

# MASTEROPPGAVE

Emnekode:

MAP300P 004

Navn på kandidat:

Arild Johnsen

---

## **Trommeslagerens musikalske identitet og egenart.**

*Kunnskap med personlig signatur.*

---

Dato: 18.05.2016

Totalt antall sider: 120



**Without music, life would be a mistake.**

Friedrich Nietzsche



## Sammendrag

Som utøvende musiker har jeg lenge vært fascinert av hvordan enkelte trommeslagere kan tilsynelatende låte som seg selv. I løpet av få takter kan jeg i enkelte tilfeller identifisere hvem som spiller på instrumentet. Denne studien har som formål å belyse deler av trommeslagerens identitet, kunnskap og praksis, som igjen gjør det mulig for å se på dimensjoner der egenart på instrumentet kan oppstå og forstås.

Hovedproblemstillingene for denne oppgaven er:

*Hvordan dannes rytmiske trommeslagers identitet og egenart?*

*Hvilken kunnskap kommer til uttrykk (i praksis) hos rytmiske trommeslagere?*

Gjennom å benytte en kvalitativ metode med fenomenologisk tilnærming har jeg intervjuet tre profesjonelle trommeslagere innen det rytmiske musikkfeltet, hvorav to av dem i tillegg er lærere på konservatorier og utdanningslinjer på universitets/høgskolenivå.

Oppgaven består av ni kapitler inkludert en teoridel og en empirisk del.

Innledningen forklarer oppgavens mål og belyser begreper som omhandler fenomenet og det spesifikke miljøet vi har med å gjøre.

I teoridelen er det blant annet innhentet informasjon om hvordan musikalsk identitet oppstår og dannes samt hvordan kroppens og tankens forutsetninger er med oss i den fysiske utøvelsen å spille trommer.

Empirien ser så på perspektiver knyttet til praksis og refleksjoner av trommeslagerens identitet og egenart. Til slutt pekes det på hva som er funnet og det fremmes forslag til nye studier.



## Abstract

As a practicing musician, I have always been fascinated by the ability of certain drummers to produce their own unique sound. In some cases, I am able to identify the player within the space of just a few beats. The purpose of this study is to illuminate aspects of the drummer's identity, knowledge and practice, which in turn makes it possible to investigate dimensions in which individual drumming character occurs and can be recognized.

This paper addresses the following primary questions:

*How does the drummer's rhythmic identity and individual character develop?*

*To what kinds of knowledge do rhythmic drummers give expression, in practice?*

Using qualitative methods within a phenomenological approach, I have interviewed three professional drummers within the field of rhythmic music, two of whom are also teachers at conservatoriums and within higher education.

The paper comprises nine chapters, including a theory component and an empirical component. The introduction explains the purpose of the paper as well as concepts relating to the phenomenon and the subject community.

The theory component presents research about the occurrence and development of musical identity, as well as research related to how the state of body and mind influences the physical act of drumming.

The empirical component addresses perspectives related to the practice of the drummer's identity and individual character, and reflections upon practice. In conclusion, the paper presents finds and recommends directions for new studies.





# Innholdsfortegnelse:

<b>Sammendrag</b> .....	<b>iv</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>vi</b>
<b>Innholdsfortegnelse:</b> .....	<b>viii</b>
<b>Forord</b> .....	<b>x</b>
<b>1 Innledning</b> .....	<b>1</b>
1.1 Opptakt: James og Steve – gigantenes samspill .....	1
1.2 Trommeslagerens funksjon og personlige signatur .....	2
1.3 Egen bakgrunn og interessen for fenomenet musikalsk egenart. ....	5
1.4 Formål og problemstilling .....	7
1.5 Rytmisk musikkutøvelse og trommene som instrument.....	9
1.5.1 <i>Trommesettet og dets historie</i> .....	10
1.5.2 <i>Groove</i> .....	11
1.5.3 <i>Sound</i> .....	14
1.5.4 <i>Time</i> .....	16
1.5.5 <i>Feeling</i> .....	17
1.6 Utøvende nivåforskjeller .....	17
<b>2 Teoretiske perspektiver</b> .....	<b>19</b>
2.1 Identitet.....	19
2.2 Musikalsk identitet .....	20
2.2.1 <i>Det personlige rom</i> .....	21
2.2.2 <i>Det sosiale rom</i> .....	23
2.2.3 <i>Tidens og stedets rom</i> .....	24
2.2.4 <i>Det transpersonlige rom</i> .....	25
2.2.5 <i>Musikken – en metafor for identitet</i> .....	27
2.3 Identitet - sosialt konstruert fenomen? .....	27
2.4 Snøball-selvet .....	29
2.5 Profesjonell identitet.....	32
2.5.1 <i>Profesjon eller yrke?</i> .....	32
<b>3 Vitenskapsteoretisk ståsted og metode</b> .....	<b>35</b>
3.1 Fenomenologi .....	35
3.2 Kroppslige forståelser.....	36
3.3 Taus kunnskap .....	37
3.4 Descartes dualisme .....	39
3.5 Merleau-Ponty og den levde kroppens filosofi.....	41
3.6 Kroppen i verden .....	44
3.7 Handling i bevegelse .....	46
3.8 Samspillet konsensus .....	48
3.9 Praktisk kunnskap - helhetens kunnskap? .....	48
<b>4 Metode</b> .....	<b>53</b>

4.1	Kvalitativ metode .....	53
4.2	Felt, fokusområde og forskerrolle .....	54
4.3	Utvalg og adgang til feltet .....	56
4.3.1	<i>Forskningsdeltakerne</i> .....	58
4.4	Intervjuene .....	59
4.4.1	<i>Utstyrvalg</i> .....	59
4.4.2	<i>Intervjuguiden og gjennomføring av intervjuene</i> .....	60
4.4.3	<i>Det første intervjuet</i> .....	61
4.4.4	<i>Det andre intervjuet</i> .....	61
4.4.5	<i>Det tredje intervjuet</i> .....	62
4.4.6	<i>Refleksjoner</i> .....	62
4.5	Etiske dilemmaer .....	64
4.6	Analytisk tilnærming .....	65
4.6.1	<i>Koding</i> .....	67
4.6.2	<i>Reliabilitet og validitet</i> .....	70
4.6.3	<i>Fenomenologisk tilnærming</i> .....	71
4.6.4	<i>Hermeneutisk tilnærming</i> .....	71
<b>5</b>	<b>Et kroppslig fundament og det sosiale miljø</b> .....	<b>74</b>
5.1	Tidlige erfaringer .....	74
5.2	Oppvåkning på instrumentet .....	79
5.3	Maestro og limet .....	84
5.4	Om å kunne håndverket og ikke «trø møst» .....	87
5.5	Kopiering - en av egenartens byggesteiner .....	90
5.6	Tradisjon og påvirkninger .....	96
<b>6</b>	<b>Utøver-identitet og personlige uttrykk</b> .....	<b>102</b>
6.1	Jazz it up! .....	102
6.2	Den personlige kunnskapens stemme .....	106
<b>7</b>	<b>Oppsummering</b> .....	<b>112</b>
7.1	Tidlige erfaringer og oppvåkning på instrumentet .....	112
7.2	Maestro og limet .....	113
7.3	Om å kunne håndverket og ikke «trø møst» .....	113
7.4	Kopiering og muligheter .....	113
7.5	Tradisjon og identitet .....	114
7.6	Jazz it up .....	114
7.7	Den personlige kunnskapens stemme .....	115
<b>8</b>	<b>Empiri og teori - en sammenfatning</b> .....	<b>115</b>
<b>9</b>	<b>Avslutning</b> .....	<b>120</b>
	Litteraturliste .....	121
	Vedlegg 1: Informasjonsskjema med samtykkeskjema .....	127
	Vedlegg 2: Godkjennelse på prosjekt fra NSD .....	127
	Vedlegg 3: Intervjuguide .....	127

## Forord

En epoke er over og arbeidet med denne masteroppgaven har kommet til veis ende. Det har vært et møysommelig arbeid, men også et morsomt og et takknemlig prosjekt som jeg nå legger til side. Mange kvelder har vært tilbrakt alene på kontoret med mørklagte ganger og stille korridorer, med kun lyset fra datamaskinen som det eneste tegnet på liv.

Veien frem til i dag har vært preget av mange opp- og nedturer. Prosessen føles som langstrakt, innholdsrik og ikke minst svært lærerik. Jeg er takknemlig for alle som har bidratt inn i denne prosessen og uten dem ville ikke denne oppgaven vært mulig for meg å få i havn.

En stor takk går selvsagt til trommeslagerne som umiddelbart sa JA! til å stille opp med sin tid, sine historier og verdifulle refleksjoner. Jeg har lært mye.

Min fantastiske veileder Regine Vesterlid Strøm må takkes for en stor tålmodighet, støttende og konstruktive ord som bidro til at jeg måtte gå langt inn i meg selv for å lete etter det jeg var ute etter. Uten dine innspill hadde jeg ikke kommet i mål. Tusen takk!

Jeg vil takke mine gode kolleger på jobben for oppmuntrende ord. Takk også til mine kjære musikerkolleger for gode diskusjoner rundt temaet.

Den største takken går til min kone Marie Olea som har vært en enorm støtte og en stor inspirasjon under arbeidet da det trengtes som mest. Nå er det endelig «You and I again».

Tiril, Ulvhild og Hedda, nå er pappa endelig ferdig!

Bodø, Mai 2016

Arild Johnsen



# 1 Innledning

## 1.1 Opptakt: James og Steve – gigantenes samspill

*Jeg sitter full av forventning i sete nummer 11 på rad 6, i Oslo konserthus.*

*Foran meg ligger den store scenen teppelagt med persiske tepper og svakt lyssatt med varme og duse farger. Det lukter fest, parfyme og rødvin av de 1404 tilskuerne som sitter i samme sal. Det er høst, det er lørdag og det er første konsert på europaturneen med legendariske James Taylor og hans fantastiske band som har spilt sammen i flere tiår.*

*Scenelysene tennes. Applausen går i taket. James Taylor og bandet entrer scenen på et svært naturlig og folkelig vis. Lett slentrende kommer de gående inn en etter en mens de vinker ut i salen til øredøvende jubel. Taylor ser opp i taket og lager morsomme gimmiker og håndbevegelser som jeg tror tilsier at han beundrer dette ærverdige lokalet han nå skal spille konsert i. Han legger gitarremmen lett over skulderen og spiller en lett og lys «James Taylor-aktig» akkord før han kort hilser «Good evening» til oss og starter direkte på introen til *Something in the way she moves* fra 1968 albumet bare kalt for «James Taylor».*

*Stemmen og gitarspillet hans oppleves som ren «fløte». Det er klokkerent, det er et balansert lydbilde og han synger med en varm og klar stemme som er akkurat så fantastisk som jeg har hørt det før, på cd' er og liveopptak. Men det er han som synger nå, der rett foran meg og i levende «live». Rett på siden og bak en folkelig James Taylor står resten av bandet, nøye og punktlig plassert. Jeg ser det sorte og velkjente Yamaha signatur trommesettet med tilhørende K-Zildjian cymbaler og et stort sort notestativ. Bak disse trommene sitter Gud. James Taylor synger ferdig siste strofe på det første refreng, fremdeles alene med kassegitaren: «She's been with me now quite a long, long time and I feel fine...».*

*Gadd venter, og med ett entrer han musikken med et utsøkt trommebreak som spiller inn resten av bandet til andre vers. Jeg, i sete 11 på rad 6, kan ikke noe for det, men den umiddelbare reaksjonen min er at jeg rister på hodet og ler for meg selv ut i rommet. Jeg tror jeg ler fordi spillet hans oppleves så unikt autoritært og fundamentalt for soundet til bandet at det er umulig å sette ord på. Det må simpelthen bare oppleves og høres. Det er verdensklasse. Gjennomgripende og ufattelig personlig. Det er klart og tydelig. Grooven er tilbaketil, men på samme tid enormt drivende. Det er to musikalske parametre som egentlig er rake motsetninger, men når Gadd gjør det får han det til å svinge noe voldsomt. Når Gadd starter andre verset med spillet sitt, presenterer han sin personlige signatur og egenart han har hatt*

*gjennom mange tiår. For meg som trommeslager oppleves det som om at jeg blir satt på plass av en sann mester i faget. Det er ingen andre trommeslagere som kunne funnet på å spille musikken på nettopp denne måten. Det er ingen andre som låter akkurat slik.*

*Det er ingen som helst tvil om hvem dette er, det er og låter Steve Gadd.*

Steve Gadd kalles «Gud» i min trommekrets fordi han er liten, har hvitt krøllet hår, hvitt skjegg og et utseende som utstråler levd liv, sikkerhet og sympati. Men det er slettes ikke bare derfor; hans måte å spille trommer på har formet og forandret både trommeverdenen og musikkhistorien. Gadd har inspirert hundretusenvise av trommeslagere og musikere gjennom sin 50 år lange karriere. At jeg fikk oppleve og overvære det jeg selv føler er moderne trommehistorie i en stor og mektig musikalsk ramme, gjør meg både ydmyk og respektfull. I egenskap av selv å være utøvende (og nysgjerrig) trommeslager, kjenner jeg selvsagt til karakteren i spillet til Steve Gadd fra de mange platene med James Taylor, Steely Dan, Stevie Wonder og Chick Corea som jeg har hørt i timevis på gjennom ungdomsårene og frem til voksen alder. Det er også snakk om mange tromme - dvd' er og filmklipp på internett jeg har iaktatt gjennom årene. Jeg kjenner igjen signaturen og egenarten hans på trommene. Men selv om jeg på forhånd visste hva jeg gikk til, er det likevel noe helt enestående unikt å få oppleve denne musikken live –i nuet. Jeg har lagt møtet med Gadd-signaturen i bagasjen min og tar den med meg videre. Om den influerer min egen utøvelse, vet jeg ikke ennå, men at den har hatt stor betydning for min musikkforståelse er det ingen tvil om.

## **1.2 Trommeslagerens funksjon og personlige signatur**

Når det musikalske uttrykket skal diskuteres er det ikke så vanlig å trekke frem trommene som et viktig bidrag. I forskningssammenheng og i de generelle diskusjonene som finner sted vedrørende musikk som sound og uttrykk virker det som om trommeslagere ofte er en glemt musikergruppe. Dette gjenspeiler seg også visuelt. I scenebildet befinner vi oss ofte bakerst, innerst på scenen, lengst bort fra publikum og til tider regelrett bortgjemt. Vanligvis ensomt plassert bak resten av bandet og gjemt bak mye utstyr som musikken skal formidles på og gjennom, og som er med å prege det visuelle scenebildet. Det er et snev av sannhet i det Gustav Lorenzten (2009, s. 17) poengterer med at trommisen må være en person med en god dose selvironi og han må i alle fall ha mye humor. Hvordan skal man ellers kunne forklare det faktum at trommeslagerne ofte er bandets blideste og mest fornøyde medlem til tross for at arbeidsoppgavene ikke står i stil med eksponeringen. En trommeslager må finne seg i at han ikke vises samtidig som han skal ha ansvaret for alt som skjer i bandet.

Oppgavene er mangfoldige og en av de mest opplagte er den de fleste kjenner til å forbinder med trommisen; nemlig ansvaret for å underbygge elementer som tempo, rytme og dynamikk. En trommis skal bidra med god *groove* og en god *feeling* som de andre musikerne kan absorbere opp i sitt eget spill når vi skaper musikk sammen.<sup>1</sup> Funksjonen i lydbildet utgjør mye mer enn å bidra med jevnt tempo og stødig rytme for å støtte vokalen gitarene, bassen og pianoet. Det kan være snakk om å frembringe en spesiell type *sound*, eller groover, rytmer, og effekter som skal bidra til å fargelegge det musikalske uttrykket. På denne måten blir trommene også vesentlige for hele musikkbildet som skapes. Som vi skal se i denne oppgaven har trommene mye mer å by på enn å skape stødige rytmer.

Selvsagt er det samspillet med de andre musikerne som er viktigst, og slik bør det alltid være, men likevel mener jeg det er slik at trommene har sin egen plass i musikken og er således med på å prege lydbildet på en særegen måte. For å gi et eksempel på hvordan trommenes bidrag kan ha betydning i det musikalske uttrykket kan du prøve å sette på låten *Rosanna* av bandet TOTO (TOTO, 1982, spor 1). Hør på hvordan denne grooven «flyter» og hvordan den på mesterlig vis uttrykker noe eget, noe personlig i spillet. Hva ville denne låten vært om ikke Jeff Porcaro sin legendariske sound og umiskjennelige beat i *shufflegrooven* gjorde at rytmen pisket og løftet hele bandet låten gjennom? Spiller vi denne grooven i dag, vil mange trommeslagere umiddelbart kunne høre at dette er de fire første taktene av *Rosanna*. Grooven i seg selv er ikke ny, men Porcaro lånte elementer fra andre trommeslagere, la til sin egen vri og dermed hadde han «skapt» denne grooven og gjort den til sin egen. De aller fleste forbinder denne trommegrooven med han og bandet TOTO.

Det er det personlige som Porcaro tilføyer denne grooven som også i stor grad definerer den. Da Porcaro døde plutselig i august 1992 var det den britiske trommeslageren Simon Phillips som tok over trommerollen i bandet. Hans egenart og personlige sound på trommene var derimot så sterk og av en helt spesiell karakter at det forandret hele bandets lydbilde og dro musikken i en helt annen retning. Mange mener at egenarten til Phillips ikke passet til TOTOs originale sound, men det er en helt annen diskusjon.

Eksemplene på slike tilfeller der hele bandets lydbilde preges bare ved å skifte ut trommeslageren er mange og ser vi på musikk ut fra et slikt perspektiv, er det innlysende at trommeslagerens uttrykk spiller en særdeles viktig rolle for helheten i musikken. Det er

---

<sup>1</sup> Groove og feeling er begreper som ikke så lett lar seg beskrive med få ord. Disse begrepene er noe jeg utdyper videre i delkapittel 1.6.2 og 1.6.3.

naturlig å tenke på trommeslageren som en bidragsyter til sound på lik linje med de andre instrumentene. Trommene blir på denne måten en helt egen musikalsk stemme som også tilføyer noe eget til musikken som ikke allerede er der i utgangspunktet. Mange trommeslagere kan gjenkjennes i et hvilket som helst lydbilde på bakgrunn av måten de spiller på. En av de mest anerkjente poptrommeslagerne i dag er Vinnie Colaiuta. Han uttaler i et intervju med det amerikanske trommemagasinet *Rythm!* (King, 2012) hvordan han selv opplever egenart:

You'll hear someone like Steve Gadd play half of a bar and you just know it's him... And look at be-bop - essentially variations of the same beat with some independence and other flourishes thrown in, right? Well, it that's the case, how come Art Blakey, Max Roach, Charlie Persip, Show Wilson, Tony Williams and Elvin Jones didn't all sound the same? It's because they all had their own personality and voice on their instrument.

Colaiuta trekker også fram hvordan han opplever at en egenart i trommeutøvelsen kan høres selv om grunnrytmen som spilles av trommisene er den samme. Det handler om å ha en personlig stemme som høres gjennom instrumentet.

Gitaristen, jazzmusikeren og komponisten Pat Metheny er en av verdens mest anerkjente jazzmusikere. Han er også svært opptatt av trommeslageren og anser trommerollen som en av de mest betydningsfulle i en bandkonstellasjon. I et intervju med *Modern Drummer* (Mattingly, 1991, s. 78-84) forteller han:

As Metheny sees it, the drummer has more control over the music than any other band member. "I have a highly volatile relationship with that person," Pat laughs. "That's who I have to be in constant communications with about how the set is being paced, the way the solos are going to flow - everything about the way the group sounds is really in the hands of the drummer. If the drummer has a good night, we all have a good night.

Metheny trekker frem et personlig og uberegnelig elsk/hat forhold til trommeslageren fordi han mener at ingen har så stor påvirkningskraft i musikken som nettopp det trommisen har. Det meste ligger i hendene på trommisen og om han/hun har en god kveld på jobben, har resten av bandet det også. Betydningen av å ha en trommeslager på et høyt utøvende nivå i bandet er vitalt. Metheny sier at timen og grooven er så sentrale i musikkutøvelsen, at bandet er helt avhengig av en god trommeslager for å få musikken til å flyte. Måten trommeslagere spiller på i Metheny sine band, løfter bandet musikalsk. Det Metheny ikke sier noe om, men som ligger litt i kortene, er hvordan samspillet kan virke i motsatt tilfelle, altså med en trommeslager som ikke bidrar med å løfte musikken og som underforstått ikke mestrer det som kreves for å takle oppgaven. Metheny vet hva han snakker om, fordi han har gjennom årenes løp spilt med flere av det som må anses å være verdens beste jazztrommeslagere. Store navn som Roy Haynes, Jack DeJohnette, Bill Steward og Antonio Sanchez har alle sammen



vært en del av hans mange konstellasjoner og prosjekter. Felles for dem alle er at de har en spillemåte som skiller seg ut og kjennetegnes av en meget sterkt personlig signatur.

Det er en kjensgjerning at når artister og musikere skal sette sammen en egen konstellasjon eller gruppe til en turné, en konsert eller en plateinnspilling så er det ingenting som er overlatt til tilfeldighetene. Prosessen rundt dette er et viktig arbeid som alltid må gjøres i forkant og som i stor grad handler om å få på plass personer med profesjonalitet og tyngde innenfor feltet. Slik kan artisten stole på at musikeren leverer et musikalsk produkt av høy kvalitet. Vi vil ha de beste musikerne til jobben. Sammensetningen av musikere skal låte bra samlet og ensemblets primæroppgave er å støtte opp om og utvikle det ønskede lydbildet som artisten forventer å oppnå. Dette krever at instrumentalisten har et musikalsk overskudd på sitt eget instrument og er seg bevisst sitt eget prestasjonsnivå og kan yte det som trengs i enhver situasjon som oppstår. På toppen av dette skal musikeren gjerne ha evne til å komme med kreative innspill og musikalske løsninger man ikke har tenkt ut på forhånd. For artisten handler det derfor om å finne frem til musikere som har det lille ekstra å bidra med musikalsk.

