. På den annen side kan det være ugunstig å kategorisere trommeslagere innenfor spesifikke spillestiler, siden en da står i fare for å undergrave den respektives personlig utviklede spillestil. Dette var et tema Calvin Rodgers også uttalte seg om:

> *To some drummers the word gospel chops can be offensive. I've seen drummers who play jazz music who play hip hop or whatever, and they play a certain style and guys going "he´s a gospel chops guy" it's, like, well I'm not playing gospel, I never have. So, the reference could be offensive (Intervju Calvin Rodgers).*

Videre tilføyer han:

> *... but you know I get it. I do understand it, but I think that there needs to be some kind of way to label it or some way that it´s acknowledged that this isn't necessarily about gospel music. This is just about an evolution of music that was probably made famous by a guy that had some attachment to gospel music (Intervju Calvin Rodgers).*

Selv om Calvin Rodgers verken argumenterer for eller imot begrepet, anbefaler han at en bør drøfte det nærmere. Om jeg skulle lage et nytt begrep ville jeg sett på fusion chops som et nærliggende begrep. På den annen side er fusion et bredt landskap med mange sjangere. Derfor

vil gospel chops fortsatt være en bedre beskrivelse, om man må bruke en musikksjanger foran ordet chops.

Imidlertid har Calvin Rodgers gode argumenter for at det burde lages et bedre ord for å beskrive spillestilen, og han understreker at spillestilen ikke nødvendigvis har noe med gospel å gjøre. Dette vises gjennom det historiske perspektivet der gospeltrommeslagere har blitt inspirert av ulike stilarter og vært med å utvikle 2000-tallets trommespill. På den annen side er det blitt gjort tolkninger av andres spillemåter, noe som har ført til en ny spillestil fra kirken som er gjenkjennbar.

Da Gerald Forrest opprettet internettsiden gospelchops.com var formålet å gi innsikt i hvilke spillestiler som foregikk innenfor kirken. Slik ble gospeltrommeslagere anerkjent for sine fraser (gospel chops) – altså var målet gjennomført? Dette er et omdiskutert tema blant trommeslagere. Et godt eksempel er Eric Moore, som på sin nettside beskriver seg selv om en av grunnleggerne av gospel chops.

Calvin Rodgers legger til:

> *Chris Dave, Gerald Hayward, and Teddy Campbell were guys that really made it (gospel chops) really famous because they were all playing big gigs but never play gospel gigs, even though Teddy had a strong church background, Gerald had a strong church background, Chris Dave played some gospel but was not playing on a lot of gospel records, but a lot of people heard him playing that style with Mint Conditions (Intervju Calvin Rodgers).*

Her beskriver Rodgers at gospel chops er blitt gjort kjent gjennom andre sjangere av trommeslagere med bakgrunn i kirken. Det er derfor det også i dag kalles for gospel chops. Mitt inntrykk som norsk trommeslager er at begrepet er brukt til å beskrive en høyst anerkjent spillestil, og jeg anser det derfor som et godt begrep. Mitchell uttaler seg om Gerald Forrest sine videoer og belyser at begrepet refererer til en spillestil etter 2000-tallet:

> *So, the gospel chops phrase came from like the early 2000s. There´s a DVD that came out in like 2003 or 4, 2002 or something and it was called gospel chops, but these are new drummers (Intervju Mike Mitchell).*

4.8 Sammendrag av analyse av intervjuene

Da jeg hadde utført intervjuene og begynte å transkribere, forstod jeg at mange av svarene jeg hadde fått var vage, og at begrepsinnholdet er utydelig. Likevel var det noen viktige momenter som ble belyst og noen uttalelser som støtter musikkanalysen.

Intervjuobjektene nevnte flere måter de utviklet sammensetninger på. Sommer og Rodgers tok ofte utgangspunkt i et rudiment, mens Mitchell bearbeidet fraser på fire ulike måter. Det ble tydelig at konseptene jeg anvendte i musikkanalysen ble tatt i bruk i praksis, og var dermed ikke kun et analyseverktøy. Orkestreringen de brukte var noe diffust beskrevet, og det var ulike meninger om hva som karakteriserte gospel chops. Imidlertid nevnte Rodgers at gospel chops er en utvikling av spillemåter, som i dag blir gjort annerledes.

Soundet ble godt beskrevet av Sommer som nevnte hurtighet, lyst stemte trommer, displacement, backbeat og slagstyrke. Mitchell fortalte også om hvorfor gospeltrommeslagere har sitt touch og sin attitude i spillestilen.

Når det kom til begrepet, var det ulike meninger om hva det beskrev. Mitchell mente at gospel og chops er separate ord siden han spiller det samme både i fusion og metall – han har chops, men ville ikke referere til det som gospel chops. Rodgers forstod at begrepet ble brukt, men mente det ville vært bedre å gi spillestilen et annet begrep. Imidlertid var de enige om at begrepet er dannet på 2000-tallet, og at det blir brukt til å beskrive en spillestil som brukes både i og utenfor kirken. Som man kan se ut fra intervjuene, så indikerer intervjuobjektene at gospel chops er et begrep som fremdeles har en noe uklar konnotasjon.

5 Konklusjon

I dette kapittelet vil jeg besvare problemstillingen og forskningsspørsmålene som dannet utgangspunkt for undersøkelsen av gospel chops.

5.1 Hva inneholder begrepet gospel chops?

Gospel chops er et uttrykk som betegner en trommeslagers spillestil. Begrepet referer til et fenomen som ble kjent på tidlig 2000-tall via YouTube og produsent Gerald Forrest. Det har sin opprinnelse fra det afroamerikanske kirkemiljøet, men har også fått en anvendelse utover dette miljøet. Jeg velger å betrakte gospel chops som et egnet begrep til å beskrive spillestiler i forskjellige sjangre. Det handler altså ikke nødvendigvis om chops i gospelmusikk, men et selvstendig uttrykk med spesielle estetiske kjennetegn, som gjør at det også gjenkjennes i sekulær musikk.

For å presisere begrepets innhold vil jeg inkludere funn fra musikkanalysen som jeg anser som essensielle for at man kan betrakte en spillestil for gospel chops. Det er særlig disse elementene som har vært fraværende i tidligere forklaringer av begrepet. Spillestilen betegnes av tekniske og virtuose utøverferdigheter basert på lineære fraser i en hurtig underdeling, der basstrommen utgjør et essensielt element. Frasene er også avhengig av hurtige lydkildeskifter, utført dynamisk statisk, hvor hi-hat og effektcymbaler i samsvar med tommer er det som gjenspeiler spillestilen.

En utdyping av hva gospel chops inneholder vil måtte skje ved en beskrivelse av hvordan spillestilen utføres.

5.2 Hvordan utøves gospel chops?

Problemstillingen som gjelder utførelsen, inneholder tre forskningsspørsmål. Jeg skal besvare dem i tur og orden.

5.2.1 Hvilke sammensetninger anvendes?

Sammensetningene som anvendes er basert på rudimenter, og særlig grupperinger der basstrommen inkluderes. Grupperingene består av en større andel enkeltslag enn dobbeltslag, og ett eller flere basstrommeslag. Rudimentene som tas mest i bruk er av typen enkle og doble paradiddler, paradiddle-diddle, seksslagsvirvel, swiss army triplet og three stroke ruff med underdeling. Det er gjerne en permutasjon av disse som brukes. I sjeldne tilfeller anvendes andre stikkinger. Disse er enkelte ganger basert på fem og syv.

Antallet slag sammensetningene består av samsvarer som regel med underdelingen. I en triolunderdeling anvendes gjerne sammensetninger som består av et antall slag som går opp i tre-gangen, og de som består av partall (særlig fire-gangen) anvendes i en underdeling av partall. Det vil si at det er oppbygningen og hvordan de brukes som er utslagsgivende for den intrikate spillestilen. Basstrommen er en essensiell del, som brukes på flere måter. Den tas i bruk i lineære grupperinger, til å doble slag spilt av hender og blir også brukt til å holde puls, noe som er vanlig å utføre med hi-hat i andre stilarter. Enkelte sammensetninger inkluderer også unisone slag med hender eller i form av en flam.

5.2.2 Hvordan orkestreres slagene?

Sammensetningenes enkeltslag spilles på hele trommesettet, mens dobbeltslag som regel plasseres på skarptrommen. Frasene orkestreres med hurtige skifter fra en lydkilde til den neste, samtidig som mange av trommesettets instrumenter inkluderes. Dette er avhengig av og blir mulig ettersom grupperingene baserer seg på enkeltslag i hender, slik at flere slag plasseres ut på de ulike instrumentene. I andre spillestiler kan en ofte høre en konstant virvel på skarptrommen ettersom flere av dobbeltslagene spilles her. I gospel chops derimot orkestreres ofte flere slag på tommer og cymbaler som gjør at flere instrumenter er med på å balansere lydbildet.

Det er flere utgangspunkt som brukes for å orkestrere slag til andre lydkilder, deriblant skarptrommen, som ofte er et utgangspunkt for trommeslagere. De orkestreringsmåtene som derimot skiller seg ut, er å bruke gulvtommen som et utgangspunkt for å dele ut slag på trommesettet. Fra dette instrumentet er det to ulike spillemåter som anvendes. Den ene består i å spille begge hender på gulvtommen og orkestrere ut slag, gjerne til en hi-hat eller en splash hvor utførelsen cross over forekommer. Disse cymbalslagene spilles som regel lineært uten basstromme. Når større cymbaler derimot bringes inn, inkluderes basstrommen eller unisone slag med gulvtom. Den andre måten utføres ved å spille kun høyre hånd på gulvtom, mens venstre hånd spilles rundt på trommesettet. I motsetning til å inkludere kun cymbaler, brukes venstre hånd på ulike lydkilder.

Ovenfor er beskrevet hvordan orkestreringen skjer fra et utgangspunkt, men hi-hat og effektcymbaler inkluderes også ofte via en tom i motsetning til at de tas med via skarptrommen. De mindre cymbalene som hi-hat, splash og stack tas i bruk lineært uten basstromme eller unisont med tommer. Ved bruk av større cymbaler inkluderes ofte både basstromme og unisone slag med tommer.

