



Trommestemming

En kvalitativ undersøkelse av forholdet mellom metode og praksis

Åsmund Bernhard Knutson

Veileder

Per Elias Drabløs

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 inntestår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Universitetet i Agder, 2014

Fakultet for kunstfag

Institutt for musikk

Forord

Innledningsvis vil jeg rette en særlig takk til min veileder Per Elias Drabløs for veiledning, konstruktive tilbakemeldinger og en tilgjengelighet langt over det man kan forvente. Takk til min trommelærer Bruce Carl Rasmussen for inspirasjon og kunnskap. Takk til Bjørn Ole Rasch for gode tilbakemeldinger, spesielt på den utøvende siden av dette studiet. En stor takk går også til mine informanter, Per Lindvall, Torstein Lofthus og Karl Oluf Wennerberg, som fant tid i en hektisk hverdag til å delta i denne undersøkelsen. Takk til min svigerfar Janos Piros for gode innspill, samtaler og veiledning. Takk til min far Geir Knutson for støtte og verdifull korrekturlesning. Jeg vil også takke de som på forskjellig vis har bidratt i arbeidet med denne oppgaven: Espen Ramsli Fredriksen, Pål Rake, Javed Kurd, Hanne Sandbæk og Håkon Øyen. Sist, men ikke minst, en stor takk til min familie som har støttet meg gjennom hele prosessen. Spesielt til lille Sofia som ble født midt i mellom intervjuer, transkribering og analyse. Gleder meg til å ha enda mer tid med henne!

Jeg har i arbeidet med stoffet vært opptatt av å skrive en oppgave som kan ha en aktualitet i det akademiske musikkmiljøet og blant utøvende musikere. Det har vært et mål å holde oppgaven konsis og tydelig. Siden jeg bare har funnet et begrenset utvalg relevante oppgaver og undersøkelser, har jeg valgt å gi plass til utfyllende forklaringer av sentrale begreper, informasjon om utstyr og ellers vesentlig informasjon..

Oppgaven er delt inn i seks kapitler. Det første kapitlet er en introduksjon til temaet for oppgaven, avgrensning, valg av problemstilling, samt en refleksjon over min egen rolle som forsker, og min egen innsikt i temaet som skal undersøkes. Kapittel 2 belyser ulike tilnærminger til populærmusikk, redegjør for teori om emnet, forskningsmetoden som er brukt, prosessen med utvelgelse av informantene, og en gjennomgang av undersøkelsesprosessen. Kapittel 3 består av utfyllende informasjon om trommesettets bestanddeler, en beskrivelse av trommestemming med utgangspunkt i et teoretisk perspektiv, samt begrepsavklaring av sentrale emner. I kapittel 4 presenterer jeg resultatene av undersøkelsen; en diskusjon av informantenes svar og tilnærminger i lys av hverandre. I kapittel 5 drøfter jeg sentrale temaer basert på informantenes svar i undersøkelsen opp mot relevant teori.

Oppgaven avsluttes med kapittel 6, som gir en sammenfatning og oppsummering, samt forslag til nye forskningstemaer.

Åsmund Bernhard Knutson

Mai, 2014

Innholdsfortegnelse	
1 INNLEDNING	7
1.1 Bakgrunn for valg av forskningsfelt	7
1.2 Oppgavens problemstilling og avgrensning	8
1.3 Insider/Outsider	11
2 TEORI OG METODE	15
2.1 Populærmusikk	15
2.2 Eksisterende teori om emnet	16
2.2.1 Utvelgelse av teori	17
2.3 Hvorfor kvalitativ metode?	18
2.3.1 Intervju	19
2.4 Analyse av data	20
2.4.1 Koding og meningsfortetting	21
2.5 Utvelgelse av informanter	22
2.6 Undersøkellesprosessen	25
3 TROMMESETTET	29
3.1 Trommesettets bestanddeler	30
3.2 Skinn	33
3.3 Trommestemming	38
3.4 Begrepsavklaringer	43
3.4.1 Sound	43
3.4.2 Touch	44
3.4.3 Renstemming	45
4 RESULTAT OG DISKUSJONSDEL 1	47

4.1 Informantenes utstyr	47
4.2 Stemmeprosessen	49
4.2.1 Punch som metafor	51
4.2.2 Wennerberg	53
4.2.3 Lindvall	55
4.2.4 Lofthus	57
4.3 Sammendrag	59
4.3.1 Wennerberg	59
4.3.2 Lindvall	60
4.3.3 Lofthus	61
5 RESULTAT OG DISKUSJONSDEL 2	63
5.1 Informantenes bevissthet rundt stemmeprosessen	63
5.2 Lydsjekk – Et sted å praktisere eller lære kunnskap?	64
5.3 Renstemming – Begrep i nøkkellitteratur og funksjon hos nøkkelutøvere?	65
5.4 Hvor og hvordan skapes trommesoundet?	69
6 AVSLUTNING	75
LITTERATURLISTE	77
Vedlegg:	79

1 Innledning

I denne oppgaven vil jeg gi en beskrivelse av hvilke metoder profilerte trommeslagere bruker for å stemme sitt instrument, deres syn på stemming, og deres refleksjoner og erfaring rundt trommestemming og sound.¹ Jeg kommer til å skille mellom to hovedarenaer for trommeslagere: live² og studio³. Dette valget ble støttet av mine informanter, som uoppfordret brukte denne inndelingen allerede i starten av intervjuundersøkelsen.

Innenfor avgrensningen popmusikk så er det hovedsakelig to forskjellige måter jeg stemmer trommer på. Den ene er til en livesetting, og den andre er til en studiosetting.

(Torstein Lofthus, informant)

Oppgaven kommer til å skille mellom disse to arenaene når det er nødvendig. Jeg vurderte å dele oppgaven i to, og skille helt mellom livesettingen og studiosettingen. Etter intervjuundersøkelsen fant jeg ikke grunnlag for å gjøre dette skillet, siden overvekten av svarene fra informantene ikke skilte mellom arenaene og fungerte som gyldige for begge settinger.

1.1 Bakgrunn for valg av forskningsfelt

Okay, let's face it...the "drum" has been around a while. Longer than the piano, I suspect, longer than the guitar, and certainly a lot longer than the drum machine. Therefore the question arises, "If they have been around so long, and they are so effective, how is it that we in popular music know so little about the science of tuning the darn things?" (Adams, 2001, s. 1)

Som profesjonell trommeslager har jeg ofte tenkt på hvorfor jeg aldri opplever å ha én metode for trommestemming som fungerer i de fleste sammenhenger. Stemmeprosessen er som regel basert på en grunntanke og et ønske om et sound, enten av personlige grunner, av hensyn til en artist, et lokale, eller et konkret musikalsk uttrykk. Selv har jeg erfart at jeg gjerne baserer mine valg på intuisjon og følelsene mine

¹ Sound er et låneord fra engelsk som kan sammenliknes med det norske ordet lydbilde (Nilsen, 2012, s.

² Konsert med publikum til stede.

³ Innspilling av musikk uten publikum til stede.

”der og da”. Bøker om emnet kan gi et inntrykk av at trommestemming er en kunnskap man kan lære seg, og på den måten oppnå et godt sound.

Jeg ønsker gjennom arbeidet med denne oppgaven å bli bedre kjent med mine egne prosesser når jeg stemmer trommer, og finne frem til hvilke metoder andre dyktige trommeslagere bruker. Som utøver selv vil det være spennende å undersøke hvorvidt mine egne metoder for god stemming av trommer korresponderer med hvordan andre og mer renommerte trommeslagere gjør dette for å skape sitt ”sound”. Videre vil jeg se nærmere på prosessen de har vært igjennom, hvor de har lært sin kunnskap, og hvilke refleksjoner de gjør seg rundt trommestemming som helhet. Jeg vil også se nærmere på hvilken plass og status stemmeprosessen har for dem i trommeyrket. Deretter vil jeg, som forsker og utøver, diskutere funn i undersøkelsen i forhold til litteratur og lærebøker om emnet.

1.2 Oppgavens problemstilling og avgrensning

Oppgavens problemstilling

Følgende problemstilling har blitt lagt til grunn for undersøkelsene i dette arbeidet:

Er det en sammenheng mellom spesifikk trommestemmingspraksis og generell trommestemmingsmetodikk?

Jeg ville forske og lete etter muligheten for at det fantes en vei til målet som kunne løftes frem som en funksjonell, gyldig og validert metode for å oppnå høy kvalitet av trommestemming og sound. Finnes det en generell metode som er bedre enn de andre, eller finnes det mange metoder, basert på individuelle preferanser? Finnes det muligens et annet svar på denne problemstillingen?

Med det begrensede utvalget av informanter vil det ikke gi grunnlag for å komme med entydige svar. Likevel kan det bidra med nyttig og anvendelig kunnskap og stimulere til videre forskning.

Tony R. Adams sier i innledningen i sin bok *Drumset Tuning Theory*:

And yes, there is a proper way to tune ALL instruments – even drums (Adams, 2001, s. 5).

Adams inntar et standpunkt som antyder at det finnes én metode som kan fremheves. Allerede på neste side sier han:

Don't write everything you hear about drumset tuning in stone. That includes what you read in this book. Consider this book a starting point. It is an introduction to drumset tuning and a single point of reference for ONE organized approach to drumset tuning (Adams, 2001, s. 6).

Mine opplevelser med trommestemming er at det er en personlig, dynamisk, og følelsesstyrt prosess. Jeg har selv bare sporadisk anvendt aktuell teori for å øke min kompetanse på området. Min egen bakgrunn og den dobbeltheten jeg fant hos Adams førte til utformingen av det første forskningsspørsmålet.

Forskningsspørsmål 1:

På hvilken måte forholder nøkkelutøvere seg til nøkkellitteratur?

Jeg ønsker å finne ut om trommestemming er en subjektiv følelse eller om metodelitteraturen følges.

Forskningsspørsmål 2 og 3 valgte jeg å hente fra funn i undersøkelsesprosessen.

Forskningsspørsmål 2:

Hvilken funksjon har renstemming i nøkkellitteratur og hos nøkkelutøvere?

Forskningsspørsmål 3

Hvor skapes trommesoundet til en utøver?

Informantene er opptatt av forholdet mellom renstemming og sound. Denne vektleggingen fra deres side og renstemming sin sentrale plass i teorien gjør begrepene naturlig å undersøke nærmere. En studie av trommeslagere og deres stemmemetoder fra alle musikalske stilarter vil ikke være mulig innenfor rammene av denne masteroppgaven. Jeg har derfor valgt å avgrense oppgaven til sjangeren popmusikk, hvor jeg selv er mest aktiv og har mest bakgrunnskunnskap.

Mitt ønske er at denne oppgaven skal kunne brukes av andre forskere for å kunne gjøre utdypende studier av, for eksempel, en større gruppe trommeslagere innen kategorien popmusikk eller en annen sjanger. Jeg håper også at den kan fungere som et

oppslagsverk for slagverkstudenter og andre trommeslagere som ønsker å øke sin kompetanse og kunnskap om stemming av trommer.

På bakgrunn av oppgavens problemsstilling har jeg lagt vekt på å:

- gi en nøyaktig forklaring av hvilket utstyr informantene bruker.
- gi en nøyaktig beskrivelse av hvordan informantene stemmer trommene sine, og vurdere dem i lys av hverandre.
- finne likheter/ulikheter mellom mine informanternes stemningsmetoder og det man finner i litteratur om trommestemming.
- gi et sammendrag av deres erfaringer og refleksjoner rundt trommestemming og diskutere dette mot hverandre, meg selv og teori på området.
- omtale og belyse sentrale aspekter, temaer eller begreper informantene trekker frem, og som kommer frem gjennom arbeidet med undersøkelsen.

Ved å anvende disse vektleggingene mener jeg å ha et godt utgangspunkt for å gi relevante svar på oppgavens problemstilling.

Mitt inntrykk er at bøker om trommestemming i hovedsak forklarer hvordan man oppnår en målbar grad av stemming. Likevel blander de uttrykket stemming og sound om hverandre. Eksplisitt ved å bruke overskrifter og boktitler som "*Veien til trommesound*"⁴ (Schröder, 2009), men også implisitt ved å antyde at en bok er *alt* man behøver å kunne om trommestemming. Eksempel er titler som "*Drum tuning: The ultimate guide*" (Schroedl, 2002). Disse bøkene er teori/praksis-bøker som forteller lite om *hvorfor* man skal gjøre slik som boken sier, men mye om *hvordan* det skal gjøres. Det er sterk fokus på målbare kriterier som renstemming og trommens egen grunntone, og de antyder, ved for eksempel tittel på boken og bokens ordlyd, et system som skal sikre denne kvaliteten hver gang.

Den kunnskapen kvalitativ metode gir rom for å skape, ønsker jeg å behandle med innsikt og respekt slik at denne oppgaven kanskje kan gi en ny tilnærming for

⁴ Der Weg Zum Traumsound.

trommeslagere, andre som vil forske på temaet eller andre interesserte i trommestemming..

1.3 Insider/Outsider

I møte med intervjuinformantene og med det innsamlede datamaterialet vil forskeren alltid stille med en førforståelse. Denne omfatter meninger og oppfatninger vi på forhånd har i forhold til det fenomenet som studeres (Dalen, 2011, s. 18).

Hvilken grad av førforståelse man innehar er med å avklare forskeren sin posisjon til emnet som skal studeres. Lauren J. Breen omtaler denne posisjoneringen i sin artikkel; *The researcher 'in the middle': Negotiating the insider/outsider dichotomy.*

It is becoming increasingly important for social and behavioural researchers to clarify their personal motivation for their research, especially for those utilising qualitative methodologies that require reflexivity (see Creswell, 1994; Crotty, 1998; Etherington, 2004; Patton, 2002). As a component of clarifying their role in the research, these researchers often position themselves as either 'insiders' or 'outsiders' to their research domain (Bonner & Tolhurst, 2002). Generally, insider-researchers are those who chose to study a group to which they belong, while outsider- researchers do not belong to the group under study (Breen, 2007, s. 163).

I denne studien vil min rolle være todelt. Jeg vil innhente data, men også fortolke dem. Min bakgrunn og erfaring som trommeslager vil legge føringer for hvordan jeg forholder meg til innsamlede data, og hvordan jeg tolker denne informasjonen. Denne innsikten kan bidra til å utvikle målrettede tilnærminger. Muligheten til å kunne bruke min egen erfaring og kunnskap som en *insider*, ser jeg som en styrke i arbeidet med denne oppgaven. Det å ha egne preferanser om et emne, fører også utfordringer med seg. Jeg må passe på å være tro mot forskningsmetoden slik at jeg legger til rette for gode gyldige svar, og ikke leter etter måter å tolke eller finne synspunkter bare for å støtte mine egne ideer og hypoteser.

Per Elias Drabløs skriver om denne problematikken i sin bok "From Jamerson to Spenner" (Drabløs (2012)). Drabløs argumenterer for at det kan være en styrke å være en insider. Han skriver at det for han opplevdes som enklere å få informantene til å åpne seg i intervjusettingen, og at hans egen erfaring som musiker gav ham innsikt i de musikalske valg som ble diskutert i oppgaven, noe han ikke ville hatt som outsider.

Breen mener det finnes flere sider ved denne problematikken enn bare det å være insider eller outsider. Hun trekker frem en posisjon til – "in the middle." Hun argumenterer for at "midt i mellom"-utgangspunktet er den mest hensiktsmessige posisjonen å forske ut fra, siden man da kan maksimere de positive sidene fra begge retningene, minimere de negative sidene fra begge og samtidig opprettholde prosjektets troverdighet.

I occupied within my PhD research, including the personal experiences that led me to consider myself to be neither 'inside' nor 'outside' the research domain. I explore the ways in which my experience 'in the middle' influenced my choice of research topic, the scope of my study, access to informants, the collection and analysis of data, and the maintenance of research rigor (Breen, 2007, s. 165).

På grunn av min tilknytning til trommefaget, og som aktiv utøver i det profesjonelle trommemiljøet i Norge, vil jeg anse meg som en insider i denne undersøkelsen. Det gir meg fordeler, men også noen utfordringer. Utfordringene er å ikke farges av at jeg ser opp til intervjuobjektene, og at jeg i min studietid har studert deres tekniske ferdigheter og trommespill på en slik måte at jeg kan oppleve deres tanker og meninger som sanne. I lys av Breens tanker om de muligheter man oppnår med å være "in the middle", ser jeg at kan fungere som en styrke i de tilfeller vi kommer inn på et emne jeg ikke har studert like grundig som informantene. Jeg vil ikke helhetlig kunne være noe annet enn en insider til dette emnet i denne undersøkelsen. En veksling derimot, mellom *insider* og *in the middle*, vil kanskje kunne gi meg et enda dypere innblikk i informantens tilnærminger, ved at min førforståelse da ikke vil være med å styre meg som intervjuer på samme måte som når vi snakker om temaer informantene og jeg har like stor kunnskap om. Informanten vil da styre samtaleforløpet og det kan åpne muligheten for kunnskap som jeg ikke har klart å forutse i forarbeidet. Som insider vil det være utfordrende å forholde meg objektivt til alle temaer i undersøkelsen. Det vil være nødvendig å sette mine egne synspunkter, preferanser og interesser til side, for å la den enkelte informant slippe til med sine meninger.

Det sentrale blir å trekke inn sin førforståelse på en slik måte at den åpner for størst mulig forståelse av informantenes opplevelser og uttalelser (Dalen, 2011, s. 18)

Insideren kan følge opp samtalen på en formålstjenlig måte ved å anvende sin innsikt, og noen ganger fungere som en "researcher in the middle". Ved å opptre på denne måten mener jeg å ha gode muligheter til å samle inn relevante svar.

2 Teori og metode

I dette kapitlet vil jeg gjennomgå eksisterende teori og de metodeverktøy jeg har brukt i oppgaven. Å gi en innsikt i mine kilder brukt i arbeidet med oppgaven, og hvor man kan innhente den kunnskapen som behøves, ser jeg som hensiktsmessig for andre forskere som ønsker å foreta nye eller liknende studier, og for trommeslagere som ønsker å utvide sin kunnskap om emnet.

2.1 Populærmusikk

Sentralt i avgrensningen av min masteroppgave er begrepet populærmusikk. Dette begrepet vil fungere som en ramme for intervju og refleksjoner gjennom hele oppgaven. Denne kategorien av musikk er også den jeg selv mest opererer innenfor som utøvende trommeslager, og er dermed den jeg har mest kunnskap om. Mine informanter er valgt på bakgrunn av sin posisjon og tilknytning til populærmusikk.

Populærmusikk er en form for kommunikasjon og har alltid et publikum (Shuker, 2012, s. 18).

Stuart Hall argumenterer for at begrepet popularitet best kan forstås i lys av de kontekstuelle rammene fenomenet opptrer i (Hall, 1981, s. 228). Populærmusikk vil dermed nesten alltid påvirkes i sin utforming av rådende, tidsaktuelle sosiokulturelle forutsetninger (Middleton, 2001, s. 2). Richard Middleton argumenterer også for en slik forståelse og fremhever særlig tre fenomener som bidrar til at musikk oppfattes og betegnes som populær: For det første er det i vår tid mulig å produsere og eksponere store mengder musikk for et bredt publikum i løpet av kort tid. Målrettet påvirkning vil altså ha betydning for publikums tolkning av popularitet. Videre er tilgjengeligheten overveldende og mange kan ha et "eierforhold" til de samme artistene, noe som underbygger fellesskapsfølelse og tilhørighet. Middletons tredje poeng er knyttet til nettopp de sosiokulturelle fenomenene som danner forutsetningene for popularitet og betydningen dette har for menneskene som eksponeres for fenomenet (Middleton, 2001, s. 2).

Culturally, all popular music consists of a hybrid of musical traditions, styles, and influences (Shuker, 1998, s. viii).

Selv om popmusikken opp gjennom historien har endret seg i forhold til sjanger, instrumentering, oppbygging osv, handler populærmusikk om publikums forhold til det som tilbys (Middleton, 2001, s. 2)

Denne oppgaven er skrevet med utgangspunkt i trommeslagere innen dagens populærmusikk. Kategorien populærmusikk står sentralt i oppgaven, men hovedsakelig som oppgavens ramme og avgrensning. Derfor velger jeg å ikke gi mer plass til å utdype selve populærmusikkbegrepet. Jeg ser det derimot som viktig å belyse hvordan trommeslagere i dagens musikkmiljø forholder seg til populærmusikk for å tolke informantenes svar i undersøkelsen på best mulig måte. For en trommeslager vil begrepet populærmusikk dreie seg om ulike sammenhenger hvor man spiller kommersiell musikk som fremføres av et band eller en artist.

