

- Masteroppgave -

Vintage trommeestetikk i dagens popmusikk

Av

Jo-Martin Grosås Nordbø

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Veileder:

Tor Dybo

Universitetet i Agder, Kristiansand

21.04.2010

Førord

Arbeidet med dette masterprosjektet har vært en interessant og lærerik prosess. En stor takk rettes til Universitetet i Agder som har gjort det mulig å fordype seg i den rytmiske musikkens mange problemområder. Som trommeslager og student i dagens Norge har det vært en spennende prosess å kunne utøve samt stille vitenskapelige spørsmål rundt musikkbransjens mange normer og regler.

Takk til intervjuobjektene Anders Engen, Martin Horntveth, Erland Dahlen, Torstein Lofthus og Bjørn Sæther for å velvillig dele av sin dyrebare tid. Takk for en reflekterende trommeprat og inspirerende trommespill. Også takk til professor Bruce Rasmussen ved Universitetet i Agder for intervju, samtaler og undervisning gjennom studiet. Takk til medstudenter og lærere ved rytmisk linje for inspirerende og motiverende samtaler og samspill. Takk til Tor Dybo for vitenskapelig veiledning og hjelp gjennom hele forskningsprosessen. Også takk til Knut Tønsberg for sitt brennende engasjement for kvalitativ metode. Sist men ikke minst takk til min kone Karoline for kritiske blikk og spørsmål.

Jo-Martin Grosås Nordbø, mars 2010.

Innholdsfortegnelse

1 INTRODUKSJON	5
1.1 BAKGRUNN FOR TEMAET	5
1.2 PRESENTASJON AV PROBLEMFELTET OG PROBLEMSTILLING	5
1.2.1 OPPGAVENS PROBLEMSTILLING:	7
1.3 AVGRENSNINGER OG PRESISERINGER	7
1.4 POPMUSIKK.....	8
1.5 OPPGAVENS VIDERE STRUKTUR.....	10
2 OM METODEN.....	11
2.1 VALG AV METODE	11
2.2 DET KVALITATIVE INTERVJU	11
2.2.1 SAMTALEN	12
2.2.2 KAMELMODELLEN – ET ONTOGENETISK PERSPEKTIV	13
2.2.3 OPPMERKSOMHET I SAMTALEN	13
2.3 INTERVJUPROSESSEN	14
2.3.1 INTERVJUENE	15
2.3.2 RESULTATFREMSTILLING	16
2.3.3 ANONYMITET	18
3 OM TEORIENE	19
3.1 VALG AV TEORIENE.....	19
3.1.1 ESTETISK FILOSOFI	19
3.1.2 TRENDFORSKNING	20
3.1.3 POPULÆRMUSIKKFORSKNING.....	21
4 RESULTATUTVIKLING	23
4.1 PRODUSENT.....	24
4.2 TREND	28
4.3 PERSONLIG ESTETIKK.....	32
4.3.1 OPPSETT / VISUALITET	33
4.3.2 LYD	35
4.3.3 INSPIRASJON	37
4.4 BRANSJE/MILJØ	38
4.5 MUSIKKENS GENRE	41
4.6 INSTRUMENTKUNNSKAP	45

5 RESULTATER I LYS AV AKTUELL TEORI	47
5.1 DEN ESTETISKE OPPLEVELSE	47
5.2 ESTETISK KOMMUNIKASJON / TREND	49
5.3 SMAKEN	51
5.4 SOSIAL TILHØRIGHET	53
5.5 AUTENTISITET	55
5.6 TROMMESLAGER VS. PRODUSENT	56
5.7 MARKEDETS MAKT	58
5.8 VINTAGE, ET MISFORSTÅTT BEGREP?	59
6 AVSLUTNING	63
6.1 OPPSUMMERING	63
6.2 VIDERE FORSKNING	66
LITTERATURLISTE	67
VEDLEGG 1	69

1. INTERVJUGUIDE

1 Introduksjon

1.1 Bakgrunn for temaet

Som barn og ung musiker fant jeg fort ut at det var trommer som lå mitt hjerte nærmest. En ung realist som meg syntes de vanlige ”trommeheltene” fra utlandet virket uoppnåelig langt unna og valgte i stede norske trommeslagere som inspirasjonskilde. Gjennom tiden som musiker og student har jeg utviklet mine interesser, mitt sound¹, mitt oppsett og mine kunstneriske interpretasjoner som et påvirkningsresultat fra mine forbilder og preferanser. I perioden som bachelorstudent ved konservatorieutdanningen, Universitetet i Agder, skiftet musikk status fra hobby til yrke, og realistiske tanker om fremtidige yrkesmuligheter preget interessen for musikkgenre og bransje. En voksende nysgjerrighet ovenfor den norske popbransjen, samt fasinasjon av popmusikken ble en viktig del av mitt musikalske engasjement.

1.2 Presentasjon av problemfeltet og problemstilling

Slik jeg opplever det finnes det normer og regler for hvordan en trommeslager skal både tenke og føle i forhold til valget av sin personlige trommeestetikk. Som med mange andre elementer i samfunnet lever man i en kontinuerlig påvirkningsstrøm fra omverden. Et godt eksempel på dette er den økologiske sosialiseringmodellen til den amerikanske psykologen Urie Bronfenbrenner (Imsen, 2005:58), der man ser på mennesket ikke bare som et individ men som en del av et miljø og et sosialt samspill. Slik kan vi også se på trommeslageren. Man lever i et samspill på ulike nivå, fra menneskene rundt oss (mikronivå), via samspillet mellom ulike faktorer (mesonivå) til styresettet i landet vi lever i (makronivå) (Imsen, 2005:58-59). Om det er klart tilsiktet påvirkning eller ikke varierer. I et lite land som Norge kan denne typen påvirkning være svært synlig og utslagsgivende for hver enkelt utøvers valg av utstyr, stil og retning. Profilerte profesjonelle utøvere står i en sterk posisjon til å påvirke andre utøvere på et lavere nivå.

¹ Sound: eng: 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.

Men da også disse lever i et påvirkningsforhold mellom sine subjektive meninger, andres meninger og dagens trendbølger, undres det meg hvor retningene som pulseres ut innen dette fagfeltet kommer fra?

Innen de fleste interesseområder utvikler det seg trender og stiler som reguleres av en større bevegelse. Trommesettene og soundene av dem varierer i takt med årene som går. I den norske popbransjen opplever jeg at de fleste utøvere i dag spiller på trommesett med kun to tamtam-trommer og et lavt antall cymbaler. En stil som stammer tilbake fra trommesettene som ble populære og mye brukt på 1950- 60- og 70-tallet. Bakgrunnen for dette er ikke like klart som enigheten rundt valgene i miljøet ser ut til å vise. Det dukker for meg opp en rekke spørsmål da jeg prøver å sette meg inn i arbeidssituasjonen til de som jobber med dette yrket på heltid. Hvorfor er det så mange i dag som velger å bruke trommesett som stammer fra denne perioden? Hvorfor eller hvordan har denne trenden utviklet seg? Står en profesjonell trommeslager selv fritt til å velge estetisk uttrykk, eller er det andre deler av popbransjen som legger føring?

I arbeidet med å fremstille en problemstilling for denne oppgaven dukket det opp flere retninger som ville vært gode alternativer for forskningen. Produksjonsprosessen til et trommespor inneholder viktige elementer som valg av utstyr, spillestil, sound, mikrofoner, trommeslager, rammefaktorer, osv. Det er mange elementer som sammen resulterer i den innspillingen som presenteres for publikum. En nærmere studie av de ulike elementenes betydning kunne vært svært spennende. I det man skal gjengi musikken man har spilt inn live, på en konsert, dukker det opp nye utfordringer rundt hvordan man skal velge å presentere musikken. Noe som er en reell problemstilling som utøvende musikere på alle instrumenter må forholde seg til i det daglige.

Det utslagsgivende aspekt ved å velge nettopp denne oppgaven var den glødende nysgjerrigheten rundt temaet. Norske poptrommeslagere har for meg vært en stor påvirkningskilde og avgjørende faktor i forhold til valg av min stil og mitt uttrykk. Jeg ønsket nå å finne svar på spørsmål og problemfelter rundt tilblivelsen av musikken og de

estetiske valgene til trommeslagerne som har inspirert meg og mange andre. Samt få muligheten til å studere profilerte trommeslagere sin arbeidssituasjon.

1.2.1 Oppgavens problemstilling:

**Velger trommeslagere i dagens norske popmusikk vintage trommeestetikk?
Hvorfor gjør de i såfall det?**

1.3 Avgrensninger og presiseringer

Jeg ønsker med denne problemstillingen å undersøke trommeslagers valg av estetikk, dette med bakgrunn i innledende presentasjon av problemfelt. Med trommeestetikk menes da valg av instrument og lyd. I denne problemstillingens *hvorfor* ligger det en nysgjerrighet i hvorfor man velger det estetiske uttrykket man velger. Hvilke faktorer påvirker en poptrommeslagers valg av instrument og uttrykk? Samtidig søker problemstillingen en forståelse for trenden innen vintagetrommer. Da med fokus på hvordan man forholder seg til trenden og hvorfor så mange i popbransjen velger å benytte seg av den. Studiens fokus ligger på årsaker som kommer frem gjennom oppgavens metode og innsamlingsverktøy, intervju.

Begrepet vintage er et ord nokså flytende i forhold til tidsperiode og betydning. Ordet er synonymt med ord som god årgang (i sammenheng med vin), gammel, fin eller verdifull (Berulfsen og Gundersen, 2000:477). Innen instrumentkunnskap brukes ordet for å beskrive et gammelt instrument. I denne konteksten er det trommer det omhandles. ”De mest ettertraktede trommesett er de amerikanskproduserte trommemerkene fra 50 – og 60-tallet, som Rogers, Ludwig, Gretsch, Slingerland, Leedy, Camco” (Rasmussen 2001:27).

Kjernen av problemstillingen bunner ut i at jeg opplever at det er en enorm enighet blant trommeslagere i at det er vintagetrommer som er det beste, tøffeste og mest riktige å velge. Det har oppstått en trend og mange har bevisst eller ubevisst hoppet på og blitt en

del av popularitetsbølgen. Jeg ønsker å avdekke bakgrunnen for at man velger dette. Har man gjort en estetisk vurdering i forhold til uttrykket eller har man bare fulgt med i tiden? For å tilpasse oppgavens omfang og forskningsområde har jeg valgt å fokusere på fem trommeslagere som har deltatt på fire forskjellige produksjoner utgitt i Norge i 2008.

Artist	Cd/Album	Trommeslager i fokus
Marit Larsen	The Chase	Torstein Lofthus Erland Dahlen
Thom Hell	God If I saw Her Now	Martin Horntveth
Jarle Bernhoft	Ceramik City Chronicles	Anders Engen
Kurt Nilsen	Rise To The Occasion	Bjørn Sæther

De utvalgte innspillingene rommer variasjoner innen artistens kjønn, ulik genreretning og ulik produksjonsmetode. Dette med hensikt for å framprovosere ulike resultater, sammenhenger, tanker, påstander og svar om hva som eksiterer av ytringer rundt teamet. Disse fem trommeslagerne representerer en stor del av det norske popmiljøet og vil gi en bred forståelse av hvordan popproduksjoner i Norge utarter seg med tanke på valg av trommeestetikk. Oppgavens vinkling vil ha et hovedfokus rettet fra trommeslagerens stol. Artister og produsenter har naturligvis også stor relevans i forhold til temaet, men på grunn av tids- og interesseomfang vil det være trommeslagerens tanker som er studiens forskningsområde.

1.4 Popmusikk

Skillnaderna mellan det som kallades rock (rockmusik) och det som kallades pop (popmusik) har sedan åtminstone 1960-talet varit ett kärt och omtvistat ämne bland populärmusikforskare (Edström, 2002:253).

Populärmusikforskere har lenge diskutert denne pop-rock- dikotomien, blant annet Lars Lillestam, Olle Edström, Richard Middleton og Simon Frith for å nevne noen. Forskjeller i musikalske strukturer og sosiale faktorer kan romme stor variasjon ut i fra generasjonen og situasjonen som forfatteren representerer. Uten å problematisere dette emnet for mye

kan man se at begreper som pop og rock får en upresis betydning da bruken ofte er ukonsekvent og varierende. Store norske leksikon gir oss en utfyllende forklaring på hvordan man kan tolket popmusikkbegrepet.

Popmusikk, forkortelse for populærmusikk, samlebetegnelse for en rekke musikkstiler som er kommersielt orienterte og i første rekke rettet mot et ungdomspublikum. (...) Popmusikk er således et motepreget ord, som dekker den mest aktuelle underholdningsmusikk til enhver tid. Karakteristiske kjennetegn er et moderne, tidsriktig lydbilde, en enkel, lett tilgjengelig melodi, og fremfor alt et iørefallende refreng som innprentes hos lytteren gjennom gjentakelse. Begrepet er imidlertid høyst upresist, og det brukes også med en mengde prefikser, som f.eks. avantgardepop, listepop, britpop, powerpop, visepop og voksenpop (Store norske leksikon, 2009).

Som vi ser er begrepet popmusikk en samlebetegnelse og et veldig upresist og flerbetydende begrep. Richard Middleton i sin bok "Studying popular music" (1990) starter boken med å drøfte betydningen av begrepet populærmusikk og presenterer fire ulike definisjoner eller forklaringer. Selv om man skal være kritisk til udefinert begrepsbruk, er ikke en nøyaktig definisjon av popmusikk det viktigste i denne sammenheng. Da jeg valgte popmusikken som utgangspunkt for forskningen, og de produksjonene som er nevnt overfor, var dette nettopp med tanke på ordene i definisjonen som blant annet kommersiell, tidsriktig lydbilde og lett tilgjengelig melodi. Produksjonene spriker i genreretning men har alle et kommersielt uttrykk. Norsk Riks Kringkasting sitt musikkprogram Lydverket oppsummerte i slutten av oktober 2009 den norske musikken fra det siste tiåret. Det typiske med den norske musikken er nettopp at det ikke er noe som er typisk. Det er et mangfold i band og stiler mye på grunn av internett som har gjort verden mindre. Norsk musikk er i stor grad inspirert av utlandet, en av trendene i verden de siste ti årene har vært at det lokale, det nære, det heimslige har blitt viktigere. Noe vi i Norge har vært utrolig gode på å dyrke. Vi har omfavnet vår musikalske arv og vi elsker band som synger på norsk. Slik som for eksempel Odd Nordstoga og Kaizers Orchestra (Nrk Lydverket, 2009).

For oppgavens problematikk har ikke de valgte artistenes historie noe videre betydning for temaet. Jeg valgte fire produksjoner av fire forskjellige artister utgitt i år 2008 der alle kan regnes som større kommersielle utgivelser sett i en norsk kontekst. Artistene har alle et kjent navn og rykte innen norsk populærmusikk, noe som er et viktig aspekt i forhold

til at forskningen er tatt ut fra et populærmusikalsk område. På en annen side vil artistenes preferanser sannsynligvis ha indirekte betydning for teamet, da musikken de produserer påvirker trommeslagerens valg. Disse innspillingene/produksjonene er kun utgangspunktet for forskningen, ikke hovedområdet.

1.5 Oppgavens videre struktur

Videre i oppgavens del 2 vil jeg gjøre rede for valgt metode og bruken av den i forhold til den gitte problemstilling. Metoden er selve oppgavens innsamlingsverktøy og en beskrivelse av interessante erfaringer ved forskningsprosessen vil foreligge. I del 3 kommer en kort presentasjon over valgte teoriområder. Presentasjonen vil holde et overordnet perspektiv på det teoretiske materialet da det nærmere vil bli diskutert opp i mot de empiriske funnene i del 5. Del 4 er forbeholdt en undersøkelse av det empiriske materialet hentet fra forskningsprosessen. Avslutningsvis i del 6 vil jeg samle trådene å forsøke trekke noen konkluderende linjer ut i fra den foregående diskusjon og forskningsprosess.

2 Om metoden

2.1 Valg av metode

Innen forskning med denne type problematikk er intervjuformen en mye anvendt metode. Personlig var det også en motiverende tanke bak hele problemstillingen å få muligheten til å treffe profesjonelle trommeslagere på tomannshånd for å studere de personlige refleksjonene rundt temaet. Men hva vil tjene oppgaven best, kvalitativ eller kvantitativ forskning? Innen kvalitativ forskning ønsker man kort oppsummert å stille mange spørsmål ved et objekt, den kvantitative forskningen kan ønske det motsatte, få spørsmål til mange forskningsobjekt. I og med at temaets problematikk er tilknyttet noe jeg opplever som en trend, kunne det vært naturlig å benytte seg av en større kvantitativ forskningsprosess for å avduke pålitelige fakta om emnet. Kjerneformålet med oppgaven er imidlertid i større grad å analysere estetiske valg tilknyttet en trend, noe som setter et dypere perspektiv på prosjektet og appellerer til kvalitativ forskning. Utvalget av intervjuobjektene ble basert på et forskningsmønster som kalles et hensiktsmessig utvalg eller ”purposive sampling” (Tønsberg, 2007:79). Det er undersøkelsens formål som avgjør hvem som blir valgt og hensiktsmessigheten er tilknyttet personenes informasjonsrikdom. Trendaspektet vitner om at temaet er dagsaktuelt og i utvikling. Begrepet ”forskning i sanntid” introdusert av Elisabeth Nettet i sitt masterstudium blir også her beskrivende for forskningsprosessen, dog i en noe mildere form. Det vil si ”å forske på et emne som utvikler seg i betydelig grad parallelt med forskningen” (Nettet, 2009:58).

2.2 Det kvalitative intervju

”Det kvalitative forskningsintervjuet er et produksjonssted for kunnskap” (Kvale, 1997:17). Det var naturlig og riktig å velge det kvalitative forskningsintervju. Informasjonen jeg ønsket å bringe frem er av så personlig karakter at man ikke kan forutbestemme en rekke spørsmål. Intervjuet fokuserer på objektets opplevelse av emnet, vi kan derfor kalle det et ”halvstrukturerte livsverdensintervju” (ibid s.40) eller ”det åpne individuelle intervju” (Jacobsen, 2005:142-143). Denne intervjuformen egner seg i følge Dag Ingvar Jacobsen når relativt få enheter undersøkes, når vi er interessert i hva *det*

enkelte individ sier og når vi er interessert i hvordan den enkelte fortolker og legger mening i et spesielt fenomen (ibid). Noe som er tre treffpunkter for denne studien. Intervjuet er lagt opp som en samtale, men med et klart tema introdusert fra intervjueren. Fokuset ligger i å lytte til intervjuobjektets refleksjoner samt følge opp med kritiske spørsmål for å frembringe kunnskapen. I denne kontekst er det de subjektive oppfattelser som kan sette lys på problemfeltet og om mulig gi oss noen objektive svar. Jeg ønsker å forstå sider av temaet ut i fra intervjuobjektene eget perspektiv.