### **1.3 Egen bakgrunn og interessen for fenomenet musikalsk egenart.**

Min interesse for musikalsk egenart har sannsynligvis oppstått som et resultat av mine egne refleksjoner forbundet med miljøet i min egen praksis og i forbindelse med opplevelser og inntrykk jeg har fått ved å lytte til musikalske forbilder. Innflytelse fra artister som var populære da jeg vokste opp i kombinasjon med min egen musikkutøvelse i barndommen, vil jeg tro har spilt en viktig rolle.

Når vi musikere møtes på turneer, eller i andre sosiale sammenhenger, ender vi ofte opp med å diskutere musikk eksempeler og da kan ofte instrumentalistenes sterke signaturer være et tema. Et segment som kan oppstå er leken som kalles blindebukk. Det er i korte trekk en gjettelek hvor vi får presentert en låt innenfor musikkens mangfoldige repertoar og tradisjoner og skal gjette på komponister, solister besetning og ellers det som kan være aktuelt for hvert enkelt eksempel. Musikken kan være fra en hvilken som helst del av verden og hentet fra en hvilken som helst sjanger, men kriteriene er at det må være kjente artister og musikere som alle mener at vi som musikkutøvere bør gjenkjenne. Denne leken finner vi fra tid til annen i tidsskriftet Jazznytt og den kan sammenlignes med en noe nerdete, eller sofistisert (for å bruke et bedre ord) utgave av Popquiz på NRK P1 med Finn Bjelke. Leken er selvsagt morsom når vi treffer på eksemplene og kan brife med stor kunnskap, men særdeles pinlig om vi ikke treffer, spesielt på helt opplagte tilfeller.

Som så mange andre musikere i min generasjon fikk jeg mitt første spennende møte med musikken gjennom marsjering og «radering» av halvt memorerte trommemarsjer på skarptromme, i tynn uniform, tre plussgrader og sidelengs sludd med det lokale korpset på 17. mai. Før jeg i det hele tatt var gammel nok til å starte i korps, ble forsøk på trommemarsjer jeg hadde hørt og marsjering jeg hadde sett, ofte gjenskapt på gressplenen utenfor barndomshjemmet med en plastbøtte rundt livet og to skjeve kvister til trommestikker. Selv om trommene var viktige for meg tidlig i livet, var det imidlertid gitaren som jeg kan huske ga meg mine første store musikalske øyeblikk tidlig i ungdomsårene. Min far kjøpte gitar og bass til husholdningen da jeg gikk i 4. eller 5.klasse tidlig på 1990-tallet. Jeg husker øyeblikket glassklart fremdeles. Jeg hadde vært ute og kom opp i stuen i andre etasje. Der i den lysebrune skinnsofaen stod det oppstilt to gitarer. En elektrisk gitar og en elektrisk bass. Fra dette øyeblikket og frem til jeg var 16 år gammel og begynte på videregående, var gitaren min «partner in crime» og min bedre halvdel. Låter fra Metallica, Pink Floyd, Pearl Jam, Eagles, Megadeth og Sting ble iherdig og møysommelig øvd på og fremført for en fiktiv masse av publikummere på gutterommet.

På videregående skole ble jeg allerede det første året, mer eller mindre frivillig, tildelt en trommeslagerrolle fordi det var overflod av elever i kullet som hadde gitar som hovedinstrument. Med min noe beskjedne og autodidaktiske trommeerfaring blant annet gjennom det lokale korpset og plenmarsjering ble det til at trommene skulle bli mitt instrument.<sup>2</sup> Vervet som «folkevalgt» trommeslager på musikklinjen vokste raskt på meg og det tok ikke lang tid før jeg mestret instrumentet såpass at jeg følte en slags konformitet i det å være trommeslageren. Etter videregående har jeg arbeidet som frilansmusiker og senere tatt høyere utdanning som faglærer i musikk. Jeg er i dag utøvende profesjonell frilansmusiker og anser dette arbeidet som en stor del av min helhetlige yrkespraksis og hvem jeg er.

Noen av de største musikkopplevelsene jeg husker kom i forbindelse med å oppdage jazz for første gang tidlig på videregående skole. Med å høre på artister som Michael Brecker, Keith Jarrett Trio og Pat Metheny Group endret veien seg for min egen musikksmak og øvepraksis. Artistene har gitt meg musikalske opplevelser som definitivt har satt sine spor og på lang vei har lagt premisser for hva jeg anser som god musikk den dag i dag. Jeg mener selv at musikkmaken min viser til en musikalsk bredde. Om du ser cd-samlingen min (eller på spotify-listene mine for å bruke et dagsdatert medium) finnes der alt fra 90-talls grunge, pop

---

<sup>2</sup> Begrepet autodidakt peker til en kompetanse og kunnskap som ikke er formell, men i de aller fleste tilfeller selvært gjennom erfaring og utprøving på egen hånd. (Store norske leksikon.no, 2009)

og rock til viser og jazz. Kort oppsummert er min musikksmak allsidig og sammensatt av nokså ulike uttrykk og stilarter. På samme måte som jeg definerer musikksmaken min som allsidig vil jeg også påstå at dette gir seg til kjenne i trommeutøvelsen min. Jeg er jeg en musiker som kan brukes til mange ulike musikalske formål hvor jeg vil fungere på et akseptabelt nivå. Mitt mål med min egen praksis har alltid vært å kunne beherske så mange forskjellige stilarter som mulig. På denne måten får jeg spilt mye musikk med mange ulike uttrykk og utfordringer, og jeg vil også være skikket for et bredt marked og flest mulig spilleoppdrag. Det er bredden og allsidigheten i trommeslageryrket som i hovedsak har fenget meg, ikke primært det å dyrke én spesifikk stilart.

#### **1.4 Formål og problemstilling**

For å bli en god trommeslager kreves det mye arbeid over lang tid. Det finnes ingen raske og enkle løsninger for å bli en god og ettertraktet musiker. Denne typen kunnskap kan vi ikke tilegne oss fra bøker, video eller internett. Selvsagt er det viktig å lese seg opp på teori, filosofi og bøker om trommer, og å kunne lese musikk i form av noter og arrangement. Det finnes mange bøker med såkalte mirakeløvelser der teoretiske metoder forklarer oss hvordan vi skal erverve en teknikk på instrumentet raskt. Øvelsen i seg selv vil nok sitte om vi følger oppskriften til punkt og prikke, men det å være profesjonell trommeslager med alt det innebærer, er en sammensatt og kompleks rolle der erfaringen alltid vil stå i et særfokus. En slik kunnskap får du ikke tilegnet deg gjennom mirakeloppskrifter uansett om metoden er aldri så vitenskapelig eller ikke.

Det handler i stor grad om å tilegne seg det som er et hovedfokus i denne oppgaven; den praktiske kunnskapen. Det er denne kunnskapen som overføres fra mester (lærer) til lærling (elev), fra generasjon til generasjon, på ulike og mangfoldige måter. Kunnskapen er av en art som innebærer at den må erverves personlig og gjennom egen praksis. Innlemmet i begrepet om den praktiske kunnskapen ligger det også en oppfatning av at enkelte deler av den defineres som en taus kunnskap som ikke kan forklares, men må oppleves, og tolkes av hver enkelt. Kunnskapen har derfor det som beskrives som tause dimensjoner (Polanyi, 2000). Taus kunnskap er i trommeslagerens verden en kroppslig kunnskap, og det er vanskelig å sette ord på denne kunnskapen fordi den først og fremst kommer til uttrykk i en handling (Grimen, 2008). Tause dimensjoner i ens handlinger internaliseres i oss gjennom repetert utøvelse der vi har bevisste og ubevisste refleksjonsprosesser. En slik beskrivelse av den tause dimensjonen er i denne oppgaven knyttet til begrepene egenart og personlig signatur.

Egenarten er det Refsum Jensenius (2009, s. 16) beskriver som ekspressivitet. I begrepet ekspressivitet viser han blant annet til «[...] evnen til å vise følelser og emosjoner i musikalsk utøvelse». Han mener videre at barn og unges undervisningspraksis i dagens musikkopplæring hovedsakelig er sentrert rundt en motorisk ferdighetsopplæring på instrumentet. Det innebærer en instrumentell kunnskap hvor svært lite tid er viet til å utforske muligheter for ekspressivitet.

Musikk utøvd med egenart er noe vi fortrinnsvis opplever individuelt og gjennom vår aktive lytting til musikk. Det er dermed ikke så lett å beskrive hva dette egentlig er, eller hvordan det oppleves. Musikk er i seg selv et eget språk, og et musikalsk uttrykk har alltid en forbindelseslinje fra noen og til noen. I mitt møte med Steve Gadd som jeg innledningsvis fortalte om, opplever jeg ikke det personlige i spillet hans fordi jeg kjenner han personlig. Likevel opplever jeg å høre egenarten i trommespillet hans slik det formidles når han spiller. Om jeg har utviklet en slik personlig egenart i mitt eget spill, er det vanskelig å svare på selv, men som jeg nevnte i beskrivelsen av min egen bakgrunn opplever jeg at min identitet som trommeslager er sterk.

Mitt inntrykk er at mange er bevisst på trommeslagerens oppgaver og at *innputtet* vi bidrar med er viktig og av stor betydning. Når trommisen blir trukket frem i lyset av meget kjente og respekterte artister, som for eksempel Pat Metheny, forundrer det meg at det ikke finnes mer fagstoff og forskning på dette temaet. Jeg har i startfasen av prosjektet gjort mange søk i bibliotekbaser og på nettet gjennom flere søkemotorer, men finner ingen større utredninger eller forskning som kan si noe om trommeslagerens betydning og bidrag til musikken med et eget uttrykk. Det meste av litteraturen jeg har funnet er ikke *om* trommeslageren, men er heller konkret på utøvelse og praktiske metoder for å spille trommer.

Hva er fenomenet egenart? Og hvordan defineres det? Dette er ikke lett å sette fingeren på umiddelbart, men ifølge Refsum Jensenius (2009, s. 17) er en vanlig oppfatning det at det: «[...] kan virke som det er forventet at ekspressivitet er noe man «har i seg», og at det ikke kan læres». Hva er i så fall sammenhengen eller distinksjonen mellom de to begrepene identitet og egenart? Om trommespillet kun er fundert i vår egen musikalske identitet og er medfødt, vil ikke en kroppslig og erfart kunnskap kunne være med å legge føringer for hvordan vi låter?

Formålet med denne studien er til dels å skape ny forståelse og innsikt i utviklingen av trommeslageres egenart, men også i stor grad å utvide en eksisterende forståelse av sammenhengen mellom musikk og identitet. Følgende problemstillinger danner utgangspunktet for denne oppgaven:

*Hvordan dannes rytmiske trommeslageres identitet og egenart?*

*Hvilken kunnskap kommer til uttrykk (i praksis) hos rytmiske trommeslagere*

Jeg ønsker å se på trommeslagerens identitet og hvordan kunnskap kommer til uttrykk i form av en praktisk kunnskap. Jeg ønsker også å belyse hvilke dimensjoner som gjør seg gjeldene for en egenart i en trommeslagers utøvelse.

## **1.5 Rytmisk musikkutøvelse og trommene som instrument**

Gjennomgående i denne oppgaven fremtrer det en rekke begreper og beskrivelser av den rytmiske musikkens stil og uttrykksmåte. Disse begrepene er tatt med for å beskrive særtrekk i musikkjangeren vi forholder oss til og for å gi oss definisjoner på uttrykk som kommer opp i diskusjoner rundt det musikalske. Vi kan anse dette som en kort terminologi innen rytmisk musikk. Termene er brede og dekker både det konkrete i form av faste parametere som eksempelvis tempo og eksakte rytmer. Samtidig dukker det opp beskrivelser som også favner det menneskelige og særegne i oss. Følelser og sanser har også sin plass i en slik musikkterminologi, men dette skal jeg komme tilbake til og belyse senere i oppgaven.

Trommeslagerens egenart fremtrer i musikkbildet gjennom det som utøves på instrumentet. Jeg velger ikke å benytte meg av et slikt begrep som rytme fordi jeg føler at det er noe upresist i sin beskrivelse. Jeg er enig med James Beament (2001, s. 139) som sier at rytme ofte er et av de vanskeligste elementene å forstå i en musikkutøvelse fordi begrepet brukes noe ukritisk i beskrivelser av det som angår takt og tempo i musikken. I denne oppgaven vil jeg referere til rytmer og det som spilles som en groove eller et beat.

Beskrivelser av musikalsk utøvelse finner vi også i standard musikkteori som er fylt med begreper som kan brukes for å beskrive musikkens forløp, intensjon, mål og mening. I den rytmiske musikktradisjonen finner vi i tillegg en del termer som både er fagspesifikke men også til dels tolkningsbaserte. Begrepene brukes gjerne for å beskrive en spesiell måte for bandet å spille sammen på, eller som en beskrivelse av hva man ønsker å formidle med musikken sin. Jeg vil utdype slike begreper som groove, sound, feeling og time, men først skal jeg i korthet si noe om selve instrumentet som er i fokus og dets opphav.

### 1.5.1 Trommesettet og dets historie

Musikerbeskrivelsen trommeslagere mener jeg skiller seg begrepsmessig fra slagverkere. Fordi trommeslagere i stor grad er tilknyttet ett spesifikt samlet instrument. Slagverkere fungerer heller som en samlende fellesbetegnelse for trommeslagere og perkusjonister, som bruker et større og mer mangfoldig instrumentarium i musiseringen. Jeg skal ikke utdype dette ytterligere men føler det er en viktig distinksjon for oppgaven å klargjøre hvilket instrument det tas utgangspunkt i. Trommeslagere som det refereres til i denne oppgaven er utøvere på det som omtales som et standard og tradisjonelt trommesett med stortromme, skarp tromme, tom toms, hi-hat, og cymbaler (fig. 1).



**Figur 1**

Det tradisjonelle trommesettet vi kjenner til i dag tilhører den rytmiske musikkens tradisjon som stammer fra 1800- og 1900-tallets Amerika. Gjennom musikkjangre som Negro spirituals, Ragtime og Blues oppstod en instrumentalistform som senere skulle utvikle seg til det vi i dag kjenner som trommeslageren (Blokhus & Molde, 2004).

Trommeslageren Daniel Glass forteller i dokumentaren «A Century of Drumming Evolution» at selve instrumentet som i dag omtales som trommesettet ikke er særskilt gammelt om vi ser det i et instrumenthistorisk perspektiv (Vic Firth presents: A Century of Drumming Evolution, 2012). Selve trommesettet, som vi ser på figur 1, er av nyere tid, men dagens instrument stammer fra ca. 150 år tilbake i tid, fra slutten av den amerikanske borgerkrigen i 1865 da musikken endelig ble allemannseie. I kjølevannet av borgerkrigen

bredte musikken seg fra større konsertsaler til teatre, klubbscener og mindre arenaer der hvor folk samlet seg i sosiale lag. I løpet av årene etter 1876 hadde trommerollen endret seg. Der det tidligere hadde vært en mann på stortromme, en mann på rulletromme (skarp tromme), en på cymbaler, var det nå nok å være en mann på to trommer samtidig. En skarp tromme og en stortromme. Historisk omtales denne endringen av oppgaver som «double drumming», og er den første beskrivelsen vi kjenner til av en sammenfatning av arbeidsoppgaver for trommeslageren (Vic Firth presents: A Century of Drumming Evolution, 2012). Endringen i rollen medførte også at teknologien kom på banen i større grad og den første moderne basstrommepedalen ble oppfunnet i 1909 av trommeprodusenten Ludwig. Frem til da hadde trommisene eksperimentert med ulike metoder å spille basstromme på, men ingen hadde forutsett revolusjonen som medfulgte den nye teknologien fra den nye pedalen i 1909. Stortrommepedalene vi kjenner til i dag er ikke så veldig ulike i form eller teknologi, så det teknologien tilbydde på 1900-tallet er i dag i historisk perspektiv ansett som en av de største revolusjonene innen trommer. I kjølevannet av basstrommepedalen kommer low-boy på slutten av 1920-tallet, som er ansett som forløperen til dagens hi-hat. Altså to lokk som kan slås sammen ved hjelp av en enkelt pedal vi trækker på. Teknologien skjøt fart og over tid tok utviklingen steget frem til det som i dag er ansett som et egnet og fullverdig trommesett (Vic Firth presents: A Century of Drumming Evolution, 2012).

Med inntoget av ulike folkelige orkestre som spilte ragtime, dixie, blues og jazz ble trommeslagerrollen utviklet gradvis fra å være rene tempoholdere til å bli en medkomponist og fargelegger i musikken (Vic Firth presents: A Century of Drumming Evolution, 2012). Trommeskinn, stikker og cymbaler er utstyr som på lik linje som trommene har sine utviklingsperioder og revolusjonerende teknologiperioder, men om jeg skal gå inn på alt som omgir trommesettets utvikling vil dette kreve en helt annen oppgave og mer kapasitet. Jeg velger derfor ikke å gå videre inn på dette her.

### **1.5.2 Groove**

Å skulle beskrive trommeslagerens samlede musikalske bidrag med ett ord, måtte innebære å bruke betegnelsen groove. Selv om begrepet kan vise til flere ting på en gang, både til det konkrete som spilles av utøveren og hvordan selve rytmefiguren i musikken høres ut, kan det også være det som Zeiner Henriksen (2010, s. 15) trekker frem som en felles beskrivelse av det helhetlige i musikkbildet med tanke på sound, mix og arrangementet. Groove er vanskelig å definere, men kanskje lettere å beskrive. Det er en betegnelse som sier noe konkret om musikkens eget grunnfundament og stemning. Ofte kan det være snakk om mange

kombinasjoner som skjer samtidig, for eksempel hvordan tempoet og det rytmiske som utøves i samspillet med bandet forholder seg til hverandre.

En groove som utføres av kun en instrumenttype alene, blir også problematisert videre av Zeiner Henriksen (2010, s. 16) og han spør seg om det er en forutsetning at musikken utøves av mennesker? Klinisk og programmert dansemusikk skapt av datamaskiner kan også få folk til å få lyst til å bevege seg. Kan det da kalles for en groove? Til tross for at spørsmålet er relevant og svært interessant skal jeg ikke diskutere dette videre i denne oppgaven. Jeg velger utelukkende å forholde meg til groovebegrepet som en kroppslig utført handling på instrumentet. Groove for meg handler hovedsakelig om det organiske og rytmiske som produseres av grunnstammen i bandet som kalles «kompet». <sup>3</sup> Det vil si trommer, bass, gitar og tangenter. Hvordan disse instrumentene spiller sine rytmiske figurer i forhold til hverandre vil ha stor innvirkning på hvordan grooven som helhet til slutt høres ut. En lignende beskrivelse gjøres også av Lorentzen (2009, s. 57) som sier at «Enhver låt har sin grunnrytme, sin groove. Det er en rytmisk figur der flere instrumenter bidrar på forskjellig måte» og at «Grooven er pulsen som gjør at melodien og akkordene lever».

Trommeslageren og læreren John Lamb (2015a, s. 55) kobler groovebegrepet opp mot resultater fra nyere forskning som synes å vise tendenser til at groove best kan beskrives som en følelse av lyst til å bevege seg til musikken. Groove er den delen i musikken som vekker lysten i oss til å bevege seg i takt med den. Når alle instrumentene spiller sammen og finner grooven, sier vi gjerne at det svinger, men vi kan også si at det groover. Kongen av rock and roll, Elvis Presley, uttrykker groove på denne måten: «Rock and roll music, if you like it, if you feel it, you can't help but move to it. That's what happens to me. I can't help it» (Lamb, 2015a, s. 41). Elvis sier at om du liker musikken så klarer du ikke motstå følelsen av å måtte bevege deg til den. Han har også kjent hvordan en groove kan sette seg i kroppen. Johansen (2013, s. 96) trekker frem hvordan rytmikk først og fremst assosieres med en kroppslighet og noe som kan oppleves som å være intuitivt.

Å føle en groove på eller i kroppen gir assosiasjoner til Csikszentmihalyi (2002) sitt mye omtalte begrep «flow». Om vi skal få relevant mening i Csikszentmihalyis flowbegrep i sammenheng med kunst og utøvelsen av den, vil det være naturlig å se begrepet i utgangspunkt til en annen kroppslig aktivitet, som for eksempel i dans. Csikszentmihalyi (2002, s. 100) beskriver en opplevelse av «flow» gjennom en dansers egne ord: «I get a sort of physical high from it. . . . I get very sweaty, very feverish or sort of ecstatic when

---

<sup>3</sup> Organisk menes i denne sammenhengen noe menneskeskapt, noe naturlig og ekte.



everything is going really well». Danseren opplever nærmest en rusopplevelse og en ekstatiske «ut av kroppen» opplevelse i sin egen dans når alt stemmer.

Flow er også noe som beskrives av Ruud (2013) som en psykisk tilstand hvor alt av hendelser skjer naturlig, helhetlig og på en upåvirket måte. Måten vi opplever dette på kan karakteriseres og sammenlignes med en rusfølelse og ekstrem lykkeopplevelse. Vi blir revet med og glemmer både tid og sted (Ruud, 2013, s. 250). Hvordan en kroppslig forankret groove kan oppleves og defineres vil være ulikt fra situasjon til situasjon, og fra opplevelse til opplevelse.