Et karakteristisk kjennetegn ved fraser i groove spilling er at backbeatet og i enkelte tilfeller hi-haten beholdes. Dette utføres ved at venstre hånd orkestreres mellom hi-hat og skarp, hvorpå høyre hånd får mulighet til å spille rundt på trommesettet.

5.2.3 Hva kjennetegner soundet?

Det er flere aspekter som er med på å gi et gjenkjennbart sound til de hurtige lineære frasene. Hvordan trommene er stemt kan variere noe. Klangen av trommene kan også bli påvirket av teip eller ringer som demper trommene. Hengetommene er nokså lyst stemt, mens gulvtommene er noe mørkere, og kan i noen tilfeller gå i retning av de samme lydkvalitetene som basstrommen. Basstrommen er mørkt stemt og har en dyp og punchy lyd, så vel som å være dempet. Disse tendensene er med på å skape lydbildet og sørger for at anslagene fra de hurtige frasene blir mer distinkte.

Frasene som er beskrivende for spillestilen, utføres med harde anslag med stor dynamisk forskjell på sterke og svake slag. Samtidig er det kun to dynamiske nivå ved at de svake slagene beholder sin dynamikk og de sterke sin dynamikk.

Også elementer fra sammensetninger er med på å få frem viktige estetiske kjennetegn. Basstrommen er en essensiell del både med tanke på å forme en rytmikk og å skape det lydbildet som er karakteristisk. Den brukes hyppig i lineære fraser, men også til å doble slag med hender på alle lydkilder, noe som tilfører en estetikk som skiller seg fra andre stilarter. Også betoningsmønstre og displacement rytmikk kan oppstå.

Når det kommer til orkestrering, er det karakteristisk at frasene utføres med hurtige skift fra en lydkilde til den neste, noe som gjør at mange av trommesettets instrumenter kommer med i lydbildet. Et av elementene som preger soundet er de ulike orkestreringsmønstrene, der tommer og hi-hat og effektcymbaler er inkludert. Dette er til tider med på å forme en diffus rytmikk, hvor displacement kan oppstå.

6 Avslutning

Avslutningsvis vil jeg først gi et sammendrag av oppgaven, dernest legge frem noen refleksjoner jeg har gjort meg under arbeidet, og til slutt komme med ansatser til videre forskning.

6.1 Sammendrag

I kapittel 1 presenterte jeg temaet og beskrev min motivasjon for hvorfor jeg akkurat hadde valgt dette arbeidet. Videre beskrev jeg formålet med forskningen som skulle legge vekt på den utøvende delen av gospel chops, i tillegg til introduserte en problematikk ved begrepets innhold og bruk. For å belyse spillestilen gospel chops la jeg frem en problemstilling og tre forskningsspørsmålene som har vært med å utforme oppgaven slik den er blitt. Deretter avgrenset jeg temaet til 2000-tallet og presiserte at studiens formål er å gi en bedre forståelse av spillestilen.

I kapittel 2 fokuserte jeg på det historiske perspektivet som skulle belyse begrepet gospel chops og hva det måtte komme til å inneholde, samt hvorvidt en kan bruke det i en gitt setting. Fra denne delen beveget jeg meg over til å dekonstruere begrepet for å forstå dem hver for seg. Så drøftet jeg om begrepets bruk i samsvar med historisk perspektiv og ulike uttalelser fra aktuelle trommeslagere, før jeg avslutningsvis la frem en midlertidig presisering av begrepet.

I kapittel 3 strukturerte jeg oppgaven inn i de tre forskningsspørsmålene *sammensetninger, orkestrering og sound* og forklarte hvordan jeg tolket de forskjellige begrepene og hvilken teori jeg skulle bruke til å behandle studiens datamateriale. Deretter presenterte jeg metodene som skulle anvendes – intervju og analyse av trommeslagere. Her begrunnet jeg mine valg av metoder, presenterte trommeslagerne som skulle intervjues og analyseres, så vel som å forklare hvordan analysen skulle gjennomføres. Før analysen forklarte jeg noen av svakhetene ved oppgaven.

I kapittel 4 presenterte jeg og analyserte de tre trommeslagerne Eric Moore, Devon Taylor og Mike Mitchell. Denne analysen hadde den største tyngden med tanke på å forstå hvordan spillestilen gospel chops utøves. Etter analysen av de tre trommeslagerne oppsummerte jeg hvilke karakteristiske trekk som påvirket sammensetningene, orkestreringene og soundet, som ble grunnlaget for å besvare problemstillingen. Videre analyserte jeg intervjuene som skulle bekrefte eller avkrefte analysens funn og supplere med tilleggsinformasjon, så vel som å drøfte begrepets relevans. Avslutningsvis oppsummerte jeg intervjuene.

I kapittel 5 besvarte jeg oppgavens problemstilling og de tre forskningsspørsmålene. Konklusjonen som ble skrevet er basert på historisk perspektiv, musikkanalyse og intervju.

6.2 Refleksjon

Arbeidet som er gjennomført har gitt meg mye kunnskap om spillestilen, og bidratt til flere tankeprosesser rundt begrepet gospel chops. Et av elementene som har kommet til syne under oppgaven, er hvordan trommeslagere som Gerald Heyward har tolket andres spillestiler. Det har altså ikke handlet om å spille for å imponere andre, men et ønske om å spille kreativt og danne et sound.

Da jeg gikk i gang med arbeidet var jeg ikke klar over begrepets problematikk, en del av oppgaven som har gitt meg nye perspektiver. På bakgrunn av dette vil jeg nevne et aspekt som kan være lett å glemme i en analytisk tilnærming. Selv om en kan kategorisere spillestiler innenfor spesifikke sjangre er det viktig å ikke glemme hver trommeslagers egenart og subjektive uttrykk. Det er lett å glemme at musikere spiller musikken i en gitt situasjon, og ikke nødvendigvis følger en sjanger.

6.3 Videre forskning

Arbeidet jeg har gjennomført i denne masteroppgaven, kan være et utgangspunkt for å forske på lignende spillestiler.

Da jeg skulle velge et tema var jeg interessert i å undersøke fotens tilstedeværelse i trommeslageres fraser. Ved å gjennomføre et litteratursøk finner en lite forskning på føttenes tilstedeværelse i trommespillet, selv om det i dag er en stor del av trommeslageres spillestil. Av den grunn vil fotens tilstedeværelse i fraser være et spennende tema å undersøke. En slik studie kan eventuelt belyse hvordan føttene brukes i ulike sjangere og hvordan de brukes forskjellig.

I Brandon Prigg sin masteroppgave fra 2021, undersøker han gospel på den kommersielle scenen. Dette er et tema jeg ikke har fokusert på her, men som nå er blitt mer interessant da mange av de store artistene inkluderer gospel chops.

Selv om denne studien har undersøkt gospel chops inngående, er det mange gode utøvere som ikke er blitt belyst. Samtidig finnes det karakteristiske soundet på flere musikalske arenaer. På grunnlag av dette anbefaler jeg videre forskning på hva spillestilen gospel chops består av, og hvilken rolle den får i ulike sjangere. I denne sammenheng kan det også være gunstig å se etter et annet begrep for spillestilen. I sjangere som jazz og pop er det rimelig stor enighet hvilke ferdigheter en trommeslager trenger, men når en omtaler tekniske ferdigheter i fusion, funk,

gospel, R&B, hip-hop, trap, kan det være vanskeligere å skille de ulike karakteristikkene til de komplekse sammensetningene. Her spilles i stor grad mange av de samme sammensetninger som trommeslagere anser for å være lineære. Begrepet lineær frasering ser ut til å ha blitt en fellesbetegnelse for alle disse nevnte sjangrene ettersom mye av det samme spilles. Å undersøke hvordan fraser uttrykkes i de nevnte sjangre vil være et ønsket forskningstema.

Litteraturliste

AIMM. (u.å.). *Devon Taylor: Meet Devon Taylor.* Hentet 3. april 2022 fra https://www.aimm.edu/alumni/devon-taylor

Avedis Zildjian Company. (2017, 25. november). *Zildjian Performance - Devon Taylor – "Main Event"* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=VYWPCfSu-So

AquarianDrumheads. (2016, 12. oktober). *Aquarian Reflector Series - Get your Eric Moore On!* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=UzeM31yzReU

Berntsen, L. N. (2018). *Hva skaper en trommeslagers sound?: Med hovedvekt på touch og anslag.* [Masteroppgave]. Universitetet i Agder.

Befring, E. (2015). *Forskningsmetoder i utdanningsvitenskap.* Cappelen Damm akademisk. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2018072748124

Blaque Dynamite. (u.å.). *Official Biography.* Hentet 3. mars 2022 fra https://blaquedynamite.com/about

Bover, M. (2019). *Chops For Modern Drummer: Patterns and Systems for Modern Freedom and Creativity Behind the Drum Set.* Hudson Music.

Britannica. (u.å.). *Gospel music.* Hentet 20. februar 2022 fra https://www.britannica.com/topic/gospel-music

Britannica. (u.å.). *Gospel New Testament.* Hentet 20. februar 2022 fra https://www.britannica.com/topic/Gospel-New-Testament

Brinkmann, S. (2012). *Kvalitative metoder: Empiri og teoriutvikling.* Tanggaard, L. (Red.). Gyldendal akademisk. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2013071908130

Calvin Rodgers. (u.å.). *The Bio.* Hentet 3. mars 2022 fra https://www.calvinrodgers.net/about.html

Chaffee, G. (1994a). *Patterns: Sticking Patterns*. Alfred publishing CO, INC.

Chaffee, G. (1994b). *Patterns: Time Functioning Patterns*. Alfred publishing CO, INC.

Donna Kelly. (2014, 10. oktober). *Chris Coleman - Gospel Chops* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-77RZ53nzA4

Drabløs, P. E. (2012). *From Jamerson to Spenner: a Survey of the Melodic Electric Bass through Performance Practice.* [Doktoravhandling]. Norges Musikkhøgskole, Oslo.