En samtale er en proces, hvor to mennesker forstår hinanden. Det er således karakteristisk for enhver ægte samtale, at deltagerne hver især åbner seg for den anden, virkelig accepterer hans synspunkt som værd at tage i betragtning og indlever sig i den anden i en sådan grad, at han forstår, ikke en bestemt person, men hva han siger. Det er hans opfattelses rigtighed eller mangel på samme, der skal forstås, således at de kan nå til enighed om emnet (Kvale, 1997:32).

Et kritisk syn på forskningsintervjuet ser at balansegangen mellom der intervjuet kun forblir en samtale til en samtale som produserer viten er hårfin. Man kan ikke forberede et slikt intervju til det fullendte på forhånd, mye er avhengig av intervjuerens personlige sosiale egenskaper samt kjennskap til tema og objekt. Slik at man virkelig kan forstå hverandre, det man sier og kunnskapen som ligger i det.

2.2.1 Samtalen

”Hvis man gerne vil vide, hvordan folk forstår deres verden og deres liv, hvorfor så ikke tale med dem?” (Kvale, 1997:15). Som nevnt overfor er det problematisk å forbrede et slikt intervju. I forskningssituasjoner flest har man et instrument eller et verktøy som samler inn det empiriske materialet, her er det samtalen som produserer kunnskapen. Samtalen er ikke i likhet med andre et instrument eller et verktøy man bare kan ta i hånden å bruke. Det er langt mer komplekst en som så. Samtalen inneholder mange psykologiske sider da det forkommer en interaksjon mellom to mennesker som på forhånd er hverandre ukjent. Når redskapet er av denne art kan man ikke på forhånd vite hvordan situasjonen utspiller seg. Mye koker da ned til intervjuerens personlighet og evne til å komme i kontakt med mennesker. Man kan problematisere samtalen og se på alt som kan hindre det empiriske materialets gyldighet, alle elementer som kan få samtalen til å utvikle seg negativt sett med forskerens øyne. Jeg valgte å ikke komplisere

samtalen og situasjonen for mye, men summere det opp i Steinar Kvale sine ord, ”Et interview er en samtale, hvor to mennesker taler sammen om et emne af fælles interesse” (ibid s.46).

2.2.2 Kamelmodellen – et ontogenetisk perspektiv

I Jette Fogs bok “Med samtalen som utgangspunkt” (1994) viser hun til to grunnoppfattelser av individ og omverden eller subjektet og objektet i en kvalitativ forskningssammenheng. Den ene modellen fremstiller subjekt – objekt helt adskilt fra hverandre, uten noe felles fotfeste. Den andre modellen derimot har et ontogenetisk² perspektiv. Kamelmodellen som hun kaller den (fordi den grafisk ligner på en kamel) har til felles med den første modellen at subjekt og objektsiden er adskilt, men den har i tillegg en linje som beskriver den ontogeniske utviklingen, den personlige utviklingen. Subjekt og objekt har altså en linje som beskriver individets utvikling som igjen kommer ut av en felles kontekst, nemlig en biologisk og kulturell sammenheng. Sett i sammenheng med det kvalitative intervju, er denne kamelmodellen god fordi den viser at intervjuer og intervjuobjekt nettopp ikke er isolert fra hverandre. I min kontekst har jeg interessen, kunnskapen og erfaringen rundt det å være trommeslager til felles med intervjuobjektene, noe som bidrar til å styrke den empiriske gyldigheten da forståelsen er større. Man forstår hverandre på grunn av en felles plattform, som i dette tilfellet vil si interesse og kunnskap om trommesettet. Samtidig vil personlige erfaringer og det ontogenetiske perspektivet kunne farge forståelsen av resultatene fra et slikt intervju.

2.2.3 Oppmerksomhet i samtalen

I løpet av intervjuet er det mange tanker som svever rundt i både intervjuerens og den intervjuedes hode. På forhånd bevisst eller underveis ubevisst kan man summere opp fire punkter som man er oppmerksom på. *1 Innholdet*, hva er det som blir fortalt? Har dette relevans i forholdt til temaet? Ved å være oppmerksom på dette kan man styre samtalen slik at man får mest mulig relevant kunnskap. *2 Hvilken måte uttrykkes innholdet på?*, er det samsvar mellom det som sies og måten det uttrykkes på? Som regel tenker man ikke over dette, men om man plutselig opplever en dissonans kan man gjøre en vurdering og

² Ontogenetisk; adj., som gjelder ontogenese. Ontogenese; et individs utvikling og senere liv.

eventuelt stille flere spørsmål for å oppklare situasjonen. 3 *Prosesen*, man er oppmerksom på prosessen. Hvordan forholder objektet seg til situasjonen, er han/henne komfortabel/ukomfortabel? Er han/henne trygg på intervjueren og seg selv? 4 *Seg selv*, man er også oppmerksom på seg selv. Er det spennende å høre på fortellinger? Blir jeg inspirert? Eller frustrert? Hvordan forholder jeg meg til situasjonen? Samtidig som man er oppmerksom på alle disse punktene skal man føre samtalen videre og være interaktiv, noe som er svært utfordrende og krever kognitiv beherskelse. (Punkter hentet fra: Fog, 1994:69).

2.3 Intervjuprosessen

Prosesen i sin helhet kan vi grovt dele opp i tre arbeidsstadier: planlegging, gjennomføring og analyse. Det å planlegge og administrere et slikt prosjekt er en viktig del av forskningen, mange valg må tas og oppgavens retning staves ut. Til å begynne med var det hensiktsmessig å anslå et antall intervjuobjekter. Som nevnt i oppgavens innledende kapitler valgte jeg å ta utgangspunkt i fire produksjoner og fem av de mest sentrale trommeslagerne innen disse produksjonene. Intervjuformen som her er valgt gir store mengder data per intervju, det er dermed en påvirkende faktor i forhold til hvor mange intervjuobjekter som blir valgt. Man skal greie å kunne holde oversikt over materialet samtidig som det kommer til et punkt der intervjuingen ikke frembringer ny informasjon, kun repetisjon. En stor del av intervjuprosessen gikk med på å oppnå kontakt med intervjuobjektene, planlegge og arrangere tid og sted for intervjuet. Profesjonelle trommeslagere og aktive musikere generelt har en travel hverdag og det kan by på utfordring å etablere en kontakt. Jeg la derfor inn god tid til å få planlagt og gjennomført intervjuene, noe som forøvrig gikk uten problemer. Fra første kontakt til det siste intervju ble gjennomført gikk det omtrent fire måneder.

Selve intervjuforberedelsene startet ved å utforme en ”intervjuguide” (Holme og Solvang, 1996:95). Denne guiden inneholdt punkter som jeg ønsket belyst i løpet av intervjuet.³ Da jeg utformet intervjuguiden jobbet jeg ut fra en mye bredere problemstilling enn det jeg ente opp med å bruke. Etter hvert som intervjuene gikk, ca. midt i prosessen, halvveis i

³ Se vedlegg 1

det tredje intervjuet forstod jeg virkelig hva som var hjertet av forskningen, nettopp problematikken rundt valget av vintage trommeestetikk. Samtalene ble siktet til å handle mer direkte om dette, dog med en fremdeles løs tilnærning der intervjuobjektets refleksjoner stod i fokus. Selve punktene i intervjuguiden ble da omprioritert og fritt forandret.

Etter at intervjuprosessen med de utnevnte trommeslagere var over og det hadde gått noe tid, hadde jeg behov for å se uttalelsene i lys av større linjer. For å bidra med dette arrangerte jeg et møte/intervju med professor Bruce Rasmussen ved UiAs utdanninger innen rytmisk musikk. Målet med dette intervjuet var å få belyst samfunnsmessige og historiske perspektiver som igjen har påvirket trommeslagerne, da med tanke på instrumentets og bransjens utvikling.

2.3.1 Intervjuene

De fleste av trommeslagerne jobber ut i fra Oslo og det falt naturlig å møtes på ulike kafeer der. Dette av praktiske samt intervjumessige årsaker, ”konteksteffekten” (Jacobsen, 2005:147). Det var viktig for meg at ikke intervjuobjektene måtte stresse for å få gjennomført intervjuet, slik at de kunne risikere å møte opp med en negativ innstilling. Ved at de fikk velge kafe/intervjulocation⁴ ble det en arena de var kjent med, trygg på og som passet inn i deres dagsplan. Så langt som det var mulig lå det dermed til rette for et intervju uten fremmede og distraherende elementer. Møtene varte i cirka 1 – 1,5 time mens selve intervjuene varte i 30-45min. Etter intervjudelen var over, det vil si i det jeg sa ”takkt for intervjuet, nå tror jeg det er nok”, fortsatte gjerne samtalen. Flere synspunkter kunne dermed oppstå selv etter intervjuet offisielt var avsluttet. Ettersom man tar meg seg erfaringen fra et intervju videre til et annet ble de siste intervjuene lengre og mer innholdsrike enn de første.

Samtlige intervjuer artet seg på en hyggelig og interessant måte i forhold til studien. I mangel på intervjuerfaring var det noe nervøsitert knyttet til samtalene sett i sammenheng med søken etter den riktige kunnskapen. Å foreta pilotundersøkelser for å skaffe seg

⁴ Eng: sted/plass der intervjuet foregår.

denne erfaringen var av lite relevans når temaet var så sterkt knyttet opp mot de aktuelle intervjuobjektens posisjon. Da samtlige objekter var utadvendte og hyggelige, samt engasjerte personer, oppstod det ingen vanskelige situasjoner og det ble produsert interessante tekster ut av møtene. I løpet av intervjuene hendte det flere ganger at man avsporet fra temaet, nettopp fordi en felles interesse for emnet vakte en engasjerende samtale.

2.3.2 Resultatfremstilling

Arbeidet med å analysere og fremstille funnene fra intervjuene var en tidkrevende prosess. Jeg valgte å ta opp samtalene ved hjelp av en bærbar datamaskin og programvaren Ableton Live⁵. En liten laptop er i dag et vanlig syn og verktøy, noe som bidrar til at man nærmest ”glemmer” at den er der og samtalen heftes dermed ikke av at den samtidig blir innspilt. Før kunne båndopptakere være et forstyrrende element i intervjuet da man til en hver tid måtte bytte kassett osv. I og med at intervjuene fant sted ute på kafeer og restauranter bar opptakene preg av mye bakgrunnsmusikk og støy. Dette noe jeg var klar over kom til å skje, og som jeg lot skje for å prioritere ”konteksteffekten”. Et kritisk syn på bruk av kun opptaksutstyr hevder at man går glipp av viktige momenter om man ikke samtidig tar notater. Ved å umiddelbart gå i gang med transkripsjonsprosessen husker man i stor grad hvilke argumenter som var av ekstra betydning og man motvirker dermed denne kritikken.

I etterkant av intervjuene konverterte jeg lyd-filene til mp3-filer slik at man kan høre intervjuene gjennom avspillingsprogrammer som blant annet iTunes. Dermed har man intervjuene i et brukervennlig format som muliggjør en nøyaktig transkripsjon. Jeg valgte å transkribere opptakene så ordrett som min tolkning av intervjuene lot seg gjøre, med fullstendige og ufullstendige ord og setninger. Men uten å ta hensyn til lyder og hvileord som *eee*, *mmm* osv.. Dette fordi jeg ønsket å ha intervjuene utskrevet i fullstendig tekst, samtidig som det var urelevant for handlingen og dårlig anvendt tid å prioritere ord som *eee*. Med intervjuene utskrevet på papir har man mulighet til å skaffe seg en fullstendig

⁵ Ableton Live er et sequencer-program for Mac OS og Windows utviklet av Ableton. Ulikt andre sequencere er Live utviklet med tanke på live-opptredener i tillegg til tradisjonelt studio-opptak.

og god oversikt over materialet, noe som er avgjørende for en god analyse. Den totale mengden transkriberte data havnet på ca. 40 - 50 maskinskrevne sider.

Selve analysen foregikk som en meningskategorisering, ved å kode sitatene fra hvert intervju inn i fem ulike kategorier med tall fra en til fem. Videre samlet jeg de ulike gruppene av nummererte sitater på tvers av intervjuene. Gjennom denne kodingen og prioriteringsprosessen reduserte jeg sitatmengden fra 40-50 sider til ca.10 sider. Videre i fremstillingsprosessen var det i noen tilfeller nødvendig å redigere sitatene. Når man stiller spørsmål som intervjuobjektet må tenke og svare på samtidig fordi man i liten grad har blitt introdusert for temaet på forhånd, kan sitatene i noen tilfeller bli ”porøse”. Mens andre har en mye mer ”kompakt” måte å formulere seg på.

Da jeg som nevnt tidligere i etterkant skulle gjøre intervjuet med professor Bruce Rasmussen hadde min personlige datamaskin utviklet seg til status ødelagt. Jeg valgte derfor å ta notater fra samtalen for hånd. Dette problematiserte muligheten for direkte sitater da det var færre ord å velge mellom og mindre produsert tekst. På en annen side satt jeg igjen med de momentene som jeg der og da opplevde betydningsfulle, uten for mye urelevant informasjon.

Den vitenskapelige kvalitetskontrollen av hvorvidt en undersøkelse er pålitelig, kan sies å gjelde forholdet mellom intervjuer og den intervjuede og mellom forskeren og transkripsjonene (Fog 1995, s 156 referert av Tønsberg, 2007:107).

Et forskningskritisk spørsmål til denne fremstillingen og hele datainnsamlingsprosessen er å se på materialets pålitelighet og gyldighet. Som nevnt tidligere er det en høy grad av subjektivismen knyttet til denne intervjuformen og forskningsmetoden. Jeg ønsker å argumentere for at mine forutinntatte holdninger til temaet ikke har svekket påliteligheten, snarere tvert i mot. Oppgavens problemstilling er basert på en oppfatning jeg sitter inne med, gjennom forskningsprosessen har denne oppfatningen fått møte intervjuobjektene og realiteten. Det ligger ingen stolthet i om jeg skulle ta feil eller ikke. En personlig interesse for temaet var også på sett og vis avgjørende for å forstå intervjuobjektene, med tanke på forståelse av ord og uttrykk, bransje og miljø. Samtidig

er problematikken rundt antall forskningsobjekt og gyldigheten i disse uttalelsene sett som representanter for trommeslagere som en gruppe gjeldene. ”Hvis vi gjennom individuelle intervjuer påberoper oss å ha fått tak på hva en gruppe mener, kan vi ha store problemer med gyldigheten”, hevder Jacobsen (2005:142). Om jeg ikke har fått tak på hva en gruppe mener, mener jeg det er mulig å fremstille objektiv informasjon om emnet fordi bransjen i Norge er så liten og de aktuelle trommeslagere/intervjuobjekter utgjør en betydelig del av markedet.

2.3.3 Anonymitet

I følge kravet om konfidensialitet skal intervjupersoner i de fleste tilfeller anonymiseres. Dette på grunn av intervjuobjektets rettigheter i personvernloven, man skal hindre direkte og indirekte identifisering. I dette tilfellet vurderte jeg det ikke som hensiktsmessig å skulle opprettholde en slik anonymisering. For oppgavens tema og intervjuobjektene plassering i studien var det viktig for meg å holde deres navn og posisjon direkte identifiserbar. En anonymisering av intervjuobjektene vil svekke resultatenes troverdighet da det spiller en vesentlig rolle for temaet hvem de er og hva de har gjort. Opplysningene som formidles er beskrivelser av kunstneriske formeninger og ikke informasjon som på noen måte er negativ eller krenkende. Gruppen er valgt ut i fra offentlige cd-publikasjoner med store salgstall. Yrke trommeslager er på deres nivå også et offentlig yrke og de kan regnes som offentlige personer, de har ”akseptert posisjoner som medfører offentlig oppmerksomhet” (NESH, 2006 § 14). Intervjuobjektene fikk alle mulighet til å lese gjennom og godkjenne personlige sitater som var ønsket på trykk. På denne måten kunne de selv hindre at uønsket informasjon ble offentliggjort. ”Hvis en studie medfører at man offentliggjør informasjon som andre har mulighet til å kjenne igjen, må intervjupersonene samtykke i at denne informasjonen skal frigis” (Kvale, 1997:69 referert av Tønsberg 2007:105). Prosjektet er meldt inn og godkjent av Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste.

3 Om teoriene

3.1 Valg av teoriene

Denne oppgaven jobber ut i fra en tverrfaglig problemstilling. For at ikke arbeidet skal henge i løse luften uten faglig feste er det naturlig å se på fagområdene som ligger til grunn for studien. Problemstillingen har filosofiske, sosiologiske og musikologiske sider ved seg og jeg valgte å se den i lys av estetisk filosofi, trendforskning og populærmusikkforskning. Forskningen skjer i ”samtid” (som vi var inne på i introduksjonen) noe som betyr at temaet er dagsaktuelt og i stadig forandring. Svaret på oppgaven vil, om det lar seg konstrueres, være komplekst bestående av ulike aspekter ved en musikers liv og virke. For å forstå disse aspektene velger jeg å se dem i lys av teorier hentet fra de underliggende fagområder.

3.1.1 Estetisk filosofi

Det har i lang tid blitt filosofert over estetikken og hvordan man skal forstå den. I oldtiden forsøkte man å forklare estetikk med et skjult guddommelig perspektiv, og senere i perioden mer vektlagt skjønnhet som en selvstendig verdi. I middelalderen opptrer kunsten i kirkens tjeneste. Renessansen frigjør gradvis det skjønnes rolle som formidler av kirkens budskap, dog fremdeles med antikkens guddommelige perspektiv der kunsten og kunstneren opphøyes. I opplysningstiden kompliseres og nyanseres begrepet seg da man har tilgang på flere og flere kilder. Felles kan vi si at kunsten beveger seg vekk fra stat og kirke og oppnår en større selvstendighet. Filosofene som enkelt personer blir mer synlige og fronter ulike oppfattelser innen samme tid. Felles erkjenner alle estetikken som en av flere synsvinkler man kan betrakte verden ut ifra. I modernismen i det 20. århundre blir det en stadig tydeligere tendens at estetikken og kunsten er viktige erkjennelsesveier. Gjennom kunstens formspråk kan man kommunisere tilværelsens kompleksitet. Århundrets filosofiske hovedretninger er marxismen og fenomenologien. (Austring og Sørensen, 2006).