For å prøve ut oppgavens aktualitet, fant jeg det hensiktsmessig å innhente kunnskap om hvor aktuelt det er å bruke trommeslagere i fremføring av populærmusikk for øyeblikket. Jeg brukte Apple's musikkbutikk iTunes og YouTube for å finne ut hvor mange av de største popartistene og bandene som bruker trommeslager når de fremfører musikken sin. Av de 20 øverste plassene på den norske iTunes listen fant jeg ut, etter å ha sett live-klipp av de aktuelle artistene og låtene på Youtube, at 18 av 20 internasjonale artister/band bruker trommeslagere når de holder konserter⁵. Denne listen viste seg å inneholde musikk hvor en av en av mine informanter spiller trommer⁶. Dette er noe jeg mener kan være med å styrke oppgavens relevans .

2.2 Eksisterende teori om emnet

Litteratur

Litteratur med relevans for denne oppgaven om trommestemming kan deles i fire kategorier.

Kategori 1 er metode- og lærebøker som forklarer sin vei til målet. Bøkene omtaler ofte deres syn på stemming og teorien bak deres metode som fakta.

⁵ Se vedlegg 1.

⁶ Morten Harket, "Brother" (Harket/Kvint), Per Lindvall trommer, *Brother*, Universal.

Kategori 2 er akademiske publikasjoner hvor det legges vekt på å forholde seg objektiv til temaet og gi relevante gyldige svar. Svarene er ofte tematisk spisset, og kan brukes til å kommentere eller forklare et avgrenset området med stor grad av troverdighet.

Kategori 3 er artikler hentet fra blader og tidsskrifter. Denne kategorien plasserer seg mellom kategori 1 og kategori 2. Artikkene prøver ofte å fremstå med stor grad av gyldighet og troverdighet, men har ofte en tydeligere tematisk og personlig vinkling, samt til tider en egen agenda, fra forfatteren eller tidsskriftets side, enn en akademisk publikasjon.

Kategori 4 er teoribøker om temaer indirekte knyttet til trommestemming. Dette kan være lydteori, akustikkteori, materialteori, og andre relaterte temaer til trommestemming og trommestemmingsprosessen. Disse kan, på samme måte som kategori 2, være gode kilder til empiri om et konkret avgrenset tema.

Video

Instruksjonsvideoer brukes ofte til å formidle kunnskap. Her kan man gi en visuell innføring samtidig med at det presenteres eksempler på lyd og lydbilder. Disse instruksjonsvideoene var ikke lett tilgjengelige, men etter en del arbeid fikk jeg kjøpt noen DVD-er gjennom en nettside i Japan. Det fantes også instruksjonsfilmer om trommestemming på Youtube. Disse var det ofte vanskelig å bestemme kvaliteten og validiteten til, siden videoene ikke blir kontrollert av noen før de legges ut på internett. Jeg har brukt relevante instruksjons-DVD-er utgitt på seriøse forlag i arbeidet med denne oppgaven.

2.2.1 Utvelgelse av teori

Som slagverkstudent og utøvende trommeslager hadde jeg allerede før masterstudiet en god del bøker og videoer om trommestemming. Jeg opplevde at jeg hadde et godt utgangspunkt, både hva gjaldt relevant teori og hvor jeg skulle gå for å få tak i denne. Det stedet jeg til nå hadde funnet hoveddelen av min trommeteori, var Amazon.com⁷. Så det var naturlig for meg å starte her. På Amazon.com er det en mulighet hvor man kan

⁷ Amazon.com, er et amerikansk IT-selskap. Selskapet driver elektronisk handel over Internett til kunder over hele verden.

stille inn søket etter forskjellige kriterier. Jeg valgte å stille inn mine søk på "mest populær" for å starte letingen blant de mest aktuelle bøkene og DVD-ene. Jeg lette også blant undervisningsbøker om stemming av trommer på bibliotek, og gjorde søk på internett og i oppslagsverk tilgjengelig gjennom databaser ved Universitetet i Agder og Universitetet i Oslo. Jeg forespurte ressurspersoner, lette i musikktidsskrifter i papirform og digitalt etter tilgjengelige artikler og oppgaver skrevet om temaet. Sammen med søkemotorvalg som "mest populær", brukte jeg kildehenvisninger i annen litteratur for å finne oppgaver, artikler og andre publikasjoner som var mye sitert. Dette brukte jeg som informasjon, sammen med min egen vurdering av kildematerialet for å finne relevant litteratur.

Jeg valgte å kjøpe alle bøkene og DVD-ene jeg mente hadde relevans i forhold til problemstillingen. Videre formet jeg en liste med kriterier jeg mente var nødvendig å tilfredsstille før jeg valgte å bruke dem som kilde i oppgaven.

- boken skal hovedsakelig omtale trommestemming.
- boken skal være gitt ut på et velrenommert og seriøst forlag.
- boken skal være anerkjent av renommerte trommeslagere eller pedagoger.
- boken skal ikke selge en vare annen enn seg selv.
- boken skal ha en nyansert tilnærming til trommestemming.

Jeg gjennomgikk hver bok og bestemte et utvalg som tilfredstilte de kriterier jeg hadde lagt til grunn. Dette gav meg en tilfredsstillende mengde litteratur å hente informasjon fra.

2.3 Hvorfor kvalitativ metode?

Siden formålet med denne oppgaven er å innhente konkret informasjon om trommestemmingsprosessen til informantene, deres erfaringer og refleksjoner, falt valget på kvalitativ metode. Som beskrevet i (Hellevik, 2003) og (Johannessen, Tufte & Christoffersen, 2010), har kvalitativ metode, i motsetning til kvantitativ metode, sin styrke i å leve seg inn i, og oppfatte mønstre i mangfold av sanseintrykk; særlig når man undersøker fenomener som vi ønsker å forstå mer grundig, eller som det er forsket lite på fra før.

Skulle svarene fra undersøkelsen for eksempel anvendes av et firma som produserer trommeutstyr ville en kvantitativ tilnærming kunne gi gode svar på hvilke skinn og hjelpemidler en gruppe trommeslagere bruker. Dette ville for firmaet kunne fungere som relevant informasjon og gode svar. Da kunne firmaet, for å øke salget, fokusere produksjonen mot de skinn og hjelpemidler som flest hadde bruk for. Johannesen, Tufte og Christoffersen skriver om forskjellene mellom kvalitativ og kvantitativ metode (Johannesen et al., 2010, s. 32). Den kvalitative metoden vil kunne gi mer detaljert og nyansert informasjon om trommestemmingsmetodene til informantene som deltar i undersøkelsen. En kvantitativ metode ville kunne gi svar på hvor mange som stemmer trommene sine, men vil ikke ha de samme mulighetene for å oppdage, eksempelvis, hvilken mening trommeslagere tillegger stemmeprosessen.

Både Johannesen et al. (2010) og Kvale (2009), diskuterer individualismen i kvalitativ og kvantitativ metode. Kvalitativ metode har større rom for individualisme enn kvantitativ metode og gir dermed mulighet til å finne essensen og dypere meninger hos informantene enn de jeg selv ville klart å finne før undersøkelsen, eller i teori om emnet. Jeg ønsker å gi plass til, denne typen informasjon fordi jeg anser den som viktig for å kunne gi gode gyldige svar på problemstillingen, og åpne for utvikling av ny kunnskap i undersøkelsesprosessen.

2.3.1 Intervju

Det kvalitative forskningsintervjuet er produksjonssted for kunnskap. Et intervju er bokstavelig et inter view, en utveksling av synspunkter mellom to personer som samtaler om et tema av felles interesse (S. Kvale, 2001, s. 28).

Det kvalitative forskningsintervju som metode er valgt grunnet sin evne til å gi intervjuobjektet en individuell stemme, samtidig som det kan gjennomføres i en såpass stram struktur at man får resultater det er mulig å sammenlikne. Selve intervjuet vil foregå som en samtale mellom to *likeverdige* samtalepartnere og vil ha en "*hverdaglig*" tone, for å gjøre det lettere for informanten å føle seg komfortabel og trygg i situasjonen. På denne måten mener jeg at det er mulighet for å få relevante svar som igjen til sammen vil kunne gi meningsfull informasjon som jeg kan tolke og bruke til å svare på oppgavens problemstilling.

Siden ingen av informantene er vant med å delta i kvalitative forskningsintervjuer og heller ikke så ofte svarer på den typen spørsmål jeg kommer til å stille dem, må jeg regne med at det vil bli en god del småprat og resonering før de kommer frem til sine svar og konklusjoner. Av samme grunn er rekkefølgen på mine spørsmål og temaer lagt opp med en kronologi slik at den gradvis skal stimulere informanten til økt bevissthet rundt temaet for undersøkelsen. Dette opplevde jeg også at fungerte godt. De spørsmål som krevde størst tilstedeværelse og som var ment å produsere svar som kanskje kan gis status som empiri etter nøye utprøving, ble lagt mot slutten av undersøkelsen. Det kvalitative intervjuet har muligheten til å utforske særskilte temaer gjennom en åpen eller semistrukturert samtaleprosess. Dette kan berike min forskning med svar verken informanten eller jeg ville klart å forutse. Denne fleksibiliteten og produksjonstanken korresponderer godt med ønsket mitt om å utvikle ny kunnskap.

2.4 Analyse av data

Analyseprosessen starter tidlig i kvalitative studier, faktisk allerede i intervjufasen (Dalen, 2011, s. 62). I denne oppgaven har jeg hatt et blikk til analyseprosessen i intervjuguide- og problemstillingsutformingen.

Ikke still spørsmålet om hvordan intervjuene skal analyseres, før du har funnet svaret på hva som skal undersøkes, og hvorfor undersøkelsen skal foretas. Innhold og formål går forut for metoden (S. B. Kvale, S, 2009, s. 199).

Oppgavens analysearbeid er lagt opp som en kombinasjon mellom to innfallsvinkler. Den ene innfallsvinkelen baserer seg på møysommelig koding av data "nedenfra", mens den andre tar utgangspunkt i en struktur "ovenfra", basert på de idéer og iboende kunnskaper jeg, som trommeslager, har av *førforståelse* for oppgavens tema og oppgavens problemstilling (H. Holter & Kalleberg, 1996, s. 221).

Før undersøkelsen startet lå det en nøye utarbeidet intervjuguide til grunn for intervjuundersøkelsen, og tilsvarende nøyaktighet og sammenheng mellom undersøkelsen, oppgavens tema, funksjon, oppgavens problemstilling, samt valg av informanter og valg av intervjuform.

Still aldri spørsmålet om hvordan transkripsjonene skal analyseres etter at intervjuene er utført - det er for sent å begynne å tenke etter at intervjuingen er ferdig" (S. B. Kvale, S, 2009, s. 198).

Jeg så det som viktig å ha en klar og hensiktsmessig plan for analysearbeidet i forkant av undersøkelsen. Siden jeg selv tilhører samme utøver-/yrkesgruppe som informantene, var jeg i den posisjon at jeg kunne prøve ut alle spørsmål i utformingen av undersøkelsen, og til slutt undersøkelsen som helhet på meg selv, før jeg tok den i bruk. Dette lot meg ta bort unødvendige spørsmål, dårlige formuleringer, og uklare eller diffuse temaer. Denne kontrollen av variabler i arbeidet med undersøkelsen og oppgaven gjorde meg tryggere som intervjuer og som forsker på de resultatene jeg ønsket å produsere. I arbeidet med intervjuguiden hadde jeg hele tiden et blikk på begge sider av undersøkelsen. Hvordan analyseprosessen best kunne tjene intervjuguiden, og hvordan jeg på best mulig måte kunne finne spørsmål det var mulig å hente ut gode svar og mening fra. Holter og Kalleberg (1996, s. 23) siterer Kvale (1987).

"Valide svar (i et intervju) er et spørsmål om å spørre riktig"

Kvale og Brinkmann beskriver tre sentrale former for intervjuanalyse. Analyser med fokus på *mening*, analyser med fokus på *språk* og *generelle analyser* (S. B. Kvale, S, 2009, s. 205). I undersøkelsen vil jeg hovedsakelig innhente informasjon som vil være i direkte samsvar med de ord og setninger som blir sagt, uten at man behøver å gjøre en større analyse av språket til informanten. Det vil heller ikke være hensiktsmessig å se intervjuet ut fra ulike teoretiske posisjoner for å finne den *egentlige meningen* (S. B. Kvale, S, 2009, s. 223) informantene prøver å formidle. Tar man Kvale/Brinkmann sine hovedformer som utgangspunkt, vil analyse med fokus på mening være den jeg ser som mest hensiktsmessig å bruke i denne oppgaven.

Meningsfortetting vil fungere som et godt verktøy for å "koke" ned lange tankerekker, utgreiinger, resonnementer og liknende fra informanten.

2.4.1 Koding og meningsfortetting

Siden jeg hadde hatt en positiv opplevelse med intervjuguiden, valgte jeg å bruke de temaene jeg hadde utformet der som utgangspunkt for en begrepsstyrt koding av det innsamlede dataet.

Begrepsstyrt koding bruker koder som forskeren har utviklet i forveien, enten ved å se på noe av materialet eller ved å rådføre seg med eksisterende litteratur på området, mens datastyrt koding innebærer at forskeren begynner uten koder og utvikler dem ved å lese materialet, for eksempel i grounded theory (S. B. Kvale, S, 2009, s. 209).

Jeg ønsket å beholde den fleksibiliteten kvalitative metoder gir for også å være et skapende redskap for kunnskap. Derfor valgte jeg også å tilnærme meg svarene produsert i undersøkelsen også fra datastyrt koding, slik man gjør i tilnærmingen *grounded theory* (S. B. Kvale, S, 2009, s. 209).

Jeg brukte den begrepsstyrte kodingen til å systematisere svarene og brukte analyseverktøyet *meningsfortetting* (S. B. Kvale, S, 2009, s. 212) for å komprimere og kondensere utsagnene til kortere meningsbærende setninger. På denne måten kom jeg ofte nær det jeg oppfattet som essensen. Dette var verdifull informasjon når jeg skulle gjennomgå og konkretisere deres metoder for stemming av trommene, og se de i lys av hverandre. Den datastyrte kodingstilnærmingen resulterte i en samling temaer og utsagn som var knyttet opp mot bestemte nøkkelord, temaer eller problemstillinger. Prosessen med begrepsstyrt og datastyrt koding ble grunnlaget for kapittel 5; resultat og diskusjonsdel 2. Tilnærmingene fungerte også som en sikring, slik at jeg ikke bare skulle følge mine egne spor, men hele tiden være luttet øre mot de svar og den informasjonen informantene kommer med. Om det jeg har forskuttert av temaer skulle vise seg å være feil, så jeg det som viktig å avdekke dette tidlig i analyseprosessen, slik at dette ikke farget min tolkning og de refleksjonene man gjør i etterkant av analysearbeidet.

2.5 Utvelgelse av informanter

Jeg avgjorde at stedet for å finne gode informanter var det profesjonelle trommeslagermiljøet.

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

I prosessen ved å utarbeide et representativt utvalg måtte jeg gjøre ulike vurderinger for å sikre validitet og reliabilitet. Sigrun Drageset og Sidsel Ellingsen skriver om

problematikken ved generalisering og utvalg. De skriver om at utvalgets størrelse er av betydning for sannsynligheten for å representere en bestemt populasjon (Drageset & Ellingsen, 2010, s. 109). I denne oppgaven vil populasjonen være utøvende trommeslagere. Drageset og Ellingsen siterer på s. 109 Sigmund Grønmo(2004): *"Jo større utvalget er, desto større sannsynlighet er det at egenskapene ved utvalget er lik egenskapene ved populasjonen"*. En styrke ved et større utvalg er muligheten til å kunne generalisere. I en kvalitativ undersøkelse vil det imidlertid bli tidkrevende å intervju et stort antall informanter. Et mindre utvalg vil ikke gi muligheten til å generalisere på samme måte, men vil til gjengjeld gjøre det mulig å nå dypere inn i informantens livsverden. For å gi gode svar på oppgavens problemsstilling var det vesentlig å innhente denne dyptliggende informasjon. Kvaliteten på informantene ble derfor viktigere enn antallet. Jeg ville finne informanter som hadde bred kunnskap og erfaring. På grunn av oppgavens omfang ville det være realistisk å gjennomføre undersøkelsen med to til fire informanter. Siden jeg selv har god kjennskap til det norske profesjonelle trommeslagermiljøet, startet jeg her. Likevel ville jeg ikke avgrense oppgaven bare til Norge. Det siste tiårs teknologiutvikling har startet en prosess hvor landegrenser stadig blir mer og mer visket ut og jeg ønsket derfor å holde muligheten åpen for å kunne finne informanter fra andre land . Ved å bruke Norge og musikkmiljøet her som utgangspunkt begynte jeg å lete etter potensielle informanter.

Med utgangspunkt i oppgavens avgrensning formet jeg følgende liste av kriterier mine informanter måtte innfri for å være aktuell for denne undersøkelsen:

- profesjonell
- aktuell
- toneangivende
- ettertraktet
- merittert
- anerkjent (Først og fremst blant andre trommeslagere og musikere)
- erfaringsrik

Man møter flere utfordringer i arbeidet med å finne gode informanter. Jeg måtte se bort fra mine egne preferanser for hva jeg oppfatter som god trommelyd og trommesound. Jeg måtte også se bort fra hvilke utøvere jeg som profesjonell trommeslager selv foretrekker.

Det finnes mange trommeslagere som spiller popmusikk i Norge for tiden, men ved å bruke listen over kriterier som måtte innfris, ble jobben enklere, ettersom det reduserte listen betraktelig. Det gjorde det lettere å se mer objektivt på utvelgelsesprosessen. Jeg følte meg sikker på at mine kriterier ville ivareta de kvaliteter jeg behøvde hos mine informanter, slik at jeg ville få gode og relevante svar. Jeg brukte min insiderkunnskap for å finne kandidater, men i selve utvelgelsesprosessen la jeg bort mine egne preferanser som trommeslager. Kunnskapen ble da brukt som et middel for å tolke de faktiske forholdene, for eksempel antall innspillinger de har medvirket på, antall konserter de har medvirket på, og i hvor stor grad de er blitt eksponert.

Begrepet "anerkjent" er imidlertid problematisk. Det kan være gjenstand for subjektiv påvirkning og kortvarige popularitetssvingninger. Dette kalles ofte for en "hype"⁸. Musikkmiljøet baserer seg på jungeltelegrafene som største markedsføringskanal. Her finner slike "hyper" steder med jevne mellomrom. Å basere utvelgelsen på en hype vil kunne gi et skjevt bilde av hvem som er, eller har vært, toneangivende. Jeg valgte derfor å la meritter, innspillinger, hvilke artister og i hvilken grad de har vært brukt og er ettertraktet som trommeslager få fortrinn, fremfor de mer subjektive kriteriene. For å sikre meg mot "lokale hyper"⁹ og mer kortvarige utsving, valgte jeg også å se etter trommeslagere som innfridde kriteriene nå og over en periode 5 -15 år tilbake.

Da jeg hadde redusert den store gruppen trommeslagere ned til en liten mindre som innfridde alle kriteriene, så jeg etter likheter og ulikheter ved dem: Hvilke artister de hadde spilt med, hvilke utgivelser de medvirket på, hvor mange utgivelser, hvilken bakgrunn de hadde, og fra hvilken sjangre og musikkmiljø de hadde sin bakgrunn. Likheter og ulikheter kan, i denne oppgaven, være gode virkemidler for å finne svar som kanskje ville forblitt skjult uten denne refleksjon under utvelgelsene i forkant. Likheter

⁸ Kortvarig oppsving av popularitet rundt noe konkret. Eksempler: artist, bok, treningsform og liknende.

⁹ En trommeslager kan for eksempel være svært kjent i musikkmiljøet i Tromsø, men helt ukjent i musikkmiljøet i Kristiansand.

mellom informantene kan være med å avdekke ulikheter i deres metoder og erfaringer, mens ulikheter mellom informantene kan være med å avdekke likheter i deres metoder og erfaringer. Dette vil kanskje kunne opptre som empiri for kommende forskning på feltet, og samtidig fungere som informasjon til utøvende trommeslagere.

Etter å ha funnet aktuelle trommeslagere som innfridde kriteriene jeg hadde lagt til grunn for utvelgelsen, brukte jeg min kunnskap om disse til å finne et strategisk utvalg jeg mente ville fungere godt individuelt og som gruppe. Her ble likheter og ulikheter vurdert, og etter nøye vurdering valgte jeg følgende trommeslagere som informanter: Per Lindvall, Karl Oluf Wennerberg og Torstein Lofthus. Disse er alle tre svært respekterte, hyppig anvendte og profilerte trommeslagere innenfor popmusikksjangeren¹⁰.