Opplevelse av en groove og en utførelse av groove er også to ulike ting. En av dem som har gjort sin egen forskning omkring groove som utøvelse er den unge tyske trommeslageren Benny Greb. Han er en av vår generasjons nye og «up and coming» trommeslagere som har gjort et stort arbeid med å definere trommeslagerens rolle og bidrag i musikken. I dvd' en *The art of science and groove* fra 2015 går han systematisk til verks og definerer trommeslagerens rolle og vesen gjennom det han anser som fem viktige faktorer. Disse er sound, groove, time, feel, body (kropp, sanser) og mind (hode, tanke). For at trommeslagerens bidrag skal være av høy kvalitet må disse parameterne spille på lag, noe som krever bevisste læringsprosesser.

En alternativ beskrivelse av noe som kanskje kan sees i sammenheng med Grebs definisjon av groove finner jeg hos Skaug (2008) som henter en definisjon helt tilbake fra antikken. Beskrivelsene av det pytagoreiske begrepet *mousiké* er noe som gir gjenklang i groovebegrepet. *Mousiké* er beskrevet som en sammensmelting av flere ting som skjer samtidig; musikk, dans og poesi. Platon brukte ifølge Kjerschow (2014, s. 19) begrepet *mousiké* for å beskrive noe som er større enn selve mennesket i seg selv og hvordan alt henger sammen og gjør seg gjeldende i en hel verdensanskuelse i samklang:

Det dreier seg om en grunnleggende forståelse for hva som er meningsgivende i tilværelsen, og hvordan dette manifesterer seg som skjønnhet både for sansene (dvs. estetisk i videste forstand) og for den tenkende erkjennelse i for eksempel matematikk, astronomi og musikkteori.

Hva et slikt begrep som *mousiké* defineres som og hva det sikter til, er ikke noe vi forbinder med dagens musikkbegreper. Likevel synes jeg det er verdt å ta med som en beskrivelse av hvordan mennesker og musikkens vesen tidvis henger sammen med mange deler som igjen utgjør en større helhet.

Musikken og kroppen henger sammen i noe som gir seg utslag i en helhetlig opplevelse. Groove gjør at vi får et ønske om å røre på oss og gir en opplevelse av at kroppen rives med og vi føler rytmen og grooven i kroppen vår. Det er dette som Zeiner-Henriksen

(2010) beskriver som tiltrekningsbevegelser. Slike tiltrekningsbevegelser kalles igjen av Lamb (2015a, s. 48) som «entrainment» og viser til en synkronisering på et underliggende bevissthetsnivå i hjernen: «Entrainment is defined as the process where independent but interacting oscillating systems assume the same period. In other words, when things resonate and are connected, they synchronize and resonate together». Det er når flere lag av musikalsk og visuell informasjon treffer oss, er i synkronitet med hverandre, at vi opplever at musikken groover.

Beament (2001, s. 146) støtter seg på oppfatningen om at groove ikke er noe du kan lære deg: «Unlike anything else in music, some have it, some haven't, it can't be taught and it can't be acquired». Greb (Drummermagazine.com, 2015) uttaler derimot det motsatte i et intervju for et trommeslagermagasin: «Groove is not a gift, it is a skill, or more specifically, it is the result of a combination of skills». Greb mener at groove ikke må anses som noe medfødt, og at noen har det, mens andre ikke. Dette ville være det samme som å si at noen kan bli trommeslagere, mens andre ikke. Derimot sier han at groove er noe som kan læres på lik linje som alt annet i livet gjennom bevisste prosesser og kombinasjoner av øvelser. Samtidig reklamerer han for sine metoder som finnes på dvd-en hans. Jeg skal ikke komme inn på disse øvelsene her, men kan heller anbefale alle med interesse for trommer og groove om å se Grebs DVD. Lamb (2015a, s. 7) tar bladet fra munnen og slår fast at forskningen han selv kjenner til angir at ingen er såkalte døve for groove og rytmer.

### **1.5.3 Sound**

Mange kjente artister og band som har slått igjennom kan sies å ha et spesifikt sound som er knyttet til dem og er kun deres. Det er slik vi skiller dem ut fra andre i musikkatalogen. I flere tilfeller vil bandmedlemmenes personlige musikalske stemmer fungere som et eget sound som er satt sammen til en fungerende helhet der alle «stemmene» opphøyer hverandre i et særegent uttrykk. Eksempelvis Toto som jeg fortalte om innledningsvis.

Sound oppleves som noe personlig og trommeslagere er ingen unntak. Vi har ofte mange valgmuligheter med hvilket utstyr vi velger å sette sammen til det helhetlige uttrykket vi mener passer vår spillestil og uttrykksmåte på best mulig måte. Kanskje har vi flere muligheter enn vanlige instrumentalmusikere ellers har til rådighet, fordi instrumentet allerede er fragmentert i ulike deler som er ment til å fungere sammen. Valgene vi gjør i en musikalsk sammenheng er ofte gitt ut fra en preferanse om hva en selv mener og føler er riktig innenfor tradisjonene vi forholder oss til. Dette krever en grunnleggende innsikt og kjennskap til historien og lydbildet som preger musikken i den gitte tradisjonen. Dette er det

også viktig å ta i betraktning når man skal sette sammen sitt eget instruments lyd. Tradisjonen spiller eksempelvis en stor rolle her og dette er noe jeg skal komme tilbake til senere.

Lyd som et isolert fenomen er i denne sammenhengen viktig å løfte frem. Det handler om flere ting på en gang. Jeg skal kort trekke frem noen av faktorene som kan sies å ha utslag for selve lyden som produseres på trommesettet:

#### Produsentmerker og treverk

Trommer fra Gretsch låter for eksempel veldig ulikt fra trommer produsert av Yamaha. Ulike produseringsteknikker, ulike tresorter og tykkelse på treverk spiller en meget stor og viktig rolle for lyden. Bjørk låter «hardere» og mer kontant enn lønnetreets myke og tonale preg.

#### Størrelsen på trommene.

En stortromme på 24 tommer skiller seg definitivt ut fra en på 18 tommer. Lyden er større og mektigere og kan ha mørkere toneregister. Dette gjelder også for tom tomene og skarptrommen.

Lydvolum og pitch er viktige stikkord for størrelser.

#### Tonehøyder (pitch)

Hvilke toner man stemmer trommeskinnene etter. Stemmes de etter musikkens grunntoner eller etter idolene våre, tradisjonen en tilhører, eller helt andre ting, som for eksempel intervaller?

#### Trommeskinn

Skinn har ulike merker og egne serier som gir en ulik klang. Et to-lags oljeskinn fra Remo vil låte mer massivt og «feter» enn et ett lags tynt diplomatskinn fra samme produsent. Stemmes ikke skinnene i det hele tatt vil lyden være flat og låte «dødt».

#### Cymbaler

Cymbaler kommer i svært mange varianter og størrelser. Er utvalget til trommisen basert på lyse, mørke, tørre eller trashy cymbaler? Er de kontante eller har de mye overtoner og klang? Her er det mange valg, og valget har svært mye å si ang det helhetlige uttrykket.

Flere faktorer som påvirker det rent klanglige og som ikke er tatt med her kan for eksempel omhandle valg av stikker i ulike materialer og former, visper og køller, mufler som demper klangen i trommen, elektronikk og pedalklubber i ulikt materiale.

Til tross for kunnskap om instrumentet og hvilke valg vi gjør oss av utstyr er det slik at sound likevel er vanskelig å beskrive konkret. Simpelthen fordi det handler om flere ting som forekommer samtidig. Det kan ha innvirkning på lydbildet hvordan utøveren faktisk spiller på instrumentet og de valg som tas i forhold til plassering av utstyret, kraft i teknikken og ikke minst hvilke teknikker som benyttes. I tillegg vil selve musikken samtidig ha alt å si

for hvordan soundet som helhet oppleves. I en masteroppgave fra UiA av Steinar Jeffs Tovslid (2014, s. 13) finner jeg en definisjon av sound der han legger til grunn en generell definisjon av begrepet sound fra Cappelens musikkleksikon:

Sound, vanlig begrep på norsk, innen jazz, pop og populærmusikk, betegner det klang- (lyd)bilde som er karakteristisk for et ensemble, en individuell instrumentalist eller en sanger.

Sound i denne oppgaven er også mer enn hvordan selve instrumentet klinger. Instrumentets klang vil i stor grad preges av hvem som spiller på det. Sound dikterer også hvordan grooven til slutt høres ut. Jeffs Tovslid (2014, s. 13) viser også til Tor Dybo i sin masteroppgave og hvordan han utdyper begrepet sound:

[...] begrepet er inklusivt på den måten at det dekker det totale lydproduktet som strømmer mot oss ut fra høyttalerne eller det totale lydproduktet vi opplever i en konsertsituasjon. Begrepet inkluderer i denne sammenheng hver musiker sin individuelle spillestil. Med Andre ord har hver enkelt musiker sin personlige 'sound'

En slik definisjon av sound ser musikkens helhet under ett. Denne beskrivelsen av begrepet er i tråd med denne oppgavens syn på begrepet sound. Temaet i denne oppgaven er hvordan en personlig og individuell egenart trer frem gjennom den praktiske kunnskapen og ut i musikkens helhetsbilde.

#### **1.5.4 Time**

Hva er time eller timing? Beament (2001, s. 10) mener at time er vanskelig begrep å sette ord på: «Of all the factors involved in music, how we accommodate time is probably the most difficult to understand».

Spør du en trommeslager vil mange sannsynligvis beskrive det som en av hovedjobbene vi er satt til å utføre. Men hva er egentlig time? Og hvordan kan vi beskrive det? En definisjon finner jeg hos Lamb (2015a, s. 28) som sier at time i all hovedsak starter med pulsen. Pulsen er det vi tramper foten til når vi føler at musikken groover. Det setter seg en rytme i kroppen når vi hører musikk som swinger. På hvert tapp med foten har vi det som beskrives som et «beat» eller et slag, det er nettopp disse beatene som sier oss noe om hvordan tempoet er i musikken. Er tempoet raskt, er det sakte eller er det midt i mellom. Alle rytmer og rytmiske figurer som legges på toppen av pulsen tar også utgangspunkt i den musikken man utøver. For mennesker er det opplevelsen av pulsen i noe som gir det rytmiske motivet en mening. Det er som Lamb (2015a, s. 26-27) trekker frem:

Rhythm is rhythm because it causes the brain to resonate. The brain cells themselves oscillate and the rhythm of the music's pushes. Literally, sound is vibrating air. The sound pushes on

the ear, and the ear transforms the pulses of the moving air into pulses of electricity. These electrical pulses cause the brain to resonate. What we think of as rhythm is an expression of this resonance. If the brain doesn't resonate, we don't hear it as rhythm.

Om vi ikke opplever at rytmen i musikken har en puls opplever vi heller ikke musikkens tempo. Og uten tempofølelse i musikken, vil vi sannsynligvis oppleve at alt flyter over i hverandre og dermed ikke få en opplevelse av struktur eller groove i musikken.

Trommeslagere skal skape en god time, men vi skal også ha god timing. Det betyr at vi skal holde musikken samlet, få den fremover og ut i verden på musikkens premisser.

### **1.5.5 Feeling**

Et vanlig uttrykk vi bruker i musikkfeltet er «det er ikke hva du spiller men hvordan du spiller det», eller for å si det med en låttittel av den legendariske jazzmusikeren Duke Ellington: «It dont mean a thing, if it ain't got that swing». Dette fungerer også som en god beskrivelse av hva feeling egentlig handler om. Feeling skal kjennes og det skal kjennes på kroppen.

Forhåpentligvis skal det si noe om hva man føler med musikken man utøver, eller for den del, hører. Begge termene, både groove og feeling, er noe som John Lamb (2015a) kaller to sider av samme sak. Groove er også noe som føles på kroppen. Vi føler de musikalske bevegelsene som skjer i musikken og ulike groover og ulik musikk føles alle forskjellige. For å gi et lite eksempel på hvor vanskelig det er å skrive noe konkret om musikk og følelser, trekker Lamb (2015a, s. 60) frem vitsen: «[...] talking about music is like dancing about food».

Følelser (feeling) er tett knyttet opp mot sansene våre. Både den kinestetiske sansen og den taktile sansen er i samspill i begrepet. Feeling er noe personlig og er dermed litt vanskelig å legge enkle forklaringer på hva betydningen i ordet egentlig er. Mine tanker om begrepet innebærer at det er følelsene våre, som på en eller annen måte, kommer til uttrykk i musikalske handlinger.

## **1.6 Utøvende nivåforskjeller**

Det vil være naturlig å definere ulike musikalske nivåer i denne sammenhengen. Om man ser til begrepene som skal være innforstått og en del av det musiske grunnlaget for utøveren er det naturlig at vi ser på egenart som et produkt av et musikalsk høyt presterende nivå. Det vil derfor være hensiktsmessig å se på noen beskrivelser av hva som skiller de profesjonelle fra amatørerne.

I følge Lehmann, Sloboda og Woody (2007, s. 15) er det naturlig å dele inn musikkforståelse og musikkferdigheter i fire forskjellige nivåer. På det nederste og

grunnleggende nivået finner vi gruppen som ikke har utdanning i musikk utenom grunnskolepensum og heller ikke en definert interesse for musikk. Likefullt kan de synge sanger som brukes i dagligdagse sammenhenger, som for eksempel bursdagssanger, og få med seg det grunnleggende budskapet i musikken som blir presentert gjennom det daglige mediebildet. På nivået over disse igjen finner vi musikkamatørene. Dette er en betegnelse som omfatter personer som er med i kor, spiller instrumenter i band på fritiden, og de som har en generell interesse for musikk. De er selvlærte eller har litt utdanning fra kulturskole eller andre institusjoner på et basisnivå. Personer som hører til denne kategorien er genuint opptatt av musikk fordi den gir noe tilbake, den beriker livene deres på en eller annen måte, men amatørerne livnærer seg ikke av musikk på noen som helst måte.

Når vi kommer opp på det tredje nivået i Lehmann, Sloboda og Woodys (2007) modell, finner vi det som omtales som eksperter. Denne gruppen har formell utdanning i musikk og er skikket til å jobbe med musikk på en eller annen måte. Eksempler på dette er utøvere, lærere, komponister, lydteknikere, musikkritikere, musikkvitere og ellers det som måtte tilknyttes roller i faglig musikkarbeid. Felles for alle disse er at ferdigheten lytting spiller en stor rolle. Man kan forholde seg til andre musikere og det som skjer der og da i musikken og endre egen spillemåte på bakgrunn av det som skjer i musikken. Det er ut fra dette nivået at også det fjerde og høyeste nivået trer frem. Gruppen av musikere som er definert som eliten. Disse kalles ofte musikernes musikere, og felles for dem er at de befinner seg i toppen av musikalsk utøvelse. Det er de som reiser med kjente musikere og band nasjonalt og internasjonalt for å spille konserter. Det er også her vi, i henhold til Lehmann, Sloboda & Woody (2007, s. 16) finner de musikerne som oftest har en evne til å tre frem med særegne og individuelle musikalske stemmer og en sound som utgjør en forskjell for det musikalske uttrykket.

## 2 Teoretiske perspektiver

«Knowing and NOT doing, is really not knowing...»

*Benny Greb<sup>4</sup>*

For å forstå trommeslagerens verden må vi hente noen perspektiver som sier oss noe om dannelsen av identitet. Som tittelen på denne oppgaven antyder, er jeg opptatt av noe personlig i selve trommeslagerutøvelsen. Jeg ønsker å sette fokus på og belyse aspekter ved trommeslagerens avtrykk i musikken. Det vil da være naturlig at jeg starter med å vende blikket mot det som fremtrer som det personlige i oss. Det som skiller oss fra andre, nemlig identiteten.

### 2.1 Identitet

Det eksisterer en hel del litteratur som forsøker å si oss noe om hva identitet egentlig er, og likevel er det ifølge Even Ruud (2013, s. 51) ikke enighet i denne litteraturen om hvordan identitet skal defineres. Gjør man et enkelt søk på internett etter ordet identitet får en resultater som er generelle og begrenset til relativt enkle beskrivelser. Ved å søke etter identitet i store norske leksikon, finner jeg at begrepet identitet er definert som sin egen personlighet, eller helt enkelt, den man er (Store norske leksikon, 2015). Det vises til to ulike beskrivelser for identitet hvorav den ene forholder seg til psykologiens begreper hvor identitet beskrives som en sentral, ekte og typisk del av et individs egen selvoppfatning. Identitet er noe vi føler at vi aksepterer om oss selv og lever opp til med våre egne valg av livsstil og tilhørighet til miljøer. Innen samfunnsvitenskapen, som for eksempel i sosialantropologien, gis det en utvidet og sosial forankret forståelse av identitetsbegrepet. Perspektivet utvides derfra til å se sammenhenger mellom individets egen selvforståelse og posisjonering i viktige relasjoner til gruppefenomener som sosial, kulturell eller etniske identiteter (Store norske leksikon, 2015). Stæhr og Nissen (1985) mener identitet er en egen oppfattelse av oss selv i samspill med omgivelsene og den rollen som omgivelsene tilegner oss som en viktig del av sammenhengen. «Begrepet identitet omfatter på denne måten hvordan vi (personligheten) opplever oss selv, hvordan vi tror andre opplever oss og de følelser som forbindes med dette» (Stæhr & Nissen, 1985, s. 16).

---

<sup>4</sup> Benny Greb (2015) The art and science of groove.

Identitet er først og fremst det som er særegent med oss som mennesker. Hvordan vi skiller oss ut fra alle andre med selvet vårt, vårt ego, selve individet og personen som er oss (Ruud, 2013, s. 51). Vi har også sentrale begreper som avledes fra disse igjen, omtalt som egoidealet, vår egen selvoppfatning, vår selvfølelse, og så videre. Slike begreper peker igjen på at det ikke holder å kategorisere oss selv utfra biologisk ulikheter, at alle sammen har og er sin egen kropp. Vi er alle sammen en del av et større samfunn der vi omgås hverandre og bekrefter hverandre som offentlige personer. En generell beskrivelse av identitet er nyttig å ha med som grunnlag for identitetsforståelsen. Alle har en identitet som er sin egen. Og som Ruud (2013) forklarer: «Identitet betyr i bunn og grunn å være annerledes, å forme seg selv på en måte som gjør at man skiller seg ut fra andre» (s. 269).

## 2.2 Musikalsk identitet

Som de fleste er klar over har vi en egen musikksmak. Vi har egne preferanser for hva vi anser som god eller dårlig musikk. Enkelte hører på musikk som de ikke tør innrømme ovenfor andre at de i det hele tatt liker. Poenget er at musikksmaken er privat, høyst personlig og ikke lik noen andres. Identitetsbegrepet vil i denne oppgaven gjennomgående være knyttet opp mot den musikalske identiteten, fordi oppgavens fokus er musikkrelatert. Det vil derfor være en viktig avgrensing av identitetsbegrepet i sin helhet.

Ruud (2013) har skrevet mye om sine betraktninger og personlige erfaringer rundt opplevelsen av musikalsk identitet. Som forsker på dette feltet har han gjennom flere år samlet inn erfaringer om begrepet fra hele verden og sett på sammenhenger mellom hvem vi er og musikken vi bærer med oss i våre liv. Studiene har han samlet i boken *Musikk og identitet*. Ruuds fokusområde er hvordan *opplevelsen* av musikk definerer oss og preger vår musikalske identitet. Mitt fokusområde er derimot hvordan en musikalsk identitet kan uttrykkes gjennom egenart i utøvelse. Opplevelsesdimensjonen er likevel viktig for meg å belyse fordi musikkopplevelser og personlige uttrykk på instrumentet ser ut til å være relaterte.

Begrepet musikalsk identitet i tillegg til Ruuds definisjoner finner jeg også beskrevet i mastergradsoppgaven til Gunn Ragnhild Stigen (2010) *Musikalsk identitet, smak og gehør – en utredning av mulige sammenhenger knyttet til bandspill i ungdomsskolen*. Stigen benytter en sammenfatning av Ruuds teorier om temaet musikk og identitet. Hun (Stigen, 2010, s. 6) beskriver musikalsk identitet på denne måten:



Med musikalsk identitet menes den selvfølelsen et menneske har i forhold til å være musiker på bakgrunn av musikalske ferdigheter, samt hvordan erfaringer og møter med musikk i løpet av livet er blitt forankret og har betydning i det totale identitetsbildet.

Identitetsbegrepet her er todelt og omfatter både det å oppleve seg selv som musiker og hvordan musikkopplevelser sees i lys av ens egen identitetsdanning. Mine refleksjoner i denne oppgaven henter også inspirasjon i Ruuds (2013) teorier om musikk og identitet, men fokuset på identitet skiller seg likevel fra Stigens vinkling. Hun ser primært på identitetsbegrepet i sammenheng med ungdomsskoleelevers egne opplevelser av identitet gjennom spill i band. I min studie fokuserer jeg derimot på identitet i sammenheng med et trommeslageryrke og hvordan en personlig og egen uttrykkstil dannes gjennom utøvelse på trommesettet. En vinkling på musikalsk identitet, som treffer min egen, finner jeg hos Guro Gravem Johansen (2013, s. 208) som skriver at musikalsk identitet er «i større grad knytt til det skapende og det individuelle, til personen «bak instrumentet»» Det Johansen peker på her, er at identiteten kan ses i sammenheng med personlig egenart og et særpreg i musikkutøvelse, og at identiteten er det en forbinder med uttrykket fra utøveren. Identitet er derfor det sentrale begrepet å holde fast ved i denne oppgaven.