Nåtidens bruk og forståelse av estetikkbegrepet kan karakteriseres gjennom tre forskjellige punkter, det skjønne og harmoniske, smak (hverdagsestetikk) og erkjennelse

gjennom sansene. I denne studien er det hverdageestetikken jeg videre vil ta utgangspunkt i. Forståelsen av begrepet stammer fra det klassiske estetikkbegrepet ”det skjønne”. Videre skiller den seg ut da den tar utgangspunkt i individets subjektive preferanser, og ikke orienterer seg mot kunsten. Dette noe som skaper en upresis formulering der det grunnleggende estetikkbegrepet ”det skjønne” blir utfordret med å virke i for stor grad individuell og subbkulturell. ”I daglig tale kalder vi noget æstetisk, hvis det appellerer til vores sanser på en måde, der falder i vores smag” (ibid s. 46).

3.1.2 Trendforskning

”Vi kan lære mye av historien, men den gjentar seg ikke. Historier gjentar seg, men ikke Historien” (Frønes og Brusdal, 2000:12). Trendforskningen finner man i det sosiologiske fagområdet. Man leter etter indikatorer som kan si oss noe om tendenser og utviklingstrekk i samfunnet. En søken etter en forståelse av befolkningens prioriteringer. Hvor de kommer fra og hvordan kulturelle trender og moter reguleres og utvikler seg er et spennende forskningsområde. Her kan økonomiske, teknologiske og ulike samfunnsmessige sider være påvirkingskraftige kilder og indikatorer. Trendene og motene bidrar til at historien gjentar seg, eller som sitatet overfor påpeker, historier gjentar seg.

Det nye kan ikke forutsies. Det kan, som Dag Østerberg⁶ uttrykker det, ikke tilbakeføres til det allerede kjente. Da ville det ikke være nytt, men kjent. Spørsmålet er om vi kan komme på sporet av det nye – ikke som ”det nye”, men som tegn på at noe er i ferd med å forandre seg. (Frønes og Brusdal, 2000:11-12)

Å være trendforsker handler ikke om å forutsi det nye, men å gjøre nåtid til fortid og dermed finne frem til hva som foregår nå. Nettopp dette er det sentrale i forståelsen av utviklingstrekene i samfunnet. Dette er også hovedmålsetningen ved å angripe oppgavens problematikk fra en trendforskers ståsted. Et ønske om å forstå problemstillingen fullt og helt slik som den utfoldes seg i nåtid. Deretter kan man analysere utviklingstrekk og videre problematisere hvorfor de har utviklet seg på gjeldene

⁶ Østerberg, Dag (1980): *Samfunnsteori og nytteteori*. Oslo: Universitetsforlaget

måte. Når man av yrket er trommeslager eller instrumentalist må man i det daglige forholde seg til den gjeldene mote innenfor instrumentproduksjon og markedsføringsstrategier. ”Populariteten tildelt kunstneriske produksjoner kan best studeres som mote” (Frith, 2004:352). ”Mote er ikke bare klær – i vårt samfunn er det svært få standardvarer som etter hvert ikke er underlagt motens svingninger” (Frønes og Brusdal, 2000:156.)

3.1.3 Populærmusikkforskning

Ved et historisk blikk på fagets utvikling ser vi at den europeiske musikkvitenskap har røtter helt tilbake til antikkens filosofi. Den utviklet seg fra musikkhistoriske fremstillinger på 1700-tallet til en større vekt på verkanalyse mot slutten av 1800-tallet. Faget musikkvitenskap blir etablert på universitetene i Europa og etter hvert også i USA. Faget har fra midten av 1900-tallet som nevnt tidligere tatt opp i seg teori og metoder fra andre fag, som antropologi, sosiologi, psykologi og medisin. Ut i fra dette har det utviklet seg fagområder som etnomusikologi, musikkpsykologi og musikkterapi (Ledang og Store norske leksikon, 2009).

Richard Middleton i sin bok ”Studying Popular Music” trekker opp linjene for dette populærmusikalske forskningsfeltet fram til 1990. Kort oppsummert mener han det finnes tre perioder, eller tre radikale skifter for dette området gjennom de siste 200 årene. Den første perioden er en tid preget av klasseskillenes ulike kulturer og etter hvert en dominans av nye musikktyper assosiert med den nye regjerende klasse. De fleste musikalske produksjoner er mot slutten styrt av kommersielle utgivere, konsertarrangører, distributører osv. Den andre perioden kan regnes fra ca. 1890 og preges av massekultur, karakterisert av utviklingen av monopol-kapitalistiske strukturer. Nasjonal forankring er viktig og Amerika utvikler sitt ”herredømme”. Den tredje perioden blir til i etterkant av andre verdenskrig, sammen med tilblivelsen av rocken. Perioden defineres som ”pop-culture” (Middleton, 1990:12-15).

Forskningsprosjekter som dette er studier med relativt kort fartstid sett i sammenheng med musikkvitenskapens utvikling. Samtidig som det er et ungt forskningsområde ser vi

at fagområdene estetikk og trendforskning begge favner under populærmusikkforskningen nettopp fordi musikkvitenskapen har tatt opp i seg fagområder som blant annet sosiologi og filosofi. Gjennom litteratursøk og arbeid med å finne det rette teoretiske rammeverket for denne studien har jeg fått erfare hvor stor del av litteraturen som er skrevet av forskere med klassisk bakgrunn og utdanning. Men man har også bøker og studier som eksempler på standardverker innen det populærmusikalske forskningsfeltet. Vi har alle rede nevnt Richard Middletons ”Studying Popular Music”, men også Allan Moores bokutgivelser ”Analyzing Popular Music” og ”Rock: The Primary Text”, Stan Hawkins bok ”Settling The Pop Score: Pop Texts And Identity Politics” og Derek Scotts bok ”The Ashgate Research Companion To Popular Musicologi”.

”Populærmusikk er av enorm betydning i det daglige livet, og for noen sentral for deres sosiale identitet” (Shuker, 2008:2). Ved hjelp av teorier fra populærmusikkforskningen kan vi belyse ulike aspekter ved denne oppgaven. Dette sitatet fra Roy Shuker forteller om hvor stor påvirkningskraft popmusikken har for lytterne det faller i smak hos. Trommeslagerne som er representert i denne oppgaven deltar på produksjoner som etter norsk skala er av stor kommersiell størrelse og som har mange lyttere og fans.

Selv om den klassiske tradisjonen er eldre og mer utbredt har vi i 2010 tilgang på en god del materiale tilknyttet populærmusikkforskningen. Dette gjennom bibliotekenes musikkavdelinger og de voksende mengdene e-bøker og artiklene som man finner gjennom internettbaserte bibliotekbaser. Institusjonaliseringen av den rytmiske musikkutdannelsen har de siste ti årene også bidratt til en voksende mengde masteroppgaver og forskningsprosjekter. Selv om det fremdeles er mye urørt materiale innen den rytmiske verden er det gode muligheter for å finne aktuelle teorier som kan bidra til å støtte ny forskning. Et eksempel på populærmusikkforskning som tar for seg trommeslagerrollen er for eksempel John Mowitt sin bok ”Percussion: Drumming, Beating, Striking”.

4 Resultatutvikling

For å få en best mulig oversikt over det empiriske materialet har jeg valgt å benytte en ”meningskategorisering” (Kvale, 1997:194) av funnene. Oppgavens problemstilling er av en åpen karakter og det er derfor viktig å vise til de ulike sidene som sammen eller alene påvirker spørsmålsformuleringen. Det er vage grenser mellom de ulike kategoriene, noe som gjør at flere sitater kunne vært representert i mer enn en kategori. Intervjuene fremstilles under følgende kategorier: Produsent, Trend, Personlig estetikk, Bransje/Miljø og Musikkens genre. Kategoriene blir ikke fremstilt i noen form for prioritert rekkefølge.

Intervjuformen som det ble gjort rede for i metodekapitlet produserer store mengder transkribert tekst som også er uten relevans for oppgavens resultatutvikling. Dette er en naturlig konsekvens av en fri samtaleform som diskuterer relevante og irrelevante sider av temaet. I arbeidet med å definere de viktigste funnene og uttalelsene i forskningen blir noen påstander prioritert fremfor andre. Jeg ønsker allikevel å argumentere for at jeg har gjort dette på en objektiv måte, da jeg har prioritert uttalelser som har betydning for problemstillingen uten å favorisere sitater på grunn av personlig interesse. Jeg har også forsøkt å unngå at viktige uttalelser ble utelatt på grunn av plassmangel eller begrensning i arbeidsmengde. Uttalelsene blir fremstilt i direkte sitater eller ved ”narrativ strukturering” (Kvale, 2007:91). Det vil si egne formuleringer av det jeg oppfattet som essensen av ulike uttalelser.

Til slutt i denne delen vil det i kapitlet ”Instrumentkunnskap” bli presentert noen interessante aspekter som kom frem i samtale med professor Bruce Rasmussen. Intervjuet ble gjennomført i etterkant av de fem hovedintervjuene.

4.1 Produsent

En: innspilling har gått fra å primært være en teknisk sak til å bli en kunstnerisk sak. To: innspillingsmetafor har skiftet fra ”illusjon av virkeligheten” til ”virkelighetsillusjon”. Tre: dagens produsenten er en forfatter (Moorefield, 2005:xiii referert av Shuker, 2008:54).

Med disse ordene hentet fra Roy Shukers bok ”Understanding Popular Music Culture” ser vi at det ligger mye kreativitet i selve innspillingsprosessen. En popproduksjon er som oftest strukturert i ulike roller og arbeidsfordelinger. I tillegg til musikerne og artisten som spiller på innspillingen er det et apparat rundt selve produksjonen. Ansvarlig for det musikalske materialet er produsenten. Produsenten har stor innflytelse på det ferdige produkt, da han ofte er kunstnerisk ansvarlig for innspillingen, valg av musikere, arrangementer og sound. Det sier seg selv at produsentene har stor innflytelse på dagens musikk. Som Torstein Lofthus avslutningsvis i sitt intervju sa det, ” *produsentane er jo dei som har kontroll på dette, kva som kjem ut og korleis det let her i Norge..*”

Med disse innledende ord om produsentens rolle i en popmusikalisk kontekst er det naturlig å tenke på produsenten som en påvirkningskilde til temaet. Som nevnt tidligere har denne oppgaven med hensikt valgt å fokusere på temaet sett i fra trommeslagerens vinkling. Hvor valid informasjonen som kommer frem om produsentrollen er kan diskuteres, da jeg kun har snakket med trommeslageren og ikke produsentene direkte. Det sier allikevel noe om hvordan trommeslagerens valg og uttrykk kan bli påvirket av produsentrollen.

For å bygge videre på Lofthus sin kommentar om at det er produsentene som bestemmer over hva som kommer ut her i landet kan man anta at dette skjer gjennom valg av musiker og lyd. Martin Horntveth ble kontaktet for å gjøre trommer på Thom Hell sin plate ”God If I Saw Her Now”. Da Horntveth og produsentene skulle bli enige om valg av trommesett til innspillingen opplevde han at det eksisterte sterke ønsker om hvordan soundet på platen skulle være.

Når jeg ble ringt for å gjøre den jobben, så foreslo jeg faktisk å ha med et gigantisk trommesett med fem tammer uten underskinn (Martin Horntveth, heretter MH).

Horntveth hadde et konkret ønske/forslag om hvilke instrument han kunne bruke på innspillingen, men da han foreslo dette hadde produsentene lagt en annen plan:

Nei, da bestemte produsentene at de var ute etter en mer sånn klassisk Beatles, Beatles slash moderne måte å gjøre det på. Vintage er på en måte moderne nå (MH).

De ente derfor opp med å bruke et 1960-talls vintage Ludwig sett. Et sett som Horntveth også har brukt på en rekke andre innspillinger, med artister som Marit Larsen, Thom Hell, Thomas Dybdal og Jaga Jazzist. Denne platen⁷ ble produsert av Audun Borrman, Even Ormestad og Thom Hell. En nysgjerrighet fra min side var i hvor stor grad artisten som i dette tilfelle også var medprodusent mente noe i forhold til dette med trommer og trommelyd.

Det virka som han på den skiva her var veldig åpen for produsentenes innspill, altså, hvordan de tenkte hans musikk. Det er et eller annet med når man har lagd to soloskiver så kanskje man på den tredje begynner å slappe litt mer av og, og tenke sånn, nå trenger ikke jeg å bestemme alt. Det var iallfall veldig, helt enorm fin atmosfære i studio (MH).

På en mail fra Thom Hell fikk jeg bekreftet dette da han skriver:

Jeg føler at du egentlig bør prate med medprodusenten og lydmannen min. Det er han som skrur lyden. Jeg har ikke peiling på trommer.

Horntveth forteller at innspillingsprosessen og trommene er stemt og preparert på en slik måte at det skulle etterligne en vintage lyd, som han tidligere også kalte moderne.

De kan jo sakene sine, så det er veldig riktig gjort i forhold til den gamle lyden og den Beatles.. som de var ute etter da (MH).

Da Torstein Lofthus skulle velge trommer for innspilling på Marit Larsen sin plate *The Chase* ble det også en liten diskusjon med produsent om hvilke trommer han skulle bruke. Lofthus holdt parallelt på med en annen studioproduksjon hvor hans personlige trommesett stod rigget opp. Spørsmålet var dermed om han skulle ta med dette (noe som

⁷ Tom Hell, God If I Saw Her Now. 2008 Voices of Wonder

var litt upraktisk) eller om han skulle spille på et sett som stod i studioet til produsent Kåre Vestrheim. Lofthus sier han fikk en melding av Vestrheim der han sa, ”*Han meinte det var kult om eg tok med mitt eige, og det var eg egentlig mest hypp på og*”. Settet som Lofthus referer til er også et vintage Ludwig sett. Da jeg spurte om det var et bevisst valg å velge vintagetrommer forteller han at det ikke var noe snakk om det verken fra hans eller produsenten sin side, ”*det var bare kult å ta med egne trommer*”. Likevel har Lofthus gjennom tiden utviklet et sound og en stil som han best liker å utføre på disse trommene, nettopp dette (hans personlige stil) kan man tro produsenten var ute etter og ville ha representert på platen da han valgte å spørre Lofthus. Han forteller at han antar at denne tankegangen har vært til stede under hele produksjonen.

Eg trur dei veit kva dei vil ha, så får dei tak i noken som kan gjera det på den måten dei vil. Det ser du i krediteringa på plata og. Det er mange forskjellige folk som spelar på dei ulike låtane.(...)Eg har jo ein måte eg sjølv meiner at eg let optimalt på, so eg vil uansett etterstrebe ein sånn lyd. Denne lyden likar eg best, so viss eg hadde spilt på det settet som stod der, så hadde eg jo berre prøvd å få det til å låte mest mulig likt det eg har heime (Torstein Lofthus, heretter TL).

Vi ser altså at på både Marit Larsen og Thom Hell sine produksjoner har det vært ganske tydelige styringer, enten i form av bevisst valg av trommesett og lydideal eller i form av taktisk valg av musiker. Blant de fire produksjonene som ligger til grunn for denne studien skiller en av produksjonene seg ut på produsentområdet. På Jarle Bernhoft sin plate ”Ceramik City Chronicles”⁸ fylte trommeslager Anders Engen sammen med artist Jarle Bernhoft produsentrollen. En interessant forandring i forhold til trommeslagerrollen. Anders Engen forteller at artist Jarle Bernhoft i tillegg til å være artist også er en sterk instrumentalist som hadde vært kapabel til å produsere hele innspillingen alene. Men de gjorde altså dette sammen.

Vi lagde mange skisser her i vårt lille arbeidsrom, og så dro vi til Amerika og spilte inn. Der hadde vi noen innspillingsdager i håp om, for det første for vår del for å få litt inspirasjon, så vi dro til New York, gøy å komme til en stor by, hvor det er mye som skjer. Da brukte jeg amerikansk studio, amerikansk teknikere og amerikanske trommer som jeg fikk lånt der borte (Anders Engen, heretter AE).

⁸ ©2008 Universal Music AS, Norge

I denne produksjonen kan man ane en mer gjensidig rollefordeling. Her er trommeslager med på selve prosessen bak innspillingen. Trommene som Engen brukte var et DW-sett⁹ som stod i studioet der borte. Settet var moderne, i den form at det nylig var produsert, men etter en vintage modell. De valgte altså ikke direkte et vintage trommesett i denne produksjonen, men et vintage lydideal, noe vi skal komme nærmere inn på i kapitelet om musikkens genre.

For å plukke opp igjen tråden fra Lofthus innledningsvis i kapitelet, om at det er produsentene som bestemmer hva som kommer ut av musikk og lyd, kan vi se på et spørsmål jeg stilte til Bjørn Sæther. Sæther deltok med trommer på Kurt Nilsen sin plate ”The Rising of the Occasion”¹⁰. I hvilken grad får trommeslageren påvirke mikseprosessen på en slik innspilling? Sæther uttrykker på en side at han absolutt kan være med å påvirke lyden, da de etter hvert har blitt et fast band som spiller med Kurt Nilsen og føler en type tilhørighet til innspillingene. På den andre side uttrykker han at det er produsent og artist som sitter med de siste ordene.

Vi er jo alltid litt involvert vi som er med og spiller. Men det er begrensa når det er en artist, også har du en produsent i tillegg. Da er det på en måte begrensa (Bjørn Sæther, heretter BS).

⁹ DrumWorkshop, produksjonsselskap grunnlagt av Don Lombardi (California). Lager custom-trommer, merket: DW.

¹⁰ 2008, Rca / Sony Music

4.2 Trend

Det som er ”trendy”, behøver ikke speile dypere trender, men det kan gjøre det. ”Moten har sans for det aktuelle hvor enn det måtte skjule seg i historiens krattsog”, sa Walter Benjamin en gang (Benjamin referert etter Frønes og Brusdal 2000:15).

I forkant av intervjuene fortalte jeg om problemfeltet, vintage trommeestetikk i dagens popmusikk, og hevdet at jeg opplever en trend på området. Ikke nødvendigvis en generell trend for all musikk og alle musikere i Norge, men tendenser i et bestemt miljø, som for eksempel popmiljøet. Det oppleves som en norm at man skal spille på et lite trommesett, helst vintage, med et lavt antall cymbaler. Hvorfor man velger det instrumentet man gjør kan ha mange sider. I denne kategorien vil vi se på de ”trendy” sidene og hvordan trommeslagerne forholder seg til dagens trend, og om vi kan kalle det en trend. I den følgende teksten vil intervjuvarene ikke nødvendigvis stå i sammenheng med innspillingen nevnt tidligere. Men omhandle trendspørsmålet i lys av deres posisjon i bransjen i dag.

Da Erland Dahlen gikk på konservatorieutdanningen i rytmisk musikk ved daværende Høgskolen i Agder midt på 90-tallet var det andre retningslinjer som lå til grunn for valg av trommesett og som han hevder var ”in” på den tiden.

Da var det ingen som var på vintagebaggen i det hele tatt. Alle spilte på Yamaha Recording Custom og Maple Custom (Erland Dahlen, heretter ED).