2.6 Undersøkelsesprosessen

Etter å ha funnet mine informanter, var det noen spørsmål jeg måtte ta stilling til: "Hvilken type intervju er mest hensiktsmessig å benytte for å få de mest relevante og gyldige svarene i henhold til oppgavens problemstilling?" "Hvilken vei er mest hensiktsmessig å velge for å nå målet?" Det ledet igjen til spørsmålet: "Hvilken type informasjon er jeg som forsker på jakt etter?" Dette ledet så til spørsmålet: "På hvilken måte kan informantene best gi de svarene som er relevante for å svare på oppgavens problemstilling?"

Gjennom metodelæren drar vi nytte av tidligere forskeres erfaringer, vi er ikke henvist til bare å lære gjennom prøving og feiling. Ved å følge rådene får vi også hjelp til å motstå fristelsen til å bruke fremgangsmåter som øker sjansen for at undersøkelsen skal gi nettopp de resultatene vi ønsker (Hellevik, 2003, s. 17).

For å kunne gi gode svar til oppgavens problemstilling, måtte intervjuene produsere fakta om hvordan informantene stemmer trommene sine. Videre måtte intervjuene belyse deres grunnsyn på trommestemming, hvilke hjelpemidler de anvender og hvilke

¹⁰ Utvalg av artister informantene har jobbet med: ABBA, A-ha, Carola, Laleh, Morten Harket, Maria Mena, Amy Diamond, Stevie Wonder, Marit Larsen, Vamp, Bobbysocks, Michael Ruff, Lisa Nilsson, Ray Charles, Veronica Maggio, Rick Astley, Suzanne Vega, The Brecker Brothers, Chaka Khan, Kylie Minogue, Jarle Bernhoft.

stemmemetoder de bruker. Intervjuene må gi kunnskap om hvorfor informantene anvender metodene, erfaringer de har gjort seg gjennom årene som trommeslagere, deres refleksjoner rundt dem selv og trommestemming, samt trommestemming generelt. Ved å finne disse svarene mener jeg at oppgavens problemstilling vil kunne bli besvart på en måte som ivaretar informantenes individualitet, mens den samtidig gir et nyansert bilde av de ulike aspekter som til sammen kan stimulere til kunnskapsheving, både på et vitenskapelig plan og fra et profesjonelt utøversynspunkt.

Mishler (Mishler, 1986), sitert i Holter & Kalleberg (1996) omtaler intervjuet som en "samtalebegivenhet" der deltakerne sammen skaper eller forhandler frem en eller flere felles meninger eller diskurser (H. Holter & Kalleberg, 1996, s. 16) Intervjuene i min undersøkelse tok form som semistrukturerte samtaler. Dette skiller seg fra en vanlig samtale ved at intervjueren har en metodisk bevissthet rundt spørreformen (Mandt, 2007, s. 5). I forkant av intervjuundersøkelsen ble en nøye gjennomarbeidet tematisk intervjuguide utviklet, og etter første intervju bestemte jeg meg for å bruke den på alle tre intervjuene. Temaene for samtalen ble presentert for informantene i samme rekkefølge, og jeg la vekt på at det var informantene som snakket mest i løpet av intervjuet. Samtalene foregikk på et høyt nivå hva angår kunnskap om emnet. Det var lite behov for utdypninger. Forståelsen av temaene var uproblematisk. Samtalen kan karakteriseres som en samtale mellom to profesjonelle. Temaene var lik det man kunne forvente at to innenfor samme profesjon ville snakket om også utenfor en slik intervjusetting, men forskjellen var at denne samtalen hadde et tydelig mål, en tydelig temaguide, og en samtaleleder. Intervjuguiden var lagt opp i en rekkefølge hvor hvert spørsmål og tema ledet mot neste ledd i kjeden av temaer og svar som behøvdes for å produsere relevante svar. Ved å bruke intervjuguiden jeg selv hadde utformet, som utgangspunkt, opplevde jeg å ha god oversikt i intervjusituasjonen. Dette fordi jeg til en hver tid visste hvor i undersøkelsens kronologi vi befant oss, og til en viss grad kunne forutse hvilken informasjon jeg kunne forvente å få.

Undersøkelsen startet med et *introduksjonsspørsmål* (S. B. Kvale, S, 2009, s. 147) ment for å sette i gang en tankeprosess og en bevisstgjøringsprosess, og beveget seg deretter fra konkrete faktaspørsmål, via konkrete virkelighetsbeskrivelser, til refleksjon over helheten. På denne måten var det mulig for meg å se om det informantene sa om helhet i

starten stemte med refleksjonen i slutten. Dette fungerte godt i praksis, og ble gjort helt likt i alle tre intervjuene.

Holter og Kalleberg (1996) skriver om observasjon av aktører i kvalitativ forskning. Hos Lofthus og Wennerberg laget jeg en setting hvor jeg hadde anskaffet de skinn og hjelpemidler de bruker når de stemmer trommer, og observerte hele deres stemmemetode, samtidig som jeg noterte ned mine observasjoner. Under denne prosessen fungerte Lofthus og Wennerberg som aktører og jeg som observatør. Notater opp lydopptak fra disse to stemmeprosessene ligger ved oppgaven som vedlegg¹¹. Jeg vil bruke dette som tilleggsinformasjon til intervjuene for å kommentere min opplevelse av situasjoner og eventuelt for å bekrefte eller kommentere avvik fra svar gitt i intervjusettingen, hvis dette er nødvendig. Det ble gjort lydopptak av intervjuene, og jeg noterte underveis. Jeg noterte ned nøkkelord, tidspunkter i intervjuet som jeg anså som viktige, og ulike mellommenneskelige hendelser gjennom intervjuet som jeg kunne bruke i etterarbeidet. Dette kunne brukes som hjelpemidler i arbeidet med tolkningen av transkripsjonene. Intervjuene ble i etterkant transkribert, deretter meningsfortettet og kodet. Etter transkripsjonen brukte jeg mye tid på å lese gjennom intervjuene for å være sikker på å ikke miste verdifull informasjon i denne prosessen. I en samtale er det mye mellommenneskelig informasjon som man ikke kan benytte seg av når man leser en transkribert tekst (Dalen, 2011, s. 64). Eksempler på dette er nøling, tydelig usikkerhet i ansiktet, og andre trekk som man i situasjonen oppfatter. Jeg ønsket å holde denne nærheten til samtalen ved like, ved å ikke bare forholde meg til transkripsjonene, men med jevne mellomrom høre på opptakene og se på notatene jeg gjorde underveis. Dette for å beholde kontakten med denne mellommenneskelige informasjonen jeg hadde ervervet under intervjuprosessen.

Etter gjennomlesningene kodet jeg intervjuet ved hjelp av et fargekodesystem jeg utformet. Fargene ble valgt ut fra fargene i et trafikklys, rødt, gult og grønt. Rødt som i et trafikal sammenheng betyr stopp, ble brukt når det var noe som enten var svært viktig for å svare på oppgavens problemstilling eller som var helt essensielt hos den aktuelle informanten. Grønt, som i et trafikal sammenheng betyr "kjør videre", ble brukt når det som ble sagt ikke var hensiktsmessig for å svare på oppgavens ordlyd. Gult ble, som i

¹¹ Notater; vedlegg 2 og 3. Lydfiler; vedlegg 10 og 11.

trafikal sammenheng, brukt som mellomtingen og i tvilstilfellene hvor jeg var i tvil om det var egnet til å svare på oppgavens problemstilling eller ikke. Jeg kopierte deretter de ulike fargekodede sitatene og samtalepassasjene over i hvert sitt dokument. På denne måtene hadde jeg tre kategorier sitater og samtalepassasjer: Relevant, mindre relevant og ikke relevant for å svare på oppgavens problemstilling. Dette var mitt utgangspunkt for å starte på den videre prosessen med å svare på oppgavens problemstilling.

For å kunne gi gode svar på oppgavens problemstilling tok jeg utgangspunkt i intervjuguiden og de temaer og underspørsmål jeg hadde valgt ut som hensiktsmessige for å gi gode svar. Jeg gikk til mine kodede dokumenter og begynte å lete etter informasjon blant sitater og samtalepassasjer. Jeg startet med det røde dokumentet. Deretter brukte jeg det gule og eventuelt det grønne dokumentet og til slutt hele transkripsjonen som oppslagsverk, hvis jeg trengte mer fra informanten enn jeg hadde bestemt meg for å merke rødt. Dette systemet fungerte godt, og jeg fant også ut at det var lett å få tak i markeringstusjer i rødt, gult og grønt. Jeg valgte å anvende systemet også i arbeidet med emnelitteraturen. Å ha et slikt helhetlig system for gradering for opplevde jeg som oversiktlig og positivt.

3 Trommesettet

Denne oppgaven skrives for et bredere publikum enn kun kompetente trommeslagere. Derfor finner jeg det hensiktsmessig, i dette kapitlet, å gi en grundig innføring i trommesettets bestanddeler, hva trommestemming er, og avklare sentrale begreper som jeg anser som viktige å ha en kjennskap til før man leser resten av oppgaven.

Historikk

Sylindriske trommer er den eldste typen trommer vi kjenner til. De ble opprinnelig laget av en uthulet trestamme med et skinn i den ene enden (Andersen, 1962, s. 152). Dette er svært likt de nåværende trommer som brukes og har blitt brukt i populærmusikksammenheng siden 1920-tallet. Utviklingen av trommesettet har vært stor siden det som liknet på det nåværende trommesettet så dagens lys på slutten av 1800-tallet i USA (Rasmussen, 2007, s. 7). Siden grunnidéen bak trommer trolig har vært lik gjennom historien, har utviklingen hovedsakelig dreid seg om å utvikle bestanddelene i trommesettet. Dette dreier seg hovedsakelig som ulike materialer, produksjonsmetoder, forskjellige varianter av bestanddelene og ulike mekanikker tilknyttet trommesettet. Perfeksjon i alle ledd har blitt målet for utviklingen. Dette har resultert i en trend hvor mange trommeslagere har valgt å bruke gammelt utstyr, såkalt vintage¹². Dette gjelder også for noen av informantene i denne oppgaven. Noen trommemerker har også begynt å produsere trommer i dimensjoner og materialer man brukte på 50- og 60-tallet.

¹² Engelsk uttrykk som betyr: av fin gammel årgang. Opprinnelig latinsk ord for vinhøst. Ønsker man å lese mer om vintage trommer og estetikk i dagens popmusikk les "Vintage trommeestetikk i dagens popmusikk", Jo-Martin Grosås Nordbø (2010).

3.1 Trommesettets bestanddeler



Figur 1 Standard trommesett

Siden cymbaler¹³ ikke kan stemmes vil jeg ikke omtale disse i denne oppgaven. Jeg vil nevne dette eksplisitt, fordi cymbaler er en veldig viktig del av et trommesett i en populærmusikalsk sammenheng, men har ingen funksjon i denne oppgaven.

Trommer er et slaginstrument laget av tre, metall, keramikk, glassfiber, plast o.a. der lyden frembringes av en svingende membran, et trommeskinn, som anslås med hendene, fingrene, stikker, klubber, visper osv. Mange trommer har to membraner, spent over endene av en sylindere- eller timeglassformet korpus. Den ene fungerer da oftest som resonansmembran. De fleste trommer kan stemmes, enten ved hjelp av mekaniske innretninger for å stramme membranen (stemmeskruer, tauverk) eller ved hjelp av f.eks. varme (Snl.no, 2014b).

Trommesettet består av mange ulike bestanddeler. Trommesett brukt i popmusikkssammenheng i dag er som oftest laget i tre, men også noen ganger i pleksiglass eller akryl. De to siste materialene brukes ofte mest for utseendes skyld.

¹³ Betegner nå vanligvis en rund bronseplate festet på et stativ. Cymbaler utgjør en viktig del av det moderne trommesettet i jazz og populærmusikk, og lages i en rekke utforminger med navn som indikerer deres ulike funksjoner (ride, crash, sizzle osv) (Snl.no, 2014a).

Jeg vil gjennomgå det vanligste oppsettet for en trommeslager i dag:

Skarptrommen



Figur 2 Skarptromme

Denne trommen har som oftest dimensjonen 14”¹⁴ i diameter, mens dybden på skarptrommen varierer mye hos trommeslagere. Dybden kan være alt fra 2” til 14”. Skarptrommen står som oftest på et stativ som kalles skarptrommestativ. Skarptrommens særegne lyd blir laget av en seidematte (se figur 3). Seidematten består av små metalltråder som ligger tett inntil underskinnet og resonnerer med når det vibrerer.



Figur 3 Seidematte

¹⁴ Tegnet ” refererer til måleenheten tommer.

Tammene



Figur 4 Tam



Figur 5 Gulvtam

I en popmusikksetting er det vanligste å ha to eller tre tammer. Man kan velge å ha disse trommene hengende på et monteringsystem, eller ha de stående på et skarptrommestativ eller ben. En tam på ben omtales som "gulvtam." Tammene kalles stort sett bare for tammer og så spesifiserer man gulvtammen, men deres egentlige navn er tim¹⁵, tam¹⁶ og tom¹⁷. (Baines, 1992, s. 99). Disse kommer i veldig mange dimensjoner ut i fra utøvers preferanser.

Basstrommen



Figur 6 Basstromme

¹⁵ Lyseste tam.

¹⁶ Mellomste tam.

¹⁷ Dypeste tam.

Basstrommen har som oftest dimensjonen 22"x16",¹⁸ men også 22"x14". Dette er ofte hvis det er en vintage¹⁹ tromme. Noen bruker også basstrommer i dimensjonen 20"x16" eller 20"x14". Til forandring fra skarptrommen og tammer spilles basstrommen vanligvis på med en fotpedal med en vattkølle på (se figur 7).



Figur 7 Basstrommepedal

Basstrommen er senter i trommesettet og blir holdt på plass av to ben som er montert på siden av trommen. Trommeslageren Dee Dee Chandler er kreditert for denne oppfinnelsen (Baines, 1992, s. 25).

3.2 Skinn

Skinnet er stedet trommeslager og trommesett møtes. Det er også trommeslagerens arbeidsflate. Trommeskinnet skaper svingninger når det slås på, og produserer lydbølger. En tromme er et membran-instrument (Marcuse, 1964, s. 156), og uten skinn vil ikke trommer være annet enn en sylinder på et stativ. På dagens trommer brukes skinn på begge sider av tromme-shellet.²⁰ Disse skinnene har forskjellig funksjon.

When tuning a double-sided tom, the bottom head greatly affects the pitch. The top or 'batter' head also affects the pitch, but has a greater affect on how the drum feels to play (Jordan, 2009, s. 48).

Det vanligste navnet på det skinnen man slår på er "overskinnet", og det man ikke slår på kalles "underskinnet". Disse skinnene har to ulike oppgaver, ettersom de brukes på to helt forskjellige måter. Over-/underskinn-betegnelsen gjelder for alle trommene bortsett fra basstrommen, hvor "slagskinn" og "frontskinn" er de vanligste

¹⁸ Tallet 22 refererer til diameter målt i tommer og tallet 16 referer til dybde målt i tommer.

¹⁹ Original eldre tromme. Vanligvis omtales ikke en tromme som vintage før den er eldre en omtrent 30 år.

²⁰ Shell er det engelske navnet på sylindere som skinnen settes på og som utgjør det vi kaller en tromme. Det fungerer som et engelsk låneord blant trommeslagere.

benevnelsene. Slagskinn er det skinnet vattkøllen på basstrommepedalen treffer og frontskinn er basstrommens "underskinn". Frontskinn er også der man ofte plasserer navnet på trommesettets fabrikant, selv om dette ikke er skinnets merke.

Det finnes mange ulike trommeskinnsmerker. Ved å søke på internett på relevante nettsider og snakke med en selger på 4Sound²¹ i Oslo lagde jeg denne listen over merker som er aktive i dag:

- Aquarian
- Attack
- Bear Percussion
- Columbia Products International
- Coreloan
- Custom Skins
- Drum Art
- Drum Workshop
- Earthtone
- Evans
- Halifax & Co
- HeadFx
- Head First
- Ludwig-Musser
- Remo
- Rockenhedz
- RMV
- Vellum Head Co.
- Vintage Logos
- Yamaha Drum heads

²¹ Ledende musikkforretning på landsbasis i Norge, med en stor trommeavdeling.

Tre av disse merkene er de mest brukte over hele verden. Det er Aquarian, Evans og Remo, med Remo som den desidert største. Som trommeslager selv har jeg ikke kjennskap til noen av mine kollegaer som ikke benytter seg av et av disse merkene. I undersøkelsen brukes Remo av samtlige informanter.

Historikk

Opprinnelig ble trommeskinn laget av en dyreblære eller et dyreskinn som ble tilpasset, for å så spennes på en sylindrisk tromme (Andersen, 1962, s. 148). Vanlige skinnsorter var kalv, bison og geit. I 1956 fant Chick Evans en måte å imitere dyreskinnene ved å bruke polyester (Evansdrumheads.com, 2014b). Året etter begynte trommeslageren Remo Belli å lage trommeskinn av materialet mylar, som også er en form for polyesterfilm. Dette ble brukt som film i kameraer under rekognoseringsoppdrag med fly under andre verdenskrig (Remo.com, 2014a).

Den store forskjellen mellom naturskinn og syntetiske skinn er deres påvirkning av endringer i temperatur og luftfuktighet. Naturskinn er veldig følsomt for slike endringer, mens de syntetiske stoffene i mye mindre grad lar seg påvirke. Dette begrenset bruksområdet til naturskinn til innendørs bruk, eller i veldig kontrollerte omgivelser. Syntetiske skinn kan brukes ute, og ble raskt førstevalget til korpstrommeslagere, som måtte spille i all slags vær. Syntetiske skinn er i dag førstevalget blant korpsmusikere og trommeslagere som spiller trommesett. Siden min oppgave er avgrenset til populærmusikk vil jeg videre kun fokusere på de syntetiske trommeskinnene.

Syntetiske trommeskinn

De mest brukte syntetiske trommeskinnene lages enten av ett-lags polyesterfilm (på engelsk kalt "single-ply"), eller av to-lags (på engelsk kalt double-ply) polyesterfilm som er limt sammen. Disse lagene med polyesterfilm kan ha ulik tykkelse. Dette er med og gir skinnen sine egenskaper. Måleenheten for trommeskinn er MIL, hvor én MIL tilsvarer en tusendels tomme.

Under følger en gjennomgang av ulike typer og varianter av de mest anvendte skinnene av trommeslagere innenfor kategorien popmusikk:

Ett-lags skinn (Single Ply)

De mest brukte trommeskinn er ett-lags. Disse skinnene er laget av et enkelt ark med polyesterfilm og kommer vanligvis i 7, 7,5, og 10 MIL tykkelser. Ett-lags skinn er generelt ganske følsomme, men de er de minst holdbare av alle overskinn/slagskinn. De er ideelle for lettere spillestiler (pop og poprock), men de kan også produsere en stor, buldrende lyd for sterkere og mer ambiente situasjoner. De mest brukte ett-lags skinnene er: Evans G1, Remo Ambassador.

To-lags skinn (Double Ply)

De fleste to-lags skinn består av to lagdelte 7 MIL lag, men noen modeller er laget med forskjellige tykkelser for å produsere forskjellige toner. Disse modellene benevnes ofte som "twin" på grunn av at de lages av to limte lag. De mest brukte to-lags skinnene er Remo Emperor, Evans G2

Det finnes mange varianter av to-lags skinn. Her følger en oversikt over dem:

Limte skinn (Remo Pinstripe, Remo Controlled Sound, Evans Power Centre): Skinn som på forskjellige måter limes mellom lagene.

Dempede skinn (Remo Powerstroke, Evans EQ, Evans EMAD): Skinn som i tillegg til de ovenstående egenskapene har fastmonterte dempemekanismer som har til formål å delvis eller helt fjerne overtoner og sustain. Disse skinnene er spesielt godt egnet som basstrommeskinn, hvor det ofte er ønskelig med en kort og mørk tone.

Det finnes også ett-lags skinn med et ekstra lag limt fast i senter av skinnet for å dempe overtoner. Det ekstra laget gjør også skinnet litt sterkere. Remo Controlled Sound og Evans Power Centre er eksempler på slike skinn.

I tillegg finnes det forskjellige overflater de fleste seriene er tilgjengelige i:

Clear/Transparent: Klare plastskinn som har en farge som minner mest om pleksiglass.