Musikalsk identitet handler om «...hvordan musikken gir tilgang til opplevelser og erfaringer som danner råstoffet i fortellingen om oss selv», slik Ruud (2013, s. 45) påpeker. Han mener at identitetsfenomenet defineres gjennom å gi selvet tilgang til fem ulike musikalske rom som vi alle besitter. Disse rommene er formulert som; «det personlige rom», «det sosiale rom», «tidens og stedets rom», «det transpersonlige rom» og «det femte rom – musikken som metafor for egen identitet».

Jeg skal kort se på hvilke særtrekk og hvilke markører Ruud (2013) trekker frem som viktige når han beskriver de ulike personlige rommene og på hvilken måte de legger grunnlaget for dannelsen av vår musikalske identitet.

### **2.2.1 Det personlige rom**

Innledningsvis i kapitlet «det personlige rom» er det temaer som relateres til våre tidligste påvirkninger av musikk som står i fokus. Ruud (2013, s. 82) skriver:

Våre tidligste opplevelser i livet er med på å danne grunnlaget for selvoppfatning og identitet. Noen av de første og sterkeste minnene vi eier er fra barndom og det tidlige livet som spedbarn. Ofte er disse minnene knyttet til musikk og opplevelser.

Musikkopplevelser i barndom og spedbarnsalder er ifølge Bjørkvold (2005) noe som kommer etter en allerede etablert sans for rytme og lyd. I boken som forteller om *Det musiske mennesket* tar han oss med helt tilbake til det ufødte barnet og forteller at vi allerede i

livmoren har en slags musikalsk stamme i oss gjennom våre oppfattelser og tildragelser av kjente og ukjente lyder. Rytmen fra hjerteslagene til mamma kombinert med kroppsbevegelser som for eksempel vugging trekkes frem som noen av de aller tidligste musikalske innflytelsene (Bjørkvold, 2005, s. 17-22). Slike påvirkninger trekker ikke Ruud (2013) frem og de aller tidligste musikkpåvirkningene vi har som mennesker står heller ikke i fokus. Han starter derimot å se på sammenhenger for identitetsutvikling rett etter fødselen. De første opplevelsene vi har i barndommen og som er knyttet til musikalske møter mellom oss selv og andre, er møter han mener har stor innvirkning på oss gjennom livet og på hvordan vi danner grunnlaget for vår egen identitet. Musikk som gjør inntrykk på oss tidlig i barneårene skjer oftest forbindelse med sangaktiviteter. Hovedsakelig vil dette innebære å bli sunget til av andre som vi opplever står oss nære. Her trekkes særskilt vuggesangen fra ens egne foreldre, eller musikk møter med sang på det trygge fanget hos besteforeldrene, frem som viktige rammer for å skape tilhørighet, tilknytning og ikke minst bekreftelse i våre liv.

De gode møtene (i forhold til relasjoner) med voksne som gir oss følelser av trygghet og av å bli tatt vare på skapes deretter om til minner som igjen bidrar til trygge forankringer til andre personer i livet. Først og fremst til omsorgspersoner som står oss nære. Opplevelsene knyttes også opp til en musikalsk referanse og danner et musikalsk identitetsgrunnlag. Slike møter med musikk er det Ruud (2013) mener skaper en helt egen nærhet mellom oss mennesker og dermed legger grunnlaget for en egen selvdannelse og det som senere kan utvikle seg til omsorg og empati for andre mennesker rundt oss og i livene våre. Gjennom musikken skapes det et følelsesmessig bånd mellom et «selv» og «de andre» som igjen utvikles til et felleskap hvor man føler seg inkludert og som en del av noe større.

Musikalske erfaringer som vi deler med voksne i tidlige stadier av livet gjør at vi som barn kan lære å sette ord på de komplekse og sammensatte følelsene vi har. Over tid danner vi et fundament som er bygd opp av våre identitetsopplevelser og det som omtales som følelsesbevissthet. Denne beskrivelsen dreier seg om å kunne kjenne på og uttrykke følelser gjennom musikk. Gjennom musikken kan vi uttrykke følelser på en annen måte enn det vi klarer å si med ord (Ruud, 2013, s. 99).

Mestringsopplevelse og opplevelsen av ens egen kompetanse er også viktige hovedmomenter med hensyn til identitetsdannelse. Det å lære seg og spille på et instrument, er ifølge Ruud (2013, s. 114) det som gir oss en viktig opplevelse av mestring og motivasjon til å utforske egne handlingsmuligheter i våre egne liv. En viktig forutsetning for å føle mestring er at vi gjennom lærerens tilbakemeldinger får en bekreftelse på at det vi utfører er godt nok. Vi må oppleve at læreren verdsetter, roser oss og på denne måten bygger opp om

vår egen identitet. I motsatt tilfelle, ved å ikke oppleve mestring eller oppnå nærhet til det utøvende materialet, vil det kunne være direkte ødeleggende og kan i noen tilfeller bygge opp under det som omtales som et «falsk selv». Musikken og utøvelsen må ha verdi for oss, om ikke blir det en ren teknisk utøvelse uten tilknytning til oss selv. Slike verdier med å ha en følelse av denne kjernen i seg selv, et eget sentrum, som kan fylles med våre egne private opplevelser og meninger er selve nøkkelen for å danne en musikalsk identitet (Ruud, 2013, s. 114).

Stigen (2010, s. 17) trekker frem Carl Stokes i sin oppgave og beskriver hvordan identiteten vår kan virke å bli forsterket ytterligere når vi oppdager musikk som «snakker» til oss på vårt eget språk. Det betyr noe mer for oss når musikken treffer oss på bakgrunn av våre egne referanser og preferanser. Når slike øyeblikk oppstår merker vi at musikken stemmer overens med det vi ønsker å høre.

### **2.2.2 Det sosiale rom**

Beskrivelser av hvordan identiteten er knyttet til vårt sosiale rom, i henhold til Ruud (2013) går i stor grad ut på å forstå vår posisjon i et større sosialt og kulturelt rom som alle mennesker tilhører. Alle er en del av noe, enten dette er noe vi tenker over eller ikke. Alle mennesker har en sosial identitet og en personlig identitet. Disse blandes sammen og den sosiale identiteten, eller rettere sagt den sosiale *siden* av identiteten, kommer primært fra vår egen selvoppfatning av tilhørigheten til et felleskap. I tidlig pubertet spiller det sosiale rommet en stor rolle med tanke på dannelse av musikalsk identitet. Vi skaper oss musikalske rollemodeller og identifiserer oss igjen med disse. Gjennom å lytte til musikken disse rollemodellene lager og å oppsøke informasjon om våre idoler forsterker vi også vår egen selvfølelse (Ruud, 2013, s. 149).

Musikksmak og musikkvalg blir til våre identitetsmarkører og plasserer oss i en kontekst i forhold til andre mennesker vi omgir oss med. «Gjennom vår reaksjon på de andres oppfatning av oss former vi vår selvoppfatning innenfor et større kulturelt felt» (Ruud, 2013 s. 139). Ruud trekker frem sosiologen Ivar Frønes som forklarer hvordan musikken gir oss det som omtales som en sosial basiskompetanse, som er en «[...] evne til å forstå at verden kan leses og oppleves fra en rekke kulturelle posisjoner» (Ruud, 2013, s. 145).

Som unge mennesker på jakt etter egen identitet er det viktig med en personlig rot eller base i et miljø som vi føler definerer den vi er. Vi oppsøker og vi ønsker å tilhøre slike miljøer. Gjennom disse musikalske jevnaldergruppene oppstår det en egen evne til å reflektere rundt ens egne identitetsvalg og fortolkninger av sosiale samhandlinger.

På den andre siden igjen kan musikken fungere som en katalysator som bidrar til å oppleve verden annerledes enn den virkelig er. Vi kan sammenligne det med å drømme seg bort fra det virkelige liv og dets forventninger og over i en annen og mer spennende verden. Spriket mellom hvilke forventninger vi har og hvordan virkeligheten er, står for de unge ofte i kontrast mener Ruud (2013, s. 145). Bjørkvold (2005) trekker også frem hvordan de unge forholder seg til omgivelsene: «For de fleste handler det om noe midt imellom en personlig pendling mellom periodevis nærhet og periodevis avstand både til seg selv og andre» (Bjørkvold, 2005. s. 260).

### **2.2.3 Tidens og stedets rom**

Innledningsvis startet jeg med en fortelling om en egen konsertopplevelse jeg hadde for en tid tilbake, som gjorde stort inntrykk på meg. Slike øyeblikk som oppstår i vår livshistorie faller inn under rommet Ruud omtaler som *tidens og stedets rom*: «Gjennom opplevelsen av meningsfulle øyeblikk kan musikken ramme inn og markere tid, gjennom å skille ut hendelser vi opplever å være betydningsfulle» (Ruud, 2013, s.197). Hendelsene kan ofte være forankret i røttene våre. I oppveksten vår fra hjemlassen eller et sted vi har en sterk tilknytning til, eller fra betydningsfulle personer som har satt spor. Musikk kan være tilknyttet opplevelser som har gitt oss dype personlige inntrykk på ulike steder eller tidspunkter som har spilt en stor rolle for oss i livet. I slike sammenhenger kan musikken ofte bli stående igjen som et avtrykk av denne perioden, disse møtene med andre eller stedet vi oppholdt oss på. En slik påstand støttes også av Cohen (2013, s. 580) som sier at: «Music has a powerful influence on memory, which is a broad concept defined in various ways and encompassing practices and discourses that are multiple and diverse». Musikken binder dermed flere faktorer sammen på en gang. Ruuds (2013, s. 205) informanter beskriver opplevelsen av russetiden og hvordan denne perioden og følelsen av fellesskapet ble knyttet sammen av låten *The final Countdown* av det svenske puddelrockbandet Europe. Låten blir da stående igjen som en personlig markør for den opplevde perioden og fungerer nærmest som en egen musikkhistorie. En lignende beskrivelse finner jeg hos Cohen (2013, s. 580) som kaller slike tilknytninger for «autobiographical memory». Begrepet beskriver hvordan identiteten vår forsterkes gjennom opplevelser som fremkalles fra minnene våre ved å høre på låter og oppsøke steder som betyr noe spesielt for oss.

Musikken spiller ofte en stor rolle når vi skal markere tilbakevendende høytideligheter og gi innhold til anledninger som betyr noe for oss. Ruud (2013, s. 202) beskriver slike

gjentakelser som skjer hvert år for «syklisk tid». Gjennom bursdagsfeiringer, julefeiringer, 17.mai og likeartete dager som repeteres hvert år, gir vi disse dagene musikalske rammer. Vi ønsker å gjenskape opplevelser og minner som er viktige for oss samtidig som vi også ønsker å skape nye. På denne måten gir vi musikk en viktig og rituell funksjon i dagens samfunn.

Musikk oppleves alltid på et bestemt sted og på en gitt tid og er uløselig knyttet til hverandre. Det innebærer at vi også kan plassere våre egne kroppsliggjorte erfaringer i musikkopplevelser. Musikk kan ifølge Berkaak (referert i Ruud, 2013) gi oss en følelse av å tilhøre en bestemt epoke eller som en del av den kollektive historien. sier at vi kan se på to ulike måter å oppleve denne tidsopplevelsen på. Den ene er organisk og kroppsliggjort i en indre varighet i fenomenologisk forstand, som innebærer å faktisk oppleve musikken personlig der og da. Mens den andre tidsopplevelsen er genealogisk forankret i en objektiv historiefortelling om den aktuelle perioden. Som et eksempel på dette trekker Ruud (2013, s. 207) frem sin egen fortelling om da han var på konsert med jazzgigantene Charles Mingus i universitetets aula i 1964, og tilstede på John Coltranes eneste konsert i Norge noensinne i Njårdhallen i Oslo i 1963:

Disse ble spesielle markeringer i min personlige musikkhistorie. Samtidig ble disse konsertene filmet, og de har senere dukket opp i offisielle gjengivelser og sammenhenger, for eksempel når NRK skal skildre John Coltranes liv og betydning innenfor jazzen

Ved at dette dokumenteres som en offentlig og objektiv fremstilling av fortiden blir Ruuds organiske selvopplevde historie en del av det som Berkaak (referert i Ruud, 2013) omtaler som en *genealogisk* historieførelse.

#### **2.2.4 Det transpersonlige rom**

Musikkopplevelser kan ofte være sterke og skjellsettende hendelser. Enkelte ganger kan følelsen av å være en del av noe som er større enn seg selv, en del av en større sammenheng, og å være en del av en større helhet som ikke kan forklares. Felles for alle disse dimensjonsopplevelsene er at de fremkaller intense følelser i møte med musikk som oppleves forskjellig og tolkes forskjellig av alle. Mange beskriver fornemmelsen av å bli revet med i sterke kroppslige reaksjoner, ekstatiske tilstander som eufori eller å gå ut av seg selv og inn i noe større enn dem selv. Mange opplever «ut av seg selv» opplevelser og andre beskriver en tilstand som oppleves som å være svevende utenom tid og rom. Slike intense musikkopplevelser kaller psykologen Maslow (1976) for *kulminationsopplevelse* eller oversatt; høydepunktsopplevelser (*peak experiences*). Det er mange slags typer musikalske møter som faller inn under denne beskrivelsen av en opplevelse. Kriteriet er at det er snakk om en aktiv

lytting fra mottakerens side. Slike møter skjer oftest på konserter eller hjemme gjennom gode høyttalere eller hodetelefoner. I en amerikansk undersøkelse, utført på 1980-tallet av Panzarella ble et utvalg av 51 personer bedt om å beskrive sine egne høydepunktsopplevelser med musikk i detalj. I henhold til Ruud (2013, s. 239) ble funnene som til slutt fremkom i undersøkelsen deretter delt inn i fire kategorier som beskrev de ulike opplevde fasene:

- 1.) *Motorisk sansemessig opplevelse*. Denne fasen beskriver en opplevelse av å bli løfte ut av en vanlig bevissthetstilstand og over i det som beskrives som en flytende tilstand.
- 2.) *Sammensmelting og følelses-ekstase*. Her beskrives musikalske møter som gir en følelse av å smelte sammen med musikken. Man *blir* musikken.
- 3.) *Tilbaketrekningssekstasen*. Når man opplever å miste kontakten med både den fysiske og den sosiale omgivelsen man er tilstede i.
- 4.) *Fornyelsesekstasen*. Man opplever sterke følelser av fornyelse og oppbygging av krefter og motivasjon.

Felles for disse kategoriene er at de alle beskriver høydepunktsopplevelser som noe utelukkende positivt og fantastisk. Ofte er opplevelsen tilknyttet en sterk fysisk reaksjon i kroppen som kan gi seg utslag på flere måter. Mange opplever at hårene på armene og i nakken reiser seg. Andre trekker frem beskrivelsen «gåsehud» og gråt. Det er ikke uvanlig at musikken kan fremkalle spenninger i kroppen og for mange kan det gi en følelse av at en bare må bevege seg.

Slike høydepunktsopplevelser som Ruud trekker frem er også i tråd med Maslows (1976, s. 118) teorier om *kulminationsopplevelse*, som er opplevelser som beskrives som såkalte akutte identitetsopplevelser:

Da jeg har på fornemmelsen, at mennesker i kulminationsopplevelsene er deres identitet, deres virkelige selv, deres særegenhet nærmest. Kunne det se ud til, at vi her har en særlig viktig kilde til rene og uforfalskede data; dvs. påfund reduceres til et minimum, og opdagelse øges til et maksimum.

Ruud (2013) kaller Maslow sine beskrivelser av akutte identitetsopplevelser for estetiske sjokk. Han mener også at mulighetene for å kunne forberede seg i forkant for slike sjokk er små siden de oftest er knyttet til tilfeldigheter. Gjennom erfaring og alder kan vi være bevisst på en annen måte når de treffer, siden vi vet noe om hvordan de kan oppleves.

Kjærlighetssorg vil kunne defineres som noe i nærheten av en slik tilstand. Slike sterke og følelsesmessige tilstander gjør oss mer mottakelige for inntrykk.

På samme måte som slike hendelser kan erfares som noe unikt, fantastisk og enestående i positiv forstand er det for andre også en b-side av saken, en slags motsatt opplevelse. Andre beskriver sine høydepunktsmøter med musikken som en negativ og sterk opplevelse. Maslow (1976, s. 127) beskriver dette som en «(smuk) død» med en sterk innvirkning på kroppen. Musikken kan fremkalle sterke følelser som angst, sinne og i enkelte tilfeller panikk. Slike kroppslige, musikalske opplevelser beskrives av Maslow (1976, s. 127) som noe tolkbart og metaforisk, som om at noe i personen, i selvet, må dø før man senere kan oppleve en slags gjenfødelse. Musikken slår oss så sterkt at en opplever en sterk kroppslig reaksjon. Ruud (2013, s. 234) beskriver hvordan en av hans informanter svetter i hendene og opplever en følelse av å være redd på grunn av at musikken oppleves så sterkt. Slike opplevelser vil i hovedtrekk kunne tilskrives punkt nummer 3 og 4 i funnene til Panzarella. Det er de som omtales som *tilbaketrekningsekstasen* og *fornyelssekstasen*. Våre ord er ofte ikke beskrivende nok eller dekkende for slike opplevelser fordi mange av dem flyter over i hverandre. Slik bidrar følelsen og opplevelsen i seg selv til at det er vanskelig å beskrive den med ord.

### **2.2.5 Musikken – en metafor for identitet.**

Musikken og identiteten kan i enkelte tilfeller oppleves som uatskillelige. Ruud (2013) sier at mange får en opplevelse av at musikken spesifikt uttrykker og beskriver hvem de selv er som person. Den avspeiler altså sider ved ens egen identitet på innsiden og viser den til verden utenfor. Ruuds (2008, s 24) informanter forteller om hvordan musikken med melodier, harmonier og tonespråk treffer på en slik måte at man har vanskelig for å uttrykke det med ord. Følelser og lengsler som blir satt musikk til og de tenker at musikken uttrykker det de selv er i toner. Historiske knyttede opplevelser av musikk og minnene av disse trer frem i lys av de ulike rommene som er nevnt av Ruud ovenfor. Musikken bærer med seg vår egen historie i tilknytning til verdier og livsstil. Musikkens kraft virker å være samlende for sentrale og viktige livserfaringer i oss og står for mange sentralt i identitetsbegrepet.

## **2.3 Identitet - sosialt konstruert fenomen?**

I Tiri Bergesen Scheis (2007) doktorgradsavhandling *Vokal identitet* undersøker hun hvordan tre profesjonelle sangere innenfor jazz, pop og klassisk opplever sin egen identitet knyttet til musikkfeltet de opererer innenfor. Hun viser til antropologisk forskning og sier at identitetsperspektivet er uatskillelig fra kulturen en tilhører. Identitet må derfor sees på som et

sosialt konstruert fenomen. Hennes identitetsbeskrivelser består av tre ulike begreper. Det handler om *å være identitet*, om *å ha identitet* og det *å søke identitet* (Schei, 2007, s. 182-187).

*Å være identitet* sees ifølge Schei (2007) i lys av våre ubevisste handlinger som er intuitive, naturlige og ureflekterte. Hun trekker frem eksemplet, som også gjengis i Bjørkvold (2005, s. 55), om den berømte skogscenen i filmen om Ronja Røverdatter og hvordan Ronja i lykkerus over bare å være til i verden roper «Jag måste skrika, annars spricker jag!» høyt ut i skogen. Dette tolkes av Schei (2007) som et slags antropologisk imperativ på at man er til. Hun fortsetter med at: «Tilstedeværelse i eget liv kan ikke objektives i selvforståelse. *Å være* er en tilstand av å ikke reflektere, ikke behøve å vite at man vet» (Schei, 2007, s. 183). Omgivelsene våre og hvordan verden er sett fra vårt eget ståsted utgjør vår egen virkelighet. Hun henviser videre til forskeren Steven Feld, som hevder at det å utøve vokale ytringer for sangere er et uttrykk for selve væren i livet, identiteten, meninger og tilhørighet (Schei, 2007, s. 184).

Som musiker trer vi inn i en spesifikk rolle. Vi identifiseres gjerne gjennom en beskrivelse eller tittel som vi har med oss inn i den musikalske sammenhengen vi operer innenfor som for eksempel trommeslageren eller sangeren. På lik linje har vi en spesifikk måte å utøve denne rollen på (å spille trommer, eller å synge). *Å ha identitet* innebærer, ifølge Schei (2007), blant annet det vi foretar oss av gjerninger, spillinger med og mot andre i det samme miljøet. Hun referer til Postrel som skriver «I like that. I'm like that!» (sitert i Schei, 2007, s. 185). Man knytter altså sin identitet til det man anser som en god representasjon av sitt eget selv. Identitet kan ha sammenheng med posisjonering i en gruppe eller et miljø man identifiserer seg med, gjennom en selvbevissthet, forståelse og respekt av sin; musikk sjanger, sitt yrke og hva som kjennetegner kvalitet på dette området.

Hvilke drømmer og ønsker man har for fremtiden, og tanker og mål for sin egen del, handler om *å søke identitet*. Det handler om et ønsket image og det som driver oss fremover og motiverer oss til å ta valg i retning av det vi vil oppnå. Drivkraften for å realisere seg selv og sine drømmer ses på av Schei (2007, s. 186) som et ønske om en tilhørighet til en bestemt gruppe og et miljø. Det er gjennom andres reaksjoner på oss selv at individet oppfatter sin egen identitet. Schei (2007, s. 187) trekker frem jazzsangeren som et eksempel og hevder:

Når det blir så naturlig at det ikke lengre er usikkerhet om egen posisjon kan man se den vokale identiteten som både en «ha»-identitet og en «være»-identitet. Jazzsangeren som identifiserer seg med gruppen «jazzsangere», har dermed også gruppeidentitet som jazzsanger.