Rundt overgangen til år 2000 påstår han at det skjedde noe med populariteten til vintage trommesett. En kollega av han fikk kjøpt et nydelig vintage Gretsch trommesett til 700kr, noe som ikke er mulig i dag, det ville sannsynligvis ligget på rundt 15 000kr. I dag mener Dahlen dette om vintagetrenden:

Inntrykket mitt akkurat nå er at det liksom er sånn 50/50.. det har på en måte jevna seg ut, noe mere da. Og så er det noen som, inntrykket er også at man kanskje har et vintagesett og ett moderne sett. Sånn at man kan sjonglere litt ettersom hvilke lyd man skal ha i forskjellige prosjekter (ED).

Bjørn Sæther representerer en av de som har en 50/50 holdning der man spiller på både vintage og moderne trommer, han bekrefter tendensen og populariteten som oppstod i starten av 2000-tallet.

Jeg kjøpte det Gretsch settet mitt, det andre, det som er fra slutten av 60 tallet i vil tippe 2002, da var jeg 21. Det var nesten med en gang jeg kom til Oslo, eller par tre år etter jeg kom til Oslo. Da hadde jeg ikke så veldig forhold til det, annet at jeg liksom hadde hørt at folk spilte på det. Når jeg kjøpte det så var det egentlig veldig skranglete, også ble jeg veldig overraska over hvor fort det låt bra da. Eller jeg syns det låt bra veldig fort. Jeg skifta skinn på det, satt og skrudde litt, så var det en helt annen type lyd en ett av de nye type trommesetta. Så så det vanvittig bra ut. Selvfølgelig, det er jo sikkert ofte derfor mange spiller på det (BS).

Lofthus bekrefter 90-tallets "Yamaha-popularitet" da også han spilte på Yamaha Maple Custom i denne perioden. Dette fordi denne tiden var sterkt influert av trommeslagere som blant annet Vinnie Colaiuta¹¹. Men med tiden forandret moten og de personlige preferansene seg og dermed gikk også han over til vintage trommestil.

Eg har hørt så masse på det før, at eg blei lei av det. Eller det vil seie, eg diggar fortsatt Vinnie, syns han er vanvittig bra. Men eg liker ikkje lyden og estetikken. Det vil ikkje passa meg, dessuten synest eg det er litt utdatert. Det handlar jo og om å følge med i tida. Om kva som er kult da, og smaken.. det er ikkje en kalkulert greie for min del at no skal eg begynne å digge ein ting, pga at no er tida og trenda sånn og sånn etc... Men eg trur, det er nok kanskje ubevisst, at smaken endrar seg med tida ein lever i. Eg trur det er ubevisst, at ein blir dratt med den trenden. Det er jo absolutt ikkje alle som har eit vintage sound, men dei som gjer dei fleste pop-tinga i norge i dag har jo det (TL).

Lofthus er litt uenig med seg selv i forhold til at han mener man ubevisst kan bli dratt med i trenden, og at vi har utviklet en holdning i Norge hvor vi er litt enveiskjørt og ensformige i forhold til trenden. Samtidig har han et bevisst forhold til at det er vintage trommesett og lyd han liker aller best:

Det er nok dessverre typisk for mange med eit "norsk" lyd-ideal å vera litt navlebeskuande. For eksempel å sjå på alt som er amerikansk og som let nytt og moderne som "smaklaust" (forøvrig eit svært arrogant uttrykk). Litt rar holding i eit lite (og i pop-

¹¹ Vinnie Colaiuta (5. februar, 1956), amerikansk trommeslager, Los Angeles. Har jobbet med artister som bla. Frank Zappa, Sting, Jeff Beck, Michael Landau, Robben Ford, Herbie Hancock og Bill Evans.

samanheng endå mindre) land som Noreg. Ein kan bli litt lei av at alt som blir produsert her skal prøva å låta som sein Beatles etc... Men når dette er sagt så er det jo denne "Beatles"-estetikken eg likar best sjølv då... dersom eg skulle valgt ville eg jo laga platene slik sjølv også (TL).

Selv om man ubevisst dras med i en trend trenger ikke dette bety noe negativt, snarere tvert i mot. Når man har en trend gående kan man risikere å skille seg ut om man ikke følger med i tiden. Samtidig er det viktig å tenke fremover for å utvikle seg, og ikke henge seg opp i en stil. Naturlig nok vil trenden utvikle seg, da må også noen stå der å representere det nye. Lofthus påpeker at det er bra for ens musikalske utvikling å følge med i tiden, det handler om å tilpasse seg og gjøre seg levedyktig for markedet.

Men så er det ein av dei der som finn ut etterkvart at no, no er det ikkje dette som gjeld lenger. Og so går tida sant, og så ler folk av dei gamle utdaterte greiene som me alle dreiv på med for ti år sidan, inntil neste trendsetjar kjem og fortel oss at det er "in" igjen. Men sånn fungerer det, og sånn må da være. For det at, det sitt jo og noken, som ikkje fulgte med trendene, og dei har ikkje veldig masse å gjer. Og det er ikkje ein naturlig og bra musikalsk utvikling å ikkje følge trender på reint trass... Ein bør iallefall ha eit bevisst forhold til det (TL).

Vi ser at vi tidligere har hatt en epoke (henholdsvis på 90-tallet) der instrumentidealet var helt annerledes enn det er i dag, der tidens moderne trommer var populære. Et svært interessant spørsmål man kan stille er hvorfor denne tiden og populariteten tok slutt? Uavhengig av at vi ikke kjenner årsaken som utløste den nye trenden har populariteten i seg selv stor innflytelseskraft. For å bruke Horntveth sine ord kan man si ”Trend er jo på en måte trend, og derfor er det trend”. En enkel måte å si det på, men som sier noe om den tendensen som styrkes og blir kraftigere nettopp på grunn av at det er en trend. Det har blitt populært, derfor tillegges nye tilhengere på grunn av at det er populært. Man gjør det andre gjør, man følger moten, man styrker den såkalte rullende snøballeffekten. ”Jeg tror nok det med vintage, det har mye med trend, altså sånn, det er litt kult lissom at det er vintage” (ED).

Da jeg i intervjuet med Anders Engen kom inn på dette med trenden, sa han følgende:

Det går på alt fra inspirasjon musikalsk til faktisk der det blir litt jålete. Hvor man synes det skal se tøft ut, litt sånn riktig design og sånn så der. Det er klart at det er litt sånn mote ting. Men jeg skjønner, jeg er enig med deg, det er nok nå stadig vekk du ser det,

disse litt, de litt vintagetinga med to tammer, og to maks tre cymbaler lissom og ja.. ikke så mye galger og splasher og sånn rundt. Men det skal lissom være ganske tilbake til litt 50-60tallet altså. Det er nok en trend, jeg har sett, vi er fler av oss som er der akkurat nå.

I første omgang har trenden formidlet at det er trendy å velge gammelt trommesett på grunn av stil og utseende. De aller fleste som tar sitt trommevalg på grunn av trenden befinner seg nok på dette stadiet. Videre er det også andre elementer med vintagestilen man kan interessere seg for, som for eksempel spillestil og måten man forholdt seg til musikk i det tidsrommet trenden stammer fra. Engen er en av de som liker vintagestilen, men som nødvendigvis ikke bruker gamle trommer.

Så jeg har egentlig aldri hatt noen sånn, aldri hatt noen sånn veldig "hangup" på at det skal være en vintagegreie, men det har bare vært en sånn. Jeg har likt det helt "basice" i det da (AE.)

Engen liker det grunnleggende med stilen, det å ikke ha så mange trommer å forholde seg til. I en periode forteller han at han reduserte settet sitt ned for å kun jobbe med basstromme, skarp og hi-hat. På denne måten kan man jobbe musikalsk kun med kjernen av grooven og musikken, noe av det denne stilen er anerkjent for.

Det er noe sånn ekte ved det. Den gamle måten å jobbe med musikk på, dynamisk og. Det er jo en tid hvor du skulle fange et, hvor du skulle spille live i studio, hvor du skulle.. Før man begynte å få alle muligheter med å lage dynamikken med hjelp av litt datating og sånn som man gjør nå (AE).

I løpet av intervjuet vrir samtalen seg inn på teknologiens påvirkning på vintagetrenden. Ved hjelp av musikkteknologi har det åpnet seg nye muligheter for trommespill ved hjelp av programmering og modifisering. Kanskje kan man se dette som en av påvirkningskildene til at vintagepopulariteten slo rot.

Det kan godt være. Det var kanskje vi plutselig følte at vi var, at vi har stått og stampa litt, ble litt forsynt av det. Også liksom at vi måtte stoppe opp litt nå, og si at åssen var det vi gjorde det før? Da gikk vi vel bare i, da gikk vi bare i opptak og så var det rød lampe (AE).

Hva som formidles til musikkpublikummet i Norge avgjøres i stor grad av media. Og ikke minst hvordan det formidles. I forhold til trenden og hvilke musikk som får lov til å

påvirke andre her i landet spiller journalistiske medier en stor rolle. Som nevnt i oppgavens innledning om popmusikken i Norge er vi gode på å dyrke ”det lokale”. Man kan med andre ord si at det ikke er like stor aksept for musikere og uttrykk som går mot trendene og som ønsker å lage musikk uten det norske særpreget.

Det er jo og litt av kva journalister henger seg opp under, hvis dei hadde skreve at, dette er jo bare noko gamalt retro drit, me vil ha nye, hvis dei hadde hausa opp litt opp under dei der meir strømlinje forma, moderne tinga som fins her so hadde kanskje det vore meir populært, eg veit ikkje (TL).

Uavhengig av en omfattende trendanalyse får vi bekreftelse gjennom disse intervjuene på at vi har en dagsaktuell trommetrend. På en annen side må vi se på hvilke miljøer disse trommeslagerne representerer, noe vi skal komme nærmere inn på senere. Trolig er det mange musikkmiljøer som operer helt fritt fra disse trendimpulsene. ”Jeg tror det er like mange retninger som det er stilarter med band og sånn” (MH).

I starten av kapitelet nevnte Dahlen at han hadde en oppfattelse av at vintagebølgen var på et 50/50 stadium der man velger trommesett etter behov. Sæther mener trenden fremdeles står sterk, spesielt i forhold til studenter som i starten av sin karriere er svært utsatt for påvirkning, da man ofte er opptatt av læremestere og idoler.

Jeg tror den er sterkere enn aldri før. På Staffeldts f.eks, når jeg er innom der nå. Virker det som nesten alle har vintagetrommer. Når jeg gikk der, det er jo en stund siden. Er ikke mer enn ti år siden, da føler jeg det var veldig annerledes, til og med da var liksom vintagebølgen ganske sterk, og jeg føler egentlig at den bare har vokst (BS).

4.3 Personlig estetikk

Med uttrykket ”personlig estetikk” i denne sammenheng mener jeg individuelle personlige meninger om hvorfor man som musiker velger det instrumentet, lyden og uttrykket man gjør. Til nå har vi sett at produsentens rolle og trommetrenden i samfunnet kan ha påvirkning på trommeslagerens valg. Dette kapitelet skal omhandle intervjuobjektene bakgrunn for valg og refleksjoner over personlig estetikk. For å gi en oversiktlig og ryddig fremstilling av temaet har jeg valgt å dele dette kapitelet inn i tre underoverskrifter; oppsett/visualitet, lyd og inspirasjon.

4.3.1 Oppsett / Visualitet

En av de tydeligste indikasjonene på vintage trommeestetikk er nettopp oppsettet og det visuelle. Som generelt med estetiske valg vil man at instrumentet skal se bra ut og det skal være godt å spille på, man vil naturlig nok ”like” eller ”verdsette” alle sider av instrumentet. Et trommesett har mange sider ved seg, blant annet elementet plassering av de forskjellige trommene. Horntveth forteller at han personlig er svært interessert i en trommesettmodell som heter Ludwig Vistalite. Dette er et trommesett blant annet kjent for sine mange tammer. Settet frembringer lyd kvaliteter som Horntveth liker. I studiosammenhenger ender han likevel ofte opp med et enklere oppsett, og da et Ludwig Super Classic trommesett fra 60-tallet, en mer praktisk løsning. På spørsmål om hvorfor akkurat dette settet blir valgt sier han blant annet: ”*Fordi det er så sinnsykt bra i studio. Sånn fin skranglete men varm og dødsbra lyd*” (MH).

Subjektive adjektiver som ”bra” og ”fin” forteller oss ikke noe konkret om settets kvaliteter, i motsetning til ”varm” som gir oss en beskrivende lyd karakteristikk. Lyd som element skal vi komme nærmere inn på i neste kapittel. Hvilke grunner Horntveth har for å velge et lite oppsett oppsummerer han i to punkter.

Nå skal det sies, jeg har jo, som veldig mange andre, havna på sånn to tammer greie. Det går på at jeg liker å ha trommene lavt, og da er det vanskelig å ha flere tammer opp på basstromma. Også går det på at jeg synes det ser dobbelt så tøft ut (MH).

Hvordan tammene er plassert er et svært utslagsgivende element på hvordan settet ser ut. I Horntveth sitt tilfelle er han tilhenger av et lavt oppsett, det vil si at tammene er stilt i en lav høyde i forhold til kroppen. I utgangspunktet interesser Horntveth seg for en annen type og større trommesett, men i live-settinger påvirker det praktiske elementet valget av trommesett til et mindre oppsett med to eller tre tammer, ”*for at jeg synes det er det beste, og det er det som passer best min stil*” (MH).

Valg av et vintage trommesett kan ofte føre til redusert komfort rent spilleteknisk. Alle trommeslagere har individuelle måter å sette opp settet slik det passer de best. Vintage

trommesett kan være vanskelige å ha med å gjøre, da trommene ofte har store dimensjoner. Et standard Ludwig Super Classic fra 60-tallet har 22” stortromme, 13” tam og 16” gulvtam. Moderne trommer har ofte mindre dimensjoner som gjør det enklere å plassere trommene i forhold til hverandre, slik at det blir kortere avstander og lettere å spille rent fysisk. Sæther var i 2009 på turne med Gitarkameratene¹² da han brukte et trommesett med store dimensjoner, noe som bøy på utfordringer i oppsettet.

*Jeg lurer på om det er 80-talls årgang, tidlig 80 eller et eller annet sånt. Det er ikke gulvtam den 15. tommeren, men en hengetam, så du har egentlig tamfeste oppe med basstromma. Nesten umulig, for da blir det stående så vanvittig høyt. Jeg fant ut at jeg hadde lyst til å prøve å bruke alle tammene. Jeg liker å, synes det er gøy å forske litt på nye oppsett og, da blir det litt sånn. Når jeg fikk de to tammene så langt fra hverandre var det utrolig vanskelig å spille på..(...)
Man blir tvinga til å spille litt annerledes da. Alt av brekk og sånt blir annen rekkefølge på ting. Hvor du havner henn og sånn, åssen det går opp og alt mulig. Det er litt gøy å prøve litt forskjellige ting synes jeg (BS).*

Sæther brukte et oppsett der tam 1 og 2 stod på skarptrommestativ på hver sin side av stortrommen, noe som gir en lang avstand mellom trommene. Som han sier må man ved slike tilfeller tilpasse spillingen på en måte som faller naturlig i forhold til trommesettet. Mange opplever det naturlig nok utfordrende og uinspirerende og skulle spille på et ukjent oppsett, Dahlen tilslutter seg en påstand som denne. Mange bruker lang tid på å finne sitt optimale oppsett. Sæther derimot har en annen oppfattelse.

Det kan ofte virke motsatt for meg noen ganger hvis jeg kommer til steder der det står levert sett, og så er det ofte rigga opp annerledes enn det jeg ville gjort sjøl. Også plutselig, søren, det her var jo dødsdeilig liksom. Noen ganger kan det virke positivt og. At ting står annerledes enn det du ville gjort sjøl da, hvis du hadde rigga det opp sjøl. Så det er litt sånn, jeg driver enda å prøve å finne ut av det greiene der, det er vanskelig altså (BS).

Dahlen er veldig tydelig på at han er glad i den gamle vintagestilen, nettopp fordi det er vintage, ”det er litt stas med gamle ting”. Og forteller om det man kan se på som baksider med vintage trommesett, realiteten ved at det er produsert for en del år siden.

Er veldig glad i de gamle tinga, selv om de er skjøre ting. Altså stativer, tamfester og alt er lissom, du må være veldig forsiktig eller så ryker det (ED).

¹² Gitarkammeratene (de nye): Kurt Nilsen, Espen Lind, Alejandro Fuentes og Askil Holm.

Innen trommeproduksjon ligger det mye arbeid i ulike design og utforming av settene. Hvilke farger og hvilke stiler som er ”in” varierer i følge trendene. ”Sparkel-finishen” som kom sammen med vintagesettene fra 60-tallet har fått en enorm popularitet. Ene og alene gjør dette at trommesettene er veldig fine å se på. Mange utøvere tar valg med bakgrunn i dette. Standard formening er at trommesettet skal være pent/kult å se på, godt å spille på og aller viktigst låte bra. Med disse vurderingskriteriene i bakhodet, noe som i aller høyeste grad kan bli påvirket av tiden og moten, spiller også musikerens personlighet inn.

I: Er det viktig for deg hvordan det ser ut?

B: Ja til en viss grad, jeg var mer opptatt av det før. Men nå synes jeg nesten det er litt kult, nesten litt gøyere å ta det andre veien, at det ser litt, jeg syns på en måte, er mere opptatt at det er en personlighet, eller min personlighet, enn at det ser nødvendigvis riktig ut da, hvis du skjønner. Men jeg har alltid vært opptatt av at man skal spille på det, det ska være behagelig å spille på (BS).

4.3.2 Lyd

Lofthus uttrykker klart at det er lyden som er den aller viktigste faktor i valg av trommesett. Det trommesettet som best gjengir den lyden han liker, vil være et naturlig valg. Han innrømmer ærlig at det har noe å si hvordan settet ser ut, men første prioritering er lyden. Lofthus forteller at han kjøpte trommesettet sitt av en forhandler i Norge som drev med import av vintagetrommer:

Alle de ser ganske kule ut så då prøvde eg berre forskjellige sett og valgte det som låt best. Og det låt veldig mykje bedre enn dei andre som var der.(...).
Altså no, det settet som eg kjøpte det låt so mykje betre enn dei andre vintagesetta der at det hadde blitt det om det hadde vært grønt eller lilla eller same kva, det trur eg nok. Men sånn ellers så let jo trommer som trommer. Berre du skrur og teipar litt på dei får du jo stort sett den lyden du vil ha ut av dei fleste sett. Det er ikkje rakettforskning liksom (TL).