Coated/Hvitt: Klare skinn som ved hjelp av forskjellige teknikker får en "sandblåst" hvit og ru overflate. Denne typen skinn er nødvendig for trommeslagere som skal spille med visper.

Naturskinn-imitasjoner: Skinnen overflatebehandles på forskjellige måter for å reprodusere følelsen og lyden av dyreskinn. Eksempler på slike skinn er: Remo Fiberskyn, Remo Renaissance, Remo Mondo, Remo NuSkyn, Aquarian American Vintage/Modern.

Denne oversikten er laget med utgangspunkt i den norske Wikipedia-siden om trommeskinn(Wikipedia.org, 2014) og Fran Azartos artikkel om trommeskinn (Azzarto, 2011). Jeg brukte hjemmesiden til Remo og Evans for å validere informasjonen og til sist tok jeg meg den utskrevde teksten til trommeavdelingen på 4Sound for få den godkjent av de som selger skinnene.

Kilder:(Wikipedia.org, 2014),(Azzarto, 2011),(Remo.com, 2014b), (Evansdrumheads.com, 2014a), (Schröder, 2009, s. 53), baksiden av boksen du får skinnene i, og samtaler med ansatte i trommeavdelingen ved 4Sound.

Hjelpemidler

Syntetiske skinn er rikere på overtoner enn naturskinn (Riley & Thress, 1994, s. 10). Det brukes ulike hjelpemidler for å dempe skinnene for å kontrollere overtoner og sustain. Den vanligste dempemethoden som anvendes er å feste teip direkte på skinnene. Teipen som brukes er stort sett gaffateip, som er slitesterk og fester veldig godt. I nyere tid har det kommet geléaktige produkter²² som kan brukes i stedet for teip, men det er ikke enighet om dette er en bedre løsning. Det brukes også mange andre former for demping på trommeskinn, men teip og gel er mest utbredt. Informantene i denne oppgaven bruker teip og/eller gel når de stemmer trommene sine (se delkapittel 4.1, Informantenes utstyr). På basstrommeskinnet bruker man ikke teip eller gel som demping. Der anvender de fleste trommeslagere et teppe eller tilsvarende for å dempe trommen. Her er det svært individuelt hvor mye eller lite man demper. Det finnes dempere man kan få kjøpt, men de fleste trommeslagere, meg selv inkludert, bruker bare et gammelt teppe.

²² Klebrige dempe-brikker med myk gelékonsistens (Rtom.com, 2014).

3.3 Trommestemming

Trommestemming er begrepet som brukes om prosessen med å alterere lyden fra en tromme eller et trommesett. Det man da gjør, er å stramme eller slakke skinnet på trommen. Jeg vil argumentere for at et alternativt navn på prosessen kanskje kunne være skinnstemming, siden det man faktisk gjør er å alterere skinnet og ikke trommen. Argumentet for at det bør kalles trommestemming er at det er trommenes resonans som skaper lyden og ikke skinnet i seg selv, men verken trommen eller skinnet fungerer uten hverandre. Og siden det er skinnet man altererer, og ikke trommen, kan skinnstemming fungere som begrep og muligens være mer betegnende om prosessen, og samtidig lettere å forstå for outsiders. Siden trommestemming er det begrepet som brukes om prosessen, vil jeg også bruke dette som betegnelse i denne oppgaven.

Starten på en stemmeprosess er som regel ut fra to utgangspunkt. Enten har man satt på helt nye skinn som er fabrikknye, eller så får du et trommesett fra, for eksempel, et backlinefirma²³ og må starte med utgangspunkt i forrige trommeslager eller en backlinetekniker²⁴ sin stemming av trommene. Forskjellen her ligger i om skinnene er brukt før, om de har en stemming, eller om de akkurat nå er blitt satt på. Skinn har en spenst som er størst når skinnet er helt nytt og som det gradvis blir mindre og mindre av ettersom man slår på det, og hvordan det er stemt. Til slutt er spensten borte og skinnet byttes ut. Det er også andre faktorer som gjør at et skinn må byttes ut, for eksempel at det har gått hull på det, eller en produksjonsfeil. Ofte strekker man skinnet, enten ved å plassere hånden midt på skinnet når det er satt på trommen, eller ved å slå aktivt på skinnet med trommestikken en lengre periode for å få skinnet til å "sette seg". Scott Schroedl skriver at denne prosessen gjør at skinnet legger seg jevnt rundt hele trommesylinderen og tilpasser skinnets "krage"²⁵ til akkurat denne trommen. Det tar også bort eventuell "slakk" i skinnet slik at det ikke plutselig glipper og blir svært ustemt (Schroedl, 2002, s. 27).

Før hver konsert eller studioinnspilling bør et trommesett stemmes. Det kan sammenliknes med viktigheten av å stemme en gitar eller en bassgitar, men her slutter

²³ Firma som leverer musikkutstyr til leie.

²⁴ Person som har ansvar for et eller flere instrumenter i et konsertoppsett.

²⁵ Kanten på skinnet.

også likheten. Stemming av trommer er ikke standardisert på samme måte som for eksempel strengeinstrumenter eller tangentinstrumenter har blitt. Man stemmer sjelden trommer i 440mhz²⁶ eller i forhold til en toneart i populærmusikk. Trommestemming opplever jeg at ofte handler om å finne en lyd man liker og som samsvarer med sitt eget eller et gitt lydideal. Det skal samtidig samsvare med det man føler. Når jeg stemmer trommene mine, skjer det som oftest på det stedet selve konserten eller innspillingen skal finne sted. Dette er av praktiske årsaker. Trommer er følsomme for temperaturforandringer, og de kan forandre seg litt under frakten. Videre har et hvert rom forskjellig akustikk og særpreg som påvirker hvordan en tromme eller et trommesett låter. Dette underbygger igjen det individuelle aspektet ved trommestemming. Det er ikke bare personlig for utøveren, men for min del ofte ulikt hver gang jeg foretar stemmeprosessen på en ny lokasjon.

Larry Nolly understreker individualismen i trommestemming i sin bok.

If it sounds right for you, then its right (Nolly, 1994, s. 9).

Nolly forklarer trommestemming som en serie personlige valg, og selv om han eksplisitt sier stemming er helt individuelt, listes det opp fem valg, som ifølge Nolly, må tas for å kunne oppnå god stemming. Valgene man her tar er det som utgjør forskjellene. De fem valgene han nevner er:

1. Hvilket skinn man velger å bruke
2. Hvor mye man strammer hvert skinn
3. Forholdet mellom overskinn og underskinn
4. Det akustiske forholdet mellom de ulike trommene i settet
5. Om man skal dempe

(Nolly, 1994, s. 9)

²⁶ Kammertonen.

Dave Weckl snakker også om viktigheten av disse valgene i sin DVD: "How To Develop Your Sound" (Bay, 2008). Faktorene man kan endre ved stemming er, ifølge Nolly:

Pitch – Tonen

That characteristic of a sound that makes it sound high or low (Rossing, Wheeler & Moore, 2002, s. 121).

Pitch kan oversettes til norsk med ordene tonehøyde, eller toneleie i en musikalsk kontekst (Easytrans.org, 2014). Tonehøyde er et godt begrep for å vise til én tone eller en pitch, mens toneleie er bedre egnet til å omtale lengre passasjer med flere toner, for eksempel, en melodi. Tonehøyde er den oversettelsen som egner seg best i min oppgave. Trommeslagere bruker oftest ordlyden pitch når de omtaler tonehøyden i en tromme. Derfor ser jeg det som mest hensiktsmessig å bruke ordet pitch videre i min oppgave når det er snakk om begrepet tonehøyde og andre relaterte begreper. Pitch er en subjektiv følelse. To personer som hører samme lyd kan oppleve to forskjellige tonehøyder. Noen tilhørere kan faktisk oppleve forskjellig pitch på en og samme tone ut i fra om lyden blir presentert for dem på høyre eller venstre side (Rossing et al., 2002, s. 121).

Tone – Lydens karakter

Dette uttrykket kommer i forlengelsen an begrepet pitch. Det engelske ordet *tone* brukes sjelden som låneord, siden det på norsk allerede brukes for å beskrive begrepet pitch. Karakter som uttrykk, brukes ofte for å belyse trommenes lyd karakter etter at trommens pitch er blitt identifisert. Det anvendes ofte metaforer i omtalen av lyden karakter for å tydeliggjøre.

Clarity – Tydeligheten, skarpheten, definisjonen og attakket

De norske oversettelsene brukes ofte for å omtale egenskaper ved trommenes pitch og karakter. Den engelske betegnelsen brukes heller ikke ofte verken som engelsk uttrykk eller låneord. Toneklarhet og trommens distinkte tone er oversettelser som anvendes. Metaforbruk er også her svært vanlig for å tydeliggjøre og eksemplifisere.

Sustain – Hvor lenge lyden varer

Sustain er et låneord fra engelsk, men som er blitt veldig innarbeidet i det norske språket når det gjelder musikk. Den vanligste bruken på norsk er i forbindelse med pedalen på pianoet som tar bort filten, slik at tonen i strengen i pianoet ikke stopper. Denne pedalen kalles sustainpedalen. Direkte oversatt betyr sustain å "oppretholde" (No.w3dictionary.org, 2014), og i en trommesammenheng bruker man uttrykket "synges" for å omtale den samme effekten av hvor lenge trommeskinnet resonnerer og skaper lyd. Skulle for eksempel en lydtekniker gi en tilbakemelding på at lyden i en tam varer litt for lenge, ville han sagt at "tammen din synger litt for mye." Sustain er viktig for uttrykket. Mye sustain gir rom for mange overtoner og for at trommene "synger" med, ved å resonnerer i hverandre og dermed skaper en fortetning i lydbildet.

Projection – Hvor langt reiser lyden

I en akustisk sammenheng uten et PA²⁷-system, vil projeksjon være avgjørende for hvordan en utøver kan spille på trommene sine for at tilhørerne skal høre det som spilles. Hvis det brukes mikrofoner for å forsterke trommene i et PA-anlegg, vil projeksjonen ha mest å si for å komme gjennom scenelyden. Dette vil nok oftere være et ønske i jazzmusikk hvor det er viktig at medmusikerne hører musikalske kommentarer, siden det ofte er improvisert musikk som fremføres.

Stick response – Stikkesprett

Sprettstikken får er hovedsakelig basert på hvor stramt overskinnet på trommen er stemt. Konsekvensen av god stikkesprett er økte muligheter til å bruke spretten som en avlastning for den fysiske teknikken som anvendes i spillet. En annen følge er at man får et lysere stemt skinn, siden skinnen blir strammere.

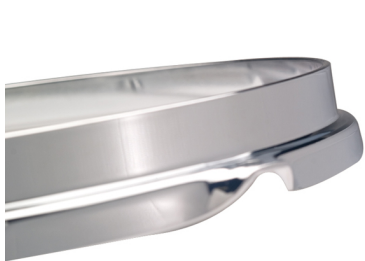
Durability – Hvor lenge skinnen varer

Dette handler om et mer praktisk aspekt; hvor lenge kommer skinnen til å vare. Dette er verdifull kunnskap å inneha for å kunne skifte skinn på riktig tidspunkt. Dette er viktig i for eksempel en turnésituasjon hvor det ofte er vesentlig at skinnene holder flere konserter. Kunnskapen kan også brukes for å gjøre valg av økonomiske årsaker.

²⁷ A "Public Address" system is anything that amplifies sound so more people can hear it (Schuch, 2014).

For å eksemplifisere: Velger man for eksempel et tynt skinn, får man lys tonehøyde(pitch), lys/skarp tone(karakter), tørr clarity(definisjon), lang sustain(varighet), god projection(projection), god stikkesprett(stick response) og dårlig levetid(durability) (Nolly, 1994, s. 9). Velger man for eksempel et veldig tykt skinn vil dette gi lav pitch, mild/bløt tone, våt clarity, kort varighet av lyden, dårlig projeksjon, dårlig stikkesprett og god levetid (Nolly, 1994, s. 9).

Schroedl legger her til en variabel som hverken mine informanter, Nolly(1994) eller Adams(2001) nevner. Dette har med valg av rim. (Engelsk: counter-hoop). Rimmen er det som holder skinnet på trommen og som strammes og slakkes ved stemming (se figur 8 og 9).



Figur 8 Triple Flanged Hoops



Figur 9 Die Cast Hoop

Den vanligste varianten kalles "triple-flanged hoop" (se figur 8), og er det som sitter på de fleste nye trommer. Schroedl forteller om et alternativ til dette som kalles for "die-cast hoop" (se figur 9). Denne er laget på en måte som gjør at den holder skinnet strammere til sylindere, og dette utgjør en forskjell både i hvordan den føles å spille på og hva slags lyd man får fra trommen.

On snare drums, they (die-cast hoops) add more "crack" to the rim shots, and make slamming backbeats feel much more solid (Schroedl, 2002, s. 20).

Det finnes også versjoner av disse "hoops" i tre, men de er dyre å kjøpe, og brukes dermed ikke så ofte (Schroedl, 2002, s. 20). Disse skal kunne gi en varmere rikere lyd enn de av stål.

De forskjellige variantene av trommeskinn (tykkelse og vekt) har ulike preferanser på stramming som vil fungere best i forhold til skinnets egenskaper. Å inneha denne kunnskapen om hvilken lyd de ulike skinnene kan produsere, og hvordan stemming best

vil fungere, er i Schroedls bok utgangspunktet for å kunne begynne å ta de valgene man står ovenfor når man skal stemme trommer (Schroedl, 2002, s. 11). Det er noen paradokser som jeg anser som viktige å undersøke i arbeidet med oppgaven. I litteratur om trommestemming skrives det om helt klare valg som må gjøres for å oppnå en godkjent grad av trommestemming, men det står samtidig at hvis det låter greit for deg, så er det godkjent. Stemmeprosessen som helhet, disse uenighetene mellom teori om emnet og mine egne opplevelser, samt dobbelthetene som oppleves i teorien, ønsker jeg å få en bedre forståelse av gjennom denne undersøkelsesprosessen.

3.4 Begrepsavklaringer

3.4.1 Sound

Det finnes mange definisjoner på ordet sound. I Collins English Dictionary listes det opp 18 ulike definisjoner av sound som strekker seg fra vitenskapelige definisjoner til slang (Sinclair, 1994).

Betydningen kan omfatte så forskjellige områder som klangfarve, arrangement, mixning, en gruppes generelle akustiske kendetegn eller enda en hel musikkultur (Michelsen, 1997, s. 94).

Sound er et begrep som ofte blir brukt av utøvende musikere for å betegne et særpreg ved en musiker, et band, eller en artist. Den musikkvitenskapelige definisjonen er mer orientert mot "det totale lydproduktet som strømmes mot oss fra høyttalerne eller i en konsertsituasjon" (Dybo, 2002, s. 17). Når musikere snakker om sound er dette ofte basert på smak, og ikke langvarige upartiske studier av et band eller en musiker. Når informantene i denne oppgaven skal omtale et lydideal eller et sound, bruker de ofte lydmalende ord og metaforer.

"... en betydningsoverføring på grundlag af lighed: Et ord overføres fra et betydningsområde til et andet, og basis for overføringen er en (måske ikke tidligere set) lighed mellem de to adskilte betydningsområder" (Møller, 1995, s. 159).

Noen ganger bruker man lydmalende ord og gestikulering for å understreke. Ordlyd som for eksempel: "jeg vil at det skal låte tøffere", "det låter alt for snilt", "det låter litt fløyel", "jeg synes det låter kult" og "jeg vil at det skal smelle i skarpen" er gjengangere i løpet av intervjuundersøkelsen. Ofte sammen med en tilhørende lydmalende forklaring hvor de

sier for eksempel: "Bam bam bam" med sterk og mørk stemme for å understreke hva de prøver å si.

Metaforer er godt egnet til å fange opp dybden i et kvalitativt materiale (Dalen, 2011, s. 99).

Som trommeslager selv gir disse typene lydmalende metaforer mening, og jeg bruker dem også aktivt selv i min omtale av lyd og sound. De lydmalende metaforene har ofte sin betydningsoverføring fra ord som betegner den stemningen eller følelsen trommeslageren ønsker å oppleve når han eller hun slår på trommene. Et smell i skarptrommen trenger ikke å bety annet enn at utøveren ønsker å kjenne det i mellomgulvet når han eller hun slår på trommen. Denne typen språk er svært utbredt blant trommeslagere. For outsiders vil opplevelsen av talemåten nok oppleves nærmere *slang*.

En trommeslagers uttrykk og særpreg vektlegges ofte ut fra hvor bra utøveren teknisk er til å spille, den musikalske smaken, og soundet. Soundet kan sees på sluttsummen av alt en trommeslager har å tilby, men det snakkes sjelden om hvor dyktig en trommeslager er til å stemme trommene sine. Det tas veldig mange valg i stemmeprosessen og det er sannsynlig å tro at mye av grunnlaget for soundet til en utøver legges her, men også i måten trommeslageren slår på trommene.

Ordet sound kan defineres som et sonisk kjennemerke som ligger tett opp mot hvordan en artist identifiserer seg selv (O. M. Holter, 2014).

Sound brukes ofte for å uttrykke en egenart hos en musiker, men kan også brukes om, for eksempel, et instrument eller et rom. Klangene i et rom har veldig mye å si for hvordan en tilhører oppfatter og opplever lyd. Sound kan i en slagverksammenheng gjelde én spesiell tromme eller et helt trommesett.

3.4.2 Touch

Touch er et låneord fra engelsk som ofte anvendes av musikere og trommeslagere, for å referere til en personlighet eller en egenart i noens spill eller uttrykk. På engelsk brukes ordet ofte i sammenhenger som dette: "He put his own personal touch into it/something/that.". Som trommeslager sier man ofte at "han eller hun har et helt spesielt touch".

Touch referer til tidspunktet når stikken treffer overskinnet, basstrommepedalen treffer slagskinnet, hånden treffer tamburinen og alle andre steder hvor lyd oppstår i en slagverksituasjon: Kraften, snerten, treffpunktet, spretten. Utøverens teknikk og musikalitet formidles i sammentreffet med skinnet. Touchet er med å skille en heavy metaltrommeslager fra en jazztrommeslager. De kan ha gått akkurat samme skole i akkurat like mange år, og ha nøyaktig like "god" teknikk, men deres touch er ofte det som separerer dem og gir dem egenart. Selvfølgelig sammen med sjanger og stilart, men touch er noe du kan ta med deg inn i hvilken som helst stilart. Dermed vil ikke jazzmusikeren med et "*lett touch*" passe til å spille AC/DC og omvendt.

Det finnes mange ulike typer "touch", men det er ofte når en person har et kontrollert "touch" at det blir omtalt. Dette sees ofte på som en styrke hos en trommeslager. I en popmusikksammenheng er kontroll, og overskudd til å legge personlige musikalske valg inn i spillet oftest sett på som en positiv egenskap. Disse egenskapene omtales ofte som trommeslagerens personlige touch. Utøverens touch blir, i en tromme-sammenheng, også ofte satt i sammenheng med utøverens sound. En tromme kan ha en helt spesiell lyd, eller så kan utøveren spille på trommen på en måte som gir den en spesiell lyd. Dette gjelder stort sett alle akustiske instrumenter. Denne problematikken kommer jeg tilbake til i resultat- og diskusjonsdelen av oppgaven.

3.4.3 Renstemming

Renstemming av en tromme er en prosess hvor man strammer hver stemmeskrue²⁸ slik at trommeskinnet som helhet kun avgir én tydelig tonal tone og at det ved hver stemmeskrue er samme pitch som i senter av trommen. Til dette arbeidet bruker man en stemmenøkkel. Denne har stort sett hatt de samme dimensjoner de siste 50-60 år, og derfor kan man bruke en ny stemmenøkkel på et vintage trommesett og omvendt.

²⁸ Skrue som fester rimmen til trommen med skinnet i mellom. Stemmeskrueene justerer skinnets stemming.