Krav og forventninger styres av indre og ytre påvirkninger og disse kan være både motiverende i form av mestring og destruktive i form av skam og usikkerhet. Når man har oppnådd det man ønsker i forhold til en posisjonering av seg selv i et miljø oppleves identiteten helhetlig mellom disse begrepene i henhold til Schei (2007).

## 2.4 Snøball-selvet

En som har forsket på trommeslagerens verden er trommisen og akademikeren Gareth Dylan Smith. I sin bok *I drum, therefore i am?* (Smith, 2012) ser han blant annet på hvordan man egentlig blir trommeslager og hva som egentlig gjør oss til trommeslagere. Rundt spørsmålet om identitetsdannelsen bruker Smith (2012, s. 20) et indre bilde av en rullende snøball som en metafor på en trommeslagers bevisste/ubevisste identitetsrealisering og kunnskapsutvikling. Denne teorien kaller han for snøball selvet (the snowball self) og presenterer et fiktivt bilde av en snøball som ruller ned en bakke eller en skrent. Ikke ulikt det samme bildet Dewey (2005, s. 41) skaper når han skal forklare begrepet «experience» hvor han benytter bildet av en stein som ruller ned en bakketopp for å beskrive hvordan opplevelser preges av visse forutsetninger for å ha innflytelse på mennesker. Smith (2012) derimot, setter denne tenkemåten opp mot identitet og legger også til noe mer i forklaringen. Han presenterer to ulike scenarioer for denne rullende snøballen. Det første scenariet handler om at vi lar snøballen trille fritt ned en bakke alene og i en helt tilfeldig retning. Ved å unnlate å ta valg på vegne av ballen vil vi heller ikke kunne ha kontroll over hvor den ruller eller hvor den finner snø som kan gjøre den større.

Den andre måten denne snøballen kan trille ned bakken på er under veiledning fra noen som kjenner terrenget og løypene godt fra før. Slike personer vet gjerne hvor det er snø og kan under veiledning velge den beste løsningen for snøballen slik at den i størst mulig grad absorberer snø hvor det er mulig. Selvsagt vil denne snøballen treffe punkter i løypen der snøen er hard hvor det vil være vanskelig å tilegne seg løs snø, men løypen varierer konstant og snøballen kastes dermed ut og inn av den med ulik grad av kraft og mengde. Ved å la den rulle vil vi merke at snøballen har endret seg siden sist vi så på den. Men siden vi ikke ser hele snøballen til enhver tid, bare deler av den, vil vi ikke ha den fulle oversikten over hva som legges til eller faller fra. Noen ganger kan deler forsvinne under reisen på samme måte som nye sider plutselig kan legges til. Andre ukjente elementer kan dessuten tas opp og legges til overflaten uten at vi legger merke til det. Når vi så stopper opp kan vi se at den ser annerledes ut enn sist gang vi sjekket. Disse bildene av Smiths (2012) snøball-selvet, er ment

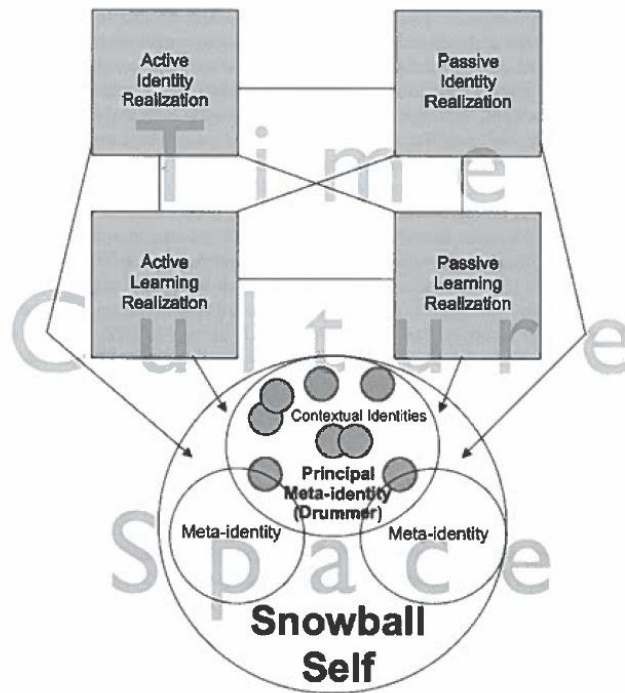
som en mulig forklaring på hvordan vår identitet og vår egen oppfattelse av identitet hele tiden står i forhold til hverandre og i relasjon til omgivelsene og tidsperspektivet, som alltid vil være i endring.

Smith (2012, s. 21) mener at en symbiose av læring og dannelse av identitet påvirkes gjennom minst fem bevisste og ubevisste prosesser:

1. Passiv identitetsrealisering er å oppdage noe nytt, å lære seg noe nytt.
2. Aktiv identitetsrealisering krever at trommeslageren er aktiv lærer og kan tilegne seg ny kunnskap
3. Ubevisst læring er et biprodukt av bevisst identitetsrealisering og bevisst læring
4. Bevisst identitetsrealisering og aktiv bevisst læring leder til ubevisst identitetsrealisering og ubevisst læring, som over tid igjen kan føre til bevisste identitetsrealiseringer og bevisst læring.
5. All realisering av egen identitet og læring bidrar til realiseringen av «The snowball self»

Alle disse fem punktene spiller en rolle med tanke på identitetsdanningen. Kanskje spesielt for det som Smith (2012, s. 21) omtaler som en egen *meta-identitet*. I begrepet meta-identitet forklarer han identiteten som oppleves som den sterkeste i ens egen personlighet. At den er sterkest er ikke ensbetydende med at den er gjeldende for alle sammenhenger, men identiteten opererer som hovedregel som den såkalte kjerneidentiteten.

For å gi et konkret bilde av hvordan Smith tenker identitetsbegrepet opp mot passive og aktive læringssituasjoner har jeg lånt Smiths (2012, s 22) modell som synliggjør helheten i «The Snowball self» (fig.2).



**Figur 2**

Denne modellen viser oss hvordan identiteten vår, ifølge Smith (2012, s. 22), er sammensatt av ulike sider og flere typer meta-identiteter. Helt i forgrunnen står de tre ordene «time», «culture» og «space», som viser til tiden vi er en del av, kulturen vi tilhører og livsverdenen som vi forholder oss til som mennesker. Det som Smith (2012) referer til som «Snowball Self» ansees dermed som en større og overgripende beskrivelse av identiteten som en helhet. Denne identiteten er hele tiden i endring fordi den påvirkes fra ulike meta-identiteter. Hoveddelen inni «Snowball Self-modellen» er den som utgjør størst plass av alle. Denne kalles for «principal meta-identity (drummer)». I denne sammenhengen vil det være naturlig å sette den i sammenheng med trommeslageridentitet (musikalsk identitet). De ulike sidene representert med meta-identiteter er i samspill og utgjør sammen den helhetlige identiteten vår. Smith (2012, s. 168) korrigerer seg selv i bokens oppsummerende kapitler og sier at denne modellen ikke er altomgripende på den måten at den ikke sier noe om på hvilken måte dette vil være gjeldene for andre instrumenttyper, musikkjangre, musikertyper eller læringssituasjoner.

## 2.5 Profesjonell identitet

En profesjonell utøvende trommeslager vil ikke alltid ha vært profesjonell. Som så mange andre har han/hun blitt profesjonell på bakgrunn av en rekke valg og påvirkninger gjennom livet. Jeg skal i dette delkapitlet ta utgangspunkt i teori som kan beskrive ulike veier frem til det som defineres som en profesjonell identitet i et yrke.

### 2.5.1 Profesjon eller yrke?

Hvordan er profesjonelle trommeslagere definert i denne sammenhengen? Er det et yrke eller en profesjon? Hva er det egentlig som skiller en profesjon fra et yrke? Dette er noe Grimen (2008) fremlegger en konkret distinksjon på. Han mener at profesjoner slik vi kjenner dem i dag i hovedsak er yrker der de som utøver kunnskapen har en utdanning med hovedvekt på et teoretisk grunnlag og med en vitenskapelig forankring. Det innebærer igjen at profesjonsyrker forvalter vitenskapelig kunnskap. Dette skiller seg ut fra yrker som for eksempel musikere og andre yrker der kunnskap blir ansett som praktisk og ikke vitenskapelige. Som Grimen (2008, s. 72-74) også begrunner er det ingen krav om sertifisering for å kunne bli profesjonell musiker slik det er med en lege eller en advokat. Jeg er enig med Grimens måte å tenke kunnskap på. Jeg vil ikke gå videre inn på denne diskusjonen, men konkluderer med at trommeslagerens kunnskap faller under en yrkesdefinisjon. Trommeslagere er ikke avhengige av formell utdanning for å kunne bli godtatt som profesjonelle musikere. Dette er i større grad basert på ferdigheter og evner innen musikerfaget, som kan erverves både med og uten utdanning.

Det finnes ulike prosesser knyttet til hva en profesjonell identitet kan være i denne sammenhengen. Heggen (2008, s. 321) ser på identitetsbegrepet i tre forskjellige deler: profesjonskvalifisering (selvidentitet), profesjonsidentitet (kollektiv identitet) og profesjonell identitet (yrkesidentitet). I det første begrepet som kalles profesjonskvalifisering kan man igjen vise til tre grunner som først og fremst ser på selvidentiteten som et viktig utgangspunkt for profesjonskvalifisering; det å kvalifisere seg for et yrke. For det første må man selv ha valgt et felt og utdanning man føler man kan identifisere seg med. Utdanningen i Norge skjer i hovedsak i perioden ung-voksen, som er en tid hvor identitetssøken er størst og man leter etter markører for å definere hvem man er i verden. En påvirkning fra omgivelsene rundt en anses dermed også som en viktig del av den pågående identitetsbyggingen. En annen påvirkning er inntrykk fra de ulike miljøene og kulturene som ungdommen er en del av på fritiden. Påvirkninger fra venner og omgivelsene rundt bidrar også til å vekke interesser som kan settes i sammenheng med et ønske om å tilhøre en profesjon eller et yrke.

Det andre momentet som trekkes frem av Heggen (2008, s. 322) er arbeidsoppgaver som utføres i selve utdanningen. Dersom arbeidsoppgavene er av en såkalt normativ karakter, innebærer det at de ikke har rette eller gale svar på hvordan de må løses. Slike arbeidsoppgaver må derfor erfares av eleven og prøves under oppsyn og samarbeid sammen med en lærer eller annen profesjonell person med kompetanse på feltet. En slik tilnærming vil bidra til at eleven i stor grad ser profesjonen i lys av hvordan den profesjonelle praktiserer innen feltet. Denne tilnærmingen vil kanskje i størst grad gjelde for fagutdanning på videregående skole i dag.

Det tredje argumentet for profesjonskvalifisering er basert på hvordan ungdommen omgir seg selv med profesjonelle yrker i dagliglivet. De er i direkte kontakt med lærere, pedagoger, leger, tannleger og andre yrker som man tidlig er i kontakt med og som ungdom lett kan identifisere seg med. Musikere er heller ingen unntak her, om man legger til grunn konsertopplevelser i tidlig alder, eksempelvis gjennom produksjoner som sendes rundt på skoler i regi av den kulturelle skolesekken, rikskonsertene og andre som henvender seg til et skolebasert publikum. Slike tidlige møter med profesjonelle yrkesutøvere gjør at vi identifiserer oss tidlig med hva vi ønsker å bli senere i livet. Heggen (2008, s. 322) viser til det som Tornton og Nardi kaller *anticipatory socialisation* (forventet sosialisering) som innebærer at vi henter og tar opp i oss verdier fra møtene med personer og miljøer vi forbinder med yrkene, og bruker disse aktivt som en tidlig overgang og tilpassing til en yrkesgruppe.

Musiker er også et yrke som alltid er en del av et større, sosialt miljø. Identiteten må også sees på i et kollektivt perspektiv, dette som omtales som profesjonsidentiteten. Heggen (2008, s. 323) uttrykker:

Dersom ein tenker seg kollektiv identitet som ei vidareføring av tanken om sjølvidentitet, vil kollektiv identitet innebære eit kollektiv som «kjenner seg igjen», og der gjenkjenninga skaper eit kollektivt handlingsgrunnlag.

Den kollektive identiteten knyttes alltid opp til grupper, bedrifter, kjønn, etnisiteter, profesjoner og eller samfunn. Ser man en slik identitetsbeskrivelse i sammenheng med selvidentitetsperspektivet vil denne type identitet innebære å tilhøre et miljø der individene kjenner seg «hjemme», og der alle som tilhører gruppen sammen skaper et felles handlingsgrunnlag basert på symboler og definisjoner. Heggen (2008, s. 323) definerer en slik tilnærming som profesjonsidentitet. Han mener det er slik vi knytter oss opp mot profesjonens praksis og overordnede mål.

Profesjonell identitet er det Heggen (2008, s. 324) trekker frem som det personlighetsdannende i den yrkesutøvingen vi tilhører. Det er i denne definisjonen vi finner det personlige som kan knyttes til hver og en av oss som utøvere gjennom evner, holdninger, egenskaper og verdisyn tilknyttet det yrket vi utøver. Profesjonell identitet handler om å skjønne og verdsette kravene som eksisterer innenfor rammene for yrket, for å kunne enten bli eller å være profesjonell, sett i lys av ens egen personlighet. Erfaringsbegrepet beskrives som et indre skript som opererer som en «handlingsorientert «guide» i relasjon til spesifikke situasjonar rundt yrkespraksis» (Heggen, 2008, s. 234). Profesjonell identitet er personlig og befinner seg i et konstant spenn mellom dannelse og endring definert av ulike praksisfellesskap med andre.

### 3 Vitenskapsteoretisk ståsted og metode

«Your best work is your expression of yourself,  
now you may not be the greatest at it,  
but when you do it,  
you are the only expert in it»  
*Frank Gehry*<sup>5</sup>

I dette kapittelet skal jeg trekke frem relevante teorier for hvordan denne oppgaven plasserer seg vitenskapsteoretisk sett, opp mot begrepene identitet og egenart. Landskapet jeg forholder meg til i løpet av denne oppgaven er personlige refleksjoner og opplevelser. Fokuset er sentrert rundt et fenomen (egenarten), som igjen oppleves av andre i den felles verdenen og det miljøet vi tilhører. Oppgaven er dermed plassert i et fenomenologisk perspektiv.

#### 3.1 Fenomenologi

Den moderne fenomenologien slik vi kjenner den dag har røtter som strekker seg helt tilbake til den tysk-tsjekkiske filosofen og matematikeren Edmund Husserl (1859-1938). Hans intensjon bak fenomenologien var å skape en omorientering og danne nye tenkemåter til den allerede etablerte filosofien. Som en motvekt til det etablerte og naturvitenskapelige vedrørende fenomener, satte Husserl fokuset tilbake til saken selv og det som omtales som *fenomenets vesen* (Bjurwill, 1995, s. 5). Fenomenologien skulle være en streng type vitenskap, på lik linje med naturvitenskapen, men forholde seg til andre kriterier for å oppnå objektivitet. Ved å se på fenomenologien som metode, mente Husserl (Bengtsson, 1988, s 26) at det var viktig å ikke ta vitenskapelige teorier, sunn fornuft eller ens egne synspunkter for gitt. Det viktigste er at man gir den fulle rettferdighet og fokus til det man undersøker. Det er saken selv som er viktigst og det er gjennom vår egen erfaring at vi oppnår tilgang til den.

Målet med fenomenologi er å studere og oppnå en større forståelse av den dypere meningen bak en persons opplevelse knyttet til en bestemt erfaring av et sosialt fenomen. Forståelsen må være sentrert rundt seg selv og ikke ta utgangspunkt i tidligere fortolkninger eller tidligere kulturelle betydninger. Fenomenologi tar utgangspunkt i filosofi og psykologi, og bygger på en underliggende antakelse om at virkeligheten er slik personen selv oppfatter den (Kvale & Brinkmann, 2009). Postholm (2010), trekker frem at den er en tilnærming som skiller seg fra såkalte etnografiske studier og kasusstudier ved at den fokuserer hovedsakelig

---

<sup>5</sup> Vlack, Blackwell, Hobday & Zuckerman (2010) Wisdom. [itunes film] Andrew Zuckerman Studio.

på menneskelige erfarte fenomener fra virkeligheten. Som en del av kvalitativ forskning stiller fenomenologien seg som noe Kvale og Brinkmann (2009, s. 45) mener er:

[...] et begrep som peker på en interesse for å forstå sosiale fenomener ut fra aktørenes egne perspektiver og beskriver verden slik den oppleves av informantene, ut fra den forståelse at den virkelige virkeligheten er den mennesker oppfatter.

Sentralt i Husserls (Bjurwill, 1995, s. 42) filosofi finner vi begrepet intensjonalitet som fremhever at et fenomen ikke viser seg for mennesket ubetinget, mennesket spiller en stor rolle for hvordan fenomenet blir oppfattet. Postholm (2010) beskriver begrepet som vår indre erfaring av at bevisstheten er rettet mot noe utenfor oss selv. Definisjonen av «noe» og dens eksistens i verden er basert på våre behov og på behovet for å gi bevisstheten en retning og betydning. «En slik forståelse innebærer at det eksisterer en interaksjon mellom selvet eller personen og verden, en interaksjon som skaper mening og forståelse» (Postholm, 2010, s. 42). Når vi ser et landskap vil vi oppleve landskapet der og da, samtidig som vi også vil ha med en egen indre opplevelse av det samme landskapet, en tidligere forankret erfaring. Fenomenet som da oppstår er selve opplevelsen av landskapet og ikke landskapet i seg selv. Om vi aksepterer Husserls forståelse av begrepet intensjonalitet, mener King og Horrocks (2010, s. 177), at vi er innforståtte med at bevisstheten alltid står i samsvar med det vi omgir oss av subjekter og objekter. Altså er det ikke en bevissthet og tankerelatert aktivitet alene som utgjør sammenhengen, men alle fenomener har tilknyttet to ulike aspekter: det vi opplever (*noema*) og hvordan vi opplever det (*noesis*) (King & Horrocks, 2010, s. 177).

En opplevelse vil også endre seg utfra personens ståsted, erfaringer og verdier. Moustakas (1994, s. 70) skiver: «When we look at something what we see intuitively constitutes its meaning. When we reflect upon something and arrive at its essence, we have discovered another component of meaning». Nye erfaringer i den fysiske verdenen og møtet mellom verden og vår bevissthet vil dermed bidra til at forståelsen av opplevelsene er i konstant endring og utvikling (Postholm, 2010, s. 43).

### **3.2 Kroppslige forståelser**

Som en naturlig motsetning til sangere som produserer musikken fra sin egen kropp gjennom stemmen, er trommeslageren avhengig av egen kropp i samspill med et eksternt medium for å uttrykke seg musikalsk. Hvordan kroppen vår opererer i forhold til det eksterne er noe Lamb (2015b) har forsket på. Trommerslagerens anatomi og hvordan kroppen forholder seg til instrumentet blir gransket ned til den minste detalj i boken *Anatomy of drumming*. Her presiserer Lamb (2015b) at det å være en utøvende trommeslager på mange måter kan



sammenlignes med å være en sportsutøver på et høyt nivå, en atlet. Hele kroppen, med alle dens sammensatte bevegelser tas i bruk når vi spiller trommer. Selve egenskapen med å få lyd på et trommesett kan beskrives som en ukomplisert øvelse som i utgangspunktet alle kan klare: vi løfter opp hånden med en trommestikke i og ved å slå stikken ned på skinnene til trommene produserer man en lyd. Avhengig av hvor hardt eller svakt du slår, vil lyden som produseres enten være sterk eller svak. Hvordan dette utføres får dermed stor betydning for hvordan selve lyden produseres på hele settet. Derfor kan vi si at å spille musikk i form av groove på et trommesett krever en hel del andre forutsetninger enn enkle slag. Den fysiske utøvelsen henger sammen med en rekke faktorer og valg, som må tas av utøveren.

Men hvordan tas disse valgene av trommeslageren? Kan man se på handlingen som en konstant og gjennomtenkt handling som krever et visst fokus i handlingsøyeblikket, eller er det kun kroppen som opererer uavhengig av fornuften og tanken? Videre i dette kapitlet skal jeg se nærmere på forskjellige teorier om den kroppslige forståelsen som har betydning for trommeslagerens praksis.

### **3.3 Taus kunnskap**

Mennesket er ifølge Liv Duesund (1995, s. 104) en organisk helhet som sanser og skaper forståelse gjennom kroppen. Vi kan også tilegne oss egen kunnskap gjennom kroppen. Polanyi (2000, s. 16) sier: «Vi kan vite mer enn vi kan si» når han skal forklare begrepet «tacit knowledge», eller taus kunnskap som det heter på norsk.

En profesjonell trommeslager er en som vet hva som trengs i musikken, når det trengs. Det kan være snakk om dynamiske variasjoner, tempoendringer underveis eller rent følelsesmessige endringer som må gjøres der og da. På bakgrunn av de mange erfaringene vi gjør oss over tid oppstår det en helhetsoversikt, som kan forstås som en helt egen kunnskap. Det er denne kunnskapen som ikke kan fortelles eller meddeles gjennom våre egne ord eller tekster. For å beskrive mitt eget møte med noe som for meg kan tolkes som en taus kunnskap, skal jeg fortelle en historie fra min egen utdanning som trommeslager.