Drum Channel. (2018, 3. august). *Mike Mitchell Talks About Chops* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=NeU6OSTl7Hk&t=99s

Drummerworld. (u.å.). *Gary Chaffee.* Hentet 22. februar 2022 fra https://www.drummerworld.com/drummers/Gary_Chaffee.html

Dybo, T. (2002). En drøfting av analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet. I Johnson, L. (Red.). *Musikkvitenskapelig årbok* (2002, s. 15-56). Musikkvitenskapelig institutt, NTNU Trondheim.

Dybo, T. (2013). *Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse.* Trondheim: Akademika forlag. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2018073048057

Eric Moorell. (2016, 16. september). *Eric Moore Zildjian Cymbals* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=MHYYF_ODE8Y&t=1s

FreeDrumLessons. (u.å.). *Eric Moore - Building Speed & Maneuvering Around The Kit With Combos.* Hentet 3. april 2022 fra https://www.freedrumlessons.com/free-series/special-guest/eric-moore.php

GospelChops. (u.å.). *About Us.* Hentet 6. februar 2022 fra https://gospelchops.com/about-2/

Mitzner, R. *How to practice drum chops.* Drumeo. https://www.drumeo.com/beat/how-to-practice-drum-chops/

Historic drumming. (u.å.). *Drum Rudiments & Their History.* Hentet 25. februar 2022 fra https://www.historicdrumming.com/drum-rudiments-history/

Holter, H. (1996). *Kvalitative metoder i samfunnsforskning.* Kalleberg, R. (Red.). Universitetsforlaget, Oslo. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2010041305025

Hudson Music. (2019, 21. oktober). *Gerald Heyward @ The Modern Drummer Festival 2006 -Interview segment with Aaron Spears* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=kHY0vh_YGdk

Johannessen, A., Christoffersen, L., Tufte, P. A. (2010). *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode.* Abstrakt. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2014071106065

Kitchin, J. (2020, 27. januar). *What Are Drum Chops? (Drum Teacher Explains).* Beatsure. https://beatsure.com/drum-chops/

Kjeldberg, E., Silen, L., Stenkvist, L. (1980). Sound. I *Cappelens Musikkleksikon* (utgave 6, s. 114). J. W. Cappelens Forlag.

Knutson, Å. B. (2014). *Trommestemming: En kvalitativ undersøkelse av forholdet mellom metode i praksis.* [Masteroppgave]. Universitetet i Agder.

Lawhorn, L. B. (2015). *The evolution of contemporary gospel drumming.* [Doktorgradsavhandling, The University of North Carolina at Greensboro]. ProQuest. https://www.proquest.com/docview/1696289754?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true

Lewis, A. (2018, 30. juli). *The Story Of The Edwin Hawkins Singers´ ´Oh happy day´.* npr music. https://www.npr.org/sections/world-cafe/2018/07/30/633994956/the-story-of-the-edwin-hawkins-singers-oh-happy-day?t=1642242976295&t=1648076585970

Merriam-Webster. (u.å.). Chop. I *Merriam-Webster.com dictionary.* Hentet 10. mars 2022 fra https://www.merriam-webster.com/dictionary/chop

Moore, E. (u.å.). *About drum resort.* The Drum Resort. Hentet 3. april 2022 fra https://drumresort.com

New International Version. (u. å.). *What Does Gospel Mean?* Hentet 15. februar 2022 fra https://www.thenivbible.com/blog/what-does-gospel-mean/

Nilsen, J. I. (2021). *1-2-3-4-5 På sporet av grooven.* [Doktoravhandling, Universitetet i Agder]. UIA. https://www.uia.no/forskning/disputaser/1-2-3-4-5-paa-sporet-av- grooven

Oxford Music Online. (2001). Kreitner, K., Térey-Smith, M., Westrup, J., Holoman, D., Hopkins, G., Griffiths, P., & Conrad, J. *Instrumentation and orchestration*. Grove Music Online. Hentet 13. april 2022 fra https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20404

Paiste. (u.å.). *Biography.* Paiste. Hentet 3. april 2022 fra https://www.paiste.com/en/musicians/eric-moore-ii

Prigg, B. (2021). *The Analysis of Gospel Drumming: It´s Influence on Live Performances of Secular Music.* [Masteroppgave, Belmont University, Nashville Tennessee]. Belmont University. https://repository.belmont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1022&=&context=music_recitals&=&sei-redir=1&referer=https%253A%252F%252Fscholar.google.com%252Fscholar%253Fhl%253Dno%2526as_sdt%253D0%25252C5%2526q%253Dbrandon%252Bprigg%2526btnG%253D#search=%22brandon%20prigg%22

Ramsey, G. P. (2003). *Race Music: Black Cultures from Bebop to Hip-Hop*. Berkley: University of California Press.

Rasmussen, B. (2001). *Boom Boom Boom: Trommesettets utvikling* (2. utg.). Carl Schnabel Publikasjoner.

Sabian. (u.å.). *Ole Morten Sommer*. Hentet 3. mars 2022 fra. https://sabian.com/artist/ole-morten-sommer/

Stadnicki, D. (2012). *Enjoying Gospel Drumming: An Investigation of 'Post-Racial' Appropriation, Consumption, and Idealization in Contemporary Black Musicianship.* [Masteroppgave, Carleton University, Ottawa Ontario]. Curve. https://curve.carleton.ca/system/files/etd/6fed1946-0578-47d0-b3ea-ca3e909fcf9f/etd_pdf/33890dd22ab495eee0dd84f0b9315e47/stadnicki-enjoyinggospeldrumminganinvestigationofpostracial.pdf

TheRealGospelChops. (2018, 8. november). *Epic Gospel Drum Shed Footage!!!* [video].

YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=EUYMEpUH1t0

Vic Firth. (u.å.). *40 Essential Rudiments.* hentet 1. mars fra https://vicfirth.zildjian.com/education/40-essential-rudiments.html

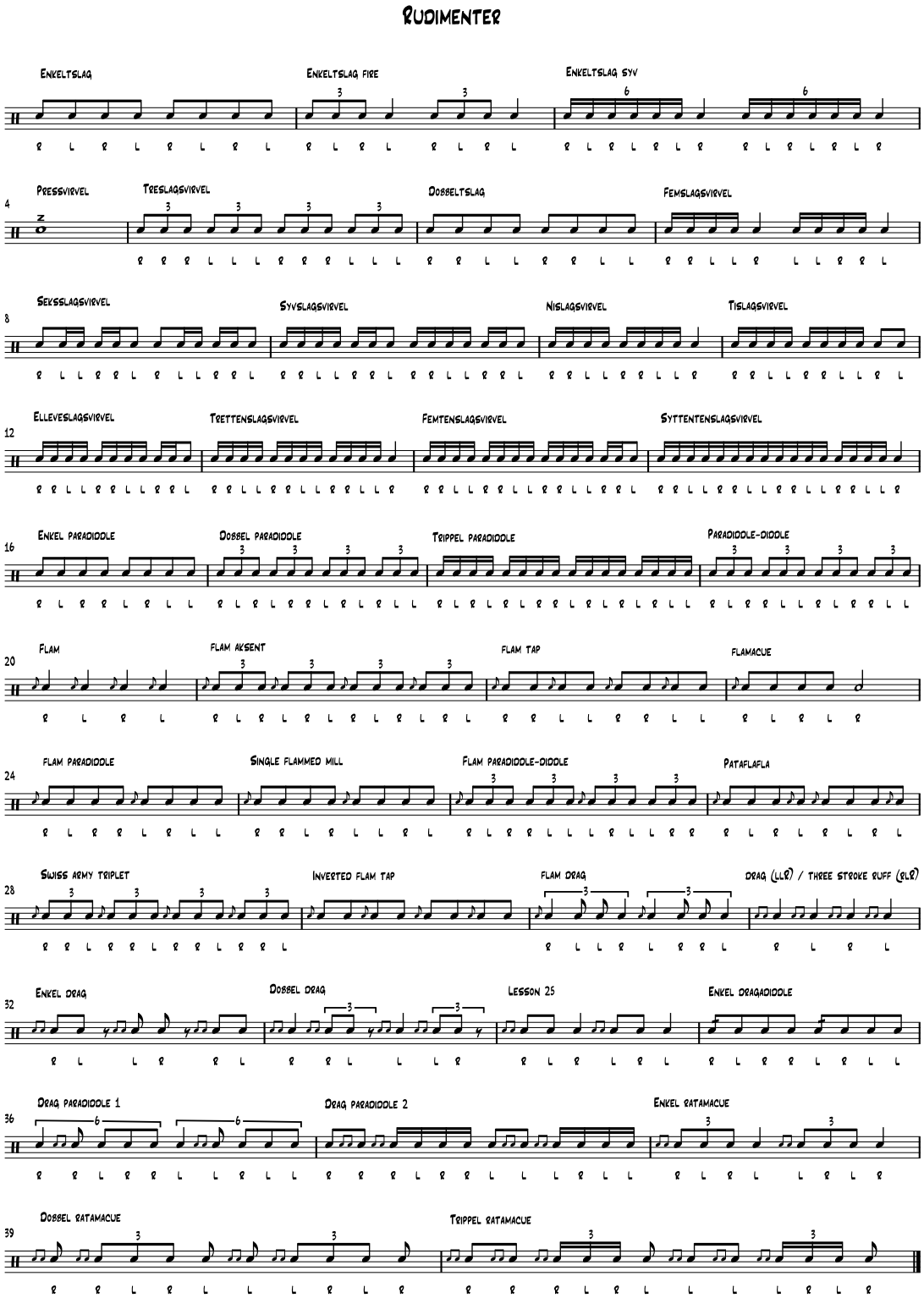
Vic Firth. (2018, 23. mai). *#VFJams LIVE! - Devon Taylor – Drum Cam* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=exH_DX9IrCY

Vic Firth. (2018, 19. desember). *#VFJams LIVE! - Mike Mitchell – Transcription* [video].