Figur 10 Gammel stemmenøkkel



Figur 11 Nyere stemmenøkkel

Det er som regel et sted mellom 5 og 14 stemmeskruer på en tromme. Disse omtales også som lugs.²⁹ Når man stemmer én stemmeskrue påvirker dette igjen de andre stemmeskrueene slik at man må ofte starte "på nytt" underveis i prosessen. Det hender også at en tromme ikke kan renstemmes. Trommen kan ha blitt skadet og blitt oval i stedet for sylindrisk og det kan være produksjonsfeil på skinnet. Det finnes mange liknende feilkilder. Alle disse variablene gjør ofte renstemming til en hodepine for mange trommeslagere, meg selv inkludert, siden man ikke alltid har en klar formening om hvorfor en stemmeprosess gikk bra, eller ikke gikk bra. En annen utfordring ligger i at måten man renstemmer en tromme på, er ved å slå forsiktig ved hver stemmeskrue. Dette lager en svak lyd og det er dermed vanskelig å utføre denne prosessen på for eksempel en scenen hvor det er forstyrrende støy. Det finnes også analoge og digitale måleinstrumenter eller stemmeapparater som hevder å kunne hjelpe med denne prosessen, men de er svært lite brukt blant trommeslagere. Renstemming kan oppsummeres som en prosess hvor man gir et skinn en målbar grad av pitch som er jevn rundt hele trommen, og som igjen resulterer i at trommen avgir én ren tone når den slås på.

²⁹ Det engelske ordet for stemmeskrue. Fungerer som et låneord til norsk.

4 Resultat og diskusjonsdel 1

Under arbeidet med dette kapittelet foregikk meningsfortettingsprosessen jeg omtalte i teori og metodekapittelet. Prosessen hjalp meg med å forstå informantenes stemmemetoder, grunnlaget for deres valg, samt deres erfaringer og refleksjoner. Prosessen var også viktig i utvelgelsen av temaer til kapittel 5; resultat og diskusjonsdel 2.

I dette kapittelet vil jeg presentere resultatene fra intervjuundersøkelsen. Først vil jeg gi en gjennomgang av hvilke bestanddeler og hjelpemidler informantene bruker i sitt trommeoppsett. Jeg vil også belyse informantenes bruk av metaforer i sine beskrivelser av sound, og foreta en gjennomgang av den enkelte informants stemmeprosess. Til sist følger et sammendrag hvor jeg ser på informantenes svar i lys av hverandre.

4.1 Informantenes utstyr

Trommer, skinn, trommestikker, stativer og en stemmenøkkel er det trommeslageren trenger for å lage et trommesett han kan spille på. Det finnes veldig mange ulike varianter av alle disse bestanddelene med svært ulike egenskaper.

Utstyret vil bli presentert i tabeller slik det lett kan sees opp i mot hverandre eller brukes som mal for en eventuell fremtidig undersøkelse. Til slutt kommer et sammendrag.

Lofthus

Bestanddel	Betegnelse	Merke/Type
Skarptromme	Overskinn	Remo Coated Ambassador
	Underskinn	Remo Coated Ambassador
Tammer	Overskinn	Remo Coated Ambassador
	Underskinn	Remo Coated Ambassador
Basstromme	Slagskinn	Remo Powerstroke 3
	Frontskinn	Remo Coated Ambassador (m/hull)
Stikker		Vic Firth ³⁰ 5B og Vic Firth 5B Extreme
Trommefabrikant		Ludvig Vintage trommesett
Hjelpemidler		Gaffa-tape og teppe i basstrommen

Tabell 1 Bestanddeler Lofthus

³⁰ Ledende trommestikkemerke på verdensbasis.

Wennerberg

Bestanddel	Betegnelsen	Merke/Type
Skarptromme	Overskinn	Remo Coated Emperor
	Underskinn	Remo Clear Ambassador
Tammer	Overskinn	Remo Coated Emperor
	Underskinn	Remo Clear Ambassador
Basstromme	Slagskinn	Remo Powerstroke 3
	Frontskinn	Glatt frontskinn
Stikker		Wincent ³¹ 5A round tip
Trommefabrikant		Ludvig. Nytt sett
Hjelpemidler		Gaffa-tape, vintage filt-demping inne i trommen, moongel, klut på skarp og av og til teppe i basstrommen

Tabell 2 Bestanddeler Wennerberg

Lindvall

Bestanddel	Betegnelsen	Merke/Type
Skarptromme	Overskinn	Remo Ambassador/Emperor/Pinstripe
	Underskinn	Ingen preferanse
Tammer	Overskinn	Remo Ambassador/Emperor/Pinstripe
	Underskinn	Ingen preferanse
Basstromme	Slagskinn	Remo Powerstroke 3
	Frontskinn	Ingen preferanse
Stikker		Wincent 5A XXL
Trommefabrikant		Ikke orientert rundt merke
Hjelpemidler		Wincent dempegel ³² , teppe i basstromma

Tabell 3 Bestanddeler Lindvall

Informantene gjør ulike valg når det gjelder utstyr. De har også ulike bakgrunn for valgene de gjør, selv om de velger likt. Lindvall og Wennerberg har for eksempel ikke et fast trommesettmerke de bruker. Lindvall har kjøpt seg masse ulike merker selv og velger å ikke ha ett trommemerke eller en sponsor, selv om han kunne ha hatt det. Wennerberg har en avtale med 4Sound som gjør at han kan bruke veldig mange merker uten ekstra kostnad. Det fungerer i praksis slik som Lindvall. Lofthus har ikke behov for andre trommer enn Ludvig. Han mener det er de beste trommene for ham. Lofthus og Wennerberg har klare preferanser når det kommer til valg av trommeskinn. De har et

³¹ Svensk trommestikkemerke.

³² En variant av moongel. Laget av firmaet Wincent.

merke og en type skinn de favoriserer og i utgangspunktet bruker. Lindvall har flere typer skinn han velger mellom, i forhold til den aktuelle musikalske setting. De bruker alle samme basstrommeskinn. Under intervjuet fikk jeg en følelse av at dette valget ikke var noe de hadde spesielt eierskap til, men noe som bare var "blitt sånn". Selv bruker jeg samme skinnet, og har ikke noen annen grunn for å bruke det enn at "det funker", og at mange andre også gjør det. Det er det skinnet man ofte blir anbefalt om man går på en musikkbutikk og spør etter et bra basstrommeskinn.

Når det kommer til hjelpemidler er de enige om at de vanligvis bruker tepper i basstrommen, og en eller annen form for demping på skarp og tammer. Men det er interessant å se at Lofthus, som bruker gamle Ludvig-trommer fra 60-tallet, ikke liker det innebygde dempesystemet, mens Wennerberg synes det fungerer kjempebra.

Informantene her ulike grunner for sine valg av trommestikker. I kraft av sin posisjon som trommeslager har Lindvall får laget sine egne "signaturstikker"³³ basert på sine preferanser. Disse er litt lengre enn de mest vanlige stikketyper, og han mener derfor han får den responsen han ønsker i trommene av dette. Lofthus sier også at han bruker en stikketype som er noe lengre enn vanlige stikker når han ønsker mer trøkk. Wennerberg forteller om helt andre grunner for sitt valg av stikker. Han har slitt med senebetennelse, og velger derfor å bruke lettere stikker. Dette for å ikke risikere å overbelaste hendene. Det har gjort at han har et bevisst forhold til tuppen på stikkene han bruker. Han bruker rund tupp for å få den lyden han ønsker i trommene. Valg av tupp på stikkene nevner ikke Lofthus eller Lindvall i sine svar.

4.2 Stemmeprosessen

Informantene i denne undersøkelsen har hatt en lang karriere og besitter mye informasjon fra mange ulike sammenhenger over en lengre tidsepoke. Jeg ønsket å starte undersøkelsen med å fremkalle spontane, rike beskrivelser hvor intervjupersonene selv fikk presentere det de opplever som hoveddimensjonene ved det fenomenet som skulle undersøkes (S. B. Kvale, S, 2009, s. 147). Jeg valgte å spørre mine informanter nøyaktig det samme åpningsspørsmålet.

³³ Stikker laget nøyaktig etter en persons sine preferanser.

Hva er det du ønsker å oppnå når du stemmer trommene dine?

Jeg har en lyd i hodet mitt som jeg prøver å finne. Men viktig å se det i forhold til settingen.

(Torstein Lofthus, informant)

For meg er den musikalske sammenhengen det viktigste. Hvilken musikalsk sammenheng, hvilken verden skal vi være i? Det er jo sånn med trommestemming også. Man må alltid forsøke å tenke på helheten. Jeg bruker å ha noe jeg kaller: helikopterperspektivet.

(Per Lindvall, informant)

Når jeg stemmer, så ønsker jeg å oppnå en slags startpunkt før en lydsjekk. Jeg stemmer alltid så trommene skal låte tjenlig for settingen jeg skal spille i.

(Karl Oluf Wennerberg, informant)

Alle informantene nevner ordet *setting* i sitt svar på åpningsspørsmålet. I denne sammenheng er setting en referanse til den musikalske konteksten man skal utøve innenfor. Det kan være en konkret sjanger eller, som det ofte er i popmusikksammenheng, i sammenheng med en artist og dens artistiske musikalske uttrykk. For en profesjonell trommeslager som jobber med popartister, er det svært viktig å kunne tilpasse sine egne preferanser til artisten eller stilens sound og uttrykk, siden man den ene dagen kan spille intimkonsert med en visesanger, for så dagen etter spille poprock på en utescene på en festival.

Selv om informantene har et tydelig fokus på hvilken sammenheng de spiller i, har de også et ideelt musikalsk uttrykk som fungerer som et grunnlag for deres stemming. Dette uttrykkes ulikt hos informantene. Lofthus har et lydideal han kan konkretisere og tidfeste.

Det er forskjell på studio og konsert, i forhold til mengde tone i trommene, men i hovedsak er jeg ute etter en slags seint 70 talls, tidlig 80 talls lyd i trommene. Det, sammen med god punch, er et generelt ideal og et mål for meg.

(Torstein Lofthus, informant)

Wennerberg er mer følelsesstyrt.

Jeg stemmer trommene så jeg blir tiltrukket av lyden og har lyst til å spille mer. Det må være en fet lyd.

(Karl Oluf Wennerberg, informant)

Lindvall har heller ikke et konkret idealsound, men han har et tydelig ideal for hvilket uttrykk han ønsker i trommene.

Jeg har ingen standardstemming. Men jeg vil at mine trommer skal låte punch!

(Per Lindvall, informant)

Deres preferanser virker som mer abstrakte og metaforiske enn de syv faktorene Nolly beskriver man kan endre ved stemming.³⁴

4.2.1 Punch som metafor

Når jeg prøver å få informantene til å utdype hva "punch" og "fet lyd" betyr, kommer, etter noen forsøk, både det norske og engelske språket til kort, og alle tre bruke lyder og metaforer for å prøve å forklare hva de mener. Etter å ha hørt mange ganger på opptaket av intervjuene blir min tolkning at disse uttrykkene hovedsakelig handler om det samme. Det handler om pitchen og karakteren i tromma, men mest om en energi de opplever. Alle tre er meget energiske når de gjengir lyden de prøver å forklare. Som trommeslager selv forstår jeg hva de prøver å formidle, men jeg ønsker å finne en definisjon som gir mening også for andre enn trommeslagere. Jeg spurte Lindvall et konkret spørsmål med en konkret ordlyd for å prøve finne en sammenheng eller en ulikhet mellom begrepene "punch" og "fet lyd", og for å prøve å finne et synonym eller et annet dekkende begrep.

Samtale mellom Lindvall og meg:

Knutson: *Du vil ha en fet lyd?*

Lindvall: *Ja, Punch.*

Knutson: *Er punch det beste ordet du har for å forklare det?*

Lindvall: *Ja!*

³⁴ Pitch, tone, clarity, sustain, projection, stick response og durability.(Nolly, 1994, s. 9)

Selv bruker jeg ordene "punch" og "fet lyd" når jeg synes en lyd i trommene er inspirerende å spille på, har trøkk, og gir meg lyst til spille mer på dem.

Den direkte oversettelsen av punch fra engelsk til norsk er ordet "*slag*" (Ordbøker.net, 2014). Skulle jeg oversatt det selv i en musikalsk kontekst, ville jeg valgt ordet "trøkk". Azzarto bruker begrepet "*fatter punch*" når han omtaler effekten et to-lags skinn gir kontra ett-lags skinn (Azzarto, 2011). Oversatt til norsk blir dette: "fetere trøkk" (Ordbok.com, 2014). Azzarto sitt uttrykk blandet med energien mine informanter utstrålte da de prøvde å forklare hva denne lyden eller følelsen er, gir mening for meg som trommeslager, men som forsker har jeg problemer med å finne gode ord for å forklare denne følelsen. Når jeg leter etter svar i litteraturen er Nolly inne på noe når han snakker om å endre pitch og projeksjon, men dette handler mer om tonehøyde og hvor langt lyden reiser før den forsvinner enn følelsen lyden gir. Schroedl skriver om en måte å stemme trommen på som han mener gir en følelse i tillegg til hørbar lyd.

If the drum is tuned to the shell's most resonating frequency, you should *feel* the low-end in your chest (Schroedl, 2002, s. 30).

Ingen av informantene forteller at de aktivt leter etter denne frekvensen. Lofthus forteller også at han opplever mer punch fra en tromme hvis han bruker lengre trommestikker. Det kan virke som mer eller mindre punch kan ha sammenheng med hvor hardt stikken treffer skinnet.

Jeg likte bare følelsen av punchen jeg fikk av stikkene, og så ble jeg vant til det og begynte jeg å bruke de stikkene. Når jeg velger å bruke Vic Firth Extreme 5B så er det fordi det er gøy og det blir litt mer punch med dem, mer trøkk i anslaget.

(Torstein Lofthus, informant)

Igjen er valgene følelsesstyrt og Lofthus bruker her ordet "trøkk" for å beskrive hva det er som øker, her ved bruk av tyngre stikker. Han nevner også begrepet "anslag". Altså tidspunktet stikken treffer skinnet. Ut i fra deres svar i intervjuundersøkelsen og informasjon funnet i teori om trommestemming, formet jeg en definisjon av hva metaforene punch og fet lyd kan være.

Punch og fet lyd kan forstås som en følelse som oppstår når et individuelt preferert forhold mellom lydtrykk, pitch, tonen i trommen, og anslag oppnås.

4.2.2 Wennerberg

Wennerberg har et system han bruker hver gang. Det systemet stemmer godt overens med de systemer både Nolly og Schroedl forklarer i sine bøker. Han er systematisk og begynner med samme tromme og samme skinn hver gang. Først hver tromme for seg, og deretter sammen for å se om det fungerer som en helhet. Wennerberg forteller at lydsjekker er der han har lært mest om trommestemming. Han forteller også om da han fikk senebetennelse og måtte slutte å spille i en lang periode. For å ha noe å drive med som var trommerelatert, tok han et dypdykk i trommestemming. Her lærte han mye teoretisk kunnskap om stemmingsprosessen og trommesettet. Sammen med lydsjekkene er dette hans kunnskapsplattform for stemming. Wennerberg har et system hvor han stemmer mot lydsjekk. Dette kan være lydsjekk live og lydsjekk i studio. Stemmingen før lydsjekk kaller han *stemming 1*. *Stemming 2* er prosessen under lydsjekk. Stemming 1 er systematisk arbeid alene, for å få trommene opp til en standard han mener har potensiale for stemming 2. Han stemmer overskinn og underskinn i samme pitch.

Jeg begynner alltid med å snu trommene og stemme underskinnet. Jeg snur de bare på stedet, og legger trommen rett på gulvet eller i fanget sånn at jeg hører kun et skinn resonnerer av gangen. Og så stemmer jeg det til det låter sånn noenlunde og har den rekylen med fingeren som jeg ønsker. Så gjør jeg det samme med slagskinn.

Stemming 2 er et samspill mellom han og tekniker. Her møter Wennerbergs utgangspunkt de faktiske forhold og premissene for konserten eller livesettingen. Dette angår hovedsakelig utfordringer i forhold til mikrofonplassering og soundønsker fra tekniker, produsent og artist, samtidig som han, hovedsakelig i livesituasjonen, må ta hensyn til ekstern støy som kan få trommene til å resonnerer og skape problemer for tekniker. Her kommer det altså inn mange faktorer som ikke direkte har med trommesettet og skinn å gjøre. Wennerberg har en tydelig plan med stemmingen og stemmer mot et konkret mål.

Stemmingen har jeg en god plan på. I fase 1 følger jeg noe jeg har lært meg at funker gjennom erfaring. I fase 2, er det å forholde seg til verden rundt seg, og bare gjøre det som er best for at det skal være tjenlig for settingen, og slik jeg får den gode følelsen.

Skarptrommen

Wennerberg mener at skarpen er det viktigste bestanddelen i trommesettet sammen med basstrommen.

Skarptromma, den er superviktig, den må låte bra, ellers så er det bare å glemme det.

Han bruker en egen teknikk han kaller "fingertesten" når han stemmer. Teknikken har store likhetstrekk ved renstemming, men er ikke like nøyaktig. Den skal sikre en viss jevnhet i frekvensene. Det kan kalles en erfaringsbasert trykkteknikk. Han bruker pekefingeren, og trykker den ned i skinnet. Han forteller at lang erfaring har gjort at han kan kjenne om skinnet har egnet stramming for å kunne lage den lyden han ønsker. Han bruker hjelpemidler aktivt på skarpen under stemmingen for å kontrollere sustain og overtoner. Han stemmer underskinnet noe lysere enn overskinnet.

Tammene

Wennerberg bruker samme teknikk på tammene som på skarpen når han stemmer. Han starter med underskinnet og stemmer det ved hjelp av "fingertesten". Han stemmer skinnene på tammene i samme pitch. Wennerberg bruker ikke hjelpemidler på tammene under stemming 1. Han forteller at det generelt er situasjonsavhengig om han bruker hjelpemidler når han stemmer. Selv om han mener skarptrommen er den viktigste trommen i et trommesett, er tammene også veldig viktige for følelsen han jakter etter i totalsoundet. Dype tammer med "fet lyd" er det han ønsker å oppnå.

Basstrommen

Wennerberg forteller at han ofte kan bli inspirert til å prøve ut nye stemminger av trommene. For øyeblikket er han i en prosess med basstrommen. Han har begynt å stemme den noe lysere enn han har gjort frem til nå. Han prøver også ut å ikke ha demping i basstrommen for tiden, for å prøve å skape en enda større og rikere lyd.

Hele settet

Wennerberg forteller at han har et konkret mål når han stemmer og at dette er styrt av følelser. Han bruker kunnskapen han ervervet seg gjennom dypdykket da han hadde senebetennelse, og fra de lange lydsjekkene tidlig i sin karriere, som verktøy for å nå

dette målet. Han bruker også de litt tykkere Remo Emperor skinnene på hele trommesettet. Dette er også en faktor som kan spille inn på hvordan trommene låter.

Dype tammer, en skarptromme som jeg har lyst til å høre igjen og en basstromme som jeg kjenner. Ja soft suse!

4.2.3 Lindvall

Lindvall forteller at han liker å bli inspirert under arbeidet med å stemme trommer. Kommer han til et trommesett er han alltid åpen for nye lyder og innfallsvinkler.

Ja, man får litt feeling, Det er ganske kult å variere litt.

Han har ikke noe fast rutine på hvordan han stemmer trommene eller i hvilken rekkefølge han stemmer. Han har heller ikke et spesielt sound som han alltid jobber mot annet enn punchen han alltid er på jakt etter. Når han setter seg ned ved trommesettet for lydsjekk, er han helt åpen. Han forteller at rommet kan ha innvirkning hvis det er helt nye skinn, eller de skinnene som eventuelt står på kan inspirere han. Eller begge deler. Han forteller at valgene han tar er basert på følelser han får og som han agerer på. Han kommer frem til at hvis det er et sett som skal stemmes helt fra bunnen av, så starter han med basstromma. Kommer han til et sett som allerede er stemt fra før, gjør han følgende:

Jeg begynner med den som det er mest problem med.

Skarptrommen

Lindvall beskriver skarpen som den trommen som har mest å si i et trommesett, og det gir gjenklang når han beskriver hvordan han stemmer den. Han har en veldig "løs" tilnærming til de andre trommene i settet og hvilke metoder han bruker, men her har han en helt klar preferanse som han gjennomfører.

På skarptromma har han underskinnet mye strammere stemt enn på de andre trommene.

Jeg vil at seiden³⁵ er tight³⁶ i responsen. Det pleier den å bli hvis underskinnet er stemt stramt.

³⁵ Seidematten.

Underskinnet stemmer han alltid stramt, mens overskinnet stemmes i forhold til for eksempel lokalet, dagens sound, dagens artist, og eventuell inspirasjon han har fått.

Tammene

Han har ikke et system på tammene. Målet er et godt sound.

På tammene bruker jeg å begynne med... jeg vet ikke om jeg har en oppskrift på det.. jeg tror jeg begynner med de dypeste først for det meste. At den har et bra sound er det viktigste. I tillegg til punch så vil jeg bare at man skal høre at det er ulike trommer.