Selv om det ikke er rakettforskning å få en tromme til å låte bra har Lofthus relativt klare meninger om hvilke lyd han liker best. Gjennom intervjuet kom vi stadig tilbake til en spesifikk lyd som han mener best kler hans stil. ”Det eg digger med 70- talet og ”vintage” er den der mjuke lyden. At det er, ikkje så veldig masse topp, det er meir sånn bap.. da

syns eg fett!” (TL). Det er tydelig at 70-tallsmusikken står sterkt hos Lofthus og at det har påvirket hans valg av lyd. Sammen med Ludwig-settet sitt har han funnet en kombinasjon som best gjengir de ønsker han har. Han forteller at han i forhold til Marit Larsen platen hadde kjennskap til henne som artist og dermed visste at det ville fungere og velge denne løsningen på hennes innspilling. Videre forteller han at han har så god erfaring med trommene at de ofte er hans førstevalg.

Men akkurat da med lyden, så e vel det meir sånn at det er min favoritt lyd, og eg synes da er stilig. Eg likar dei trommene, da tar eg dei med og satsar på at det passar, og hvis det er noko heilt annet eg skal gjere, andre sessions der eg ikkje veit ka eg skal gjer, så tar eg no likevel med dei trommene (TL).

Engen som på Jarle Bernhoft sin plate ikke direkte spiller på et vintage trommesett men som prøver å skape vintage-”vibber” gjennom valg av lyd, forteller hvorfor man gjør et slikt valg: ”Men ofte kan det være det som trigger litt, at man faktisk hører et lydideal som synes er, som man synes er tøft”. Han legger vekt på at inspirasjon fra andre har hatt stor betydning i valget av lyd/uttrykk og forteller at dette har vært en viktig del av hans utøvende karriere:

Det har jo vært hele grunnen til at jeg har villet drive med musikk, at man hører noe som man synes, som man blir inspirert av og så får man lyst til å, eller man blir dratt litt i et landskap som man, som man forhåpentligvis kan kjenne at man er litt hjemme i selv og. Så det synes jeg er veldig... det er en viktig bit. Og ha litt preferanser og ting som man liker godt å høre på selv (AE).

Som tidligere nevnt spilte Dahlen på Yamaha Recording Custom trommer på 90-tallet. Han skryter av settet i den forstand at det absolutt var et trommesett med kvaliteter, et sett som alltid låt bra. Men like vel fikk han ikke alt han var ute etter, noe han nå har funnet i gamle trommer.

Sånn det lille ekstra skyvet liksom, litt mere tone og litt mer personlighet, det fikk jeg aldri ut av de, men hvis du skal ha et brukssett, som bare skal, sitte under scenen på MammaMia eller et eller annet sånn, så er det perfekt (ED).

4.3.3 Inspirasjon

Inspirasjon kan på mange måter være bakgrunnen for et vært estetisk valg. Noe eller noen sender en impuls som inspirerer deg. Man opplever noe man ønsker å assosiere seg med og strekker seg etter det. I musikertilværelsen er forbilder og inspirasjonskilder viktige støttespillere. Dahlen med sitt varme engasjement for vintagetrommer trekker frem et annet inspirerende element. I likhet med et alminnelig yrke handler det om å ha et godt arbeidsmiljø som appellerer til kreativ utfoldelse. For Dahlen er det viktig at trommesettet i seg selv virker inspirerende. Han trekker frem eksempelet med å komme på jobb og møte feil trommer i forhold til det som var avtalt. Man må spille på et sett med feil skinn og tammer som er umulig å plassere slik man aller helst vil. Man kan oppleve et trommesett totalt uinspirerende. I følge Dahlen gir det noe ekstra å spille på vintagetrommer, trommer som har en historie, sjel, sjarm, og et levd liv.

Jeg tror følelsen av å spille på instrumentet også er like viktig. Det er sånn, følelsen av og, man blir inspirert av instrumentet. (...)

Men det er jo mest følelsen da, som jeg sa, inspirasjonen av å ha, sitte bak et gammelt sett, visst det er vintage som er utgangspunktet. Så gir det en sånn spesiell følelse når man spiller. At man kanskje spiller litt annerledes fordi det liksom, er litt kulere (ED).

Trommesettets tidsaspekt er for Sæther også et inspirerende og spennende element som tilfører trommene noe ekstra, noe moderne trommer aldri kan få.

BS: Det som også er kult med vintagesett synes jeg, er at, hvert fall det jeg har, er veldig slitt og det er veldig mange forskjellige som har spilt på det. Jeg har på følelsen at det har forma seg

I: over tid?

BS: over tid. Også har på en måte, det får en veldig sånn sjel i seg da. Når det har blitt spilt på så lenge og pluss at jeg har inntrykk av at de setta før alle låt på en måte veldig forskjellig da. At du kan være uheldig og heldig og få et bra eller dårlig sett, på en måte.

I likehet med Engen nevner også Dahlen Jim Keltner¹³ som en viktig inspirasjonskilde. Han var også en direkte årsak til at Dahlen i dag har anskaffet seg et Leedy sett fra 40-tallet. På spørsmålet om referanser forteller han videre: ”Man kommer jo ikke utenom de

¹³ Jim Keltner (27. april, 1942), amerikansk studiotrommeslager. Har jobbet med artister som bla. John Lennon, George Harrison, Neil Young, Bob Dylan, Mick Jagger og Eric Clapton.

vanlige liksom, Zeppelin og, Jimi Hendrix og, veldig glad i Miles Davis fra den 70-talls jazzrock perioden” (ED). Lofthus har også et inspirasjonsforhold til 70-talls musikken.

Platesamlinga mi har sidan eg var ein liten pjokk vore dominert av plater frå 70-talet .Hendrix, Zeppelin, Beatles ting, alt mulig, og då har eg lagt merke til trommelyden. So på 80-talet digga eg fortsatt mest lyden av 70-talet (TL).

Det handler om å bli inspirert, ikke bare til å kopiere en annen, men til å finne sin egen stil og personlighet. Gjennom inspirasjonskilder kan man bli trigget til å velge trommesett og lydideal som en mal eller som et utgangspunkt til egen stil. For Sæther har Led Zeppelin trommeslageren John Bonham inspirert til valg av trommesett. Bonhams presentasjon av trommesett og lyd inspirerte han til et utgangspunkt som han videre har utviklet til sitt eget.

4.4 Bransje/Miljø

Norge er som kjent et lite land sett i sammenheng med andre store musikknasjoner som blant annet USA og England. Dette gir et miljø som er svært eksponert for fellesnevnerne og stor innflytelse fra de som til en hver tid er de populære bidragsyterne, produsentene, artistene eller musikerne. Trommeslagerne som er representert i denne oppgaven representerer en stor del av de mest populære og mye brukte trommeslagerne i popbransjen. Et miljø som i stor grad er sentralisert rundt landets hovedstad Oslo. ”*Altså de mest brukte trommeslagerne i Norge da, på popmusikk, det er jo, det er jo ikke så mange det*” (MH).

Dette resulterer til at man nærmest kan knytte enkeltpersoners sound og uttrykk opp mot bransjens generelle uttrykk. Disse trommeslagerne sammen med populære produsenter, som for eksempel Kåre Vestrheim¹⁴, fronter noe mer en kun sin egen estetikk. Man kan nesten se på det som nasjonale bølger. ”*..det er jo sånn det låter anno 2009*” (MH).

¹⁴ Produsent på Marit Larsens plate “The Chase”. Har også jobbet med bla. Erik Faber, Gåte, Morten Harket, Odd Nordstoga, Hanne Hukkelberg, Anne Grete Preus, Silje Nergaard og Jan Eggum

Tidligere i oppgaven har vi sett på en vintage trend som har utviklet seg og som eksisterer i Norge. En viktig faktor i forhold til trendskapning og styrking av trender er det sosiale og subkulturelle aspektet. Det er lett å bli påvirket av og slutte seg til det de andre i miljøet er interessert i. Oslo, en by med mange folk, mange miljøer og mange retninger er et utsatt sted for dette. Sæther forteller at han ikke hadde noe særlig forhold til vintagetrommer, men da ha flyttet til Oslo skjønte han at det var dette som var ”in”. Videre har han med tiden utviklet mer selvstendige interesser.

Men det er klart, før jeg kom til Oslo så hadde jeg jo ikke noe sånn der, å jeg må få meg gamelt Gretsch-sett eller.. Da var det typisk, kjøpte meg et helt nytt, sånn veldig sånn møbelaktig Mapex sett, husker jeg, rett før jeg flytta til Oslo. Det var liksom, da var det det som var greia. Men jeg har på en måte blitt mindre og mindre opptatt av utstyr da. Blitt mer og mer opptatt av cymbaler og skarper og.. Føler at det er veldig veldig viktig. Bare man har litt forskjellig. Trommesett trenger ikke være, har ikke noe med pris å gjøre. Jeg tror det har mye hvordan man spiller, og hvordan man skrur det til sjøl liksom (BS).

På grunn av at landet og miljøet er lite muliggjør dette også en sterkere kontakt mellom utøvere på ulike nivå. Det er kort vei mellom artist, utøver, media og publikum. Dette styrker påvirkningskraften til en hver profilert utøver. ”I starten av karrieren så følger du nok, en veldig antenne ute på ka folk lika og sånn..” (TL). Det er lett for en utøver i starten av sin karriere, som vi så eksempel på ovenfor, å snappe opp hva som er populært i de miljøene man ser opp til. Dette bidrar til å styrke trenden vi tidligere har diskutert eksistensen til. ”Miljøet i Norge er ikke så veldig stort da når alt kommer til alt” (AE).

Hvem vi spiller med og hvem vi omgås med har store ringvirkninger i et sosialt yrke som musikk. Innad i miljøer utvikler man ved gjensidig påvirkning felles forståelser om hva som til en hver tid er bra/interessant. Man velger ikke å jobbe/spille med musikere med totalt forskjellige estetiske preferanser. Dette bidrar til å styrke interne interesser i ulike miljøer, som for eksempel fasinasjon av vintageinstrumenter. ”Hvis dei ikkje hadde digga den, så hadde jo ikkje eg spilt med dei. Da hadde jo noken andre spilt sant..” (TL). I prosessen om profilerte utøvers påvirkning på yngre musikere er live-spilling et viktig element. Det er nettopp på denne arenaen man møtes. Videre er det spennende å se på

hvilke faktorer i bransjen som igjen kan påvirke den profilerte utøveren i en slik situasjon.

BS: Jeg har på følelsen at crewet og lydmennene og sånn er veldig opptatt av, veldig kjappe til å legge seg oppi trommiserers stasj da. At man kan fort få høre det spesielt live trur jeg. I Disclab er det veldig kult, for det er, han lydmannen er veldig sånn, han jobber med det han får og, og får det til å låte, og det er veldig kult. Men live så er det sikkert litt vanskeligere. Da har man mindre tid til å forske og ting må være litt mer sånn umiddelbart. Så den forrige gitargutta runda som jeg var med på, da stilte jeg opp med det gamle Gretsch settet på preprod. Det varte en halv dag, så fikk jeg beskjed om at jeg måtte bytte, for det funka ikke.

I: Synes de eller synes du?

BS: De synes det. Men det, da har man kanskje ikke tid til å jobbe så mye med det da..

I: Estetisk eller lyd?

BS: Lydmessig. Da var det liksom helt frontskinn på basstromma og, det blir for ukontrollert da. Det låter, det preger sikkert lydbilde for mye da syns de. For å få det til å funke. Så da måtte jeg bytte til et, da bytta jeg til det andre Gretsch settet som var litt nyere. Så da var det greit. Men det kommer veldig an på lydmannen og..

Jobber man som profesjonell trommeslager har man som vi ser av dette utsnittet ofte et apparat rundt seg som jobber med lyd og scene. Lydmannens rolle ovenfor en trommeslager er en faktor som til nå i oppgaven ikke har vært nevnt. Det er naturlig å tenke på lydmannen som en del av produksjonsleddet etter at trommeslageren har tatt sitt valg av trommesett og lyd. Lydmannen har hovedansvaret for den lyden som faktisk treffer ørene til publikum. I utsagnet fra Sæther ser vi at lydmenn og crew også kan blande seg i de valgene trommeslageren har tatt, dette for å oppnå et resultat som de mener er bedre for den respektive situasjon. Trolig kan en slik påvirkning også oppstå i studiosammenhenger.

Trommesett i seg selv er et produkt produsert og distribuert med en strategisk plan for å nå kjøperne. På grunn av Norges størrelse skulle man tro man var ekstra utsatt for dette, med tanke på at det er lettere for distributørene og nå sitt marked. Men på grunn av at det er et lite miljø oppnår man aldri som trommeslager stor kommersiell status. Dermed er det vanskeligere for produsentene og selge gjennom disse. Engen og Dahlen har begge erfart på studioopphold i USA at trommeprodusenten DW har vokst seg veldig store. I et land som USA når hver enkelt ”trommehelt” en mye større fan-skare da befolkningen og

markedet er større. Et viktig element i dette er at lydidealene der er ganske annerledes enn her, da de blant annet har en sterkere hiphop og r&b tradisjon.

DW har jo vokst seg enormt store, på bakgrunn av at de har vært smarte med sponsing. Så det er sikker mange som kunne tenkte seg og spilt.. det er ikke sikkert det hadde, det vet jeg ikke noe om, men spilt et gammalt sett. Men så er DW veldig sånn, de er veldig på hugget i statene (ED).

At Norge er et lite miljø med få utøvere, er en sannhet med modifikasjoner. Man har plass til få utøvere. Markedet er lite og har plass til få artister. Utøvere er det nok av, men få slipper til. De som da først har kommet gjennom nåløyet blir ofte brukt, og da gjerne av de artistene som til enhver tid er populære.

De største artistene i Norge nå, de bruker, det er jo, det er jo så lite, at de bruker de samme musikerne. Så det er et enormt lite miljø sånn sett (MH).

4.5 Musikkens genre

Den siste men kanskje en av de viktigste påvirkningsfaktorene til problemfeltet vintage estetikk i dagens popmusikk er musikkens genre. Når man velger trommesett, lyd og uttrykk er dette et valg tett i samhold med hvilke musikk man skal spille. Her ligger også oppgavens kanskje største avgrensing. De innspillingene hvert enkelt intervju tok utgangspunkt i er den musikken denne oppgavene kan forholde seg til i dette kapitlet, det vil si noe variert musikk, alle innenfor populærmusikkbegrepet. Ingen av innspillingene representerer indie-rock-fenomenet, som også er svært populært i dag.

Vi skal nå se eksempler på ulike måter man kan tilnærme seg musikk på og på hvilken måte dette henger sammen med problemfeltet i oppgaven. Sæther som her representerer Kurt Nilsen sin musikk, spiller for det meste popmusikk. I det musikk med hensikt lages med tanke på radiospilling kan musikken tendere til låte litt ”polert og hi-fi” som Sæther selv sier det. For å tilføre musikken en kontrast til dette soundet liker han å velge vintagetrommer for oppnå en mer ”skranglete” type lyd.

BS: Jeg gjør jo mye popmusikk, og det jeg synes er kult med det da, er at det er, ting kan ofte bli veldig polert, og ja, veldig sånn hi-fi på en måte. Vintagetrommer låter på en måte mye, synes det er kult og tilføre litt sånn skranglete greie inn i den typen som i utgangspunktet er veldig

I: polert?

BS: Ja. Selv om jeg spiller mye popmusikk så er jeg ganske opptatt av å gjøre det, hvert fall rufsete da, ikke så stramt og, da trur jeg kanskje at den type lyd passer på måten jeg spiller på. Men vintagetrommer låter på en måte mye, tammene låter jo litt mer sånn, mindre power da, mer varmere og litt mer bøttete. Får ikke den der, får ikke det typiske suge i tammene som man gjør i nyere trommer.

I: blir mer sånn der, kortere og varmere..

BS: ja. Buttere på en måte. Å mindre distinkt da. Og det kan ofte være en fordel synes jeg. Men, hvert til sitt bruk, altså det kommer litt an på hva man spiller selvfølgelig.. så det er kult å variere litt.

Vintagetrommer med en ”rufsete” framføring, i positivt forstand, fungerer i følge Sæther som en fin kontrast til den polerte popen. Dette en subjektiv forståelse av passende groove¹⁵ og lyd i forhold til musikk som resulterer i et valg av vintagetrommer. Det er musikken som legger premissene for hvilke trommer som blir valgt. Krever musikken en annen karakter kreves det et sett som best formidler det ønskede uttrykk.

Jeg trur du bare må finne det du, som føles godt å spille på. Eller som ikke er sånn der at jeg er redd for å stille opp med et møbel-sett heller liksom men. Hvis jeg føler det er riktig der og da. Men når jeg f.eks spiller r&b og hip hop ting, så liker jeg best å spille på nyere trommesett. Som på en måte låter hardere og mer distinkt da. At det er mer punch i ting (BS).

Lofthus som her representerer musikken til Marit Larsen hadde kjenneskap til artisten og musikken i det han sa ja til å bidra på en ny plate. Erfaringen og kjenneskapen til hennes musikk og sitt eget trommesett gjorde at han tok med sitt Ludwig trommesett fra 60-tallet. ” ..det er berre dei trommene eg pleier å ha med, eg veit at det funker”(TL).

Trommene låter av erfaring bra og kledelig i musikken. Men å velge et vintage trommesett henspiller seg ikke alltid like knirkefritt. Lofthus var ved en anledning hyret inn for å legge trommespor på noen låter til et tv-program. Han hadde med seg et trommesett med blant annet helt frontskinn på stortrommen, noe man kan kalle en radikal vintagehandling som gir en karakteristisk lyd. Etter en pause i innspillingsprosessen la han merke til at produsentene tydeligvis ikke var like ening i valg av lyd.

¹⁵ Groove, ordet brukes i betydningen rytmepatterns/ repeterende rytmiske figurer.

Når eg kom tilbake etterpå, då hadde de bytta ut stortrommene på alle låtene, berre bytta da ut med ein anna lyd, altså det var spillinga mi, men det var ein annen stortrommelyd (TL).

Ulike jobber og innspillingssituasjoner kan gi ulike prioriteringer med tanke på lyd. Ikke i alle tilfeller vil den beste lyden være det man jakter etter, men heller en enkel og funksjonell lyd som bidrar til en effektiv innspilling.

Engen, som her representerer musikken til Jarle Bernhoft aktualiserer viktigheten av inspirasjon i forhold valg av lyd. Hvor musikken stammer fra og hvilke lyd som dermed harmonerer best kan bidra i prosessen:

Det er jo litt soulaktig, det er jo litt der vi beveger oss, på den plata i vertfall. Og da, da blir det egentlig veldig fort gjort til at man, at man prøver og kanskje bli litt inspirert og fange de lydene som prega soulmusikk på spesielt 70-tallet, ikke sant. Da var jo soundet på det, var jo veldig fort gjort, da var det jo de litt lukka trommene, de som er litt sånn, litt sånn mufla og dempa og sånn. Det er på en måte bare sånn, innafor den stilarten, så er det lissom det vi syns er kult, morsomt og inspirerende (AE).