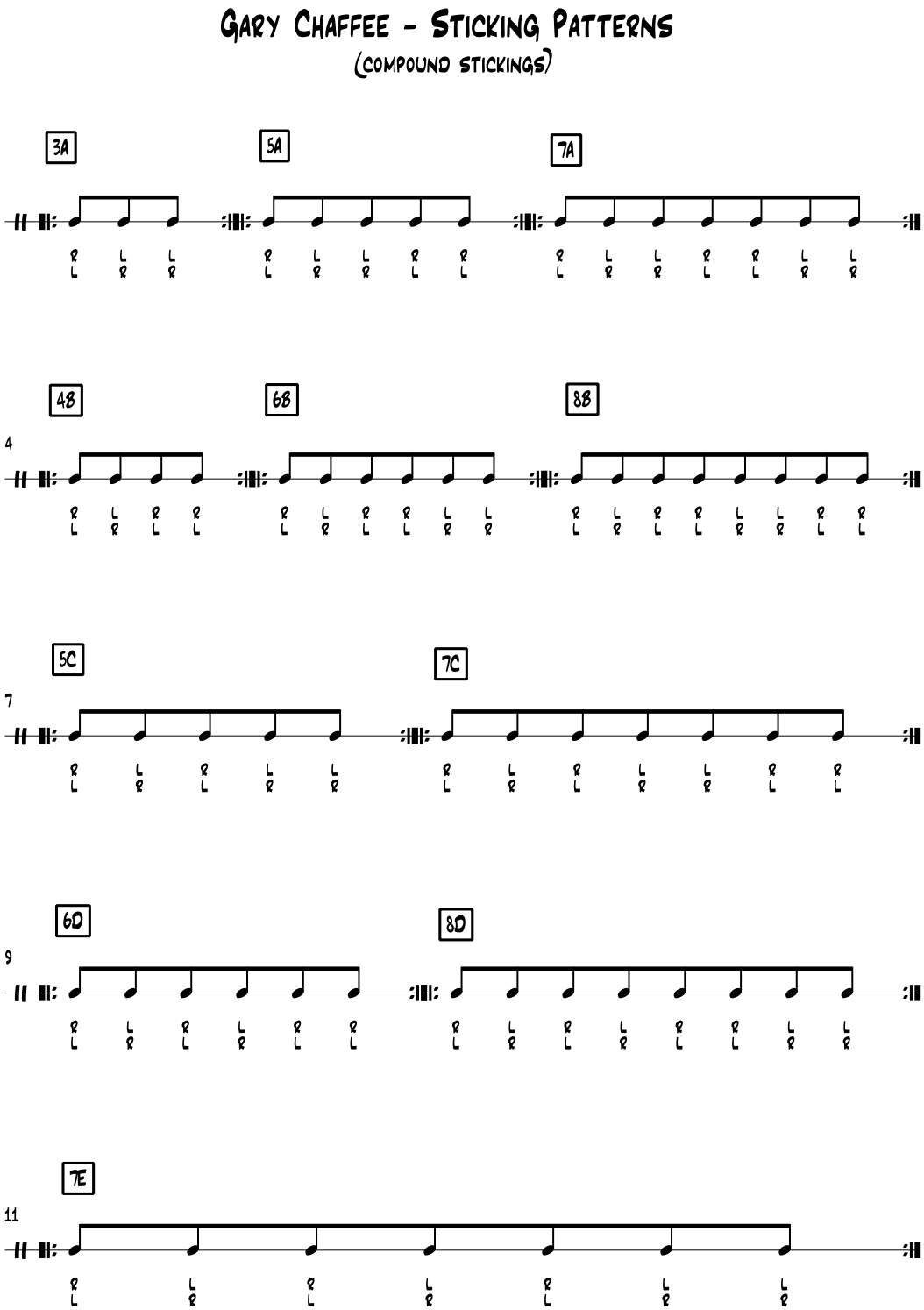
YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Nq1xo5Q9kdk

Watson, E. C. (2018). *For Us, By Us: How Gospel Chops Redefined The Future Of Drumming.* Okayplayer. https://www.okayplayer.com/originals/gospel-chops-drumming.html