Han bryr seg ikke spesielt med hvilke underskinn som står på. Han har registrert at det vanligvis er tynne clear skinn som pleier å stå på, og er fornøyd med det.

Over- og underskinnene er omtrent like. Omtrent likt stemt.

Basstrommen

Han har ikke noen bestemt måte han stemmer basstrommen på. Han bruker samme metode som han stort sett bruker på resten av trommene. Han bruker også det han har tilgjengelig av tekstiler for å dempe basstrommen, uten klare preferanser.

Hele settet

Lindvall forteller at han mener skarpen er den viktigste trommen i et trommesett. Han skrur på skarptrommen jevnlig under for eksempel en studiosession, mens han ikke gjør det i samme grad med tammer og basstromme. Fokuset til Lindvall er knyttet til det totale soundet av trommesettet inn i sammenhengen og hvilke utfordringer som oppstår. Det handler om å løse disse på en måte som ivaretar de preferansene han har for trommene og trommesettets sound og punch.

I blant når man stemmer trommene, for eksempel hvis jeg spiller på tammen, så synger skarpen med. Man får en uønsket resonans mellom to eller flere trommer.

Dette forteller han at er noe av det han legger mye vekt på når han stemmer trommer.

³⁶ Låneord fra engelsk. Den engelske oversettelsen er: Fixed or fastened firmly in place (Dictionary, 2014). Norsk oversettelse som fungerer i denne sammenhengen er: stram (Tritrans.net, 2014).

Iblant så kan den tromma man ikke spiller på resonere høyere enn den du spiller på. Da må man av og til endre pitchen mellom dem for å få bort problemet. Det bruker jeg å være veldig nøye med, faktisk. Ellers får man uønsket effekter.

Lindvall mener man ikke trenger å stemmes tammene rene og bruke konkrete tonale intervaller mellom dem. Å stemme tammer med et tonalt intervall mener han er for å skille trommene fra hverandre så man hører at det er flere. Selve intervallet er ikke det som er viktig.

Ikke en kvart eller kvint, men intervallet må være slik at man hører de ulike trommene.

Lindvalls tilnærming til trommestemming er intuitiv, og ikke preget av system eller rutine.

4.2.4 Lofthus

Lofthus var også i tvil om nøyaktig hva han begynner med. Han konstaterer at det sannsynligvis er skarpen han starter med. Ut i fra mine notater under hans stemmesession gikk han rett til skarpen og begynte å jobbe med den, så her kan det virke som det er bevisstheten rundt systemet og ikke selve systemet som mangler. Dette underbygges av han har veldig tydelige klare metoder for hver av trommene. Svarene kommer meget raskt og selvsikkert. Lofthus beskriver skarpen som den viktigste trommen i settet sammen med basstrommen. Disse er utgangspunktet for å kunne spille en konsert. Tammene fungerer som et tillegg i forhold. De skal komplementere skarp og basstromme.

Skarptrommen

Lofthus stemmer først opp underskinnet forholdsvis stramt, og så stemmer han overskinnet. Han presiserer at han da stemmer dette veldig stramt, slik at det strekker seg. Deretter trykker han litt på det for å få det til å sette seg og så stemmer han det ned igjen mot den pitch det skal ende i. Deretter begynner han alltid med å dunke ved hver stemmeskrue og prøver å stemme det likt rundt hele sylindere. Han forteller at etter han har fått det noenlunde likt, så slår han på tromma og da låter det aldri noe særlig bra. Videre skrur han litt tilfeldig på hver skrue til han er fornøyd. Så setter han på tape til han synes det låter tilfredstillende.

Tammene

Han begynner som regel med den lille tammen og stemmer underskinnet opp så lyst som han får det til inntil klangen begynner å forsvinne i trommen. At trommen har en god tone er viktig. Deretter tar han overskinnet, stemmer det og får det til å strekke seg og stemmer ned igjen. Lofthus tar utgangspunkt i å stemme overskinnet en kvart under underskinnet. Av og til ender han opp med å ha overskinnet mye lavere hvis han ikke får den lyden og punchen han ønsker. Til slutt taper han hvis han mener det er nødvendig.

Lofthus forteller også om et fenomen han har oppdaget som virker motsatt av det som er logisk å tenke når man stemmer tammer. Dette har han ikke lært noe sted forteller han, men funnet det ut ved å prøve mange ulike metoder.

Hvis jeg skal ha mer bunn i gulvtammen, det høres bakvendt ut, da stemmer jeg opp underskinnet. Da blir det mer bunn. Man tror ofte at en skal skru et skinn ned for å få mer bunn, da blir det jo lavere pitch, så da må det blir mer bunn. Men det er ikke alltid det er sånn det funker av en eller annen grunn. Jeg vet ikke hvorfor men, men sånn er det.

Basstrommen

Lofthus har en tydelig plan for hvordan han stemmer skinnene på basstrommen, men er ikke sikkert på nøyaktig hvorfor han gjør det slik. Han ønsker mye bunn i trommen og når følelsen er det gir han seg.

Slagskinnet på basstromma stemmer jeg kjempelavt. Så lavt at jeg kan stort sett stemme det uten å bruke stemmenøkkel. Til motsetning stemmer jeg frontskinn litt lyst. Ikke mye, men litt stramt. Av en eller annen grunn var det noe jeg begynte med. Føler det blir litt mer bunn i den når jeg gjør det.

Lofthus har en tydelig preferanse når det gjelder hvilke tekstiler han bruker for å dempe basstromma.

Jeg liker best håndklær, molton og dunaktige puter. Jeg liker ikke ull, det høres faktisk rart ut, men der er forskjell i lyden.

Hele settet

Når han er fornøyd med stemmingen i hver tromme, tester han settet i den sammenhengen det skal brukes. Hovedsakelig trommegroover og fills. Han spiller litt og så bryter han av og gjør noen raske justeringer, Så spiller han videre og gjentar prosessen mange ganger. I starten av stemmeprosessen er det også mindre lytting og mer skruing, men ettersom trommene blir mer og mer renstemte, går stemmeprosessen over i å bli mer og mer lytting og spilling, og mindre og mindre stemming. Det oppleves som han søker etter noe konkret, men bruker ikke noe konkret system for å nå målet.

På spørsmål om hva som er tanken bak stemmingsmetoden svarer han:

Jeg jakter på lyden. På godlyden.

4.3 Sammendrag

Jeg vil gi et sammendrag hvor jeg ser informantenes stemmeprosess som en helhet og belyser hovedlinjer. Jeg vil beskrive deres individuelle preferanser i forhold til trommestemming, og se etter likheter og forskjeller.

4.3.1 Wennerberg

Wennerberg forteller om at han deler stemmingen i to deler. Stemming 1 hvor han tar for seg en og en tromme og bruker et system (samme hver gang) som minner om systemene man leser om i lærebøker om trommestemming. Dette skjer før lydsjekk. Stemming 2 foregår under lydsjekk og er mer helhetlig orientert. Da dreier det seg om å finne den lyden han ønsker i trommene basert på hvilket lokale og hvilken setting han skal spille i. Fokus flytter seg fra detaljfokuset på bestanddelene og over på helhetsopplevelsen. Dette er et brytningspunkt. Wennerberg går fra å aktivt jobbe med å manipulere og tilpasse de ulike trommene etter visse kriterier, til å la trommene uttrykke seg på den måten de skal i sammenhengen. Til nå har det vært klare planer fra Wennerbergs side og trommenes oppgave har vært å levere den ønskede grad av renstemming, og unngå forskjellige ulyder som klirring og dirring. Herfra er det trommene som er utgangspunktet for de bestemmelser og de valg som tas. Samspeillet mellom de ulike bestanddelene i trommesettet, rommet man er i, settingen man skal spille i, og opptaks- eller lydformidlingssituasjonen utgjør totalinntrykket han

absorberer og prosesserer. Han jobber aktivt i sin søken etter den følelsen av lyd som han eller hun jakter på.

Wennerberg forteller at han er helt skruppelløs i denne siste delen av stemmingen, og at det ikke er noen regler som gjelder for hvordan man får god lyd fra en tromme. Han er uredd og trekker det frem som kanskje sin beste egenskap når det kommer til trommestemming. Han jakter etter "fet lyd" og gir seg ikke før han finner den. Han forteller at det stedet han har lært mest om trommestemming er på lydsjekker hvor han til tider kunne ha lydsjekker på opptil 2,5 timer hvis han fikk muligheten. Denne "learning by doing"-tilnærmingen er noen man finner hos alle mine informanter. Wennerberg bruker hjelpemidler aktivt i stemmingen.

4.3.2 Lindvall

Måten Lindvall forteller han stemmer trommer på, minner om det Wennerberg kaller stemming 2. Han bruker ingen av teknikkene som ofte omtales i trommestemmingsbøker, og forholder seg bare til om han synes det låter bra. Han har et sterkt fokus på hvilken musikalsk setting han spiller i, og gjør alle sine valg i forhold til dette parameteret. "Helikopterperspektivet" er et ord Lindvall bruker flere ganger for å understreke viktigheten av et godt helhetsperspektiv. I stedet for å ha mange ulike konkrete ønsker for hver tromme, har han et samlebegrep for hva han ønsker å få trommene til å uttrykke. Han beskriver dette med det engelske ordet "punch". Det ordet han velger å oversette dette med er "trøkk". Forklaringen hans av dette ordet eller begrepet minner om når Wennerberg forteller om et "sug" han ønsker i, for eksempel, sine tammer. Det brukes ofte lydmalende ord fra Wennerberg og Lindvall for å forklare punch, sug og fet lyd.

Lindvall sier at han ikke ser viktigheten av å renstemme trommene sine på de måter som ofte blir beskrevet i trommelitteraturen. Han mener at en "feilstemt" tromme kan låte like bra, og ofte bedre, enn en tromme stemt "etter alle kunstens regler". Lindvall har én fast rutine; det er å stemme underskinnet på skarptrommen stramt. Dette er for å få ønsket respons i seiden. Han forteller at lydsjekk i studio og live er arenaene der han har lært mest om trommestemming.

Lindvall forteller at han alltid lar seg inspirere av trommene han skal spille på, og at han derfor kan ha veldig ulik stemming og sound i trommene fra konsert til konsert. Selv om det gjelder samme artist på samme turné. Han forteller at en tromme i et spesielt rom kan gi en spesiell følelse, og da blir han ofte inspirert, både i forhold til hva slags sound han ender med å stemme trommene i, og hvordan han spiller på trommene. Alt er styrt ut fra settingen, rommet og følelsen han får der og da. Han er veldig tilstede i nuet, og tar alle avgjørelser basert på det han til enhver tid opplever. Han har ikke gjort det samme dypdykk i stemming som Wennerberg. Han snakker ikke om trommens egen resonanstone, noe som ofte omtales i trommebøker (Adams, 2001, s. 23). Han er ikke orientert rundt hvilket treverk trommene han spiller på er laget i. Han spiller på alle mulige sett, og har ikke knyttet seg til et merke eller type. Han har likevel klart å være en av de mest ettertraktede trommeslagerne i Norden de siste 30 årene. Han er også, blant trommeslagere og andre musikere, kjent for å ha et helt tydelig sound, og at man kan høre at det er Lindvall som spiller. Dette leder meg til å ville finne ut mer om hvor soundet hos en trommeslager befinner seg. Er det i stemmingen, trommen eller er det i touchet til trommeslageren? Lindvall bruker også hjelpemidler når han stemmer. Han bruker gel på skarp og tammer og anvender tepper i basstrommen. Hovedsakelig for å begrense overtoner og uønskede elementer og for å kontrollere sustainen i trommene.

4.3.3 Lofthus

Lofthus plasserer seg et sted mellom Lindvall og Wennerberg. Han har ikke en uttalt todelt strategi slik som Wennerberg, men har nok system i sin metode til at det ikke er helt likt "der og da"-intuisjonen til Lindvall. Han deler ikke inn sin stemming i trinn, men hans stemming begynner, som Wennerbergs, med å renstemme trommene til han er fornøyd med deres individuelle kvaliteter. Stemmeprosessen går deretter over i en mer intuitiv fase hvor jakten på god lyd er i fokus. Lofthus velger også å bruke ordet "punch" når han skal forklare hva han ønsker av lyd i trommene. Han beskriver punch som noe han føler, mer enn noe han hører.

Lofthus blir i løpet av intervjuet litt i tvil om hvorfor han gjør den renstemmingsprosessen han utfører i starten av sin stemmerutine. Han setter selv spørsmål ved om den har noe for seg i og med at han skrur på ren intuisjon mot slutten av stemmesequensen. Ser man dette i forhold til Wennerberg, som renstemmer hver

gang, og Lindvall, som aldri renstemmer, reiser dette en problemstilling jeg mener det er hensiktsmessig å ta tak i. Dette vil jeg gjøre i kapittel 5. Han forteller også at han har sterkt fokus på hvilken setting han er i, men det virker som dette mer farger spillingen hans, enn hvordan han stemmer trommene. Han har en stemming som han vet passer til PA og en stemming, med noe mer tone, og dermed flere overtoner i trommene, som han vet passer til studiosettingen. Denne kunnskapen om hvilke tekniske prosesser lyden skal igjennom før den endelig kommer ut av PA-høytalerne eller stereoanlegget, har han ervervet seg gjennom mange år med trommespilling i disse settingene, men også aktivt søkt gjennom samtaler med lydteknikere, produsenter og ved å gjøre opptak av seg selv på mikseren i en livesetting.

Han forteller at det gir ham et fortrinn i siste del av stemmeprosessen å kunne snakke noe av "teknikerspråket". Da handler stemmingen mest om å løse utfordringer knyttet til oppmikking, overtoner, sustainen i trommen, og overlytting i mikrofonene til eller fra andre instrumenter, samt ønsker fra medmusikanter og andre involverte. Denne kunnskapen fremholder alle tre informantene som verdifull kunnskap å inneha, for å kunne fungere godt som trommeslager i en konsert eller innspillingssituasjon.

Lofthus omtaler at det er en del aspekter ved trommestemmingsprosessen sin som han setter spørsmålstegn ved. Han er, som nevnt over, usikker på om det er noe vits i å renstemme trommene siden han like etterpå stemmer helt uten system, for å finne ønsket lyd og "punch". Samtidig lurere han på om det hadde vært bedre å ha en enda mer strukturert stemmerutine basert på grundig kunnskap om treverket i trommen, trommens egen pitch, effekten av ulike forhold mellom over og underskinn, og andre detaljkunnskaper. Samt enda mer inngående teknisk kunnskap om mikrofoner, akustikk, digital signalprosessering og andre forhold som kan ha betydning for hvordan det endelige lydresultatet blir.

Blant informantene er det enighet om at trommestemming er svært viktig å beherske som trommeslager. Men det er samtidig enighet om at det også er det minst spennende med trommeslageryrket eller trommeslagerfaget. De uttrykker alle at det er det som er "minst gøy" med å spille trommer, og at de gjerne lar vær å gjøre det hvis et trommesett allerede låter bra.

5 Resultat og diskusjonsdel 2

I dette kapittelet vil jeg ta for meg viktige temaer og belyse problemstillinger funnet i undersøkelsesprosessen, og relatere dette til egne erfaringer og eksisterende teori. Jeg ønsker å oppnå en dypere og mer objektiv, helhetlig forståelse av trommestemmingsprosessen.

5.1 Informantenes bevissthet rundt stemmeprosessen

Under lesningen av transkripsjonene ble jeg oppmerksom på at jeg opplevde et misforhold mellom inntrykket jeg fikk av å lese intervjuene, kontra intervjusituasjonen. Under lesningen av transkripsjonene opplevdes mine informanter veldig like hverandre i metodedelen og refleksjonsdelen. Jeg hadde ikke samme opplevelsen under intervjuene. Jeg gikk til mine notater. De tre informantene har en ulik grad av bevissthet rundt sin måte å stemme trommer på. Selv om hver informant til slutt kommer frem til en rekkefølge og et system han pleier bruke, var det forskjell på hvor gjennomtenkt eller bevisst det opplevdes å være.

Wennerberg har den høyeste graden av bevissthet rundt stemmeprosessen sin av mine tre informanter. Han har et system han følger som han har tiltro til, og oversikt over. I tillegg kom svarene hans raskt og selvsikkert. Han kan fortelle om konkrete deler av prosessen og har tanker om at den er et godt verktøy han ikke ønsker å være foruten. Lindvall brukte lang tid på å finne ut av hva han *faktisk* gjør når han stemmer, og var usikker på om han i det hele tatt hadde noe system. Det er også verdt å nevne her at Lindvall ikke er spesielt interessert i å ha et system. Det var ikke noe han mente var spesielt viktig for å oppnå sin stemming og sitt sound. Lofthus befant seg et sted i mellom Wennerberg og Lindvall. Lofthus bruker litt tid på resonnere seg frem til sitt system. Til forskjell fra Lindvall, og i likhet med Wennerberg, har han, etter litt tankearbeid, en tydelig oversikt over sine metoder, hvor de kommer fra, og hvordan han verdsetter dem. Det at han tviler litt på om det systemet han har er nødvendig står i motsetning til både Wennerberg og Lindvall som på hver sin side er tilfreds med sitt system (se delkapittel 4.3.3, Lofthus). På dette stedet er undersøkelsen med på å produsere kunnskap. Her opplever jeg at temaoppbyggingen og kronologien i intervjuguiden fungerer på en måte som får Lofthus til å ta et steg tilbake og anskue sin

prosess. Det kan oppleves som at han her lærer noe om sine egne metoder, samtidig som dette gir verdifull og aktuell informasjon til oppgaven. Dette kan også sees på som en bekreftelse på at intervjuguiden fungerer slik intensjonen var, og at den har kvaliteter som kjennetegner kvalitative undersøkelser.

Rundt stemmeprosessen er det store variasjoner knyttet bevisstheten til informantene. Det finnes mellommenneskelig informasjon som ikke transkripsjonene klarer å formidle. Samtidig er det variasjoner rundt ønsket om bevissthet og i hvilken grad dette er positivt for resultatet, eller om det bare viser til utøverens oversikt over egne valg. Om tilstedeværelse eller fravær av bevissthet har noe å si for den grad av stemming eller sound informantene oppnår, er usikkert. Dette er et tema og en problematikk som ville være interessant å forske videre på, men som det dessverre ikke er rom for i denne oppgaven.

5.2 Lydsjekk – Et sted å praktisere eller lære kunnskap?

Alle mine informanter forteller at lydsjekken i en livesetting eller studiosetting er den arenaen de har lært mest om trommestemming. Det er også denne situasjonen de baserer mye av sine stemmemetoder på. I undersøkelsen kommer det frem at informantene nesten ikke har benyttet seg av teori som kilde til kunnskap om stemming. De forteller at de av og til har anvendt teori for å få svar på et konkrete spørsmål eller som inspirasjon.

Min erfaring er at kunnskapsøking innen instrumentutøving ofte starter med å tilegne seg teoretisk kunnskap gjennom litteratur, for så å anvende denne praktisk på instrumentet sitt. Slik har jeg selv tilegnet meg teknikk, og andre utøvende ferdigheter, som jeg anvender i spillet mitt. Anvender man samme forløp i forhold til trommestemming som erfaringen jeg har ved innøving av teknikk, ville det fungert slik at man tilegnet seg kunnskap ved hjelp av teori på forhånd. Deretter ville man anvendt denne kunnskapen i praksis ved for eksempel en lydsjekk. At en utøvende situasjon som lydsjekk er den som er mest forbundet med læring blant informantene, antyder at det finnes en forskjell mellom metode og praksis i hvilken variant av kunnskapsøking som er mest hensiktsmessig å bruke. Det kan virke som "learning by doing" er måten informantene har tilegnet seg sin kunnskap og erfaring i forhold til trommestemming.

Ønsker man å oppnå tilsvarende kvalitet på stemming eller sound som en av informantene i denne oppgaven, er det verdifullt å vite hvor og hvordan informanten skaffet seg kunnskapen.

5.3 Renstemming – Begrep i nøkkellitteratur og funksjon hos nøkkelutøvere?

Denne problematikken hadde jeg som trommeslager et ønske om å belyse i gjennom arbeidet som masterstudent. Det var spennende å se at dette var en problematisering mine informanter også adopterte. I trommebøker og DVD-er fremheves renstemming som basisen for det videre stemmearbeidet. Det er utgangspunktet for å oppnå en høy kvalitet på stemmingen, og for utviklingen av sitt sound. Her vektlegges kunnskapen om renstemming og renstemmingsprosessen. Denne kunnskapen har en sentral plass i de bøkene jeg funnet om trommestemming i arbeidet med undersøkelsen, og som jeg har brukt i min forskning. Jeg ønsker å undersøke hvilken funksjon renstemming har hos mine informanter og i nøkkellitteratur på området.