Engen og Jarle Bernhoft utarbeidet i felleskap hvilke preferanser man ønsket å ha og dermed hvor man ville bevege seg i forhold til lyd. For å oppnå større inspirasjon og for å utføre innspillingen av trommene dro de til New York. Der møtte de et nytt studio, nye instrumenter og et nytt crew. Med en åpen innstilling og et godt samarbeid med husets lydmenn ente de opp med et passende lydbilde.

Ofte så har jo studio litt, en sound og hvis det er en tekniker som kjenner til et trommerom for eksempel, og sine mic'er så.. Derfor så syns jeg, da var det, da traff det ganske fort blink da med lyden som vi syns kledde der borte. Jeg har, jeg har egentlig ikke noen sånn voldsomme, jeg har egentlig ganske mye sånn, jeg er ganske åpen på før man går, altså før man går i gang hvordan ting kan låte (AE).

Horntveth, som her representerer musikken til Thom Hell opplevde at produsentene hadde klare tanker om hvordan de ville at soundet på platen skulle være. Han beskriver produksjonen som en retro Abbey Road produksjon. ”Ja da vil jeg beskrive det som veldig sånn typisk sein 60-talls tidlig 70-tall, engelsk produksjon, ikke bare Beatles, men sånn type Abbey Road” (MH). Samtidig legger han vekt på at han har sin egen måte å

spille på. Hadde man ene og alene vært ut etter en Abbey Road innspilling ville det resultert i andre musikalske valg. Innspillingen blir derfor en blanding av Thom Hells musikk, Horntveths trommespill og en vintage lydestetikk. ”Men siden jeg spiller sånn som jeg gjør, så blei det liksom en kombinasjon av det da”. (MH)

”Mens på den Marit plata her så blir det litt sånn, på en måte litt motsatt. Det skal være litt sånn framdrift, men ikke så alt for kjekkas liksom” (ED). Dahlen som også spiller trommer på Marit Larsen platen forteller om formålet med trommesporet og lyden. Sitatet refererer til en annen innspilling han gjorde, der man jobbet med å gjøre trommene store. I denne musikalske sammenheng har trommene en annen rolle, lyden er viktig i forhold til hvilke fokus trommene skal ha og i forhold til hvilke genre musikken representerer. Det er viktig at trommene blir stemt slik at de låter best mulig i forhold til musikken.

Hun er litt sånn pop med litt sånn folk, da blir det lissom, hvis det blir for dødt, så blir det for Britney Spears på en måte. Så må være litt sånn, blir sånn veldig smal balanse da (ED).

Og spesifikt om hvordan tammene er stemt:

En åpen, det kommer veldig an på.., Har alltid med sånn her tynt skjerf som jeg kan bare brette over hvis det skal være sånn The Band 70-talls eller 60 lyd da, dunn, dunn, dunn. Så, men så stemmer, eller så prøver jeg holde det åpent da. Det er litt sånn, uten for mye sure overtoner og..(ED).

I flere av disse tilfellene ser vi at man velger en vintage lyd fordi musikken som spilles refererer til en vintage tid. Musikken i sin natur legger føring på hvilke valg man tar i forhold til trommer og lyd. Popmusikken til Marit Larsen, med røtter i en akustisk tradisjon, Thom Hell med sin Abbey Road inspirasjon, R&B/funken til Jarle Bernhoft, og Kurt Nilsen med sin countrymusikk.

4.6 Instrumentkunnskap

De fem første kapitlene i denne delen var en fremstilling av funnene i samtaleene gjort med oppgavens fem forskningsobjekter. Videre skapte disse intervjuene spørsmål som resulterte i en samtale med professor Bruce Rasmussen ved Universitetet i Agder.

Følgende aspekter kom fram i denne samtalen.

I de foregående kapitlene har vi sett på ulike momenter som påvirker trommeslagerens valg, ser vi kun på instrumentet i seg selv inneholder også det mange parametre som påvirker valget. Trommesettet består av valgmuligheter innen lyd og design, materialer, sargtyper, dimensjoner/størrelser, skinnstype osv. Hva som avgjør hvilke trommesett man til slutt velger kan som tidligere nevnt være på grunn av trend, miljø, smak eller en enklere begrunnelse som generell lyst. Når man er interessert i trommer har man ofte lyst på et nytt trommesett, nettopp fordi det er noe nytt eller fordi det er noe man ikke har. Velger du å kjøpe et gammelt sett er naturlig å tro at du bør ha en eller annen form for motivasjon for dette. *”Kjøper du et gammelt sett er det fordi du kanskje er ute etter klangidealet du ikke får i nye trommer”* (Bruce Rasmussen, heretter BR).

Trommer fra ulike tider har ulike produksjonsmetoder og design, dermed ulike lydidealer. Som vi har sett velger flere av trommeslagerne å spille på blant annet Ludwig trommesett fra 1960-tallet, et sett som er konstruert etter datidens lydideal. Mange bruker nettopp lyd som argument for å velge et trommesett av denne typen. Men det kan se ut til å være en differanse mellom lydidealene, noe vi skal komme nærmere inn på i kapitlet *”vintage, et misforstått begrep?”*.

Vi lever i et forbrukersamfunn, ting er ikke bygd for å vare slik som før, slik er det også med trommer (BR). Trommesett har som andre produkter lidd under markedets utvikling. De gamle trommesettene som blant annet Ludwig, Gretsch, Slingerland, Camco, Rogers og Leedy er konstruerte på en måte som gjør at man kan sammenligne dem med en god flaske vin, de blir bare bedre med årene. Moderne produserte trommesett er dårligere konstruert og kan tendere til å miste kvaliteter etter noen år, da hvis man ser bort i fra produsenter av *”custom”*-trommer. Etter et kjapt blick på annonsesidene til kjøp og salg -

bedrifter som blant annet www.finn.no ser man tydelige tendenser også på prisen. Gamle trommesett fra de riktige epokene stiger i pris, de moderne synker.

5 Resultater i lys av aktuell teori

I påfølgende del av oppgaven ønsker jeg å se på hovedaspektene ved foregående del, resultatutviklingen, og diskutere resultatene videre opp mot aktuell teori. Dette for å søke en større forståelse av emnets problematikk. I arbeidet med å utvikle denne delen av oppgaven forsøkte jeg først å systematisere kapitelet underordnet valgt teori, estetikkforskning, trendforskning, og populærmusikkforskning, men valgte til slutt en åpnere løsning. Oppgavens problemstilling skaper spørsmål som lar seg belyse fra ulike fagområder. Under resultatutviklingen ble det empiriske materialet definert i fem kategorier der alle kategoriene på hver sin måte belyser en del av svaret. I tillegg, det siste kapitlet kalt ”Instrumentkunnskap”. Den påfølgende diskusjonen vil fronte ulike sider av problematikken begrunnet i ulik teori hentet fra de underliggende fagområdene.

5.1 Den estetiske opplevelse

En av attributtene som kommer frem gjennom flere av intervjuobjektene er det følelsesmessige aspektet ved det å spille på et vintage trommesett. Instrumentet inspirerer, motiverer og stimulerer subjektet til kreativitet og et godt arbeidsmiljø. Argumentene som blir lagt frem refererer til settets historie, sjel, levd liv og unike uttrykk som skiller vintagetrommer fra moderne produserte trommer. For intervjuobjektene som velger et vintage trommesett i denne oppgaven kan vi definere møte som en ”estetisk opplevelse” (Austring og Sørensen, 2006:69-70).

En estetisk opplevelse kan defineres i to punkter. For det første kan en estetisk opplevelse forstås som et sanslig inntrykk av et estetisk uttrykk, noe som har affekt på mottagerens følelser. Når man lytter til et stykke musikk kan man for eksempel bli påvirket av den stemningen som musikken formidler. For det andre kan den estetiske opplevelsen forstås som den sanslige og følelsesmessige opplevelsen man får når man selv arbeider skapende med å uttrykke seg, som for eksempel innen musikk. Prosessen og samspillet med det formidlende innholdet vekker en følelsesmessig respons i en selv (ibid).

Fælles for alle typer af æstetiske oplevelser er, at de altid er så vel kontekstuelle som subjektive og afhængige af de personlige, følelsesmæssige reaktioner og erkendelsesprocesser, som symboldannelsen sætter i gang (ibid).

En estetisk oplevelse er altså så vel kontekstuell som subjektiv, avhengig av personlige reaksjoner. Intervjuobjektene historie, erfaring og modenhet er avgjørende for den estetiske opplevelse i en gitt situasjon. Som tidligere nevnt når noen av trommeslagerne forteller at de har en spesielt positiv opplevelse av å være skapende på et vintage instrument fremfor et moderne, er det viktig å ikke tolke dette som en allmenn ytring men som en opplevelse knyttet til subjektets personlighet og erfaringer.

Hvordan kan vi da forstå instrumentets rolle og påvirkning på opplevelsen? Er det kun personens innstilling og erfaring som avgjør i hvilken grad man kan oppnå en estetisk opplevelse (estetisk opplevelse da definert i en positiv opplevelse) eller kan instrumentet ha en påvirkende effekt? Instrumentet spiller en vesentlig rolle. For intervjuobjektene er det nettopp deres respektive trommer som vekker denne positive opplevelsen. For noen betyr det spesielt i møte med et vintage trommesett. Ergo har instrumentet en påvirkende kraft, men det er først i møte med det ”rette” subjektet at det gir noe effekt.

Slik kan vi si at det menneskelige aspektet har størst betydning i opplevelsen av et trommesett, fordi instrumentet får sin verdi først etter kontakt med det rette mennesket. For intervjuobjektene som oppnår en estetisk opplevelse med valg av vintagetrommer hører det også til et historisk aspekt, følelsen av å være en del av kulturen, historien og alt det positive man forbinner med settet. Trommer som bærer bemerkelsen vintage stammer fra en annen tid og en annen del av historien. Samtidig produseres det i dag vintage trommemodeller, noe som har blitt meget populært. Disse bærer ikke med seg den samme historien. De er kun en kopi og noe som prøver å formidle de samme følelsene. Dette forteller oss at for mange oppnår man også en estetisk opplevelse (positiv) av å spille på et moderne sett, eller et uekte vintagesett.

Flere av intervjuobjektene har anskaffet seg originale vintage trommesett og er svært fornøyd med opplevelsen av å spille på det. Populariteten rundt vintagetrommer har siden

år 2000 hatt en voldsom vekst. Prisene har steget i takt med etterspørselen. Det er ikke lenger lett å få tak i et originalt vintage trommesett. Flere importerer trommer fra utlandet for så å selge det videre til nordmenn. Den estetiske opplevelse bunner ut i individets erfaringer og vurderinger, som et resultat i møte med instrumentet. Igjen er det flere faktorer som påvirker individet, som trender og sosiale faktorer. Uansett har det skjedd noe i nordmenns møte med vintagetrommer som gjør at man er villig til å betale dyrt for å sikre seg et eksemplar. Kanskje er det en estetisk opplevelse og et møte med kvalitet? ”Nordmenn har høyere betalingsvillighet for varer av kjente merker enn forbrukere i de fleste andre vestlige land”(Furuseth referert av Frønes og Brusdal, 2000:161).

5.2 Estetisk kommunikasjon / Trend

At det eksisterer en vintage trendbølge var noe alle forskningsobjektene var enig i, og at de på en eller annen måte var tilknyttet bølgen. Det er naturlig å tro at de som profilerte trommeslagere er sterke bidragsytere/kommunikatorer til/av trenden. Dette noe de kanskje kunne si seg ening i uten at det var en bevisst handling. En gjennomgangs påstand var nettopp at intervjuobjektene hadde kommet på et modenhetsnivå som gjør at de tar avstand fra trenden som bakgrunn for estetiske valg. Og begrunner da i stedet valg i personlig smak og individuelle vurderinger, et aspekt vi kommer nærmere inn på senere.

En analyse av trender krever operasjonaliserbare indikatorer, og en identifisering av mekanismene, dvs. hva det er som skaper og driver denne trenden. Modellen om kritisk masse (en metafor hentet fra fysikken) antar at når et fenomen når et visst nivå, f.eks. ved at et antall mennesker mener eller gjør noe, eller et fenomen dukker opp på en rekke steder og tidspunkter, så har prosessen fått selvberende kraft. Bilde er den rullende snøballen som får momentum og ruller videre av seg selv (Frønes og Brusdal, 2000:17).

La oss nå si at intervjuobjektene er aktive kommunikatorer av trenden og bidragsytere til at snøballeffekten har fått fart og se på det i en ”estetisk kommunikasjonsmodell” (Austring og Sørensen, 2006:72-76). Modellen har fem stadier/punkter: avsender, innkoding, produkt, avkoding og mottaker. I denne kontekst er man (en eller en gruppe profilerte trommeslagere) gjennom sin posisjon som profilert bevisst eller ubevisst sender av et budskap. Man har av impuls, estetisk opplevelse eller av kulturell bakgrunn fått et ønske om å velge et vintage trommesett. Gjennom en kreativ prosess har man lært instrumentet å kjenne og tillagt det en ”koding” eller formet uttrykket på sin måte.

Produktet er altså avsenderens innkoding av trommesettet, det vil si trommeslagerens måte å uttrykke seg på visuelt og gjennom lyd. Betydningen (altså valget av trommesettet og uttrykket) oppstår når trommeslageren prioriterer noe fremfor noe annet. Dermed møter mottakeren produktet med sin avkoding. Det vil si sin opplevelse og følelsemessige respons på produktet. I denne modellen er både avsenderen og mottakeren begge aktive skapere med deres respektive kulturelle og estetiske bakgrunn som plattform for forståelsen. Jo åpnere betydning/produktet fremstår jo mer skapende må mottakeren være i avkodingen/tolkningen. I vår sammenheng er produktet relativt konkret og forståelig, men fremdeles med mulighet for ulike tolkninger.

”Modtager tillægger udtrykket en betydning, der er forskellig fra den intendede, men som for hende giver mere relevans og mening” (ibid s.75). Slik jeg ser dette kan dette bidra til at flere tilslutter seg trenden om man står i et positivt forhold til avsenderen, ser opp til avsenderen, eller har samme interesser som avsenderen. På grunn av den positive relasjonen tillegges produktet en større betydning gjennom avkodingen. Produktet gir dermed større relevans og mening for den gjeldene, nettopp fordi man får et tillagt element, det å ta del i det samme produktet/estetikken som for eksempel da sitt eget forbilde. På denne måten kan man definere hvordan trenden sprer seg. Man er ikke avhengig av at avsender og mottaker står i en posisjon der den ene er den andres forbilde, men der det kommuniseres og tas estetiske valg er det alltid noen som mottar og avkoder/tolker budskapet. En publikummer som for eksempel ser en av våre intervjuobjekter spille live med et vintage trommesett kan ikke vite hva som er bakgrunnen for valget, og tolker da dette fritt. Kanskje er bakgrunnen at det var det eneste settet man hadde tilgjengelig eller at valget ble tatt ved en tilfeldighet? Mens publikummeren oppfatter et valg som man kanskje tenker er nøye vurdert og planlagt. Hvilke preferanser som ligger til grunn for at mottaker tolker slik han gjør kan ha kulturelle og subkulturelle årsaker. Noe vi skal diskutere i et senere kapittel. ”Æstetisk betydning er således produkt af menneskers valg og fravalg” (ibid s.73).

5.3 Smaken

Valg av trommesett og lyd, og valg av estetisk uttrykk er et valg knyttet til vår personlige smak. Kjersti Bale sin bok ”Estetikk, en innføring” åpner sitt smakskapitel med å problematisere begrepets to sider. Smak på den ene siden er et estetisk begrep om det å kunne skjelne, og på den andre siden en av de fem sansene. ”I motsetning til smak forstått som den ypperste estetiske evne, er den som sans betraktet blant de laveste ansette” (Bale, 2009:65). Det eksisterer altså en spenning mellom smak som evnen til å skjelne og som nytelse.

Og hva avgjør – bildet selv eller vår dømmekraft? Dette kalles gjerne smakens problem, som består i spenningen mellom på den ene siden nødvendigheten av visse kriterier for å kunne skjelne mellom kunstverk, og på den andre siden det at slike kriterier hviler på subjektive vurderinger som varierer fra individ til individ (ibid s.66).

I vurderingsprosessen av et kunstverk diskuterer man om man skal vektlegge kunstverket i seg selv eller dømmekraften, fastslåtte kriterier eller kriterier som hviler på hvert enkelt subjekt. Det er av oppgavens interesse å kunne forstå ulike uttalelser og definisjoner av denne smaksproblematikken, dette for å bedre kunne analysere bakgrunnen for valg av trommesett og lyd. Om man trekker teorien om kunst og smak inn i oppgaven, og definerer vintage trommesett som et kunstverk og trommeslagerne som velgere eller som smaksdommere, hvordan kan vi da vurdere kvaliteten? Kan man se på instrumentet som godt eller dårlig gjennom disse subjektene vurderinger? Det er nærliggende å tro at det er instrumentets kvalitet som for mange ligger til grunn for valget.

Hvorfor velge vintage? Hvorfor denne smaken? Uttrykket ”smak og behag kan ikke diskuteres” (ibid s.67) gir oss en bekreftelse i den store variasjonen på hvordan mennesker bedømmer ulikt. Det finnes ingen regel, eller diskusjon om å skjelne alle de subjektive uttrykkene. Hvordan skal man forstå den personlige smaken?

Hume mener at skjønnhet verken befinner seg utelukkende i smaksdommerens organer eller i egenskaper ved objektet som fremkaller følelsen av skjønnhet, men et sted mellom dem (ibid).

Med dette mener han at enkelte kunstverk gjennom lange tider har tålt tidens tann og av mange blitt bedømt gode, mens andre ikke. Et interessant innspill som setter positivt lys på et vintage trommesett som blant annet Ludwig Super Classic, da dette settet fremdeles er populært og har en anerkjent kvalitet. Hume hevder med denne mellomposisjonen at et kunstverk som til enhver tid, av en sunn smaksdom blir bedømt, er god. Og det som kjennetegner en sunn smaksdom er ”finstemhet”.

Det innebærer at smaksorganet er så fint innrettet at ingenting unnslipper det, samtidig som det er så eksakt at det kan oppfatte enhver ingrediens i komposisjonen, enten det dreier seg om portvin eller poesi (ibid).