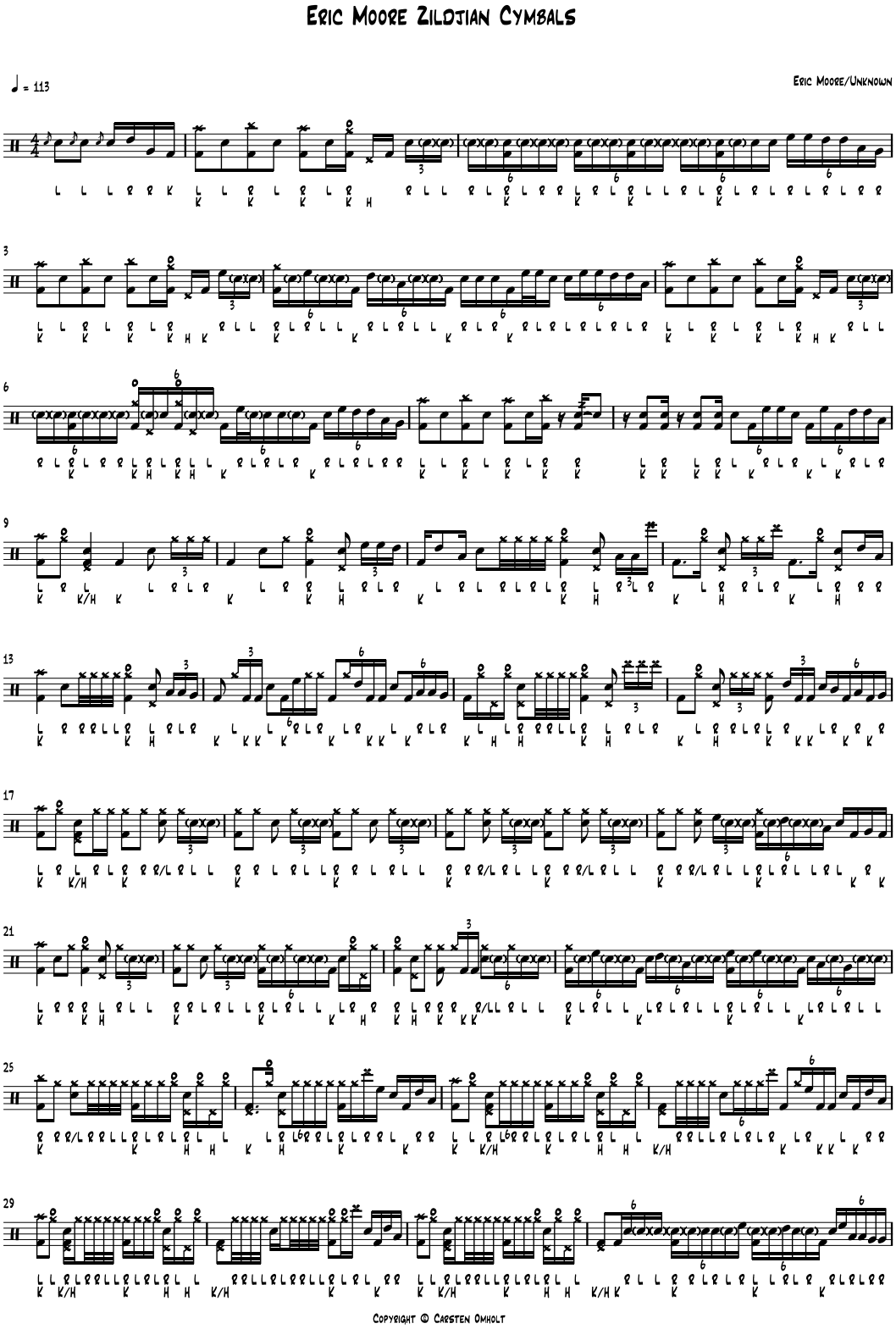
Vedlegg 1: Rudimenter

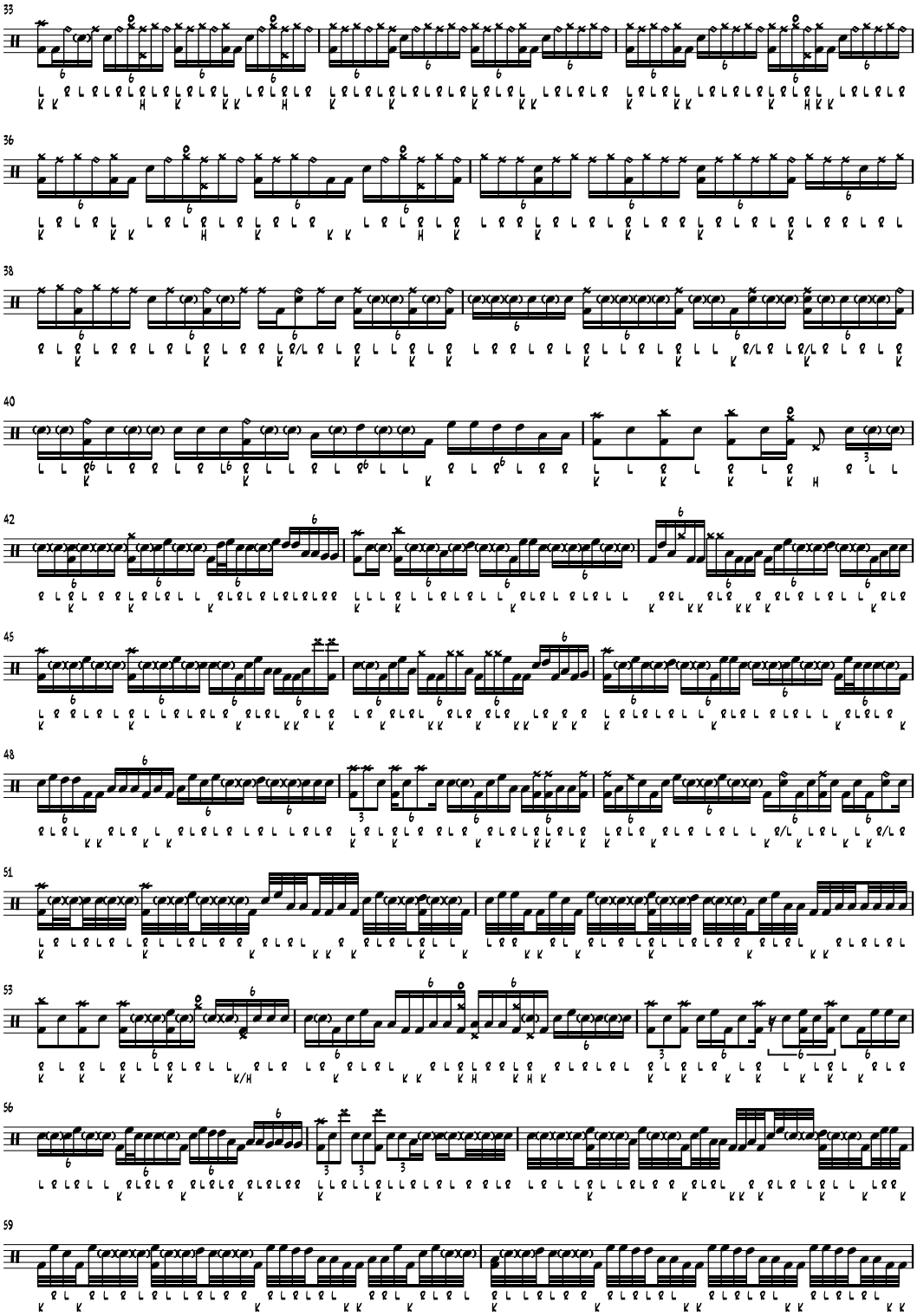


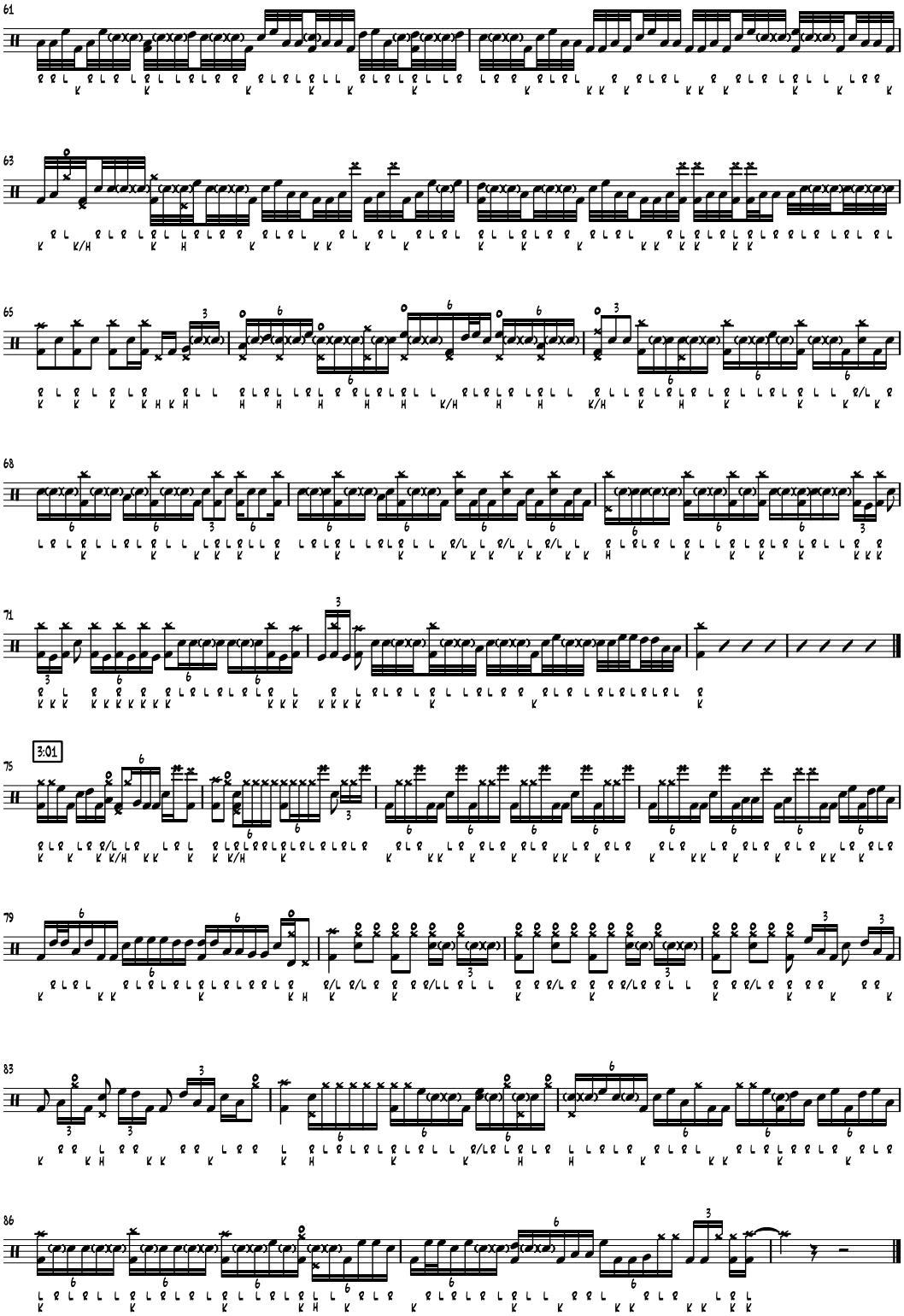
Vedlegg 2: Chaffee-stikkinger



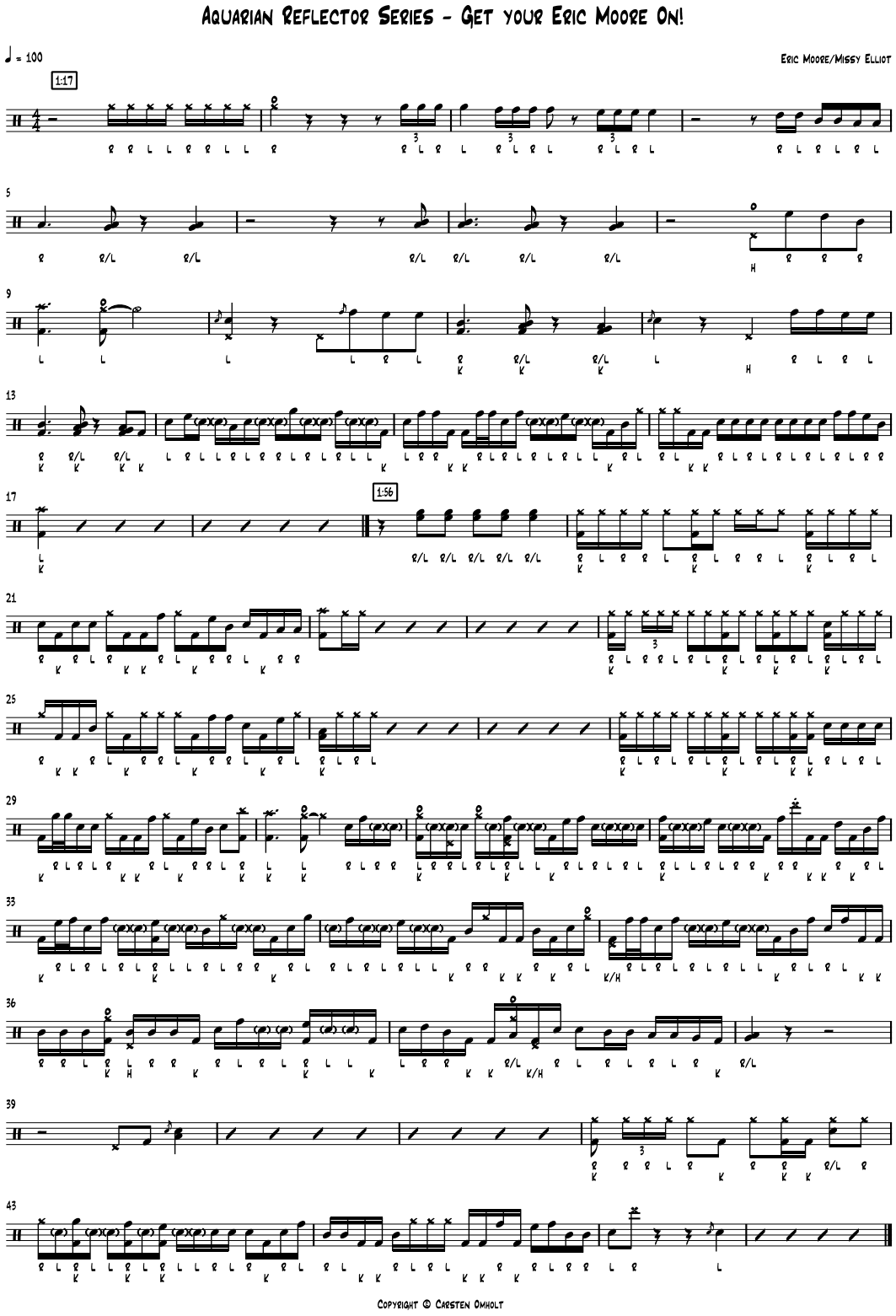
Vedlegg 3: «Eric Moore Zildjian Cymbals» - transkripsjon