At renstemming har en effekt, anerkjennes av informantene, og bekreftes av bøker om emnet. Selv bruker jeg også teknikken når jeg stemmer trommene mine. Renstemmingsteknikken bruker jeg mest i starten av stemmingsprosessen, og kanskje aller helst når jeg stemmer nye skinn. Effekten av renstemming er en målbar grad av pitch, og kan måles med ulike stemmeverktøy. Den nyeste på markedet er noe som kalles tune-bot³⁷. Denne måler frekvensen ved alle stemmeskruene på trommen. Når alle stemmeskruene er "renstemt" vil, ifølge tune-bot, skinnet, og dermed trommen, være renstemt. Dette skal, ifølge Vertone Labs, som lager tune-bot, være et tilstrekkelig redskap for en trommeslager for å oppnå både en høy grad av stemming, samt et sound som kan konkurrere med de beste trommeslagerene.

³⁷ Digital trommestemmingsmaskin som festes på trommen og måler tonehøyde og frekvens.

Tune-bot festet slik den brukes på en tromme



Figur 12 Tune-bot; digital trommestemmer

Jeg testet tune-bot og opplevde at den kunne gi en god nøyaktig måling av trommen ved hver stemmeskrue under optimale forhold. Den var nøyaktig og hadde gode funksjoner for å sikre en enkel vei til målet. Utfordringen jeg støtte på, var at jo dypere eller slakkere skinnen var strammet, jo mer unøyaktig ble tune-bot. Den var best på lyse, stramme skinn, og for å hente frem en lys tydelig pitch i en tromme. Jeg stemmer mine trommer relativt lite stramt, og dermed måtte jeg ofte hjelpe tune-bot som plutselig kunne foreslå en frekvens som var helt usannsynlig. Jeg gjorde en måling av alle skinn på trommene til Lofthus og Wennerberg etter at de hadde stemt opp hver sitt sett i forkant av intervjuet³⁸, og endte opp med samme konklusjon her. Skarptrommen var den som fikk den tydeligste målingen, mens gulvtammen var den minst nøyaktige. Utfordringene jeg hadde med å måle stemmingen på mine egne trommer, stemte overens med hvordan Lofthus og Wennerbergs trommer var stemt. Hos dem var også skarpen stemt lysere enn tammene, som var stemt mørkt. Jeg opplevde målingen jeg gjorde av basstrommen med tune-bot, svært unøyaktig. Tune-bot's slagord, "*sound like the pros*" antyder at man, ved å bruke tune-bot, kan oppnå et godt sound. Slik jeg opplevde maskinen, gav den bare mulighet for å oppnå en målbar grad av pitch ved hver stemmeskrue under optimale forhold. Tune-bot's slagord antyder også at man kan fange en utøverens sound ved å

³⁸ Se vedlegg 4 og 5.

anvende maskinen. Problematikken rundt hvor soundet skapes vil jeg omtale i delkapittel 5.4.

Wennerberg og Lofthus bruker renstemmingsteknikken aktivt når de stemmer trommene sine, mens Lindvall ikke bruker den i det hele tatt. Lofthus er også usikker på om renstemmingsprosessen er nødvendig i og med at han i etterkant skrur helt uten system mot slutten av stemmesekvensen. Man kan sette spørsmåltegn ved om en renstemt tromme er et bedre utgangspunkt enn en tilfeldig stemt eller en ustemt tromme. Når både Lindvall, Lofthus og Wennerberg oppnår en stemming og et sound som av andre oppleves som likeverdig, kan man da si at det ene utgangspunktet er bedre enn det andre? Denne problemstillingen ble mye omtalt under intervjuundersøkelsen. Nedenfor vil jeg vise til noen sitater og en samtale fra intervjuene med informantene som belyser denne problemstillingen.

Innen pop, jazz og rock har det ingen betydning om trommene er renstemt, mener jeg. En tromme som er stemt feil kan låte akkurat like tøft som en riktig renstemt. Oftest bedre synes jeg.

(Per Lindvall, informant)

Jeg kunne sikkert kuttet det leddet med å stemme likt rundt hele trommen. Det ender alltid opp med at jeg mot slutten av prosessen skrur tilfeldig på trommene mens jeg slår på de til det låter slik jeg ønsker. Jeg kunne nok spart mye tid på å la vær den første renstemmingsrunden, ser jeg.

(Torstein Lofthus, informant)

Kunnskapen og vitenskapen om trommestemming er et verktøy man kan anvende for å skape de følelsene man ønsker. Men de er totalt underlegen uttrykket og emosjonene.

(Karl Oluf Wennerberg, informant)

Samtale mellom Lindvall og meg:

Knutson: "Når du stemmer, pleier du å renstemme trommene rundt alle stemmeskruene?"

Lindvall: "Nei".

Knutson: "Du bare skrur"?

Lindvall: "Jeg skrur bare helt i blinde, kan man si".

Knutson: "Skrur du på overskinn og underskinn om hverandre".

Lindvall: "Ja, iblant skrur jeg bare på overskinnet. og hvis det låter bra, så blir det med det. Så får man eventuelt stemme underskinnet hvis det er nødvendig".

Knutson: "Når du lytter under stemmeprosessen, slår du med stikka midt i tromma eller bruker du andre teknikker"?

Lindvall: "Ja. Det er teknikken jeg bruker".

Knutson: "Pleier du å bruke teknikken hvor man bruker trommenøkkelen å slå forsiktig rundt trommen"?

Lindvall: "Nei, der er når man renstemmer, men det har ikke jeg noen interesse av. Jeg synes ikke det er relevant når jeg stemmer.

Lindvall ønsker ikke at det skal låte renstemt. Han vil jo at det skal låte tøffere enn det, og da har det ikke noe å si om den er "feil" stemt. Renstemming blir blant informantene ikke rangert som viktig for det endelige uttrykket og trommelyden. Det er noe mer uenighet blant informantene vedrørende renstemming som utgangspunkt, men også her er tendensen at det ikke er spesielt viktig. I alle fall ikke viktigere enn prosessen mot slutten av stemmingen hvor informantene skrur uten et system for å finne det prefererte soundet.

I *Drum Tuning, The Ultimate Guide* forklarer Schroedl en teknikk han selv bruker og som han kaller "tune by feel" (Schroedl, 2002, s. 34). Dette minner om den metoden Lindvall benytter seg av og som Lofthus og Wennerberg, etterhvert i stemmeprosessen, benytter seg av. Forskjellen her ligger i at Schroedl gjør det helt tydelig at dette ikke kan være siste delen av stemme prosessen.

Keep in mind that you will again have to fine-tune at each lug, and will possibly have to readjust the resonant head to work with the new batter head tuning (Schroedl, 2002, s. 34).

Hos meg selv og hos mine informanter er denne "tune by feel" prosessen den siste delen av stemmingen, og av og til den eneste stemmingen, hvis det trommesettet som står der er et tilfredsstillende utgangspunkt. Her er det et tydelig skille mellom utøverne i denne undersøkelsen og metodelitteraturen. Informantene er mest opptatt av det endelige soundet, og ikke hvilken tone eller grad av renstemming som er oppnådd.

Neste delkapittel tar for seg hvilke skapende prosesser som ligger til grunn for utviklingen av soundet, og hvilke prosesser det er sannsynlig å legge til grunn.

5.4 Hvor og hvordan skapes trommesoundet?

Soundet i trommene er svært viktig for informantene, og ble av dem omtalt som endestasjonen i en stemmeprosess. Jeg ønsker i dette avsnittet å undersøke hva som utgjør soundet som oppstår når en trommeslager spiller på et trommesett.

Jeg har satt opp tre ulike veier til trommesound som jeg ønsker å undersøke for å prøve å finne hvilken tilnærming det er mest sannsynlig å gi troverdighet.

1. Trommesettet, skinnene, stikkene og stemmingen som utgangspunkt for hovedgrunnlag i trommesoundet til en utøver.
2. Utøverens touch som utgangspunkt for hovedgrunnlaget i trommesoundet hos en utøver.
3. En kombinasjon av tilnærming 1 og 2.

Det første punktet er satt sammen av faktorer basert funn gjort i forarbeidet til intervjuundersøkelsen, og arbeidet med teorimaterialet. Jeg vurderte å dele punkt 1 i tre punkter, men siden disse faktorene henger så mye sammen, ser jeg det som mest hensiktsmessig å beholde de samlet.

Tilnærming 1: *fra trommesettet og til utøveren*. Denne tilnærmingen tar utgangspunkt i trommesettet som hovedleverandøren av soundet.

Tilnærming 2: *fra utøveren og til trommesettet*. Denne tilnærmingen tar utgangspunkt i trommeslageren som hovedleverandør av soundet

Tilnærming 3 har som funksjon oppfange en eventuell sammenheng mellom disse tilnærmingene.

I drøftingen av disse tilnærmingene vil jeg bruke ordet og betegnelsen punch (se delkapittel 4.2.1, Punch som metafor), for å lete etter svaret.

Tilnærming 1 - Trommesettet, skinnene, stikkene og stemmingen som hovedgrunnlag for trommesound.

Det kan virke som om renstemming hovedsakelig er ulike målbare variabler. Disse variablene kan ytterligere modifieres ut fra hvilke skinn og trommer som brukes, og dermed spisses for å oppnå visse ønskede kvaliteter når man slår på trommen med stikkene. Kvalitetene kan måles med stemmeverktøy som for eksempel tune-bot (se delkapittel 3.3, Trommestemming), og andre liknende verktøy.

Når en trommeslager omtaler soundet i en tromme, eller når en utøver spiller, vil det ofte være ved å bruke metaforer og lydmalende ord med en ordlyd som minner om dagligtale (se delkapittel 3.4.1, Sound).

Jeg er på jakt etter en kul lyd

(Per Lindvall, informant)

Jeg ønsker å se om de kvaliteter man kan oppnå, i tilnærming 1, kan være bakgrunnen for den omtalen av sound som jeg her siterte Lindvall på, og eksemplifiserte i delkapittelet om sound.

Tilnærmingen 1 ligger nærmest litteraturens måte å nærme seg trommestemming. På leting etter punch i litteraturen, er det begrepene projeksjon og pitch som er mest nærliggende å bruke (se delkapittel 3.3, Trommestemming). Slår man sammen pitchen, projeksjonen og tonen i trommen, vil dette for en trommeslager eller en tilhører oppleves som et nivå av lydtrykk og en lys eller mørk tone (Rossing et al., 2002, s. 121). Rent teoretisk kan det argumenteres for at det er en sammenheng, siden mine informanter også snakker om dyp lyd og trøkk når de omtaler sitt eget lydideal og andres sound. Informantene understreker at det er følelsene som styrer om de opplever at de har nådd sitt ideal. De omtaler ikke lydidealet sitt med de målbare kriteriene, og måler heller ikke disse variablene med måleinstrumenter. Siden pitch og projeksjon begge er variabler som måles med standardiserte parametere, oppleves det problematisk å kun tillegge denne tilnærmingen hovedgrunnlaget for et sound.

Tilnærming 2 - Utøverens touch som hovedgrunnlag for trommesound

Tar man utgangspunkt i at utøveren er hovedingrediensen i et trommesound, må man også ta utgangspunkt i at en trommeslager kan oppnå samme sound, eller i alle fall samme kvaliteter i soundet sitt, uavhengig av det utstyret han eller hun bruker. Lindvall argumenterer for at hovedgrunnlaget for soundet ligger hos utøveren.

Utdrag fra intervjuet som eksemplifiserer dette:

Knutson: *Hvor mye av soundet ditt, og generelt trommesound, ligger i stemmingen og skinn, og hva ligger i spillingen og touchet?*

Lindvall: *Jeg tror det meste ligger i touchen faktisk.*

Knutson: *Aha. Kan du utdype litt?*

Lindvall: *Det er på samme måte som at hvis du gir to gitarister samme plekter, samme gitar, allting likt., så vil det likevel låte helt forskjellig.*

Knutson: *Så utstyret er ikke viktig?*

Lindvall: *Nei. Dette viser hvor mye touchen betyr. Det er to helt ulike sound og du har ikke endret noen ting, du har til og med samme plekter. Det er enda mer sånn på trommer tror jeg.*

I følge Lindvall skal man kunne sette en hvilken som helst trommeslager ved et hvilket som helst sett, og man skal kunne høre at det er to ulike trommeslagere. Som trommeslager selv, støtter jeg denne argumentasjonen. Det er grunnlag for å tro at det vil oppleves ulikt basert på, for eksempel, hvor hardt og hvor på trommen trommeslageren slår.

For example, if you had Buddy Rich and Charlie Watts sit down and play on the same set of drums, Buddy would still sound like Buddy and Charlie would still sound like Charlie, regardless of how the drums were tuned (Adams, 2001, s. 5).

For å prøve ut tilnærming 2 med begrepet punch formet jeg følgende hypotese: *Kan man få følelsen av punch i alle sammenhenger, kun ved hjelp av utøverens touch?*

Punch forklares av informantene som en respons trommene gir tilbake og at den oppleves av utøveren som en følelse (se delkapittel 4.2, Stemmeprosessen). I et rom med en spesiell akustikk eller en spesiell klangfarge, har jeg opplevd å få en positiv

respons fra trommer jeg ikke har spilt på før, og som jeg har blitt overveldet av, men det har alltid vært en respons i et troverdig forhold til det man kan forvente, sett i forhold til trommenes størrelse og hvilke skinn som står på. Ser man på Nolly's liste over hvilke variabler og faktorer man kan endre ved trommestemming, og trommeskinnsfabrikantenes informasjon om hvilke egenskaper de ulike skinntyper har (se delkapittel 3.2, Skinn; og delkapittel 3.3, Trommestemming), er det vanskelig å argumentere for noe annet enn at det finnes visse egenskaper man ikke kan tillegge en tromme eller et skinn i selve *spillet*. Dette gjelder for eksempel forskjellen på ett- og tolags skinn og størrelsen på trommen/skinnet. Rent fysisk vil et ikke være mulig å få en 10" tam til å gi fra seg alle de samme frekvensene som en 16" tam kan avgi. Dette har med størrelsen på membranen (skinnet) å gjøre. Det oppleves også her problematisk å vektlegge denne tilnærmingen som hovedgrunnlag for et sound siden det er så mange utenforstående faktorer som jeg ikke kan se at man som utøver kan hente ut av en tromme kun basert på touchet.

Tilnærming 3 - En kombinasjon av tilnærming 1 og 2

Utfordringen med å anerkjenne tilnærming 1 som hovedgrunnlaget for sound, var at den hovedsakelig var basert på målbare kriterier. Informantenes tilbakemelding var at soundet i trommene sine og andres var basert på følelser mer enn innhentet fakta.

Det var også problematisk å argumentere for at en utøver kan manipulere en tromme eller et trommesett han eller hun ikke har spilt på før. Og å få den til å avgi den samme lyden og de samme følelsene som om det var hans eller hennes vanlige oppsett. Som Lindvall argumenterer for, vil nok to utøvere kunne skilles fra hverandre hvis de spilte på det samme settet, men om de ville kunne få de samme følelsene av punch og fet lyd virker lite sannsynlig, siden trommenes dimensjoner og dermed naturens fysiske lover, skinnets egenskaper, samt akustikken i lokalet også har en effekt på trommens lyd og hvordan den oppfattes.

While it is true that players often have a signature sound, that signature sound is usually a combination of three things: Their choice of equipment and how it is configured, their physical technique, and their approach to playing their equipment (Adams, 2001, s. 5).

Etter å ha brukt mye tid på å tilegne meg kunnskap om trommer og stemming, utvikle min egen stemming, både før og under studietiden som trommeslager, masterstudent og forsker, samt all kunnskapen jeg har ervervet meg under intervjuundersøkelsen, vil jeg argumentere for at soundet skapes når man kombinerer de valg man gjør i tilnærming 1 og tilnærming 2.

6 Avslutning

I løpet av dette arbeidet opplever jeg å ha fått en dypere forståelse for trommestemmingsprosessen, både metodisk og praktisk. At mine informanter hadde ulik tilnærming når de skulle stemme sine trommer var et godt utgangspunkt for å kunne finne relevante og gode svar på problemstillingen. Informantenes enighet rundt hvor og hvordan et trommesound skapes, og deres uortodokse forhold til metodelitteraturen ga verdifull og relevant informasjon for å svare på oppgavens problemstilling og forskningsspørsmålene. I etterkant av undersøkelsen ser jeg at det er tydelige tendenser i informantenes svar som tyder på at det er forskjeller mellom spesifikk trommestemmingspraksis og generell trommestemmingsmetodikk.

Det ville være interessant å gjøre en tilsvarende undersøkelse med et større utvalg informanter. Gjerne et globalt utvalg av trommeslagere, for kanskje å kunne finne enda tydeligere tendenser enn jeg har hatt mulighet til å avdekke i denne oppgaven. Undersøkelsen viser at informantene i liten grad forholder seg til metodelitteratur. Dette er noe uventet, tatt i betraktning at de er profilerte musikere innen populærmusikk. Informantene fremhever i stedet lydteknikere og produsenter som ressurspersoner de har lært mye av. Dette er personer som trolig kan bidra med relevant informasjon, med sin kunnskap om trommelyd, både i studio- og livesettinger. Derfor ville det vært interessant å gjøre en tilsvarende undersøkelse i denne gruppen. I forlengelsen av dette er det grunn til å tro at en studie av opptaksutstyr og hva dette gjør med trommelyden, kunne belyse viktige sider ved trommelyd og trommestemming. Det finnes også egne trommeteknikere som har trommestemming som fulltidsjobb. En studie av deres rent håndverksmessige tilnærming, ville være et spennende tilskudd til forskningen. Dette viser at det finnes mange innfallsvinkler til trommestemming. I min undersøkelse har det ikke vært mulig å peke på én metode som kan hevdes å være verken den beste eller bedre enn de andre. Mine informanter la stor vekt på individualitet og personlige preferanser. Som jeg nevner innledningsvis i oppgaven påpekes denne individualismen også av Tony R. Adams. Han skriver at det finnes en passende måte å stemme trommer på. Samtidig er han tydelig på at han ikke kommer med én metode som vil fungere for alle.

Remember, sound is very subjective. As I stated in the introduction, there is no single correct way to tune a drum. Different approaches and perceptions obtain similar results (Nolly, 1994, s. 10).

Denne dobbeltheten og ordlyden hos Adams og Nolly går igjen i faglitteraturen, læreboklitteraturen og blant mine informanter. Alle tre informantene mener de selv er den beste leverandøren av sin egen lyd, men ønsker ikke å slå fast at deres preferanser nødvendigvis er den beste for alle. Det er også enighet blant informantene at trommestemming er en viktig del av trommeyrket og trommeutøvingen, men ikke nødvendigvis en aktivitet de verdsatte høyt.

Jeg er ikke så opptatt av trommestemming i det hele tatt. Jeg forsøker bare å få det til å låte så lite dårlig som mulig.

(Per Lindvall, informant)

Trommestemming handler om konkrete valg og konkret kunnskap om konkrete prosesser og utstyr. Det handler også om individuelle preferanser, sammensetninger av utstyr, og varianter av metodene som bøker og DVD-er beskriver. Wennerberg omtaler en god trommestemmer som en som er *uredd* og som tør ta egne valg. Det alle informantene enes om er at det er følelsene som styrer den siste delen av stemmingen hvor de jakter på "*godlyden*" og *soundet*.