*Da jeg var 23 år gammel tok jeg et årsstudium i musikk på høgskolen. Som trommelærer dette året, hadde jeg en anerkjent trommeslager og en fantastisk musiker som innehar en stor status i det rytmiske musikkmiljøet, ikke bare der jeg bor men også nasjonalt. Forventningen min om en ordrik pedagog som kunne gi meg oppskrifter til trommeverdenens hemmeligheter uteble totalt og jeg husker spesielt en episode der han skulle forklare meg en vals fra Peru*

*som gikk i 12/8. Han spilte vals for meg, og den var, som forventet, meget intrikat og vanskelig på grunn av rytmer som gikk på tvers og noen ganger mot hverandre. Jeg fikk ikke med meg det han gjorde og spurte derfor: «Hvordan teller du?» Musikeren så på meg og sa: «Jeg aner ikke». Så spilte han den en gang til umiddelbart.*

*I denne situasjonen opplevde jeg en musiker som først og fremst kunne vise meg glimt av sin kunnskap gjennom sitt eget trommespill. Hvordan jeg forvaltet kunnskapen var opp til meg selv. Timene vi hadde fortonet seg stort sett på den samme måten ut året. Jeg satt på siden og observerte spillet til denne læreren, som viste meg ulike utsnitt av groover og måter å spille på i ulike situasjoner. Vi skiftet på rollene, slik at jeg spilte og han hørte på, og om det var eksakte tekniske ting vi ønsket å ta for oss så diskuterte vi dette mens vi spilte vekselvis. Jeg lærte mye av disse timene, men husker at jeg på denne tiden ønsket meg mer konkrete «tips og triks» jeg kunne bruke i spillet mitt akkurat da. Jeg klarte ikke lese kunnskapen utfra det praktiske. Det var ikke før jeg selv ble eldre og mer erfaren i mitt eget spill at jeg innså verdien og klokskapen i hans måte å tenke og spille på. Spillet hans var og er fundamentert i hans lange livserfaring i praksisfeltet, og i noen tilfeller trenger man selv erfaring for å kunne høre og se verdien i det som utøves.*

Taus kunnskap er det vi vet og det vi kan, men som vi ikke kan beskrives på samme måte som konkret faktakunnskap (Polanyi, 2000). Kunnskap og erfaring om hvorfor vi gjør noe på den ene eller andre måten, passer inn i min historie. En egenart i trommespill kan også sees på som et produkt av en taus kunnskap som primært er kroppslig fundert og som vanskelig kan uttrykkes på annen måte enn å praktisere den. Polanyi (2000, s. 25) skriver:

*Kroppen vår er det grunnleggende redskapet for all vår kunnskap om ytre ting, både intellektuell og praktisk. I vårt våkne liv bruker vi vår oppfattelse av kroppens kontakt med ytre ting for å rette oppmerksomheten mot disse tingene. Vår egen kropp er den eneste tingen i verden som vi normalt aldri erfarer som et objekt, men alltid gjennom en verden som vi retter oppmerksomheten mot, fra kroppen vår.*

Som Duesund (1995) sa innledningsvis, mener Polanyi (2000) at gjennom å bruke kroppen vår aktivt, blir den å anse som et sanseapparat for hvordan vi selv oppfatter situasjoner og hvordan vi tolker verden rundt oss. Men den tause kunnskapen er også avhengig av oss: «Kroppen er vår måte å være til stede i verden på. Derfor er taus kunnskap avhengig av kroppen» (Duesund, 1995, s. 109).

All erfaring skjer fra kroppen og ut til noe i verden og det er alltid en gjensidig utveksling mellom subjekt og objekt. I denne oppgaven fokuserer jeg blant annet på trommeslageres egenart, og da er det naturlig å tenke på kroppen som en premiss for våre

handlinger. Som Duesund (1995, s. 105) skriver: «Når det gjelder bevegelse, hviler kunnskapen i stor grad på den uforklarlige integrasjonen mellom handling og intensjon. Utførelsen foregår i taushet, men den er konstruert og meningsfull for utøver, og den er manifest for tilskuer». Kroppens måte å formidle musikken skjer blant annet gjennom teknikken vi utøver. De nødvendige muskelaktivitetene som kreves i selve utførelsen har som hovedmål å få frem en handling. Polanyi (2000, s. 21) omtaler dette som den «*funksjonelle strukturen*» til taus kunnskap. Taus kunnskap er avhengig av en kroppslig handling.

### 3.4 Descartes dualisme

Kroppens betydning i tilknytning til fag som eksempelvis idrett og dans, er noe Gunn Engelsrud (2006) er opptatt av i sin bok *Hva er kropp*. Siden både trommeslagere og dansere begge er knyttet til kunstneriske uttrykksformer som dreier seg om fysisk utfoldelse, ser jeg det som naturlig å se på likhetstrekk i måten vi forholder oss til begrepet kropp på. Samtidig ligger det også en vesentlig forskjell i måten kroppen spiller ut sin rolle i de to ulike uttrykkene. Trommeslagere er fysisk knyttet til selve instrumentet *gjennom* kroppen og handlinger mot en ekstern kilde utenfor kroppen (trommene). Danseren er i større grad direkte avhengig av sin egen kropp for å få frem det kunstneriske uttrykket. Etter min mening kan vi si at felles for begge disse uttrykksformene, er at de kroppslige bevegelsene er med i utøvelsen av kunsten som utøves.

For å få frem ulike kroppsforståelser i et teoretisk perspektiv viser Engelsen (2006) til filosofen René Descartes. Han er en av dem som i ettertiden er kjent for en dualistisk forståelse av kroppen. Denne teorien gjør seg gjeldende gjennom de to termene *res extensa* og *res cogitans*. Uttrykket *res extensa* (den utstrekke ting) fremstiller en forståelse om at vi alle er en del av virkeligheten gjennom vår egen utstrekning og romlighet. Bredde, dybde, vekt og lengde er alle eksempler på det materielle substansens vesen (Hellesnes, 1999). Kroppen vår er kun et objekt på lik linje med alt som omgir oss ellers i det virkelige liv. Vi kan observeres gjennom såkalte kvantifiserbare mål som form, masse, størrelser og gjennom bevegelse, men vi er per definisjon bare objekter i verden. Descartes mener at kroppen er utenfor og utelatt alt som har med vår egen refleksjon å gjøre. Som Engelsrud (2006, s. 23) også påpeker, bidro dermed Descartes' filosofi i stor grad til å danne en forståelse av kroppen som en maskin.

På den «andre siden» av kroppens materielle verden finner vi uttrykket *res cogitans* (*det tenkende*). Det er nettopp fra Descartes vi har fått uttrykket: «*Cogito, ergo sum*» som betyr; «Jeg tenker, altså er jeg» (Hellesnes, 1999, s. 91). Dette uttrykket dreier seg i hovedsak

om begreper som omtales som immaterielle. Vår psyke, subjektivitet, private følelser og sjelsliv tilhører denne kategorien. Det er i *res cogitans* at den sanne og rene erkjennelsen i form av tanker og ideer trer frem. Uttrykket *res cogitans* må ikke sees i sammenheng eller i noen som helst forbindelse med uttrykket *res extensa*, da disse to er helt ulike i sin naturlighet. Engelsrud (2006, s. 24) mener Descartes' filosofi rundt begrepene kropp og tanke tilsier at det ikke eksisterer noen form for samsvar eller sammenheng på en overbevisende måte. Hellesnes (1999, s. 137) har også denne oppfatningen av Descartes' dualisme og mener at teorien sier at «[...] sjela står i eit anna forhold til kroppen, enn styrmannen står i til skipet». Et slikt tankesett som Descartes fremstiller, er som Torvik (2008, s. 54) skriver, i stor grad nedarvet fra Platons dualistiske syn på ånd og materie. Descartes setter for øvrig dette inn i en ny kontekst med et strengt mekanisk syn på kroppen som en fysiologisk tilknytning til naturen.

Vi ser altså at Descartes bidro til en teoretisert forståelse om at verden kan ses på som to svært ulike og fundamentalt forskjellige virkeligheter, slik Engelsrud (2006, s. 26) er inne på. I dag brukes gjerne dualismen først og fremst som en teori for å skape et skille mellom den indre og ytre verden, og for å beskrive fysiske og psykiske forståelser av oss selv som kropp og individ. Den indre verden formuleres gjerne som våre tanker, forestillinger, drømmer og opplevelser. I et vitenskapelig perspektiv blir dette omarbeidet til begreper som beskriver «det psykiske» som bevisst, privat, intensjonalt, indre, subjektivt, kvalitativt og så videre. Slike betegnelser benyttes for å beskrive vårt indre sjelsliv. Motsetningen finner vi i det som skal beskrive vår egen kropp, det ytre konkrete og ellers det som omtales i verden som det fysiske. Her fokuseres det på kropper (legemer), trær, steiner og konkrete fysiske objekter. Vitenskapelige beskrivelser på det ytre finner vi også her omtalt som objektivt, ikke-bevisst, kvantitativt og observerbart (Engelsrud, 2006, s. 25).

I tråd med det dualistiske kroppssynet i forrige avsnitt trekker Torvik (2008, s. 58) frem at kroppen ikke er noe vi kan stole på. Den er impulsiv, underordnet, uren og tvetydig. Descartes dualistiske teori forsvarer da «muligheten til å tenke seg at kropp og bevissthet eksisterer uavhengig av hverandre, og at en bevissthet kan antas å eksistere uten kroppen» (Engelsrud, 2006, s. 26). Som en konsekvens av en dualistisk forståelse, blir kroppen redusert til et instrument for tanken og de refleksjonene vi foretar oss. Selv om det i nyere tid har fremkommet modifikasjoner av denne teorien som kan anse kroppen som viktig i de erfaringer vi gjør oss via våre sanser, rom og retninger er det i henhold til Engelsrud (2006, s. 27) fremdeles reduksjonen av kroppen som instrument for hjernen som ligger fundamentert

eksplisitt i dualistisk teori.

### 3.5 Merleau-Ponty og den levde kroppens filosofi

Som en motstemme til Descartes dualistiske teori er det helt naturlig å trekke frem «kroppens filosof» Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Hvor Descartes formulerte seg med «Jeg tenker, altså er jeg», mener Bjørkvold (2005, s. 63) at dette står i rak motsetning til mennesket, og spesielt den afrikanske kulturen der dans og det å forholde seg til andre først og fremst skjer gjennom en kroppslig tilhørighet. Det er ansett som selve essensen av livet. Kroppen og vår tilhørighet i verden gjennom den, er nettopp det Merleau-Ponty er opptatt av å forstå og sette ord på. Han regnes av ettertiden som en viktig videreutvikler av fenomenologien og arven til Husserl (Bengtsson, 1988, s. 54). Helt sentralt i fenomenologibegrepet til Merleau-Ponty står kroppen vår og sansene våre. Duesund (1995) mener kroppen er ikke en maskin, men at den heller skal anses som et kunstverk. «Slik et maleri formidler sitt innhold gjennom farger og et musikkverk sitt gjennom toner, slik formidler kroppen seg gjennom sitt eget kroppslige språk: gester, mimikk, bevegelser og holdning» (Duesund, 1995, s. 30). Kroppen formidler seg som en helhet og vi gjenkjenner hverandre som en helhet.

Kropp som maskin og teorien om dualismen er med andre ord ikke en teori som faller i god jord hos Merleau-Ponty. I følge Torvik (2008, s. 58), er nettopp Merleau-Ponty en av de største kritikere av en slik dualistisk teori og han hevder at det er først og fremst gjennom kroppen at bevisstheten tar form, og ikke gjennom forstanden, som Descartes fastholdt. Som Engelsrud (2006, s. 30) påpeker, er det gjennom den levde kroppens egne erfaringer at vi opplever «... at erfaringen av å eksistere i verden er noe mennesket først og fremst har, gjør og er som kropp» Den levde kroppen er personlig erfarende og det er gjennom kroppen vi eksisterer som subjektive og reflekterende mennesker og individer.

Merleau-Pontys (1994, s. 12) uttalelse «[j]eg kan kun forstå den levende krops funktion ved selv at udføre den og i det omfang, jeg er en krop, som rækker du mot verden» tolkes av Torvik (2008) på den måten at kunnskapen vi forholder oss til, er knyttet til forståelsen vi oppnår gjennom selv å praktisere den. Kroppen er en selverfart opplevelse som ikke er et redskap for tanken og erkjennelsen. Kropp og tanke må, ifølge Merleau-Ponty (1994), sees på som en og samme, både subjekt og objekt. Tanken er det som omtales som legemlig og det er en forening og enhet mellom de to. Kroppen anses verken som et instrument eller en maskin for sjelen, og den kan heller ikke reduseres til noe som er utenfor oss selv (Torvik, 2008, s. 58). Begrepet «den levde kroppen» viser til det faktum at vi lever

med kroppen og uttrykker oss gjennom kroppen vår over en gitt tid. «Den står i et levende samspill og i en ustanselig dialog med verden» (Duesund 1995, s. 31). Det er ikke alle sidene ved oss selv vi er bevisst, men alle er likevel alltid tilstede. Christophersen (2009) hevder at det er gjennom kroppen i seg selv, som et eksisterende subjekt, at vi som mennesker kan tenke, føle og handle. Som Christophersen (2009, s. 50) uttrykker, er man «[...] meningsfullt tilstede i situasjoner, fortolker, handler og beveger seg – ofte ute å søke hjelp hos en overordnet kommandosentral som kalles tenkning, bevissthet fantasi og oppmerksomhet».

Slik Torvik (2008, s. 58) belyser, er Merleau-Ponty bestemt på at bevissthet uten en kroppslig dimensjon er en umulighet på lik linje som en kropp uten bevissthet. Kroppen handler på bakgrunn av begge dimensjoner og ikke bare den ene. Merleau-Ponty (1994, s. 73) skriver:

Enten må man give afkald på den fysiologiske forklaring eller anerkennende, at den er total - man kan ikke henregne nogle bevægelser til den kroppslige mekanikk og andre til bevidstheden, kroppen og bevidstheden er ikke innbyrdes afgrensede, de kan kun være paralelle.

Følelser og tanker kan med andre ord ikke bli sett på som et isolert fenomen, men som en del av en helhet. Det som er felles for oss alle er at vi har sanser som er en del av kroppen og at vi gjennom kroppen lever i en verden som hele tiden omgir oss.

I lys av Merleau-Pontys kroppsfilosofi, beskriver Engelsrud (2006) at vi som mennesker med vår egen kropp har en tilgang til verden og at vi forholder oss og endrer oss i møte med andre. For eksempel noe så trivielt og enkelt som en spasertur ute på gaten. Her må vi forholde oss til det som skjer rundt oss til enhver tid. Kanskje er vi nødt til å tre til siden for andre som kommer i motsatt retning av oss selv, eller at vi møter noen vi kjenner på gaten og stopper opp. Alle slike møter får betydning for vår egen bevissthet omkring kroppen. Det er kroppen som er på vei mot et bestemt sted eller et bestemt mål. Vi føler at vi forholder oss til en verden med andre, som vi igjen retter oss etter. Engelsrud (2006, s. 31) beskriver dette som en dialektisk forståelse som betyr at fenomener bestemmes gjennom hvilket forhold de har til hverandre:

En dialektisk forståelse, i motsetning til et dualistisk, betyr at fenomener bestemmes gjennom forholdet til hverandre. De blir det de er ved den andre, og kan ikke reduseres eller årsaksforklares.

En kan problematisere Merleau-Pontys tankebegrep på ulike måter, mener Torvik (2008, s. 55). Tanken kan både være intellektuell eller kroppslig forankret. Det å ha en kroppslig intensjon og mål mot noe er også per definisjon en tanke. Hun trekker frem eksemplet med hvordan dansere beveger seg naturlig for å skape mening i uttrykk gjennom bevegelse. Trommeslageren bruker kroppen og sin bevegelse som redskap til å skape mening og uttrykk i

musikken. Det er hele kroppen som benyttes til å forme uttrykket. Merleau-Ponty problematiserer begrepene kropp og tanke som en intellektuell eller en kroppslig tanke med en intensjon og målrettethet, eller som en refleksjon, sjel eller egen vilje til handling. Kroppen kan dermed sees på som en fysisk størrelse, men også i en bredere betydning som en dimensjon for opplevelse. Kroppen kan for oss være en meningsfull organisme, et fysisk objekt, et kulturelt symbol eller oppleves som en personlig erfaring (Torvik, 2008, s. 56).

Torvik (2008, s. 56) trekker frem bevisstetsbegrepet som et viktig element i å prøve å forstå og definere kropp og tanke som begrep. Her skilles det mellom to forskjellige beskrivelser av bevissthet gjennom forståelser av refleksjon. En kaller disse for den *reifiserte* og den *autentiske* refleksjonen. Den *reifiserte* er også kalt den tingliggjorte refleksjonen og er en intellektuell refleksjon som ikke direkte er levd. Denne refleksjonen finner hovedsakelig sted utenfor opplevelsen i vår egen kropp. Den har derimot sin base i kroppen og defineres deretter som en levd refleksjon. En slik refleksjon viser da til opplevelser vi ikke opplever selv med vår egen kropp, men kan relatere oss til utenfor vår egen kroppslige tilnærming til noe. Motsetningen finner vi da i det som omtales som en *autentisk* refleksjon. Denne refleksjonen er avhengig av at kroppen er i et dialektisk forhold til seg selv. Som innebærer at kroppen er med i selve opplevelsen og ikke bare observerer opplevelsen utenfra. Om vi derimot ikke har noen spontan og ureflektert måte å være til på i opplevelsen, stopper den kroppslige opplevelsen opp og blir automatisk en *reifisert* refleksjon.

Disse to måtene å forholde seg til kroppen og bevissthet på sier noe om hvordan man kan være i kontakt med kroppen sin på ulike måter. Det å føle noe på kroppen eller å føle *med* kroppen er per definisjon to forskjellige ting. Det er også i dette spenningsfeltet vi ser distinksjonen som ble diskutert i kapittel 2.2 mellom mitt eget fokus på musikalsk identitet kontra Ruuds (2013).

Å føle med kroppen er å være i bevisst kontakt med kroppen sin, reflektere og erfare gjennom den (Torvik, 2008, s.56). Begrepene *reifisert* og *autentisk* er relevant fordi trommeslagere ofte kan få kroppslig forankrede opplevelser av å se og oppleve andre musikere og trommeslagere i en samspillsituasjon som i sin tur gir et sterkt kroppslig inntrykk. Opplevelsen er da ikke forankret i egen bevegelse i kroppen (*autentisk*), men gjennom refleksjon og relasjon (*reifisert*).

Et eksempel på kroppslig kunnskap som Merleau-Ponty anvender, er musikere som har evnen til å spille på et ukjent og fremmed instrument. Merleau-Ponty (1994, s. 100) skriver:

Musikere giver et endnu bedre eksempel på, hvorledes vanen hverken har hjemme i tanken, eller i den objektive krop, men i kroppen som formidler af en verden. Man ved at en erfaren organist kan bruge et orgel, han ikke kender, og som har flere eller færre klaviaturer og anden fordeling af registre, end det instrument, han er vant til.

Dette eksempelet diskuteres også av Christophersen (2009) som presiserer at slikt blir muliggjort fordi vi mennesker har utviklet en egen fremstilling av at kropp og tanke først og fremst peker ut kroppen, og ikke tanken og refleksjonen, som utgangspunktet for handlingen i det øyeblikket vi gjennomfører den. Det er heller snakk om en kroppslig forankret erfaring, en egen eksistens av taus kunnskap og tilstedeværelse, som gjør oss i stand til å involvere oss i nye ukjente situasjoner. Erfaringen er en motorisk refleksjon av en tidlig bevisst læring som er kroppsliggjort og reflektert over, men så glemt igjen. Dermed vil kroppen handle nærmest på instinkt, slik den for eksempel gjør når vi har lært oss å gå, sykle eller å kjøre bil. Dette omtales videre av Merleau-Ponty (1994) som en *pre-refleksivitet*, eller naturlig uvitenhet, som går foran refleksjonen, altså før vi tenker. Vi erfarer den først, for så å reflektere over den. Merleau-Ponty (1994, s. 50) skriver: «[...] jeg og mine bevegelser er så at si kun et led i utviklingen av det samlede forløp, og jeg er mig knap nok noget viljemæssigt initiativ bevidst. [...] Det hele går av sig selv». Selv om slike handlinger kan virke trivielle og impulsive må de likevel, som Catharina Christophersen (2009, s. 50) poengterer, kunne ses på som meningsfulle handlinger selv om de ikke trenger hjelp av kroppens bevissthet, refleksjon eller fantasi. Kroppens rolle i en pre-refleksiv vil tilværelse vil som Christophersen (2009, s. 59) påpeker innebefatte å sanse, handle og erfare det som oppleves som riktige og naturlige handlinger.

### **3.6 Kroppen i verden**

Merleau-Ponty (1994, s. 104-112) bruker betegnelsen egenkroppen som en beskrivelse av hvordan kroppen alltid er med oss i verden som vi er en del av. Naturligvis kan vi aldri slippe unna vår egen kropp, men den gjør det derimot mulig å være en del av verden og handle i verden. Den kroppslige erfaringen vi opplever er alltid preget av flere betydninger. Kroppen er ikke en bestemt ting, men er et subjekt som handler i ulike sammenhenger og situasjoner. Det betyr at begrepet egenkroppen alltid må sees i den forbindelsen som subjektet befinner seg i til enhver tid. Kroppen eksisterer som kropp i seg selv, samtidig med at den er situasjonsbetinget, dermed vil den også være i endring, avhengig av hvilke ulike sammenhenger og kontekster kroppen inngår i (Torvik, 2008. s. 59).