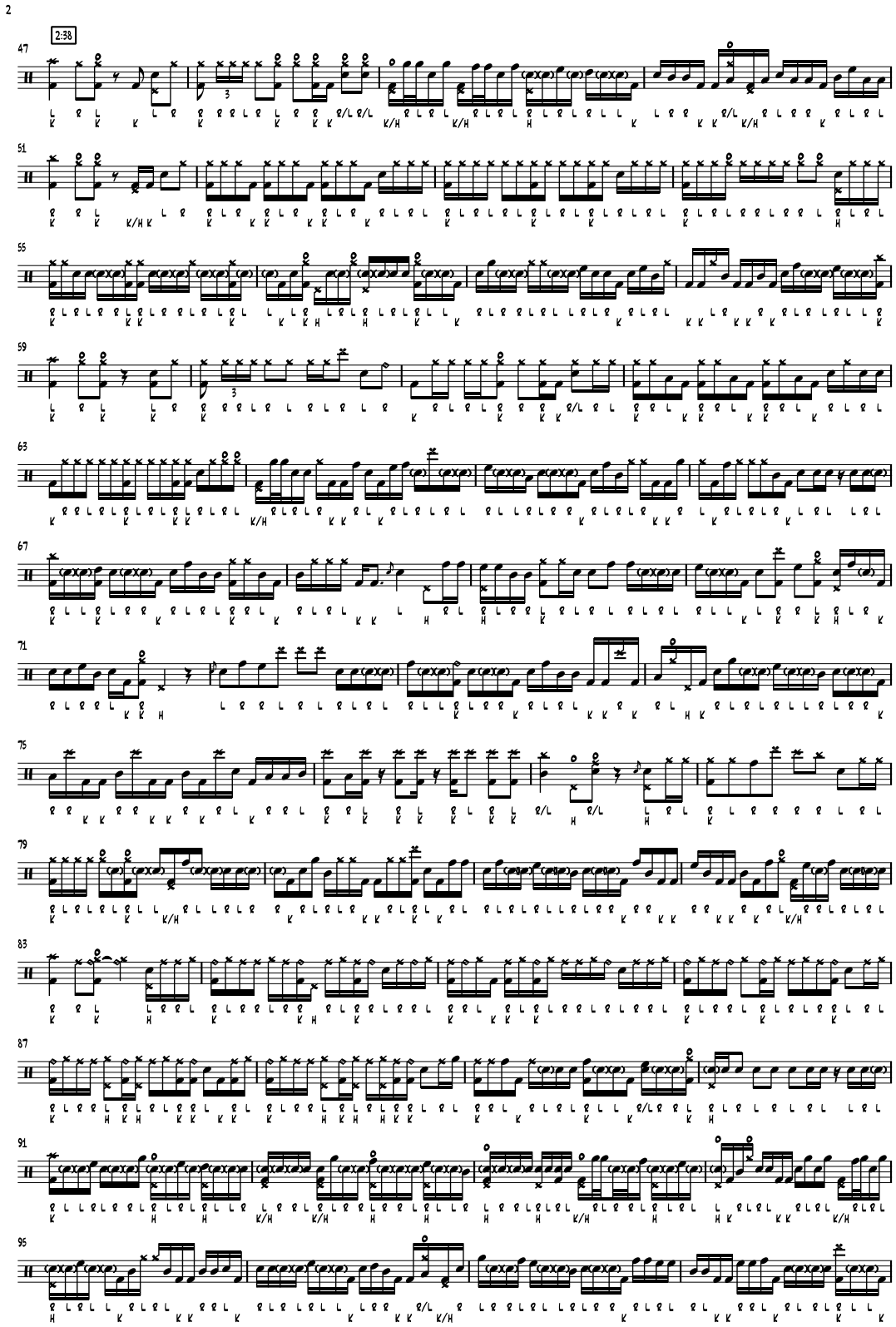


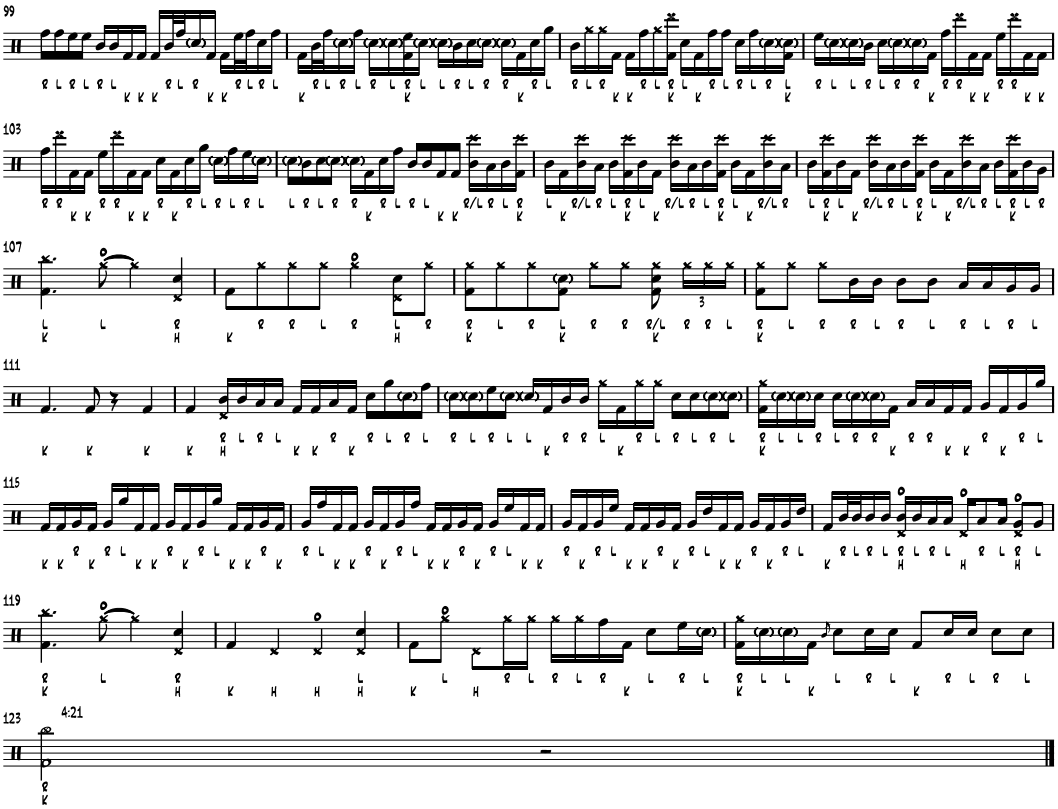



61
63
65
68
71
3:01
75
79
83
86

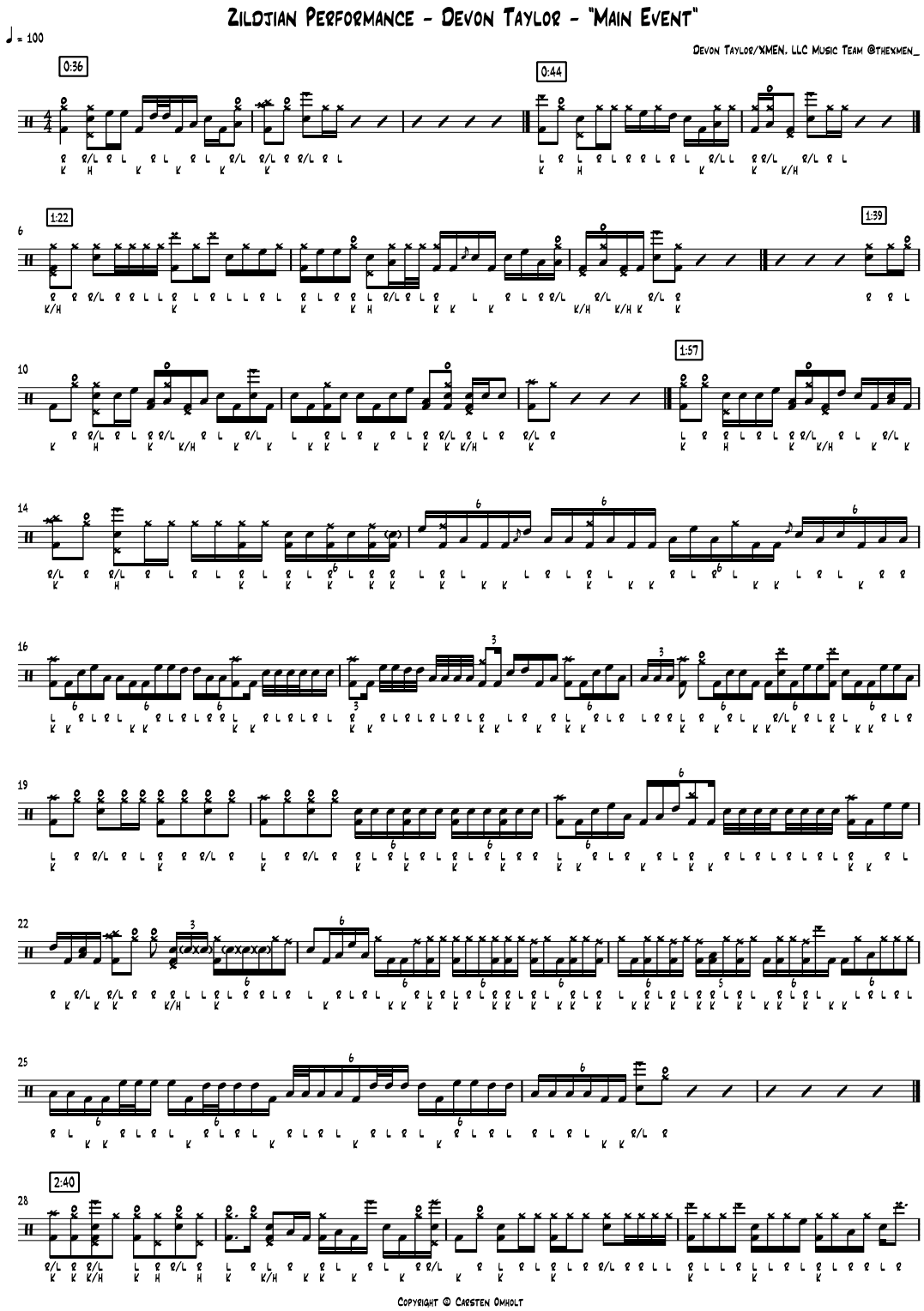
Vedlegg 4: «Aquarian Reflector Series - Get your Eric Moore On!» - transkripsjon