Man må kunne hevde at oppgavens intervjuobjekter er personer som har utviklet ”fint innrettede” smaksorganer i forhold trommesett. Og dermed besitter gode kunnskaper til å vurdere og velge gode trommesett. Samtidig er trommesettet et instrument med flere parametere der individuelle interesserer kan gi ulike vurderingsgrunnlag. Kan vi stole på at intervjuobjektene har gode smaksdommer og kunnskap til å velge gode trommesett, og dermed se på deres valg som representanter for gode trommesett? Humes mellomposisjon som begrunnes i bred tilslutning og erfaring over lang tid appellerer til mange som sunn fornuft. Samtidig kan mange si seg ening i at på grunn av ulike forhold er det mange ”kunstverk” som også hadde fortjent en plass på listen over berømte kvalitetsverk. I trommesettets verden er smak og kvalitet for individuelt til at man kan se på noens valg som en objektiv begrunnelse. For noen er lyd det viktigste og for andre er det visuelle viktigst. Gjennom tiden har noen trommesett blitt definert som klassikere, dette like mye på grunn av en tid, en bransje og en historie, som på grunn av settets egne kvaliteter.

Å kritisere intervjuobjektene smak er interessant i forhold til trommesett og deres vurdering og valg av instrument. Samtidig er det like spennende å se på bakgrunnen for utviklingen av smaken. Hvordan har man utviklet smaken man sitter inne med? Den amerikanske etnomusikologen Paul F. Berliner har forsket på hvordan man blir påvirket og formet musikalsk og kulturelt i tidlig alder.

”Det er innenfor hjemmets lydlandskap og dens omgivelser at barn utvikler sin tidlige musikalske følsomhet, lærer sine kulturelle definisjoner av musikk og utvikler forventninger om hva musikk bør være. Tilsvarende, innenfor avgrensningen av deres musikksamfunn eller kultur, lærer barn de estetiske grenser som definerer forskjellige områder for framførelse, former inntrykk av de mest grunnleggende egenskaper for musikervirksomhet” (Berliner 1994:22, referert etter Dybo 2003:10).

Gjennom oppveksten blir de estetiske vurderingskriteriene dannet i et samspill med samfunnet og kulturen man lever i. Uten at intervjuene omhandlet oppvekst og utvikling antar jeg at alle objektene har hatt sin kulturelle utvikling i Norge. Noe som setter sitt preg på hva man utsettes for av påvirkning og musikalske inntrykk. Flere av intervjuobjektene holder en noenlunde lik alder og nevner mange av de samme inspirasjonskildene, i hovedsak band og artister fra 1960 og 1970 tallet. Smaken utformes fra tidlig alder og er i en kontinuerlig utvikling, noe som påvirkes gjennom miljø og sosiale faktorer.

5.4 Sosial tilhørighet

Even Ruuds bok ”musikk og identitet” omhandler kompleksiteten rundt hvordan man kan forstå sin egen identitet sett i sammenheng med musikkens utvikling i meg og med meg. Uten at denne oppgavens skal i for stor grad handle om identitetsproblematikk ønsker jeg å knytte noen aspekter av boken opp i mot tema.

På samme måte som musikksmak ikke bare kan avspeile sosial opprinnelse eller tilhørighet, men peke framover mot noe man ønsker å identifisere seg med, innføres fleksibilitet og foranderlighet som elementer i et identitetsspill (Ruud, 1997:54-55).

En av kategoriene i resultatutviklingsdelen omhandlet bransje/miljø. Vi ser at man i den norske popbransjen har et lite miljø der mange av musikerne kjenner hverandre både gjennom jobb og fritid. Man spiller ofte sammen med de samme menneskene fordi man deler det samme synet på musikkforståelse og smak. Innad i gruppen som profesjonelle musikere påvirkes man gjensidig av gruppens til en hver tids oppfattelser og meninger om ulike elementer av musikklivet. Når vi nå kan si at det er vanlig i et gitt miljø av norske musikere å like vintagetrommer vil alle som sympatiserer med denne gruppen mennesker også like vintagetrommer da man ønsker å identifisere seg med samme type

mennesker. Som sitatet ovenfor sier oss bruker vi musikksmak for å markere en sosial tilhørighet eller for å vise hvor vi ønsker å tilhøre.

Som Ruud skriver blir musikken en identitetsmarkør som vi bruker for å markere oss selv ovenfor andre. I dag, som en ikke ukjent oppfattelse, vil mange tenke det er normalt at bransjen aller helst vil ha et vintage trommesett. Ved å selv gå til anskaffelse av et slikt instrument vil man bli en del av massene, man spiller på det samme som de profesjonelle, og man tenker at man blir en mer attraktiv musiker fordi man spiller på et instrument og med et uttrykk som er det mest populære. Man bruker andre sine oppfattelser som grunnlag for sine egne handlinger.

Den unge blir opptatt av hvordan man blir sett gjennom å bruke andre som speil for sitt eget liv. Det ”selvet” som utformes, spilles ut overfor sitt eget selvbylde. ”Ungdommen er en datasamler av andres reaksjoner, de gjør forskning på hvem man er overfor andre,” skriver Josselson (ibid s.116).

Intervjuobjektene i denne oppgaven har i stor grad, enten de vil det eller ikke, innflytelse på mange andre. På grunn av deres posisjon som anerkjente trommeslagere spiller de ofte i konstellasjoner og med artister som formidles gjennom mange ulike medier, tv, radio, internett. De blir ”modeller” for andre som følger med i musikkmiljøet. Ikke bare utøverne i denne oppgaven, men alle trommeslagere som eksponerer seg selv på en scene der det finnes publikum, blir modeller for andres utvikling.

Slik ser vi at de unge selv velger seg modeller, og at det innenfor slik ”modellering” foregår en refleksjon over det symbolske repertoaret som modellene representerer (ibid s.117).

Trommeslagerne i denne oppgaven kan ikke lengre karakteriseres som unge og håpefulle, derimot modne og erfarne. Samtlige påstår at de er forbi stadiet der man utførte handlinger kun for å tilpasse seg en trend eller et miljø. Mens mange av musikerne og trommeslagerne i Norge i dag vil jeg tro i stor grad tilpasser seg mengden/trenden/miljøet på grunnlag av sosial tilhørighet. ”Prisen en betaler for å underlegge seg de andres smakregimer er å undertrykke sine egne preferanser av frykt for å bli utstøtt” (ibid s.128). Trommesettet i seg selv er blitt en identitetsmarkør. Ved å kjøpe et flott vintage

trommesett gjør man inntrykk på andre og signaliserer musikalsk modenhet. For mange er dette så viktig at man legger vekk sine egne meninger om hva man eventuelt egentlig liker, dette i frykt for å være annerledes.

I følge Hellevik finnes det noen (15%) som forteller at de ønsker å skaffe seg ting som gjør inntrykk på andre, slik som ny bil, nytt hus – ting som vekker beundring. Denne holdningen finner en særlig i de yngste aldersgruppene (Hellevik 1996 referert etter Frønes og Brusdal, 2000:160).

Legitimeringen av et kunst objekt (eller en artist) til enhver tid gir enkeltpersoner en formening rundt hvilke sosiale relasjoner og bilder av seg selv som kan bygges (Frith, 2004:353).

5.5 Autentisitet

Med mål om å finne noen nyttige teorier om individets utvikling i det sosiale rom ble jeg i Even Ruuds bok "Musikk og identitet" også stående i et kapittel om "autentisitet og troverdighet". Et fagområde som eksempelvis populærmusikkforskeren Simon Frith er en av de sentrale bidragsyterne på. Intervjuobjektene søker etter det uttrykket som oppleves ekte og riktig for subjektet og tanken om autentisitet ble belysende for oppgavens problematikk. Populærmusikkforskeren Allan F. Moore diskuterer i boken "Rock: The Primary Text" (2001) ulike sider av begrepet. I rock - sammenheng ble begrepet opprinnelig brukt for å beskrive en type komponering eller utøving, ofte assosiert med "singer-songwritere", der intimitet og umiddelbar nærhet tenderte til å antyde autentisitet. Begrepet har også blitt brukt for å avgjøre artisters motivasjon for å jobbe, med personligfulte motiv, kunsten i seg selv, publikum, eller økonomiske motiv. Autentisitet har blitt brukt av lyttere for å tilegne musikk en verdi, musikken avgjør om den antyder autentisitet eller ikke. Men hva gjør at en lytter i møte med musikk oppfatter autentisitet? Moore presenterer tre ulike måter man kan se på autentisiteten. Han bemerker at dette ikke ligger i opptreden, men i forståelsen av den. "Authenticity of expression" oppstår når utøver lykkes i å kommunisere direkte og ærlig med publikum og oppnår integritet for fremførelsen. "Authenticity of execution" oppstår når en utøver lykkes i å formidle en troverdig tilstedeværelse av en annen. "Authenticity of experience" kan oppstå når en

utøver lykkes i å formidle opplevelsen av livet, formidle hvordan det er, at musikken representerer sitt sanne subjekt (Moore, 2001:200-201).

Hvorfor velger disse trommeslagerne et vintage trommesett, som selv sier at de gjør sine handlinger i størst mulig grad uten påvirning fra andre? Trolig fordi man på en eller annen måte har en opplevelse av autenticitet. En videre forståelse av valget finner vi hos Even Ruud.

Rousseau skal også ha artikulert ideen om ”selvbestemt frihet”, med andre ord at jeg er fri når jeg avgjør overfor meg selv hva som angår meg, snarere enn at jeg er formet av ytre betingelser. Dette er en vesentlig side ved autenticiteten – og samtidig en sentral side ved produksjon av ”image” hos moderne artister som søker troverdighet for sin ekthet ved å spille på koder som viser at de er indre- og ikke ytrestyrte (Ruud, 1997:118).

Ruud skriver videre om psykologen Jon Mosen som legger vekt på følelsene som grunnlag for ”det sanne selvet”. Vi belyser og forstår verden ut i fra den følelsesmessige stemningen vi til en hver tid befinner oss i. Det er viktig å ikke la det ”sosiale selvet” blir for dominerende, det vil si når våre egne følelser og opplevelser kommer i skyggen av andre krav og forventinger, for at det vi driver med skal oppleves ekte og meningsfylt. I det man finner sine forbilder, væremåter eller i vår kontekst det rette estetiske uttrykket, oppleves det ekte, og man kan navngi det med begrepet ”autenticitet”. Det handler om å være indrestyrt og handle ut fra egen motivasjon og interesse og ikke la oss lede av andre, altså ytrestyrt.

Forestillingen om ”autenticitet” hviler på en oppfatning av ”identitet” som noe essensielt, som om vi hadde en varig kjerne av noe ekte i oss som ligger der og venter på bekreftelse (ibid s.120).

5.6 Trommeslager vs. produsent

Denne oppgaven går ikke i utgangspunktet særlig inn på produsentens rolle i de utvalgte plateproduksjoner. Som tidligere nevnt, av tidsmessige årsaker, er denne oppgaven så godt som utelukkende rettet inn på trommeslagerens perspektiv. Allikevel kan vi ved hjelp av teori anta noe om trommeslagerens samspill med produsentrollen.

Siden slutten av 1950-tallet, har avgrensningen mellom utøver, låtskriver og produsent blitt vagere. Nå, mens de tre rollene kan være forskjellige, omfatter begrepet musiker ofte alle tre aktiviteter (Shuker, 2008:49).

Med et kjapt tilbakeblikk på produsentene som har produsert innspillingene som denne oppgaven springer ut fra ser vi at alle også er musikere, Kåre Vestrheim, Jørn Dahl, Audun Borrmann, Even Ormestad, Anders Engen. Noe som i grunn ikke er overraskende, da det er svært naturlig at produsentene har musikalsk bakgrunn. Som Roy Shuker antyder er det ikke så klare rollefordelinger innen dagens musikkproduksjon som det var før. Med en ”friere” produsentrolle kan vi også si at det er en mer innflytelsesrik produsent. Vi kan med dette anta at mye av ansvaret for dagens trend innen sound eller mer presist trommelyd, ligger hos produsenten. ”Produsenters tilnærming til opptak varierer fra det naturalistiske, ”prøv det og se hva som skjer”, til en mer kalkulert, gründer holdning” (ibid s.54).

Under intervjuet med Erland Dahlen kom vi inn på problematikken rundt valget av lyd og det ble påpekte hvor tilfeldig det ofte kan være at man kommer frem til den lyden man gjør.

Det er ofte tilfeldig også med lyd trur jeg. Altså sånn, opp i mellom. Hvis du ser historisk på trommelyd, det er mye forskning som har ført til at plutselig står en mic ut i gangen eller, oi, der låt det kult, ja da gjør vi det, og så blei det sånn på plata. Det merker jeg når jeg treffer folk på.. Ja hvordan gjorde dere det? hæ, nei, husker ikke en gang ikke sant (ED).

I media snakkes det som regel alltid i forbindelse med en innspilling om produsenten som kunstnerisk ansvarlig for produksjonen. Kanskje fordi man normalt sett diskuterer sound og artistiske uttrykk som musikkens helhet og ikke direkte inn på enkelt musikanters uttrykk og innflytelse. Som for eksempel i intervjuet i musikkmagasinet MP med Kåre Vestrheim og Marit Larsen (Frankplads, 2008:24-31). Et intervju om prosessen bak platen ”The Chase”. Ikke en gang nevnes trommeslageren(e) i løpet av intervjuet. Hvor innflytelsesrik kan en trommeslager være når hans arbeid så alt for sjeldent blir brakt frem i lyset? ”Vanligvis anonym, er session-musikere fredsarbeiderne i musikkindustrien, ennå deres rolle er viktigere enn det vanligvis blir anerkjent” (Shuker, 2008:63).

5.7 Markedets makt

Følgende sitat er hentet fra en artikkelsamling redigert av Simon Frith:

Dette tyder på et annet aspekt av populærkulturen: mote er etablert av erklæringer av prestisjepersoner som utøver sin makt i bestemmelser av hva som er moderne. Et vesentlig aspekt av populærmusikk er konkurransen mellom disse personene i maktposisjoner. Det er de som gir tolkningene og meningene om hva som er rett ut til mange nye band, regissører, poeter, forfattere og sang forfattere som stadig dannes og introduserte gjennom media (Frith, 2004:353).

Så kan vi spørre oss, hvem er så disse prestisjepersonene? I et gjennomsiktig miljø som vi har i Norge kan enkeltpersoner eller enkeltinstanser tilegne seg mye makt og bestemme hva som til enhver tid er populært. Dette sitatet vitner for meg om de mange hierarkiene som finnes i musikkindustrien. Musikksjefene i de ulike radiokanalene påvirker og bestemmer hvilke musikk som får spilletid. Dermed sender de tydelige signaler til alle utøvere om hvilke stil og type musikk man til en hver tid ønsker på radioen.

Festivalsjefene bestemmer hvilke band som får stå på de mest innflytelsesrike scenene. Media og journalistene har enorm innflytelse om hva som skrives om musikk, publiseres og frontes som god, dårlig, populær, ikke populær, in eller ut. Musikkprodusentene bestemmer hvilke sound og studioer som er de ledende og mest attraktive. Artistene og managementene velger ut hvilke musikere som får de gjeveste jobbene. De populære musikerne og artistene som frontes ut mot publikum har en enorm betydning for alle de musikkinteresserte lytterne, om det skulle være yrkesmusikere, hobbymusikere, låtskrivere, produsenter eller hva det måtte være.

Trommeslagerne i populærmusikkbransjen, som blant annet oppgavens intervjuobjekter, står i en maktposisjon i forhold til utøvere på et lavere nivå. Som vi har vært inne på tidligere skjer det en estetisk kommunikasjon og videreformidling av musikken samt valg av instrument og uttrykk, som igjen bidrar til utvikling av trenden. Samtidig som intervjuobjektene opplever autentisitet gjennom et individuelt valg av trommesett og uttrykk må de forholde seg til trender og stiler innen bransjen som en helhet. I tillegg til alle de ulike ”maktpersonene” nevnt innledningsvis innen media og kultur, har man

butikkbransjen og instrumentprodusentene. Man er forhold til moten enten ”in” eller ”ut” avhenging av hvilke valg man tar sett i sammenheng med retningene i den kulturen man lever i. Min opplevelse er at man i dag er ”in” dersom man velger trommesett med et vintage design. Av nysgjerrighet ovenfor butikkbransjen sendte jeg ut en mail til et utvalg av Norges musikkbutikker der jeg spurte om man kunne merke noe til denne etterspørselen etter trommer med et vintage design. Svarene var interessante og varierte. Noen kunne helt klart merke en etterspørsel etter vintage utstyr, ikke bare på trommer men på alle instrumenter. Vintagetrenden de siste årene har for noen resultert i hvilket trommeoppsett butikkene selger mye av. Trommene skal nå gjerne ha større dimensjoner enn det som var normalt på slutten av 1990-tallet, de vil tilbake til retro rockesett. I de billigste seriene som også selger best er valg innen finish (farge/design) begrenset, derfor er det størrelsen på trommene som varierer mest. Samtidig erfarer noen at vintagemiljøet er relativt lite, og at det holder seg utenfor kommersielle forhandlere. I USA har man naturligvis god tilgang på gamle Amerikanske trommesett, noe som tilrettelegger for et bedre vintagemiljø der. Denne tilgangen har ikke de norske butikkene. Fremdeles er det svarte trommer som er bestselgeren. Derfor blir det opp til hver enkelt instrumentalist om å skaffe seg et vintage instrument. Dette noe internett enkelt har lagt til rette gjennom kjøp og salg-sider som finn.no og ebay.com. Her kan man som privatperson ved hjelp av noen få tastetrykk bestille et vintage trommesett fra store deler av verden.

5.8 Vintage, et misforstått begrep?

I oppgavens innledende kapitler definerer jeg hvordan jeg velger å anvende ordet vintage. Gjennom intervjuene har jeg introdusert spørsmål om vintagetrommer og objektene har alle svart etter sin oppfattelse av begrepet. Etter intervjuet med professor Bruce Rasmussen ble jeg gjort kritisk oppmerksom på bruken av ordet vintage. Det kan vise seg en ulikhet i hva man legger i ordet. I utgangspunktet referer det til et gammelt sett eller en gammel lyd, men hva vi oppfatter som gammelt, eller hva vi assosierer med vintage kan være forskjellig. For å forstå denne problematikken fullt og helt var det av interesse og se nærmere på de originale vintage trommesettene. Som representant for disse trommesettene valgte jeg å studere Ludwig med sin modell Super Classic fra 1950 og 60

tallet. Et trommesett som i dag regnes en klassiker, dette mye på grunn av de legendariske trommeslagerne som var sterke bidragsyttere til å gjøre merket kjent.

I kjølevannet av the British Invasion formelig eksploderer salgsmarkedet for musikkinstrumenter. Ludwig blir 60-årenes pop og rock trommesett ettersom Ringo Starr, Ginger Baker, Mitch Mitchell, John Bonham og mange andre foretrekker dette merket (Rasmussen, 2001:13).