Selv om Merleau-Ponty (1994) ser på kroppen og tanken under ett, og i en større sammenheng med synkronitet så skiller han ifølge Torvik (2008) likevel mellom det som



omtales som den *tilvante kroppen* og den *aktuelle kroppen*. Disse to beskrivelsene av kroppen i verden er ulike, men står hele tiden i et konstant dynamisk forhold til hverandre. Torvik (2008, s. 60) beskriver den tilvante kroppen som den dimensjonen eller siden av kroppen vår som gjør at vi, ut fra vår egen historie og sosiale forbindelser, beveger oss slik vi er vant til fra før. Kroppen vår beveger seg ut fra våre egne vaner og tillærte fakter. Dette påvirker igjen vårt personlige uttrykk. *Den aktuelle kroppen* er derimot ikke diktert av gamle mønstre og vaner. Den omtales bare som mulighetens kropp. Denne siden og dimensjonen av oss er en kropp med mulighet for endring innen en gitt kontekst og selvfølgelig utfra omstendighetene rundt. Vi skaper kroppen gjennom å ta egne valg og diktere egne handlinger innen en gitt situasjon.

Denne tankemåten kan vi også sette i sammenheng med trommeslagere som lærer seg å spille på nybegynnernivå. Min fagkunnskap forteller meg at en nybegynner på trommer i første omgang vil være fullt opptatt med å koordinere armer og ben for å få lyd i de ulike delene, og for å kunne spille enkle rytmiske mønstre. En viderekommen trommeslager vil i større grad kunne ta i bruk det som kalles for «independent» øvelser. Det innebærer å øve inn komplekse rytmiske figurer, gjerne med fire ulike «stemmer», en på hver fot og en på hver hånd, slik at dette utgjør fire forskjellige rytmer som til slutt settes sammen. Formålet for trommeslageren i en sådan setting er å lære seg å spille fritt og uten kroppslige låsinger. Lamb (2015b, s. 9) sier at hjernen inneholder egne metaforiske kart over kroppen og omgivelsene som den bruker til å forstå og forutse hva som kommer til å skje i en situasjon. Bevegelsen i kroppen dikteres av hvordan vi opplever at kroppen er. Målet med å øve på bevegelsesmønstre er å frigjøre kroppen fra mentalt «låste» bevegelser.

Ved å konstant utfordre seg selv med komplekse øvelser opplever trommeslageren å frigjøre kroppens egne begrensninger på trommene. Slik skaper vi naturlige bevegelser og en teknikk som Lamb (2015b) beskriver som «effortless». Begrepet innebærer bevegelsesmønstre som oppleves som om at de krever liten innsats og tankevirksomhet hos en utøver. Trommeslageren står derfor friere til å spille og uttrykke seg musikalsk slik man vil gjennom instrumentet (Lamb 2015b, s. 8). Det er også i slike tilfeller, når kroppen fungerer som helhet at vi som musikere opplever magiske glimt, såkalte «flow» øyeblikk i utøvelsen sin. Csikszentmihalyi (2002, s. 100) trekker frem dansen som et konkret eksempel på hvor «flow» opplevelser kan oppstå:

It's a body language kind of communicative medium, in a way... When it's going good, i'm really expressing myself well in terms of the music and in terms of the people that are out there.

På samme måte vil jeg trekke paralleller til trommeslagerens kroppslige opplevelser der flow ofte oppleves som en slags rustilstand i et øyeblikk eller en utøvelse som vi opplever at vi kontrollerer til fulle. Der fysiske hendelser følger etter hverandre på en helhetlig, naturlig måte uten at vi selv tenker over det (Ruud, 2013, s. 250). Alt i og rundt oss stemmer med det vi ønsker å høre og føle og vi opplever et høydepunkt i utøvelsen. Det flyter i utøvelsen og i musikken og kroppen fungerer nærmest automatisk og på en helhetlig måte.

### 3.7 Handling i bevegelse

Kroppen står i et særfokus i denne oppgaven av naturlige årsaker, fordi det er nettopp gjennom kroppen vi utfolder oss i det musikalske. For å få en større forståelse av hvordan kroppen opptrer, mener Refsum Jensenius (2009, s. 19), at det er naturlig å se på rommene som omgir kroppen og begrenser den. Han definerer tre ulike mentale begrensninger i form av rom vi må forholde oss til i en utøvelse: scenerom, kroppsrom og handlingsrom. Det første er selvgitt, scenerommet peker til det ytre fysiske området hvor vi utfører det vi gjør. Vi er bak trommene og på scenen, med et publikum enten foran eller rundt oss. Den andre beskrivelsen er kroppslig fundamentert og handler om at begrensningene også finnes i kroppen som utfører gjerningen. Den mest interessante beskrivelsen av rom finner jeg i handlingsrommet. Det er her Refsum Jensenius (2009) beskriver det fysiske omfanget vi disponerer med kroppene våre. Han viser til musikkrelaterte bevegelser og handlinger som sees i sammenheng med å produsere musikk. Handling er definert som «en målrettet bevegelsessekvens som begynner og slutter i en grunnposisjon» (Refsum Jensenius, 2009, s. 25). Eksempelvis trekker han frem pianisten som igjen innehar tre ulike handlingsrom; *fraseringsbevegelser* gjennom kroppen som kommuniserer med andre musikere eller publikum, *lydproduserende handlinger* som i hovedsak definerer det som spilles på instrumentet og til slutt *lydmodifiserende handlinger* som viser til pedalene som pianisten kan forandre eget lydbilde med (Refsum Jensenius, 2009, s. 21). Trommeslagerens perspektiv i en slik teori trekkes frem av Lamb (2015b, s. 14) som forteller at selve trommene bryr seg fint lite om hvordan de blir stilt opp av utøveren, det er opp til trommeslageren å ta høyde for hvordan han ønsker at kroppen skal bevege seg i forhold til plasseringen av utstyret. Altså bestemmer trommeslageren i stor grad mer over eget handlingsrom enn for eksempel pianisten i dette tilfellet. Jazz bli for eksempel ofte utført med trommene og cymbalene innen kort rekkevidde slik at utøveren kan spille på improvisasjonens egne premisser, det som skjer der og da. Han kan spille musikken svakt i volum og uten de store anstrengelsene og reagere spontant på øyeblikkene som oppstår. I rock

er handlingsrommet og uttrykket det motsatte. Vanligvis gjennomført med stor kraft, rå styrke og planlagte bevegelser. På denne måten må trommesettet og cymbalene settes ut fra kroppens premisser for store bevegelser og utøveren må bruke større omslag for å slå på trommene. Omfang skaper større bevegelser og større bevegelser blir igjen til større kraft. Det viktigste verktøyet en trommeslager besitter er, som Lamb (2015b, s. 17) påpeker, hovedsakelig sin egen kropp og hvordan egne bevegelser føles i forhold til trommesettet. Slike handlingsstyrte bevegelser er det Refsum Jensenius (2009, s. 85) omtaler som «direkte eksitasjonshandlinger» og utdyper at slike handlinger er definert av at det er objektet i seg selv som utfører det lydproduserende og utøvende. Å kontrollere muskulaturen sin i utøvende aktivitet er viktig. Enkelte muskler kan man selv kontrollere ved å stramme dem eller slappe av, for eksempel fingre og skuldre. Andre muskelgrupper lar seg ikke så lett kontrollere med hjelp av tankens kraft. Engelsrud (2006) presiserer at å klassifisere muskulaturen som viljestyrt ikke er ensbetydende med at man har kontroll over sine egne bevegelser. Dette er også i tråd med Merleau-Pontys (1994, s. 50) tanker om at handlinger må utføres i sin naturlighet og ikke gjøres til gjenstand for refleksjon i det den utføres:

Hvis man afbryder hans adfærd og minder ham om, at det er en forøgssituation, forsvinder hele hans fingerfærdighed. På ny bliver det umuligt at starte bevægelsen, først skal patienten ved hjælp af forberedende bevægelser «finde» armen, «finde» den afkrævede gestus, gesten selv mister det melodiske præg, den har i dagliglivet og bliver øjensynligt til en sum af omhyggeligt sammenføjede delbevægelser.

Selve kontrollen over musklene kan ha flere virkemåter som igjen spiller inn på kroppen. Selv de enkle og isolerte bevegelser krever involvering av mange ulike typer muskelgrupper. Med andre ord involveres ikke bare den delen som gjennomfører en spesifikk handling, men ofte flere deler samtidig og på samme tid. Andre muskler må aktivt slappe av under gjennomføringen for ikke å forhindre eller stoppe opp gjennomføringen av bevegelsen. Dette beskriver Engelsrud (2006, s. 50) slik:

Det å være avslappet i kroppen gir mulighet til å bevege seg ledig og presist, mens det å tenke på at man skal en skal kontrollere bevegelsene ved såkalt bevisst muskelkontroll, like gjerne kan oppleves som låst og ufunksjonelt.

Trommespill er ofte preget av flere involverte muskelgrupper samtidig og er derfor avhengig at hele kroppen fungerer helhetlig og naturlig. Dagens musikksamfunn har en tendens til å anse musikk som noe eksternt, noe som skjer på utsiden av oss selv. Kroppens rolle og hvordan musikk påvirker kroppen vår burde ifølge Lamb (2015b, s. 7) være mye mer i fokus.

### 3.8 Samspillet konsensus

Musikere som spiller sammen er ofte i den samme musikalske boblen. Vi er inne i samme verden. Engelsrud (2006) viser til begrepet «kroppens dynamiske intersubjektivitet» når hun skal beskrive Merleau-Pontys (1994) tanker om hvordan våre kroppslige bevegelser kobler en situasjon sammen.

En musikalsk forankret intersubjektivitet er noe som også Bjørkvold (1998, s. 58-59) trekker frem som en allmennmenneskelig og universell verdi som er svært viktig; «Det handler om intersubjektive fellesopplevelser med svær synergieffekt og med grunnfølelsene som sterkt virksom kraft». I musikkfeltet fordrer det at man i samspillet har samme oppfattelse av grunnkunnskapen. Det er tale om en felles forankring hvor alle er innforstått med og en del av det sosiale felleskapet. Når musikerne treffer hverandre på et slikt nivå kan også kroppslige kommunikasjonsmåter oppstå. Vi beveger hodet eller kroppen i takt med musikk som skapes, og med dette sier vi samtidig til og med kroppen at vi er med på det som skjer. Vi skjønner konteksten, miljøet, grooven og vi kommuniserer alt i musikken gjennom kroppen. Engelsrud (2006, s. 92) beskriver det slik:

[...] kommunikasjon lykkes når det finner sted en bekreftelse av meg gjennom den andre og av den andre gjennom meg. Dette er en gjensidig og direkte erfaring av en selv og andre gjennom kroppens uttrykk og intensjonalitet. Det er gjennom kroppen at jeg får tilgang til andre.

Kommunikasjon som et eksempel finner vi i språket. Vi kan også se dette i relasjon til samspillet i bandet. Glomnes (1991, s. 58) mener at kommunikasjon i stor grad preges av at en formal kompetanse alltid er underordnet. Kompetanse er noe som viser seg først og fremst gjennom handlinger i praksis. Dette kaller hun for kommunikativ kompetanse som er «... å vite *hva* en kan si til *hvem*, *hvor*, *når* og *hvordan*».

### 3.9 Praktisk kunnskap - helhetens kunnskap?

Å definere kunnskap er svært vanskelig. Kunnskapsbegrepet er rikt og mangfoldig og kan deles inn på utallige måter. Jeg har i denne oppgaven valgt å ta utgangspunkt i Aristoteles for å beskrive det jeg anser som et helhetlig kunnskapsbegrep. Men først skal jeg si litt om distinksjonene mellom teoretisk og praktisk kunnskap.

Håndverk er, som jeg skal forklare mer om i analysekapitlet, et av begrepene som trer frem i materialet. Ordet er systematisk brukt som et samlebegrep for det som anses som en samling av kunnskap i trommeslagerens utøvende praksis. Under denne paraplyen finner vi beskrivelser av teknikk, timing, feeling og sound. Jeg tolker dette begrepet dit hen at det

definerer, om ikke alt, så i alle fall noe av det helhetlige grunnlaget som en trommeslager må disponere for å kunne være på et høyt utøvernivå. Det handler om utøvelsen, det handler om innsikt i og kunnskap om det man gjør. Slik kan vi også si at det handler om en personlig kompetanse og en kunnskap om det som gjøres. I motsetning til en teoretisk kunnskap som i stor grad er kunnskapen *om* noe, er den praktiske kunnskapen kjennetegnet gjennom det som uttrykkes i en personlig praksis og handling. Handlingskunnskap forutsetter at utøveren har kjennskap til «hvordan» og «hvorfor» i en handling, og at regler følges (Duesund, 1995, s. 101).

Den praktiske kunnskapen står helt sentralt i denne oppgaven og er viktig for identitetsperspektivet, fordi kjennetegn i en slik kunnskap er det som forklares av Grimen (2008, s. 76) for den praktiske kunnskapens *indeksikalitet*. Med det mener han at kunnskapens innhold og form ikke lar seg løsrive fra personen som gjennomfører den. Det er en personlig kunnskap, den er knyttet til dens innehaver og kan kun skimtes gjennom det arbeidet man selv fremlegger. Grimen (2008, s. 76) mener at en «praktisk kunnskap uttrykkes i handlinger, bedømmelser, vurderinger og skjønn». Praktisk kunnskap kjennetegnes først og fremst ved at det som utøves ikke kan skilles fra den personen som utgjør selve handlingen. Det er en personlig handling med et avtrykk som sier noe om hvem som besitter kunnskapen og hvor den kommer fra. Grimen (2008, s. 76) trekker frem håndverk fra byggetradisjoner som avslører hvor man har lært teknikkene som er anvendt, matlaging hvor en kjenner igjen smaksstemplet fra kokkeskolen eller at man kan kjenne igjen fiolinspillet fra hvem som har vært læreren til utøveren.

En slik beskrivelse av praktisk kunnskap har derimot ikke alltid vært sett på som en eksakt og fullverdig kunnskap som vi kan sette vår lit til. Det teoretiske kunnskapssynet er noe Grimen (2008, s. 77) mener har vært dominerende helt siden antikkens storhetstid. Jeg skal kort gi en gjengivelse av ulike oppfatninger for teoretisk og praktisk kunnskap som vi blant annet finner i det platoniske kunnskapsbegrepet.

Platon definerte kunnskap i tre ulike ledd: *oppfatninger, sannheter og begrunnbarhet*. Oppfatninger innebærer at kunnskapen er *om* noe. Det er en påstand og det er en trosakt knyttet til denne. Påstanden legger frem noe og trosakten uttrykker hvordan en forholder seg til denne påstanden. Vi kan så velge å tro på påstanden, eller man kan stille seg spørsmål om den fremlagte påstanden er riktig. Kunnskap og formulerbarhet henger sterkt sammen i Platons definisjoner av kunnskapen. «Kunnskap består av språklig artikulerbare representasjoner av virkeligheten» (Grimen, 2008, s. 77).

Det andre kravet Platon har til kunnskap er at en feilaktig oppfatning ikke under noen omstendigheter kan være kunnskap, uansett hvor sterkt man tror på den eller hvilke grunner man har for å tro på den. Kunnskapen er helt fundamentalt knyttet opp mot det som er sant. Det siste og tredje kravet til kunnskap som Platon fremstilte var at man måtte ha gode grunner for å fremholde en påstand for sann slik at den skulle kunne være kunnskap. Eksempelvis trekkes troen om liv på andre planeter frem. Tanken om at vi er alene i universets enorme og mangfoldige stjernesystemer virker urimelig. Likevel har vi ingen bevis for at det eksisterer liv andre plasser enn på jorden hvor vi befinner oss. Skal man påstå noe må man kunne begrunne det med særs gode argumenter. Kan man ikke det, kan man heller ikke vite at det er sant (Grimen, 2008, s. 77).

Praktisk kunnskap blir definert som noe annet enn formulerbare sannheter, og bryter derfor med Platons første krav til kunnskap. Det var Platons elev Aristoteles som etter hvert innførte noen viktige distinksjoner som kunne si noe mer om den praktiske kunnskapens vesen. Aristoteles (1999) omtaler i boken *Den nikomakiske etikk* en rekke intellektuelle dyder. Disse intellektuelle dydene er, i motsetning til de moralske dydene, tilknyttet en erfaringsdel som Aristoteles (1999, s. 66) mener krever vekst og utvikling gjennom undervisning og over tid. De intellektuelle dydene, mener Grimen (2008, s. 78) deretter kan deles inn i tre former for kunnskap; *episteme*, *techne* og *fronesis*. *Episteme*, ifølge Grimen (2008), er et begrep som definerer det evige og uforanderlige, det sanne og vitenskapelige. I utgangspunktet brukes *episteme* som eksempel innen kunnskap om matematiske aksiomer. Som Aristoteles (1999, s. 102) selv slår fast er begrepet *viten* en «oppfatning om ting som er allmenne og som er til med nødvendighet, og for bevisføring og all viten er det visse utgangspunkter (for viten innebærer begrunnet mening)». En slik viten kan vi også finne i teorien om musikk. Grimen (2008, s. 78) forklarer at en kan påstå at denne vitenskapelige kunnskapen er demonstrerbar ut fra det som betegnes som sanne første prinsipper. I dagens utdanningssystem ville dette blant annet kunne handle om musikkvitenskap og den teoretiske kunnskapen som favner musikkbegrepet. Kalsnes (2010, s. 58) mener at dette kan for musikerens del være musikkens historie, lære om noter, grunnteknikk som *rudiments* og en inngående forståelse av det teoretiserte vi finner rundt det praktiske håndverket.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Rudiments er små og enkle grunnøvelser for trommeslagere. Øvelsene er ofte fordelt mellom venstre og høyre hånd slik at man får lik øvingsmengde på begge hendene. De varierer i vanskelighetsgrad. Her finner du det som omtales som de 40 essensielle øvelsene man bør kjenne til. Se øvelser og mer informasjon om rudiments på nettsiden: <http://vicfirth.com/40-essential-rudiments/>

Utøvere av musikk fundamenterer sin viten i *episteme*, det vil si den teoretiske delen av musikkfaget. Den praktiske delen av musikken som er knyttet til selve utøvelse, det å gjøre, og det som videre omtales som den produktive dyden, kaller Aristoteles for *techne*. Ordet *techne* virker kjent for oss. Dette er naturlig siden ordet er avstamningen til ordet vi i dag kjenner som teknologi. Kunnskapen den representerer viser til det å lage noe, å produsere noe (Grimen, 2008. s. 78). Det er også her i denne dyden og beskrivelsen av den at vi finner selve musikkutøvelsen i sin praktiske gjennomførelse. Det er det som skapes av utøveren gjennom en praksis på musikkinstrumentet. Man kan definere dette som et stykke håndverk som utøves av den enkelte musiker. Det er også her i beskrivelsen av dyden *techne* at vi finner den første betegnelsen av Aristoteles som omtaler en form for praktisk kunnskap. Begge disse to dydene og begrepene, det vitenskapelige *episteme* og praktiske og varierende *techne*, er vesentlige å ha med seg inn i det som kan anes for en helhetsdannelse hos trommeslageren. For å bli definert som musiker i dag må du nemlig kunne kjenne til og mestre begge sider av disse kunnskapene, og det er gjennom disse dydene og personlige erfaringer over tid, at man kan utvikle og erverve den tredje og kanskje den viktigste formen for kunnskap som av Aristoteles (1999) omtales som *fronesis*.

Dyden *fronesis* trekkes også frem i Grimen (2008, s. 78) som en av de viktigste: «*Fronesis* er en evne til å vurdere hvordan man bør handle for å fremme det som er moralsk godt for mennesker i konkrete situasjoner». Aristoteles (1999, s. 101) mente at «Den gode handling er selv et mål». Denne spesielle dyden handler om dømmekraften som kun kan skapes gjennom erfaring og kunnskap om våre egne handlinger. Det er en handlingskunnskap som sier oss noe om hva som er det riktige, for så å ha evnen til å gjennomføre det. Dette krever visdom, modenhet og lang erfaring (Grimen, 2008, s. 78). Unge mennesker besitter eksempelvis ikke *fronesis* mener Aristoteles (1999, s. 104) og trekker frem:

... unge mennesker nok kan bli geometere og matematikere og flinke i slikt, men klokt kan ikke et ungt menneske være. Grunnen til dette er at klokskap også gjelder enkelting, noe man får kjennskap til gjennom erfaring.

Det er altså gjennom egne erfaringer over tid man vet hvordan man forholder seg til situasjoner som kan oppstå. *Fronesis* er også en del av den tause kunnskapens vesen. Å lære noen andre sin egen erfaring vil for eksempel utspille seg som svært vanskelig, men man kan likevel gjennom ulike metoder lære noe på bakgrunn av andres erfaring. Skal man kunne tilegne seg klokskap i en handling går dette i stor grad veien gjennom sin egen praksis og erfaring. *Fronesis* kan også beskrives, som Kalsnes (2010, s. 58-59) trekker frem, som en intuitiv kunnskap som kun kan dannes av våre personlige erfaringer og inntrykk av musikk.

Ser man på disse begrepene under ett kan man gjerne trekke en slutning i retning om at trommeslagerens samlede kunnskap er noe mer enn det som Aristoteles (1999, s. 100) trekker frem som kunnen, det som skapes med mening. En slik beskrivelse finner vi også definert i Grimen (2008) som *techne*. Håndverket er det som utøves men som vi ser er kunnskapsbegrepet større og mer mangfoldig når det kommer til stykket. Den profesjonelle trommeslageren ser hele kunnskapen under ett. Bengt Molander (2004, s. 46) beskriver det slik: «Experten reagerar omedelbart i en situation. [...] experten ser en hel situation, omedelbart känner igjen den utan att analysera eller resonera, och reagerar direkt, instinktivt». *Fronesis* er dyden som definerer kunnskapsbegrepet som en helhetlig og sammensatt kunnskap som også tar for seg klokskapen i handlingen.