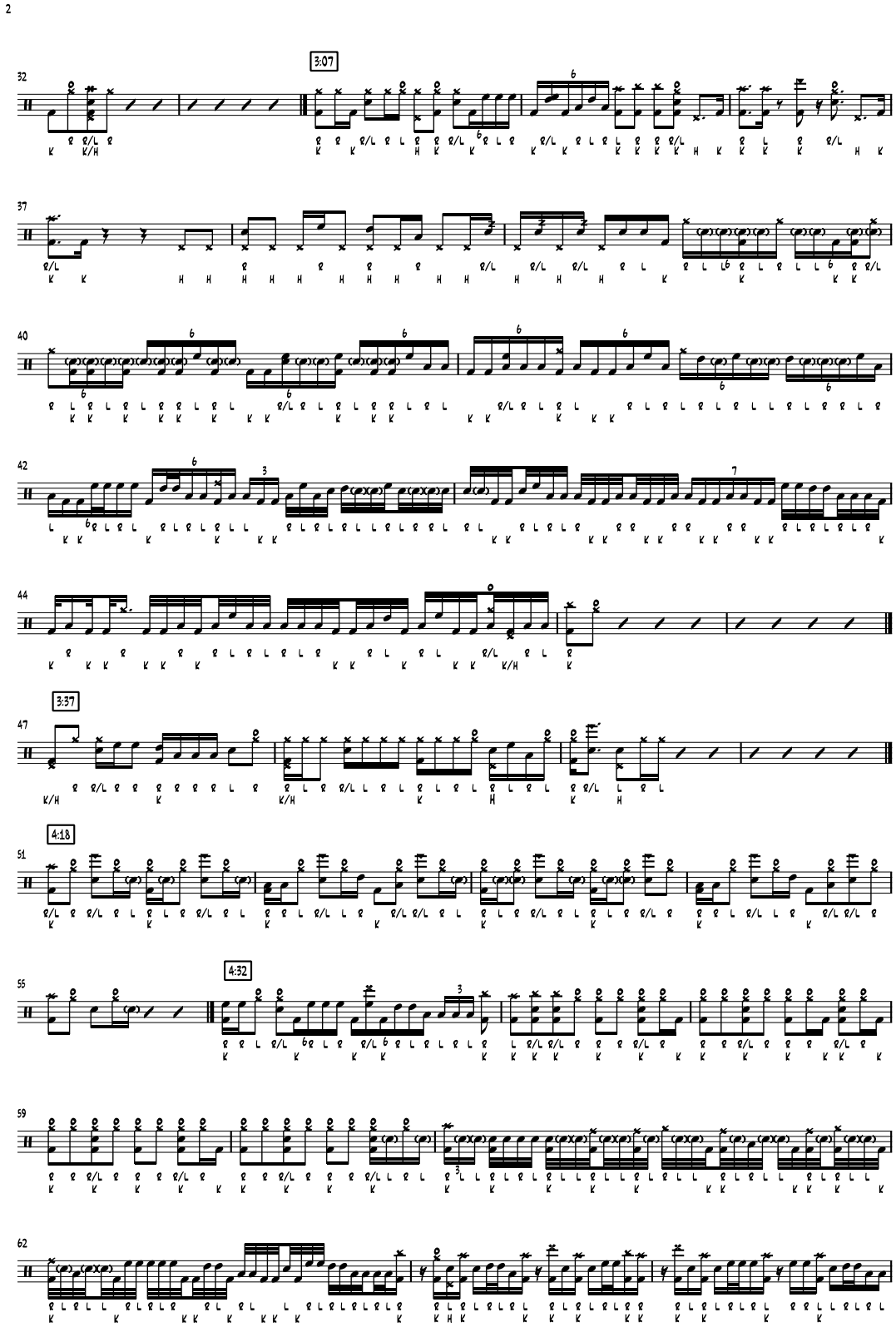


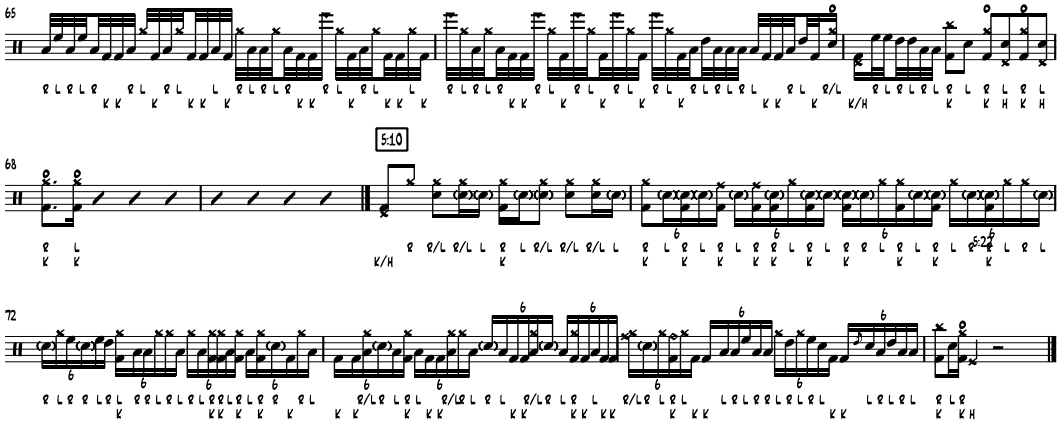

2
2:38
47
51
55
59
63
67
71
75
79
83
87
91
95


99
103
107
111
115
119
123
4:21

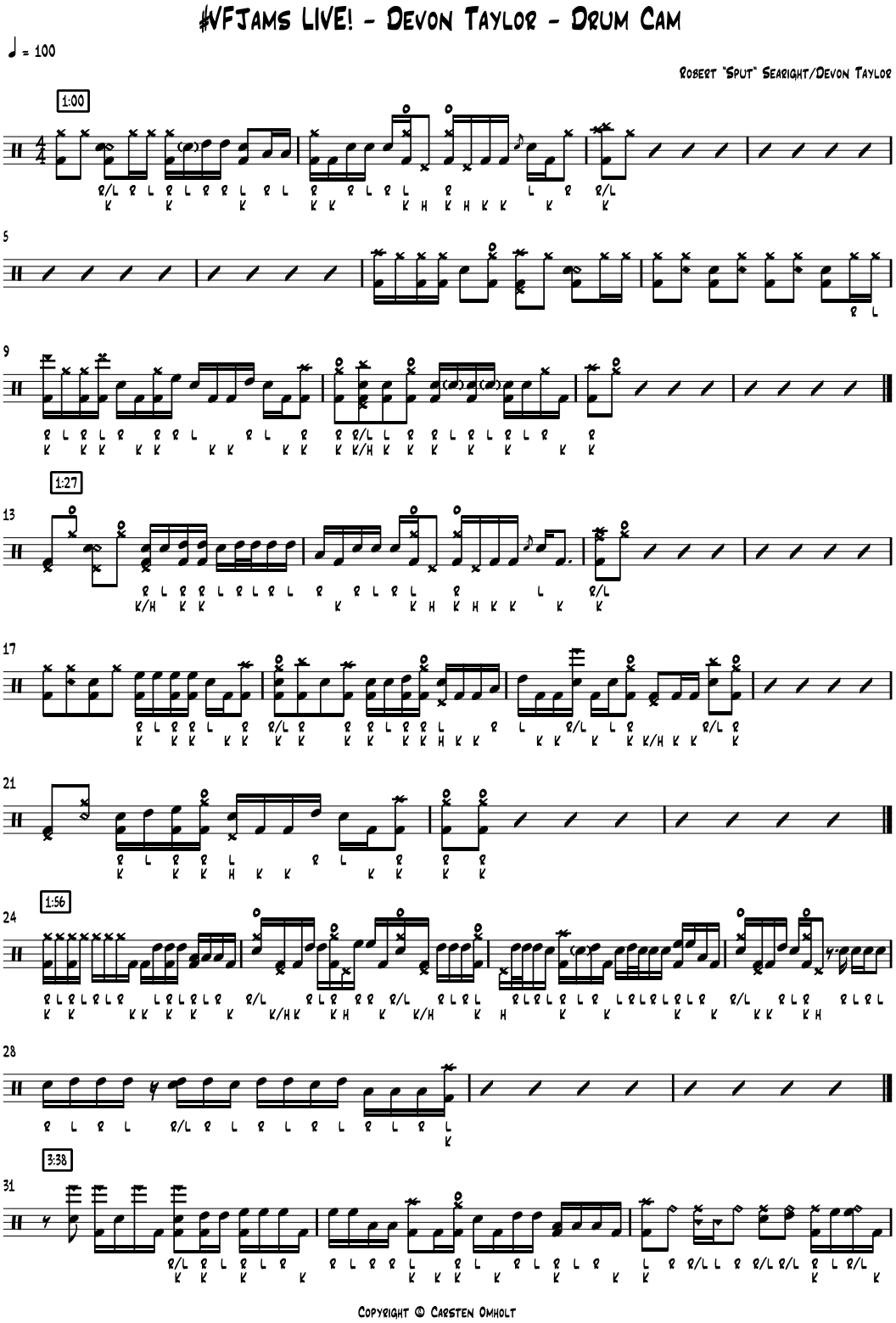
Vedlegg 5: «Zildjian Performance - Devon Taylor - Main Event» - transkripsjon