Band som The Beatles, Cream, Jimi Hendrix og Led Zeppelin frontet alle merket Ludwig. 60-tallets "British Invasion" bidrog også til å fronte bandtrommeslageren. Groove-trommeslageren som har sin styrke i groove-spill og time-keeping¹⁶ til fordel for sessiontrommesalgerens teknikk og virtuositet. En type trommelager det kan se ut som man her i Norge har en kultur for, og som flere av intervjuobjektene også kan plasseres innen. Man kan se likheter mellom datidens trommeslagere, trommesett og stiler og dagens utøvere.

Sakens kjerne i forhold til begrepsdefinisjonen bunner ut i lydkarakteristikken. Når kan man kalle en lyd vintage? For å finne noen konkrete adjektiver i forhold til Ludwig trommesettet søkte jeg etter originale produktkataloger fra 1950 og 60 tallet. I følge katalogene gir trommene deg tone og respons¹⁷. Trommesettet er konstruert for å gi en åpen og klangfull lyd. Det vil da være naturlig å kalle dette den originale vintagelyden, noe Bruce Rasmussen også bekreftet i samtalen jeg hadde med han. Gjennom intervjufasen definerte objektene sin ønskede lydkarakteristikk fra en åpen lyd, varm, mørk og dump lyd, da spesielt med tanke på tamtam-trommene. Hvorfor de velger den lyden de gjør kan som tidligere nevnt ha med inspirasjon, smak eller musikkens genre å gjøre. Det problematiske aspektet er i hvor stor grad vi kan kalle dagens lyd for vintage. *"Det er ofte kun trommene som er vintage, ikke lyden"* (BR). Definisjonen av vintagebegrepet ble ikke problematisert under intervjuene, noe jeg som intervjuer må ta selvkritikk for. Jeg spurte hvorfor de valgte vintagetrommer og de svarte etter sine begrunnelser, det var nettopp det personlige svaret som var av størst interesse for oppgaven. Den største og mest interessante lydforskjellen er klangen og grad av demping.

¹⁶ Time-keeping: eng: å holde tempo stabilt.

¹⁷ Produktkataloger: http://vintagedrumguide.com/ludwig_drumsets.html

Det kan virke som en trend i dag og motvirke klangmulighetene som ligger i trommen. Det er moderne med en kort og dump lyd, noe som ikke er en ny type lyd men et resultat av instrumentets utvikling. Flere store trommeslagere har vært viktige for utviklingen av dette. Blant annet eksperimenterte Beatles trommeslageren Ringo Starr med å legge tynne håndklede oppå trommene¹⁸. På denne måten fikk man automatisk en slik type lyd. Dette gjorde også flere andre musikere på den tiden og det har i dag utviklet seg til et normalt verktøy for trommeslagere, å bruke et håndklede for å dempe lyden. Studiomusikeren Steve Gadd har direkte vært med på utvikle demperinger og mekanismer som gjør det mulig å oppnå denne lyden. Han utviklet personlig en lyd og et spill basert på en slik type, kort og ”død” lyd. Steve Gadd regnes av mange som en av de mest innflytelsesrike trommeslagerne gjennom tidene. I dag har man også større variasjon og en moderne bruk trommeskinn, noe som direkte er avgjørende for lyden.

En annen tanke er i hvilken grad det at Norge er et ”utkantland” har påvirket våre utøvere. Selv om internett de siste årene har gjort verden mindre og mulighetene for tilgjengelig informasjon større har vi her i Norge hatt en begrenset tilgang på kontakt med musikkhistorien. I motsetning til utøvere bosatt i de største musikknasjonene har vi hatt en begrenset tilgang på konserter, reportasjer og artikler, tv-shows, innspillinger og muligheter for å møte og studere artistene vi er inspirert av. På samme måte også tilgang på originale instrumenter. Hva gjør dette med utøverne våre? Det er naturlig å tro at vi lett kan bli en nasjon som i større eller mindre grad holder på med vårt eget, uten for mye påvirkning fra utlandet.

Et interessant moment som jeg ble gjort oppmerksom på av professor Rasmussen er hvor viktig trommeutleiefirmaer har vært for kjente trommeslagere. I USA, nærmere bestemt i Los Angeles skreddersys det trommesettpakker til profesjonelle utøvere. Firmaet har vært svært viktig og betydningsfulle og inspirerende i forhold til å synliggjøre hvor bra vintagetrommer kan låte, da de har utrustet mange profilerte utøvere med et slikt type

¹⁸ Video av The Beatles framfører Don` t Let Me Down (1969) kan ses på følgende nettside, <http://www.youtube.com/watch?v=-O7PnvVgQvA>

sett. Det interessante aspektet ved dette er også å se hvordan trommeslagere har lagt utformingen av personlig lyd og uttrykk i andres hender.

Formålet med dette kapitlet var å gå litt grundigere inn på begrepet vintage og tolkningen av det. Det vi ser er en tydelig trend på å velge et vintage trommesett, men når det kommer til valg av lyd er det en større individualisme i bildet. Grunnen til dette kan være mange, fra trommeslageres uvitenhet, likegyldighet, smak, personlighet eller krav fra en nyere tid. Det interessante med dette er da å se på det i lys av tidligere argumenter, som for eksempel at man liker vintage trommesett nettopp på grunn av settets historie, sjel og levd liv. I tilfeller der dette er viktig, burde lydidealet være desto viktigere. I forhold til problemstillingen kan man nå problematisere en todeling av begrepet vintage trommeestetikk. Man erfarer et ja i å velge vintage trommeestetikk i forhold til valg av trommesett. I mange tilfeller et nei til å velge vintage estetikk i forhold til valg av lyd. Av tidsmessige årsaker var det ikke rom i denne studien for å gjøre en større analyse av lydvalgene, noe som kunne være av videre interesse.

6 Avslutning

Denne oppgaven er jobbet ut i fra følgende problemstilling:

**Velger trommeslagere i dagens norske popmusikk vintage trommeestetikk?
Hvorfor gjør de i såfall det?**

Dette er en problemstilling som baserer seg på en samfunnsmessig utvikling innen valg av gamle trommesett. En problematikk som det ikke før nå har blitt rettet søkelys mot. Studien har tatt for seg et utvalg trommeslagere som jobber i den norske populærmusikkindustrien. Oppgaven legger vekt på ordet *hvorfor* og søker etter forståelse for problematikken. Hvorfor velger man å benytte seg av en vintage trommeestetikk i forhold til valg av lyd og instrument? Studien problematiserer de ulike sidene som påvirker en trommeslagers valg av personlig estetikk eller smak. Gjennom teoretisk diskusjon blir studiens uttalelser belyst og problemstillingen besvart. Følgende kapittel oppsummerer hovedaspekter ved oppgavens resultat - og diskusjonsdel med hensikt å gi en pålitelig konklusjon.

6.1 Oppsummering

Trommeslagere i dagens norske popmusikk velger i følge denne studien i mange tilfeller en vintage trommeestetikk. Bakgrunnen for dette kan i forhold til trommeslageren oppsummeres gjennom fem påvirkende faktorer: produsent, trend, personlig estetikk, bransje/miljø og musikkens genre. Ved hjelp av teori har vi diskutert noen aspekter ved disse kategoriene/faktorene og kommet fram til flere interessante vinklinger som utvider forståelsen av problemstillingens problematikk.

I en hver popmusikalsk produksjon spiller produsentene en viktig rolle ovenfor trommeslageren. Det er de som sitter med makten ovenfor musikken som skal produseres og soundet som skal velges. Samtidig er det ulike innfallsvinkler for hvordan dette får konsekvenser for trommeslageren. I noen tilfeller har produsenten en klar tanke om hvordan det skal låte og hva man skal spille på, i andre tilfeller har man en mer åpen

tilnærming til prosjektet der tilfeldighetene kan spille inn, og i noen tilfeller velger produsenten trommeslager bevisst nettopp fordi man ønsker det uttrykket trommeslageren representerer. Produsentene tilegnes i større grad enn instrumentalistene popularitet og oppmerksomhet i media, naturlig nok på grunn av rollen og arbeidsoppgavene en produsent har. På denne måten er produsentene en større påvirkningskilde til retninger som pulseres ut innen musikken i Norge, enn musikerne. På lik linje med musikkprodusentene har man andre prestisjepersoner i bransjen som også påvirker musikalske retninger og moter, blant annet musikksejere i radio, presse og journalister. Som trommeslager må man også forholde seg til trendene i musikkbutikkene og instrumentbransjen.

Samtlige intervjuobjekter hadde forståelse for og bekreftet min oppfattelse av at det eksisterer en trend rundt å velge vintage trommesett. Men hevder selv å ta sine kunstneriske valg uavhengig av trenden. Gjennom ”estetisk kommunikasjon” og deres unike posisjon som profilerte utøvere er de aktive kommunikatorer av trenden, dette fordi mange av trommeslagerne uavhengig av trenden er fasinert av vintage trommesett og bruker det aktivt i popmusikalske sammenhenger. På denne måten står et publikum som observerer trommeslagerne fritt til å tolke hvorfor man velger vintage trommesett og som følge av dette bidrar til trendens snøballeffekt.

Hvorfor man velger det trommesettet man velger begrunnes ofte med smak og personlig estetikk, om det så skulle gjelde et vintage trommesett eller et moderne. Smaken utformes fra tidlig alder og er i en kontinuerlig utvikling, noe som påvirkes gjennom miljø og sosiale faktorer. Smaken i seg selv er på den ene siden et estetisk begrep om det å kunne skjelne, og på en annen side en av de fem sansene. Gjennom godt utviklede smaksdommer kan man skjelne mellom gode og dårlige kunstverk. Det interessante aspektet ved dette er å definere vintage trommesettet som et kunstverk og trommeslagerne som smaksdommere. På denne måten vitner det om objektiv kvalitet fordi de gamle trommesettene har tålt tidens tann og gjennom generasjoner blitt bedømt gode. ”Smak og behag kan ikke diskuteres” (Bale, 2009:67). Smaken er samtidig sterkt knyttet opp til subjektet og rommer individuelle oppfattelser. Felles for intervjuobjektene

er at de søker etter det som oppleves ekte og riktig for dem. I det man finner det rette estetiske uttrykket, oppleves det ekte, og man kan navngi det med begrepet ”autentisitet”. Det handler om å være indrestyrt og handle ut fra egen motivasjon og interesse og ikke bli ledet av andre, ytrestyrt. En annen definisjon på møte med det vintage trommesettet er at de da erfarer en ”estetisk opplevelse”. Den estetiske opplevelsen kan forstås som den sanslige og følelsesmessige opplevelsen man får når man selv arbeider skapende med å uttrykke seg, som for eksempel innen musikk. Å spille på et vintage trommesett kan gi denne gode opplevelsen. Noe som igjen er sterkt knyttet opp til subjektive erfaringer som vekker assosiasjoner og gode ”vibber” i det man setter seg bak et slikt type trommesett.

I den norske popbransjen har man et relativt lite miljø der mange av musikerne kjenner hverandre både gjennom jobb og fritid. Naturligvis danner det seg mindre sosiale grupperinger som deler de samme kunstneriske oppfattelsene med hverandre. Når en sosial gruppering der man liker vintagetrommer møter andre mennesker, vil alle som deler interessen eller ser opp til denne gruppen mennesker bli påvirket til også å like vintagetrommer da man ofte ønsker å identifisere seg med samme type mennesker. Musikksmak kan avspeile sosial opprinnelse eller tilhørighet, men også peke framover mot noe man ønsker å identifisere seg med. Intervjuobjektene i denne oppgave har i stor grad, enten de vil det eller ikke, innflytelse på mange andre. På grunn av deres posisjons som anerkjente trommeslagere spiller de ofte i konstellasjoner og med artister som formidles gjennom mange ulike medier, tv, radio og internett. Selv om intervjuobjektene nå har reflekterte argumenter for å velge det trommesettet de velger vil de uansett være i et samspill med miljøet. Ubevisst eller bevisst er det menneskelig å ta valg for å tilpasse seg trendene, bransjen og miljøet.

Når man velger trommesett, lyd og uttrykk er dette i mange tilfeller på grunn av inspirasjon fra en utøver, en tid eller en type musikk. I en studiosammenheng er valg tett knyttet mot hvilke musikk man skal spille, musikkens genre. Musikken legger premisene for hvilke trommer som blir valgt. Oppgaven tok utgangspunkt i fire cd-produksjoner som intervjuobjektene var delaktige i. På ulike måter har et element av vintage blitt brukt i de ulike innspillingene. Man tilfører eksempelvis en vintage og

skranglete lyd som kontrast til musikkens stil, man velger av erfaring eller ønske fra produsenten et gammelt trommesett, eller på grunn av inspirasjon fra musikkens røtter velger man lyd i harmoni med dette. Et vestlig moment til at man i dagens popmusikk ofte velger et gammelt trommesett eller streber etter en gammel lyd er nettopp for å være tro mot musikkens røtter, som for eksempel visepopen til Thom Hell og Marit Larsen, funken til Jarle Bernhoft og countrymusikken til Kurt Nilsen.

Ved et historisk tilbakeblikk på instrumentutviklingen og bakgrunnen for vintagetrommers popularitet ser vi at det er problematisk og kalle dagens bruk for 100% vintage. Trenden i dag handler i større grad om å bruke et vintage trommesett uten og nødvendigvis benytte seg av en vintage lydkarakteristikk. I noen tilfeller er det å etterstrebe en vintage lyd av interesse, men da for å treffe riktig sound i forhold til musikk. Mange har klare tanker om hvorfor de velger vintage, da også med lyd som et argument. Men det kan se ut som den mest populære lyden ikke er den originale lyden, men en utvikling av den.

6.2 Videre forskning

Generelt sett er en masteroppgaves omfang noe begrensende for en forskningsprosess da det ikke finnes tid og ressurser til å gjøre studier i en stor skala. Denne studien har et noe begrenset antall forskningsutvalg noe som kan begrense påliteligheten og forståelsen av problematikken dersom man ser temaet i et større samfunnsmessig perspektiv. I forhold til bruken av vintage trommesett som et trendfenomen kunne det vært av interesse å gjøre et større studium med et større utvalg fra ulike grupperinger, som blant annet musikere på ulike nivå, utvalg fra produksjonsbransjen og butikkbransjen. Oppgaven påpeker også et fokus på popmiljøet i Norge/Oslo, noe som ville vært et interessant område å forske videre på. Hvordan oppstår strømningene som pulseres ut i markedet og hvordan påvirker dette instrumentalistene? Oppgaven unngår bevisst å diskutere spillestil og går heller ikke direkte inn i en lydanalyse av trommespill, noe som for øvrig er et interessant forskningsemne satt i en norsk popmusikalsk kontekst.

Litteraturliste

- Austring, B. D. og Sørensen, M. (2006) *Æstetik og læring, Grundbog om æstetiske læreprocesser* (1. udgave). København: Hans Reitzels Forlag.
- Bale, K. (2009) *Estetikk, en innføring*. Oslo: Pax Forlag.
- Berulfsen, B og Gundersen, D. (2000) *Fremmedord blå ordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Dybo, T. (2003) *Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse*. Trondheim: Skrifter fra Musikkvitenskapelig institutt.
- Edström, O. (2002) *En annan berättelse om den västerländska musikhistorien – och det estetiska projektet*. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Frith, S. (2004) *Popular Music, Critical concepts in media and cultural studies* London: Routledge.
- Frankplads, P. C. (2008) Marit Larsen: Prosessen bak ”The Chase”, *Musikkpraksis*. Mai s.24-31
- Fog, J. (1994) *Med samtalen som udgangspunkt, det kvalitative forskningsinterview* (1. udgave). København: Akademisk Forlag.
- Frønes, I og Brusdal, R. (2000) *På sporet av den nye tid - kulturelle varsler for en nær fremtid*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Holme, I. M. og Solvang, B. K. (1996) *Metodevalg og metodebruk* (3. utgave). Oslo: Tano.
- Imsen, G. (2005) *Elevens verden, Innføring i pedagogisk psykologi* (4. utgave). Oslo: Universitetsforlaget.

- Jacobsen, D. I. (2005) *Hvordan gjennomføre undersøkelser?: innføring i samfunnsvitenskapelig metode* (2.utgave). Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Kvale, S. (1997) *Det kvalitative forskningsintervju* Oslo: Ad notam Gyldendal.
- Kvale, S. (1997) *Interview, En introduktion til det kvalitative forskningsinterview* (1.udgave). København: Hans Reitzels Forlag.
- Ledang, O.K. og Store norske leksikon. (2009) *Musikkvitenskap*[online] Tilgjengelig fra: <http://snl.no/musikkvitenskap> [Lastet ned 03.12.09]
- Middleton, R. (1990) *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Moore, A. F. (2001) *Rock: The Primary Text* (Second edition). Aldershot: Ashgate.
- NESH (2006) *Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, humaniora, juss og teologi*. Oslo: Forskningsetiske komiteer.
- Neset, E. (2009) *Ableton Live for D(r)ummies*. Universitetet i Agder, Kristiansand.
- Nrk Lydverket (2009) *Se onsdagens sending her!* [online] Tilgjengelig fra: www.nrk.no/lydverket/2009/10/ [Lastet ned 03.12.09]
- Rasmussen, B. (2001) *Boom, Boom, Boom -Trommesettets utvikling* Kristiansand: Carl Schnabel Publikasjoner no. 2
- Ruud, E. (1997) *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Shuker, R. (2008) *Understanding Popular Music Culture* (Third edition). London: Routledge.
- Tønsberg, K. (2007) *Institusjonaliseringen av de rytmiske musikkutdanningene ved Høgskolen i Agder* Oslo: NMH- publikasjoner.
- Store norske leksikon (2009) *Popmusikk* [online] Tilgjengelig fra: www.snl.no/popmusikk [Lastet ned 03.12.09]

Vedlegg 1

Intervjuguide

Hvilke kunstneriske føringer og forventninger eksisterer i de musikalske valgene hos en norsk pop-trommeslager og i hvor stor grad får de subjektive fortolkningene slippe til?

Objekt: Norske utøvere innen popmusikk, trommeslagere, i forhold til en spesifikk innspilling.

Del 1 Instrumentet

- Fortell om instrumentet ditt? (oppsett, merke, type skinn, stikker, cymbaler)
- Hvorfor har du valgt nettopp dette? (påvirkning, idealer, estetikk, særegenhet)

Del 2 Spillestil

- Fortell om den musikalske prosessen rundt platens tilblivelse? (fra øvingssituasjon til studiositasjon, rammefaktorer, kreativprosess)
- Begrunn dine musikalske valg?

Del 3 Sound (i form av produsert lyd)

- Beskriv soundet du formidler på denne innspillingen?
- Hvorfor valgte du nettopp dette soundet?

Del 4 Produksjon

- Hvilken innflytelse hadde du på det ferdige resultatet? (mikseprosess)
- Hvem kontaktet deg angående denne jobben? (artist, produsent, manager)
- Hva tror du er årsaken til at denne produksjonen har slått an blant det norske folk?