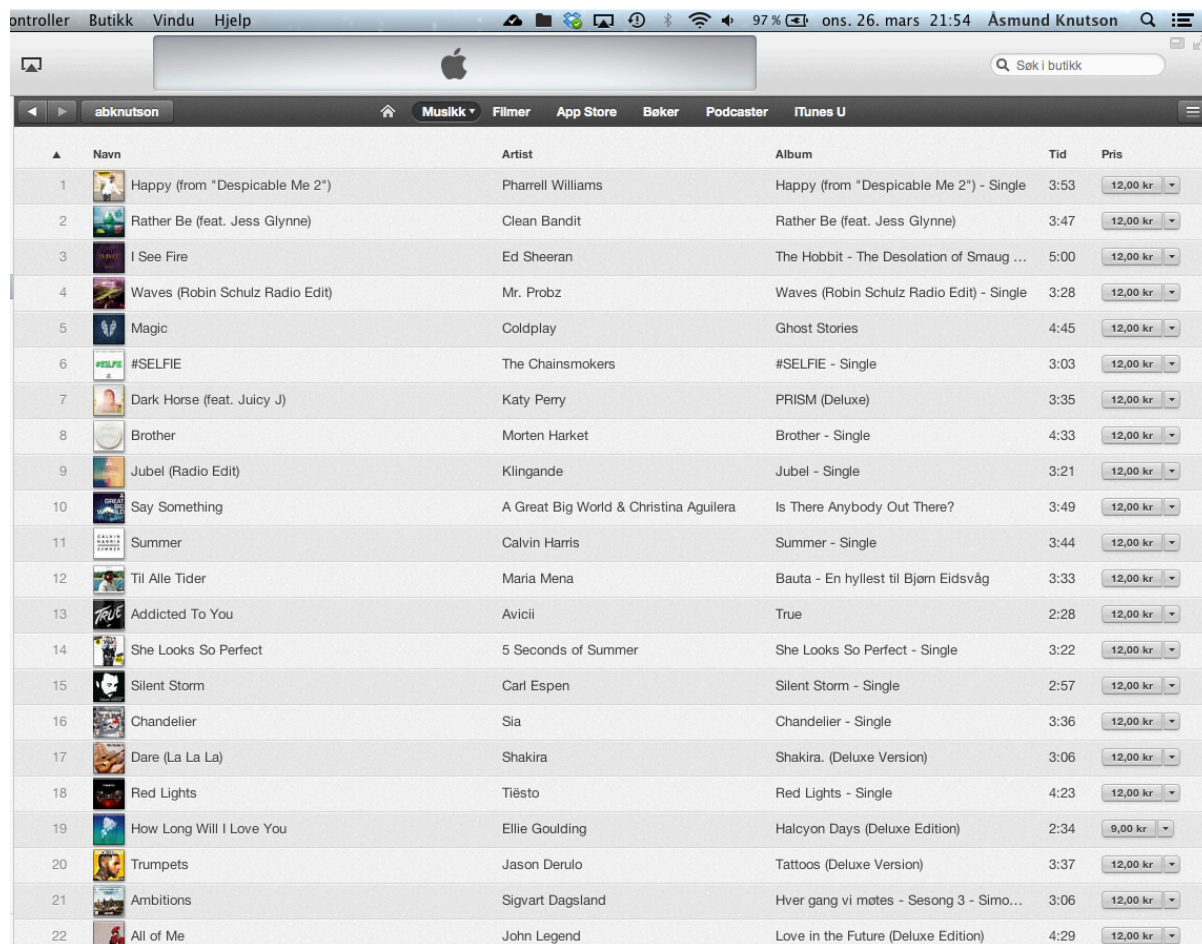
Litteraturliste

- Adams, T. R. (2001). *Drum Set Tuning Theory*. Germantown: Two-One Publishing.
- Andersen, M. J., B. (1962). *Musikkens hvem - hvad - hvor. Instrumenter og ordbog*. København: Politikens Forlag.
- Azzarto, F. (2011). What You Need to Know About Drumheads. Hentet 27.03 fra <http://www.moderndrummer.com/site/2011/10/what-you-need-to-know-about-drumheads/> - .UzQBzVx7B-8
- Baines, A. (1992). *The Oxford Companion to Musical Instruments*. Oxford: Oxford University Press.
- Bay, M. (2008). *Dave Weckl, A Natural Evolution: How to Develop Your Sound*. Carl Fisher.
- Breen, L. J. (2007). The researcher 'in the middle': Negotiating the insider/outsider dichotomy. *The Australian Community Psychologist*, 19(1).
- Dalen, M. (2011). *Intervju som forskningsmetode*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Dictionary, T. F. (2014). *Tight*. Hentet 21.04.2014 fra <http://www.thefreedictionary.com/tight>
- Drabløs, P. E. (2012). *From Jamerson to Spenner: a survey of the melodic electric bass through performance practice*. Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Drageset, S. & Ellingsen, S. (2010). Forståelse av kvantitativ helseforskning-en introduksjon og oversikt. *Nordisk tidsskrift for helseforskning*, 5(2), 100-113.
- Dybo, T. (2002). En drøfting av analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet. *Musikklidenskapelig årbok*, journal.
- Easytrans.org. (2014). Pitch. Hentet fra <http://www.easytrans.org/no/?q=pitch> - .U0AvaBku4dM
- Evansdrumheads.com. (2014a). About Evans. Hentet 05.04.2014 fra <http://www.evansdrumheads.com>
- Evansdrumheads.com. (2014b). EvansAboutUs. Hentet 10.03.2014 fra <http://www.evansdrumheads.com/EvansAboutUsHistory.Page?ActiveID=3565>
- Hall, S. (1981). 'Notes on Deconstruction "the popular"'. I R. Samuel (Red.), *People's History and Socialist Theory*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Hellevik, O. (2003). *Forskningsmetode i sosiologi og statsvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Holter, H. & Kalleberg, R. (1996). *Kvalitative metoder i samfunnsforskning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Holter, O. M. (2014). *Hva er et sound?* Hentet 21.04.14 fra <http://www.holdersound.com/>
- Johannessen, A., Tufte, P. A. & Christoffersen, L. (2010). *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode*. Oslo: Abstrakt.
- Jordan, M. (2009). *Melodic Drumming in Contemporary Popular Music: An Investigation into Melodic Drum-Kit Performance Practices and Repertoire* (Master Thesis, RMIT University).
- Kvale, S. (2001). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Kvale, S. B., S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Mandt, H. M. (2007). *Tilpasset praksis, Utprøving og evaluering av ny modell for praksis våren 2007*. UiB.
- Marcuse, S. (1964). *Musical Instruments: A Comprehensive Dictionary*. New York.
- Michelsen, M. (1997). *Sprog og lyd i analysen af rockmusik*. Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet.

- Middleton, R. (2001). *Popular music in the West. Popular music, §I: Popular music in Europe and North America*, pp.128–153.
- Mishler, E. G. (1986). *Research Interviewing: Context and Narrative*. Cambridge: Harvard University Press.
- Møller, L. (1995). *Om litteraturanalyse*. Århus: Systime.
- Nilsen, J. I. (2012). Kvintoler som grunnleggende underdeling, Universitetet I Agder. Kristiansand.
- No.w3dictionary.org. (2014). Sustain. Hentet 04.05.14 fra <http://no.w3dictionary.org/index.php?q=sustain>
- Nolly, L. (1994). *Drum Tuning: A Comprehensive Guide to Tuning Drums*: Drumstix Pub.
- Ordbok.com. (2014). Engelsk-Norsk. Hentet 30.05.14 fra <http://www.ordbok.com/engelsk-norsk.html>
- Ordbøker.net. (2014). Norsk/Punch. Hentet 12.03.2014 fra <http://www.ordboker.net/no/ordliste-engelsk-norsk/punch>
- Rasmussen, B. C. (2007). *Boom Boom Boom - Trommesettets utvikling* (11. edition. utg.). Kristiansand: Carl Schnabel Publikasjoner.
- Remo.com. (2014a). History. Hentet fra <http://www.remo.com/portal/pages/about/history/About+Remo+History.html>
- Remo.com. (2014b). Products. Hentet 27.03 fra http://remo.com/portal/products/3/8/49/ds_clear.html
- Riley, J. & Thress, D. (1994). *The Art of Bop Drumming*. Van Nuys: Manhattan Music.
- Rossing, T. D., Wheeler, P. A. & Moore, F. R. (2002). *The science of sound*. San Francisco: Addison Wesley.
- Rtom.com. (2014). Moongel damper pads. Hentet 17.04.2014 fra <http://www.rtom.com/moongel.htm>
- Schröder, N. (2009). *Drum Tuning: Buch*. Bergkirchen: PPV-Medien.
- Schroedl, S. (2002). *Drum Tuning: The Ultimate Guide*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Schuch, S. (2014). <http://www.nightheron.com>. Hentet 07.04.2014 fra <http://www.nightheron.com/audioconsulting/whatisapa.html>
- Shuker, R. (1998). *Key Concepts in Popular Music*. New York: Routledge.
- Shuker, R. (2012). *Popular Music Culture: The Key Concepts*. New York: Routledge.
- Sinclair, J. M. (1994). *Collins English Dictionary*. Michigan: HarperCollins Publishers Limited.
- Snl.no. (2014a). Cymbal. Hentet 18.04.2014 fra <http://snl.no/cymbal>
- Snl.no. (2014b). Tromme. Hentet 11.04.2014 fra <http://snl.no/tromme>
- Tritrans.net. (2014). Tight. Hentet 21.04.14 fra <http://www.tritrans.net/cgi-bin/translate.cgi?spraak=Engelsk&Fra=tight&button=Oversett%21>
- Wikipedia.org. (2014). *Trommeskinn*. Hentet 11.04.2014 fra <http://no.wikipedia.org/wiki/Trommeskinn>

Vedlegg:

Vedlegg 1: Skjermdump fra iTunes:



	Navn	Artist	Album	Tid	Pris
1	Happy (from "Despicable Me 2")	Pharrell Williams	Happy (from "Despicable Me 2") - Single	3:53	12,00 kr
2	Rather Be (feat. Jess Glynne)	Clean Bandit	Rather Be (feat. Jess Glynne)	3:47	12,00 kr
3	I See Fire	Ed Sheeran	The Hobbit - The Desolation of Smaug ...	5:00	12,00 kr
4	Waves (Robin Schulz Radio Edit)	Mr. Probz	Waves (Robin Schulz Radio Edit) - Single	3:28	12,00 kr
5	Magic	Coldplay	Ghost Stories	4:45	12,00 kr
6	#SELFIE	The Chainsmokers	#SELFIE - Single	3:03	12,00 kr
7	Dark Horse (feat. Juicy J)	Katy Perry	PRISM (Deluxe)	3:35	12,00 kr
8	Brother	Morten Harket	Brother - Single	4:33	12,00 kr
9	Jubel (Radio Edit)	Klingande	Jubel - Single	3:21	12,00 kr
10	Say Something	A Great Big World & Christina Aguilera	Is There Anybody Out There?	3:49	12,00 kr
11	Summer	Calvin Harris	Summer - Single	3:44	12,00 kr
12	Til Alle Tider	Maria Mena	Bauta - En hyllest til Bjørn Eidsvåg	3:33	12,00 kr
13	Addicted To You	Avicii	True	2:28	12,00 kr
14	She Looks So Perfect	5 Seconds of Summer	She Looks So Perfect - Single	3:22	12,00 kr
15	Silent Storm	Carl Espen	Silent Storm - Single	2:57	12,00 kr
16	Chandelier	Sia	Chandelier - Single	3:36	12,00 kr
17	Dare (La La La)	Shakira	Shakira. (Deluxe Version)	3:06	12,00 kr
18	Red Lights	Tiësto	Red Lights - Single	4:23	12,00 kr
19	How Long Will I Love You	Ellie Goulding	Halcyon Days (Deluxe Edition)	2:34	9,00 kr
20	Trumpets	Jason Derulo	Tattoos (Deluxe Version)	3:37	12,00 kr
21	Ambitions	Sigvart Dagsland	Hver gang vi møtes - Sesong 3 - Simo...	3:06	12,00 kr
22	All of Me	John Legend	Love in the Future (Deluxe Edition)	4:29	12,00 kr

Figur 13 Skjermdump

Vedlegg 2: Notater fra stemmeprosessen til Wennerberg:

Begynner med gulvtam. Starter systematisk med underskinn. Finne en "ren" pitch.

Går over til overskinn. Starter med å strekke skinnet. Slår ikke så mye på det. Går videre til tam 1. Starter her med underskinn.

Generelt: virker som har en plan. Systematisk.

Finner en ren stemming på underskinn på tam 1. Går over til overskinn. Strammer og skrur til et slags "startpunkt" for videre stemming.

Etter mer soundrelatert stemming går han over fra å bruke stemmenøkkel/finger til å slå med for å høre på den reelle lyden.

Bytter jevnlig mellom pitch-høring og slag for å høre den lyden tromma faktisk lager i rommet.

Bruker stikke for å høre lyden i tam 1 og gulvtam etter hverandre. Høre de i forhold til hverandre.

Går så til skarptromme. Bruker elektrisk drill for å stemme opp underskinnet. Har en tydelig plan for hvor i pitch underskinnet skal ligge.

Mer forsiktig med overskinn. Bruker stemmeskrue for presisjon.

Generelt: stemmer en god del ute å slå så mye på tromma. Har tydeligvis en plan på hvor tromma skal være før neste stemmesteg begynner.

Bruker "drillen" en del for å bruke mindre tid.

Går over til renstemming med finger på skarp.

Spiller litt fill på hele settet. Hører om det låter som ønsket. Mer Sound og helhet enn små pitch-nyanser innad i trommene.

Går så tilbake og finstiller på de småting som han virker å ha hørt når han spilte litt "vanlig" med stikker.

Tanker: det oppleves som han har mye kunnskap siden han hører hele settet litt, og så går han inn og justerer små detaljer uten særlig betenkningstid.

Basstrommen til sist. Skrur med et tydelig mål.

Generelt: virker som han har en plan. Ikke nødvendigvis for akkurat hvilken tromme til hvilken tid, men på hvilken stemming han ønsker og hvilken lyd han søker etter. Når han slår på tromma har han gjort noen kvalifiserte valg, og kan oppleves å ville verifisere eller avkrefte disse.

Systematisk.

Spille på basstromma med pedalen for å høre at han liker det.

Spiller på settet og finner en frekvens han ikke liker. Denne synger han så. Kanskje det er en måte å kjenne igjen hvilken dette er og dermed et verktøy for å finne ut hvilken frekvens?

Sitter og spiller en groove mens han hører. Spiller ca halvt minutt før han går over til å finstemme.

Gjør ganske store endringer på skarptrommen. Finstemmer og finner en ny pitch. Hører så på de andre trommene, og gjør mindre endringer på disse også. Bortsett fra basstrommen.

Generelt: basstromma stemmes bare en gang, og er deretter grei.

Har en slags "stemme-groove" han bruker. Litt latin- inspirert.

Stemmer også trommene ofte i fanget eller er annet sted enn der de skal stå når han spiller.

Byttet tam-stativet og skarpstativet underveis.

Begynner litt på nytt på skarptromma etter dette.

Spiller mer på "stemme-grooven"

Sier seg fornøyd med stemmingen.

Går over til demping. Begynner med teip.

Finner en feil hos tammen. Bruker stikka for å slå på denne mens han finstemmer. Nå litt mer på intuisjon.

Vedlegg 3: Notater fra stemmingsprosessen til Lofthus:

Begynner systematisk med underskinn og så overskinn. Starter med skarp, fortsetter med tam og så gulvtam. Går innimellom tilbake for å justere ettersom trommene begynner å bli som han ønsker. Jobber mest med trommenøkkel og svak lyd. Når det nærmer seg er resultat han liker så bruker han stikka for å sjekke at han er på plass. Ofte må det da gjøres noen endringer.

Brukte teip på skarpen allerede før han gikk til tam 1.

Etter å ha tatt en runde på settet gikk han tilbake å begynte på nytt. Sammenlikner med stikke og full slag for å høre hvordan de låter sammen. Spiller noen brekk.

Nå går det over i prøving og feiling. Litt på overskinn og litt på underskinn. Opplevs som intuitive valg etter det han hører. Kjappe målrettede justeringer.

Tar ofte trommene bort fra det sted den skal stå når det testes.

Bytter mellom fullt slag med stikke og mer forsiktig slag med stemmenøkkel. Intuitivt og jakt på Sound er stikkord. Det er tydelig at det er noe konkret det jobbes mot.

Samspeillet mellom å sjekke hver tromme og hvordan de låter dommen blir hyppigere.

Generelt: bytter mellom å dempe under/overskinn mens det andre stemmes. Ikke noe fast opplegg.

Jobber mot å stemme trommen "ren".

Stemmer plutselig tam lysere enn det som har vært jaktet på før. Usikker på om det er fordi det skal låte bedre sammen med resten eller fordi den låter bedre alene?

Driver fremdeles og sammenlikner. Spiller litt brekk og så på igjen med stemmenøkkel.

Basstromme til sist. Går kjapt. Legge inn litt teppe.

Når den er gjort sette han seg ned å spiller på settet noen sekunder. Gjør justeringer i etterkant. Opplevs fremdeles som på jakt, men noe konkret i sikte.

Teipet skarpen.

Spiller og lytter. Skrur på seide og finner rett posisjon.

Spiller litt groove.

Teiper litt til.

Hører på tammer ift teiping. Har tydelig bestemt seg for å teipe. Lytter etter hva som skal bort og sustain oppleves det som.

Etter teiping så sjekkes litt underskinn. Sjekker om det er "rent".

Generelt: bruker mye tid i stemmingen til å sjekke at det er rent.

Gjør ganske store endringer på underskinn på dette tidspunktet.

Bruker øret og lytter. Tydelig han vet hva han vil ha og gir deg ikke før han har det.

Bruker mye tid på gulvtam mot slutten.

Sammenlikner tammer. Går over på tam 1 og justerer den. Går helt med på renstemming her også.

Generelt: lytter på totalsound. Går med på detaljnivå og gjør små endringer. Veldig mange små endringer hele tiden.

Spiller groove og fills.

Bruker fingrene for å sjekke renstemming på skarp.

Teipet skarp. Dette tar bort overtoner og forkorter sustain.

Generelt: lytter mye på skarp med og uten seide.

Det er mye av og på med teip under stemmesekvensen.

Mye dreier seg om skarp på slutten.

Spiller fills. Gjør endringer på tam 1. Nå er det bare gehør som brukes.

Vedlegg 4: Måling av alle skinn foretatt direkte etter Wennerberg sin stemmingsprosess. Foretatt med tune-bot. Frekvens oppgitt i tall.

Skarp over	Skarp under	Tam 1 over	Tam 1 under	Gulvtam over	Gulvtam under	Basstromme slagskinn	Basstromme frontskinn
251	394	100	99	45	70	96	68
249	385	100	99	44	72	95	69
241	398	99	99	44	61	54	110
250	397	99	99	90	62	74	69
251	396	100	100	89	75	129	68
250	386	99	99	45	65	55	130
249	384			91	61	55	157
248	398			92	62	55	154
241	397					54	133
251	397					52	68

Tabell 4: Måling av skinn.

Vedlegg 5: Måling av alle skinn foretatt direkte etter Lufthus sin stemmingsprosess. Foretatt med tune-bot. Frekvens oppgitt I tall.

Skarp over	Skarp under	Tam 1 over	Tam 1 under	Gulvtam over	Gulvtam under	Basstromme skagskinn	Basstromme frontskinn
223	336	87	160	80	145	92	78
223	154	87	160	85	146	93	60
224	320	87	162	80	143	55	108
223	328	87	162	79	145	84	57
223	335	87	161	80	144	119	58
223	334	87	163	65	143	65	128
224	321			81	145	75	47
224	320			80	144	45	137
224	334					54	126
224	336					52	40

Tabell 5: Måling av skinn.

Lydvedlegg

Jeg har lagt ved lydfiler fra utgivelser jeg har medvirket på under masterstudiet.

Vedlegg 6: Marius Beck - On my Knees (Voxwatch)

Denne innspillingen ble gjort på et Ludvig vintage trommesett med Remo Emperor coated skinn. Låten er valgt fordi jeg her har stemt tammene slik at de skal skille seg fra hverandre, men uten å renstemme de i forhold til tonearten (se delkapittel 4.2.3, Lindvall).

Vedlegg 7: Aleksander Walmann – Echoes (Artistpartner Records)

Denne innspillingen er gjort på et Yamaha Club Custom trommesett med Remo Ambassador coated skinn. Låten er valgt fordi jeg her brukte mye tid på å finne riktig trommesound til låten. Dette gjennom samarbeid med tekniker og produsent i studio under lydsjekk.

Vedlegg 8: Siri Vølstad Jensen - Couldn't get enough (Playroom Music)

Denne låten er spilt inn på et Ludvig vintage trommesett med Remo Ambassador coated skinn. Låten er valgt fordi produsenten brukte *metaforen* "litt skittent sound", for å forklare meg lydidealet for låten (se delkapittel 4.2.1, Punch som metafor).

Vedlegg 9: Knut Marius Djupvik – Run (Universal Music)

Denne låten er spilt på et trommesett satt sammen av et Yamaha Club Custom og et Ludvig vintage trommesett fra 1965. Låten er valgt grunnet sitt tydelige trommesound. Det lå klare føringer for låtens sound fra produsenten.

Vedlegg 10: Lydfil av stemmeprosessen til Wennerberg

Vedlegg 11: Lydfil av stemmeprosessen til Lofthus