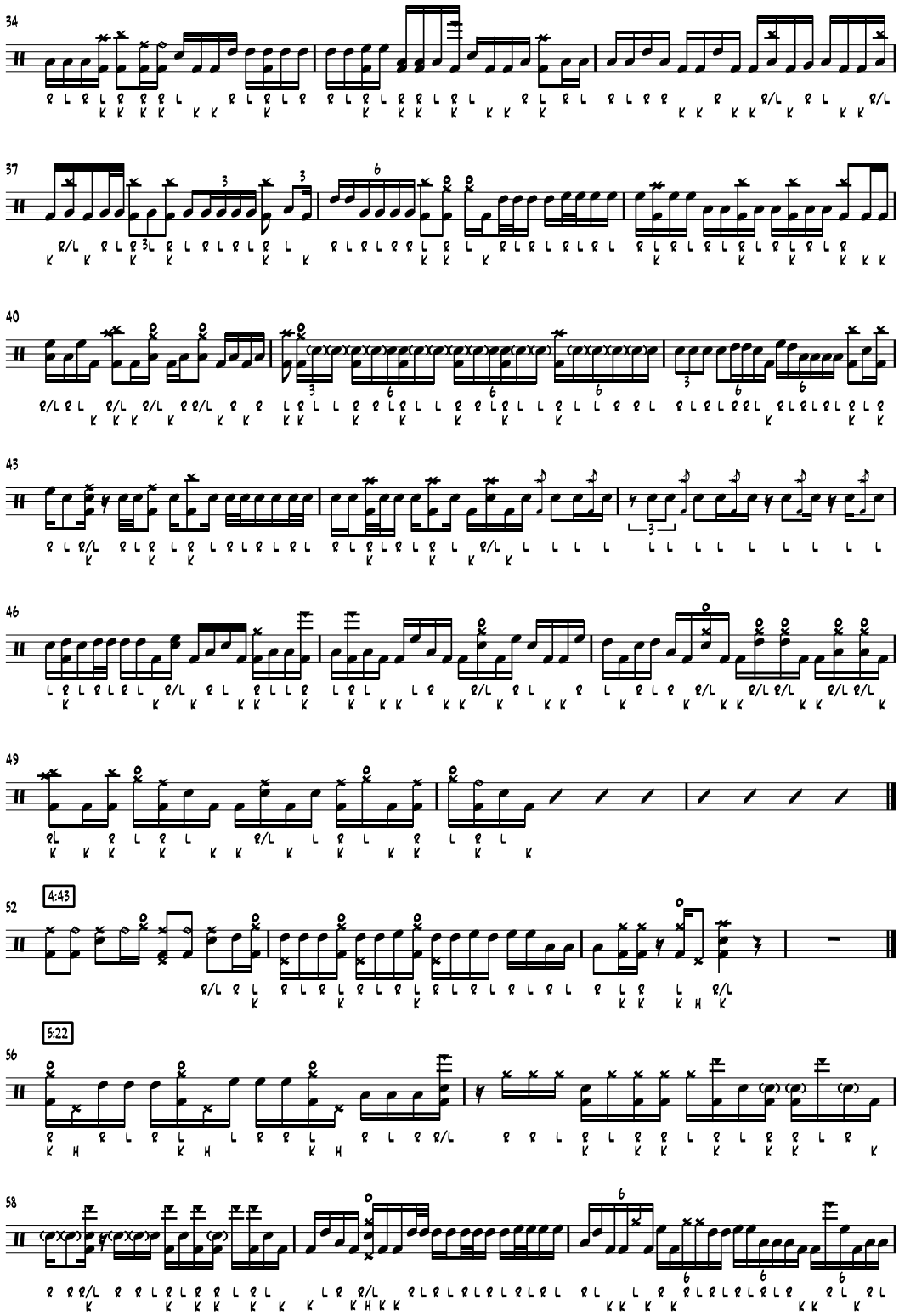

2
32
3:07
37
40
42
44
3:37
47
4:18
51
4:32
55
59
62

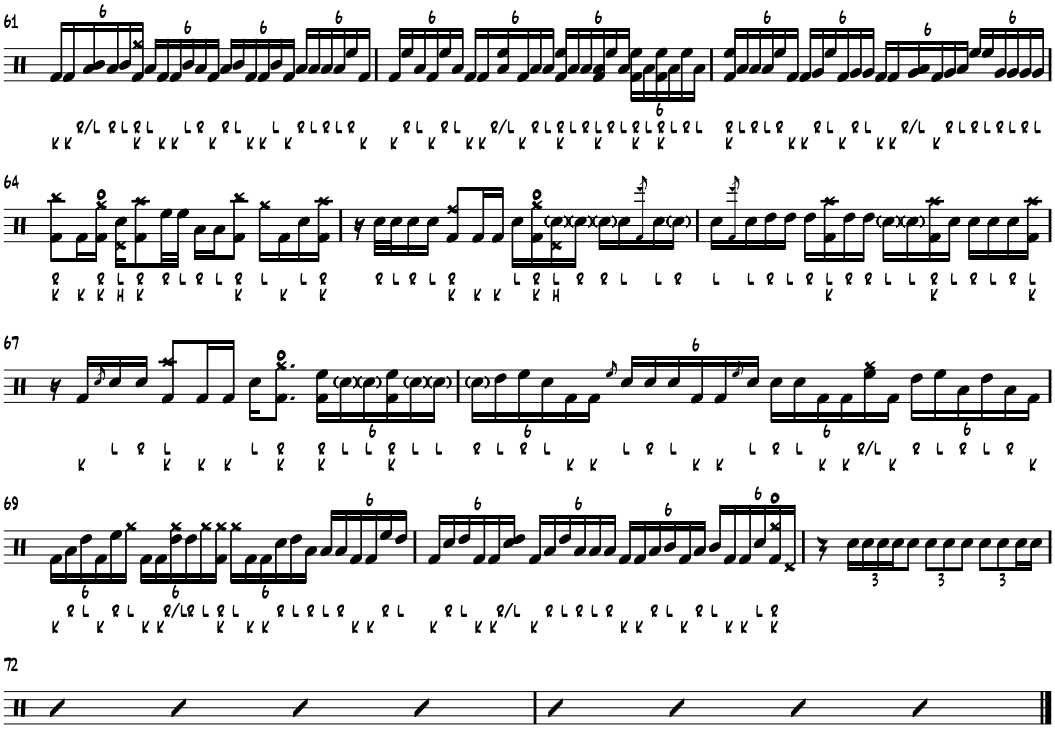
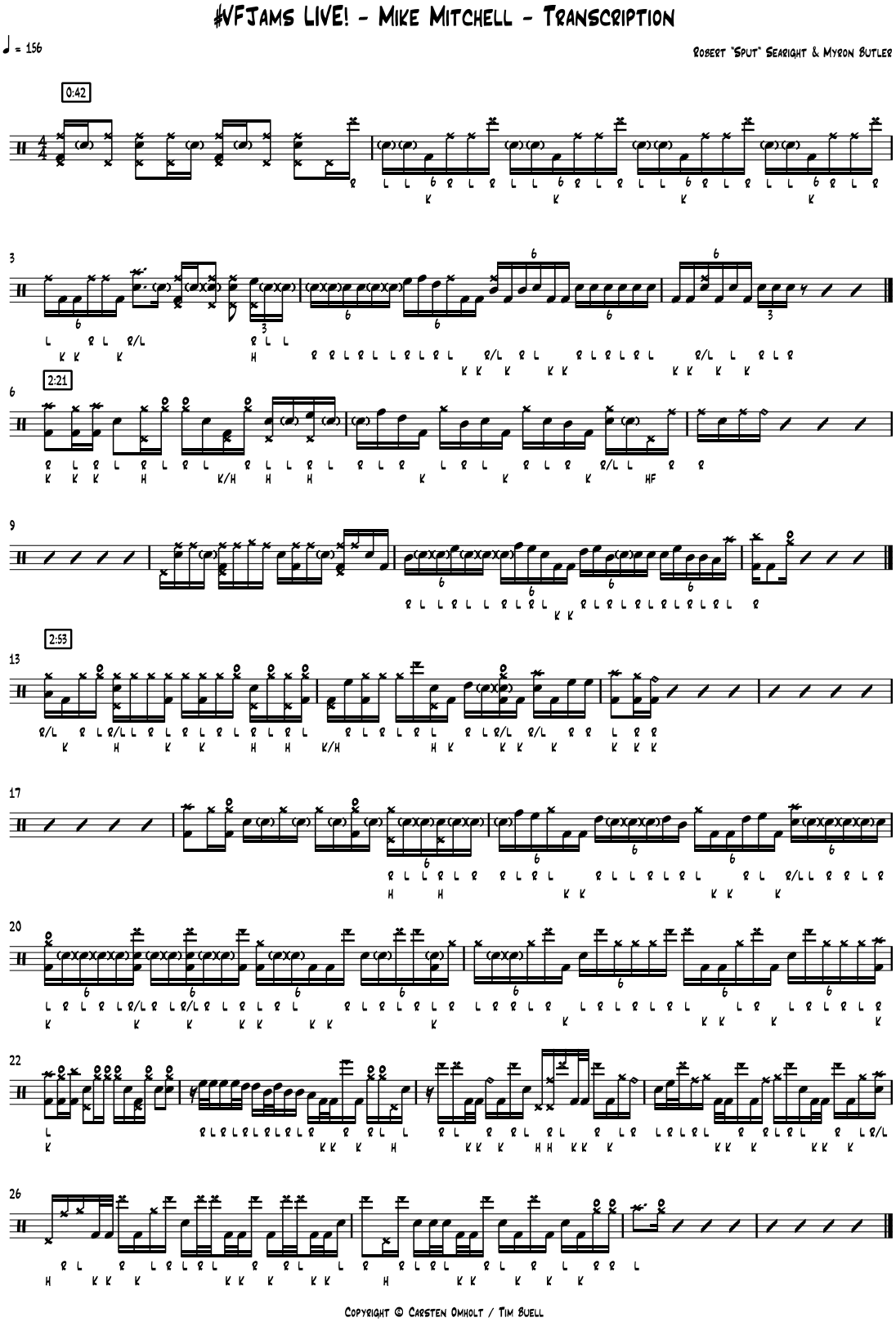

65
68
5:10
72

Vedlegg 6: «#VFJams LIVE! – Devon Taylor – Drum Cam» - transkripsjon



2




61
64
67
69
72

Vedlegg 7: «#VFJams Live! – Mike Mitchell – Transcription» - transkripsjon