## 4 Metode

«You can't get to wonderful  
without passing through alright»

*Bill Withers<sup>7</sup>*

I dette kapitlet beskriver jeg ulike steg i forskningsprosessen og valgene jeg har tatt underveis i denne oppgaven. Ved å gjennomføre intervjuer med kompetente personer fra mitt eget felt, ville refleksjonene deres kunne bidra til å belyse problemstillingen og kanskje peke på nye perspektiver rundt dette temaet. Intervjuer er en vanlig metode i kvalitativ forskning og benyttes ofte for å få frem erfaringer fra andre. Dette støttes av King og Horrocks (2010) som hevder at den vanligste datainnsamlingsstrategien som benyttes i fenomenologiske studier i dag, er intervjuer. Dette kapitlet tar for seg mine valg rundt datainnsamlingen, samt beskrivelser og refleksjoner av arbeidet som ble utført i praksisfeltet.

### 4.1 Kvalitativ metode

Kvalitative intervjuer er godt egnet for å undersøke fenomener som fokuserer på opplevelsesfenomener og skape innsikt i dimensjoner som er personlige (Dalen, 2008, s. 17). Innenfor den kvalitative metodens særtrekk er denne oppgaven plassert inn i det som Postholm (2010, s. 34) beskriver som en ontologisk metode<sup>8</sup>. Det innebærer at fokuset i studien er lagt på hvordan virkeligheten oppfattes av den enkelte. King og Horrocks (2010, s. 8) støtter seg på en teori som omtaler ontologien som «the claims or assumptions that a particular approach to social enquiry makes about the nature of social reality». Kvalitativ metode har som formål å fokusere på en intervjustil som er åpen og reflekterende. Intervjuene er ofte konstruert slik at de ikke prøver å låse informantene med ledende spørsmål og fokuserer primært på personlige opplevelser, meninger og fortellinger som måtte komme frem (King & Horrocks, 2010). For å få tak i kunnskapen og forutsetningene som ligger til grunn for musikalsk identitet og egenart hos trommeslagere har jeg benyttet individuelle semistrukturerte livsverdensintervju. Med livsverdensintervju mener Kvale og Brinkmann

---

<sup>7</sup> Vlack, Blackwell, Hobday & Zuckerman (2010) Wisdom. [itunes film] Andrew Zuckerman Studio.

<sup>8</sup> Ontologi er et av de sentrale studieområdene innen filosofien og omhandler læren av hva som finnes og hva som eksisterer. (Store norske leksikon.no, 2014)

(2009, s. 47) at man forholder seg til temaer fra dagliglivet som forstås ut fra informantenes egne perspektiver. Formålet er å innhente beskrivelser og meninger rundt et gitt fenomen. Som jeg var inne på innledningsvis, er semistrukturerte intervjuer løse i formen og kjennetegnes ved at de har rom for avstikkere, historier og digresjoner som måtte dukke opp underveis. Man kan se på det som en samtale rundt et hovedtema med en hovedforteller i fokus (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 47).

Gjennom intervjuer med erfarne trommeslagere har jeg forsøkt å få tilgang til trommeslageres praktiske kunnskap, og hvordan de reflekterer rundt sin egen identitetsopplevelse og musikalske egenart. Kvale & Brinkmann (2009, s. 21) beskriver det kvalitative forskningsintervjuet på følgende måte:

Det kvalitative forskningsintervjuet søker å forstå verden sett fra intervjupersonenes side. Å få frem betydningen av folks erfaringer og å avdekke deres opplevelse av verden, forut for vitenskapelige forklaringer, er et mål.

Kunnskapen som belyses i denne oppgaven kan også ses på som en konstruksjon av forståelse og mening som blir skapt i sosiale samhandlinger mellom mennesker i det miljøet de lever i. Dette omtales blant annet i kvalitativ forskning som det konstruktivistiske paradigmet, hvor mennesket betraktes som aktivt handlende og ansvarlig. Dette innebærer også at kunnskap er noe som kontinuerlig er i endring og fornyelse. De sosiale, kulturelle og historiske forutsetningene har stor betydning for menneskets oppfattelse og forståelse (Postholm, 2010).

Denne studien av trommeslageres identitet tar utgangspunkt i en kvalitativ metode. Hovedfokuset er en fenomenologisk tilnærming med deskriptiv fokus – der min primæroppgave som forsker er å finne ut hvorfor intervjupersonene i studien opplever og handler som de gjør rundt temaet (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 49). Samtidig som jeg er ute etter å belyse et fenomen er denne studien sentrert rundt det Creswell (1998, s. 30) anser som en biografisk livshistorisk studie som kjennetegnes blant annet ved at forskeren trekker frem individuelle livshistorier i samspill og sammenheng med et overordnet fokus på et fenomen av personlig art.

## **4.2 Felt, fokusområde og forskerrolle**

Det profesjonelle trommeslagermiljøet i Norge kan for noen oppleves som lite og transparent. Det vil med andre ord si at mange kjenner til hverandre og mange kjenner de viktigste bidragsyterne i den rytmiske tradisjonen og dens historie.

Selve forskningsfeltet i denne oppgaven er begrenset i omfang og konsentrert om et område innen det rytmiske musikkfeltet som består av det jeg oppfatter som to praksisfelt,

nemlig jazz og moderne popmusikk. Begge disse sjangrene tilhører det vi kan kalle det rytmiske musikkparadigmet. Ut over jazzfeltet, har jeg avgrenset den moderne popsjangeren til å gjelde en musikkstil som omfavner elementer fra en friere sjangertenkning, som for eksempel artister og band som Emilie Nicolas, High as a Kite, Susanne Sundfør, Kristian Kristensen og andre unge musikere som er i fremmarsj. Valget er gjort på bakgrunn av at det er disse feltene jeg kjenner best til og jeg opplever dem som mest relevant når jeg skal reflektere over trommeslagerens musikalske identitet og egenart.

Et feltarbeid er det som Cato Wadel (1991, s. 19) henviser til når han beskriver hvordan forskere oppholder seg blant de folk de vil studere i deres naturlige omgivelser og at det ikke er: «[...] faglig innsikt som i første rekke gjør feltarbeideren i egen kultur i stand til å forstå det han observerer, men den gjensidige felles-kunnskapen som han deler med dem han studerer».

Dilemmaet som kan oppstå av å tilhøre et miljø, er at jeg som forsker allerede har en innforstått mening med det som sies, som gjør at jeg ikke forfølger enkelte påstander videre i samtalen, men heller «tar det for god fisk» utfra egen oppfattelse og forståelsesgrunnlag. Det gitte forståelsesgrunnlaget er nettopp det Jacob Meløe (2012) mener med «det kyndige blikk». Blikket innebærer at vi gjennom våre egne erfaringer «[...] ser det som er å se når jeg ser virksomheten med de begreper som er innebygget i virksomheten selv» (Meløe, 2012, s. 23) Likevel kan dette blikket føre til at jeg i min egen forutinntatthet og antagelser rundt et tema eller begrep, mister viktig informasjon i samtalen. Et eksempel på dette kan være når informant «Egil» sier: «De spiller på feelingen. De har øvd sinnsykt mye, det hører du for de har vanvittige chops». Hva legger Egil i sin egen definisjon av begrepet feeling? Hvordan fortolker Egil dette begrepet kontra min egen fortolkning av det? Har vi samme oppfattelse eller har vi to helt ulike oppfatninger om hva «feeling» egentlig innebærer?

Feltet jeg forholder meg til, kan anees som lite. Musikerfeltet innen rytmisk musikk i Norge er på mange måter oversiktlig. De aller fleste som har en fot i det profesjonelle utøvermiljøet kjenner til andre musikere som er elitemusikere, som igjen kjenner andre elitemusikere. Trommeslagere er likevel en «sub-gruppe» i musikermiljøet, der mange kjenner til hverandre og hvem de spiller med til daglig, og har en dyp respekt for hverandres arbeid uansett hvilke musikalske leire eller sjangere de måtte operere innenfor. Et godt eksempel på hvor lite miljøet er hvordan folk støtter opp om hverandres arrangementer. Når lederen av nettsiden trommer.no inviterer alle profesjonelle trommeslagere i landet til julebord i Oslo, møter hundrevis av trommeslagere opp på tvers av musikkfelt og sjangre hvor hensikten er å bli bedre kjent med hverandre, uten trommefokus.

Min rolle som forsker er begrenset. Og om jeg ser bort fra min lille erfaring fra tidligere gjennomført feltarbeid i masterstudiet har jeg ingen erfaring med kvalitative forskningsintervjuer, eller med forskning i det store og hele. Basert på den tidligere erfaringen jeg hadde skaffet meg, ville jeg i størst mulig grad se til at jeg fikk intervjuer hvor den røde tråden kunne holdes samlet gjennom hele intervjuet, og ikke bolkvis som tidligere. Jeg hadde bevisst ikke planlagt noe klar definert lederrolle eller forskerrolle i intervjusituasjonene. Kanskje var dette basert på min respekt for deltakerne som jeg vet innehar stor faglig kompetanse. I stedet opplevde jeg meg selv som trommeslager i samtale med andre trommeslagere rundt et tema som jeg hadde definert, men som informantene syntes var aktuelt og spennende. Jeg ønsket at samtalen i størst mulig grad skulle være likeverdig mellom de involverte partene. Samtidig ville jeg at informantene skulle være hovedfortellerne i disse intervjuene og at de skulle oppleve at vi snakket samme språk. Jeg ville forsøke å oppnå en struktur som ikke var fastlåst og med hovedtyngden på deres fortellinger, refleksjoner og eksempler i en løs og ledig samtale rundt temaet. Jeg ba ikke informantene om å greie ut om detaljer som kan framstå banale og innforståtte i trommeverdenen. Dette var et bevisst valg jeg tok på forhånd for å skape både konformitet og en saklig tone i samtalen.

### **4.3 Utvalg og adgang til feltet**

For å innhente empiri knyttet til denne studiens problemstilling, har jeg intervjuet tre profesjonelle trommeslagere, hvorav to er utdannede og utøvende musikere som til daglig er ledere på hver sin musikkutdanningsinstitusjon. Den tredje er utøvende musiker uten en formell utdanning i musikk. Spørsmålet om forutsetningene og kunnskapen for trommeslagerens musikalsk identitet mener jeg belyses best ved å hente personlige betraktninger og refleksjoner fra informanter som er tilknyttet det rytmiske musikkmiljøet og læringskulturen. Min begrunnelse for å hente inn informasjon fra begge disse leirene var for å se om jeg kunne finne likheter og ulikheter i trommeslagerpraksisen. Jeg ønsket meg førstehåndserfaring og refleksjoner fra personer som bare var utøvende, og fra personer som var både utøvere og musikkutdannere. Kanskje kunne det vise seg at det oppsto ulike tanker om musikalsk identitetsutvikling og om dette er noe som kan læres gjennom formelle musikkstudier.

Jeg ønsket i utgangspunktet å intervju fire profesjonelle trommeslagere med ulik rytmisk bakgrunn. Alle skulle være svært erfarne og nasjonalt profilerte trommeslagere som arbeidet som trommeslager til daglig. To av trommeslagerne skulle ha bakgrunn som

profesjonelle musikere, men også være lærer i en utdanningsinstitusjon, mens de to andre bare skulle ha sin erfaring fra musikerfeltet. Meningen med å konstruere disse kriteriene for informantene var for å se om musikalsk identitet hos trommeslagere opplevdes ulikt fra praksisfelt og utdanningsfelt, og for å reflektere om musikalsk identitet er noe som kan læres gjennom en formell utdanning. Jeg ville forsøke å hente inn samme informasjon fra begge felt for å kunne reflektere rundt likheter og ulikheter i måten å tenke musikalsk identitet og egenart på trommesettet. Etter jeg hadde gjennomført det tredje intervjuet, valgte jeg å avslutte datainnsamlingen. Dette ble gjort på bakgrunn av at materialet jeg allerede hadde innhentet i stor grad opplevdes representativt og at jeg dermed hadde nådd et «metningspunkt» (jf. Thaagaard, 2009, s. 59). Et ytterligere intervju ville etter min oppfatning ikke kunne tilføre noe særlig mer i forhold til fenomenet jeg var ute etter å studere.

Intervjuene ble gjort separat. Jeg ønsket å få refleksjoner som ikke kunne påvirkes av andre som var tilstede i rommet og dermed ble gruppeintervju uaktuelt. I tillegg ønsket jeg at informantene skulle føle at de kunne snakke fritt og ikke ta eventuelle hensyn til navn, historier og sammenligninger som måtte dukke opp i samtalen. Jeg ønsket meg tre intervjuer med likeverdige bidrag og refleksjoner. Tiden jeg hadde planlagt for hvert enkelt intervju var en klokke time.

Det var avgjørende for meg at informantene kjente til problemstillingen min og hadde personlige erfaringer rundt temaet. Postholm (Lincolns referert i Postholm 2010, s. 142) viser til Lincolns som omtaler at et godt kvalitativt forskningsarbeid kjennetegnes ved at det er gjensidighetsforhold mellom partene i arbeidet. Det innebærer at man respekterer hverandres ståsted og meninger om et tema.

Til denne oppgaven valgte jeg å gjennomføre tre dybdeintervjuer. I følge Postholm (2010) er det med hensyn til utvalgsstørrelse, anbefalt et utvalg på alt fra tre til tjuefem personer. Etter min egen vurdering anså jeg at med oppgavens begrensede omfang ville det være mest hensiktsmessig at jeg hadde med et utvalg på tre til fire personer. Jeg støtter meg derfor på Creswell (1998, s. 38) som sier at en kvalitativ forsker fokuserer heller på få deltakere og mange ulike variabler.

I arbeidet med å sette sammen utvalget gikk jeg gjennom flere prosesser med å finne et representativt utvalg som kunne belyse det jeg lette etter. Kontaktnettet jeg selv innehar utpekte raskt to av informantene som naturlige valg. Den tredje kjente jeg til fra medier, og møter via jobben. Jeg tok kontakt, beskrev prosjektet og tankene mine rundt arbeidet for oppgaven. Dette synes de var svært interessant og takket ja til å bidra inn i studien. I god tid før intervjuene, sendte jeg ut en e-post til informantene, hvor jeg presiserte oppgavens tema

(se vedlegg 1). Vedlagt i e-posten lå informasjonsskrivet som eget vedlegg og en samtykkeerklæring. Samtykkeerklæringen ble returnert av mottakerne på e-post samme dag som intervjuet skulle finne sted, scannet og i underskrevet stand (se vedlegg 1) Intervjuene ble gjennomført i perioden mai til november 2015.

#### **4.3.1 *Forskningsdeltakerne***

For å danne grunnlaget for analysen og drøftingen senere i oppgaven, vil jeg kort presentere de tre forskningsdeltakerne og deres rolle og tilknytning til musikklivet og trommemiljøet. Jeg har valgt å gi dem fiktive navn; Egil, Markus og Håvard. Navnene er tilfeldig valgt og har ingenting med verken trommeslagere eller musikk å gjøre. Egil, Markus og Håvard er alle utøvende profesjonelle trommeslagere. Markus og Håvard er i tillegg lærere og ledere ved musikkutdanningsinstitusjoner i Norge.

Egil er 42 år og jobber som frilans trommeslager kombinert med en full stilling som offentlig ansatt i kommunens kulturavdeling. Han har arbeidet som musiker siden 1992 mer eller mindre hele tiden og har sin spesialkompetanse innen jazz og rytmisk trommesett. Egil har ingen formell utdanning i musikk, men har først og fremst opparbeidet seg erfaring og kunnskap gjennom egen praksis.

Markus er 50 år. Han er utdannet trommeslager ved en av landets høgskoler som tilbyr rytmisk trommesett som egen utdanning. Markus har hatt en lang karriere som utøvende profesjonell trommeslager, han har blant annet vært mye brukt i TV-produksjoner og store oppsetninger nasjonalt. Han er ikke like aktiv utøvende lengre, men har gitt ut lærebøker og gir stadig ut ressurser med fokus på trommer. Han har 20års erfaring som høyskolelektor som slagverklærer og har fått ny stilling innen kultur i en kommune.

Håvard er 58 år. Han har klassisk utdanning i slagverk, men har aldri vært praktiserende innenfor det klassiske feltet, kun det rytmiske. Håvard har gitt ut flere lærebøker og har lang erfaring innen det rytmiske musikkfeltet i Norge. Han arbeider som førsteamanuensis ved et av landets musikkonservatorier og underviser til daglig i trommesett hovedinstrument og gehørfag. Han har delt ansvar som seksjonsleder og innehar mange sentrale verv, blant annet knyttet til en musikkfestival på nasjonalt nivå. Håvard er fremdeles aktiv musiker i dag.

Ser vi på alder og fartstid i feltet danner de tre informantene et bilde av tre meget kompetente personer på et høyt faglig nivå. Jeg opplever at det er en styrke for denne studien at jeg har fått tilgang til utøvere med kompetanse bare noen ytterst få i miljøet besitter. På den

andre siden håper jeg at min egen forskerrolle og tilrettelegging av spørsmål har kunne bidratt til å få frem nettopp det unike i deres kompetanse. På mange måter kan det hevdes at det ikke er samsvar mellom min egen kompetanse som forsker og informantenes kompetanse rundt det valgte temaet for studien. Min kompetanse er først og fremst tilknyttet trommer og ikke forskning gjennom intervjusituasjoner. Jeg reflekterer mer rundt min rolle som forsker i intervjusituasjonen i delkapittel 4.4.6.

## **4.4 Intervjuene**

Spørsmålene i intervjuguiden var alle sentrert rundt trommeslagerens identitetsopplevelse og identitetsdannelse (se vedlegg 3). Spørsmålene fungerte kun som overordnede punkter uten for mye styring og struktur av informantene, slik det vanligvis gjøres i semistrukturerte intervju (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 47). Hensikten var at informantene skulle føle seg frie og komfortable nok i situasjonen til å komme med egne innspill, tanker og refleksjoner uansett hvor vi befant oss i intervjuet. Ved å ta utgangspunkt i hovedpunktene i guiden, var målet med samtalen å få frem informantenes ulike oppfatninger, erfaringer og perspektiver rundt temaet.

Intervjuene ble som nevnt tatt opp ble transkribert rett i etterkant og deretter slettet rett etterpå. For å sikre informantenes identitet ble tilfeldige navn valgt. Samtalene som ble gjennomført over nettprogrammet Skype ble også tatt opp med diktafon, plassert nær høyttaleren på pc' en.

### **4.4.1 Utstyrvalg**

For å dokumentere datainnsamlingen brukte jeg moderne opptaksutstyr ved en diktafon av merket *Olympus LS-12* og en bærbar pc av merket *HP EliteBook 8440p* datamaskin med kamera. Diktafonen jeg hadde til rådighet ble samtidig brukt til å dokumentere tanker og refleksjoner jeg gjorde meg umiddelbart etter gjennomføringen av intervjuene. Alle tanker og refleksjoner jeg hadde etter hvert enkelt intervju, ble notert ned og senere anvendt for å reflektere rundt min egen forskerrolle, både i forkant, underveis og i etterkant av intervjuene. *Olympus LS-12* brukes utelukkende bare til dette mastergradsarbeidet og når jeg ikke bruker utstyret er den innelåst på kontoret mitt, på min egen arbeidsplass. Opptakeren fulgte meg frem og tilbake fra arbeidsplass og hjemsplass under transkriberingen av intervjuene. Alle intervjuer, egne refleksjoner tilknyttet for- og etterarbeid som ble spilt inn på opptakeren er nå slettet permanent.

#### **4.4.2 Intervjuguiden og gjennomføring av intervjuene**

Spørsmålene i intervjuguiden ble forandret etter den første innsendingen til NSD. Årsaken til endringen var at jeg opplevde at spørsmålene ble litt ledende. Mine egne meninger opplevdes for fremtredende. Etter endringen følte jeg at spørsmålene var langt mer åpne innenfor temaene og dermed la bedre til rette for å få frem informantenes egne refleksjoner. Jeg meldte inn endringen før den første gjennomføringen og fikk denne godkjent 1. september 2015. Jeg planla å følge opp en del spørsmål uten at jeg tok dette med i intervjuguiden. Særlig gjeldende var det for spørsmål som var innen temaet sound og teknikk.

Utgangspunktet mitt var å få gjennomført alle intervjuene personlig og hjemme hos hver og en av informantene, fordi dette etter mitt eget syn den beste muligheten for kommunikasjon mellom oss deltakere. Konformitet er ansett som viktig ikke bare på det fysiske planet men også for det som angår det psykologiske i en intervjusituasjon (King & Horrocks, 2010, s 42). Det er viktig å danne en trygg og god plattform for samtalen slik at fortellingene og refleksjonene får fritt spillerom. I og med at jeg til slutt endte opp med en stor geografisk spredning, tilsa ikke tiden min med full jobb, familie, fritidssysler og det økonomiske at det var forsvarlig å reise rundt i Norge for å få gjennomført innsamlingen. Løsningen ble da å gjennomføre to av intervjuene over videosamtale på nett. Jeg avtalte sammen med deltakerne at dette var en god løsning. Resultatet ble at jeg gjennomførte et av intervjuene hjemme hos en av informantene, og de to resterende intervjuene ble gjennomført over Skype på ettermiddagstid på min egen arbeidsplass. Jeg valgte arbeidsplassen på grunn av tilgjengeligheten til utstyret jeg trengte for gjennomføringen, og fordi det var rolig og ingen andre tilstede på kontorene etter arbeidstid.

Alle intervjuene ble tatt opp på diktafon. Jeg valgte å gjøre det fordi jeg, som forsker ikke skulle risikere å gå glipp av viktige detaljer som kom frem under intervjuene. I tillegg ville jeg være helt sikker på at eventuelle sitater som ville være aktuelle for å belyse oppgaven ble korrekte. Jeg noterte ikke stikkord underveis da jeg ønsket å være fokusert og fullt tilstede i samtalene.

Videointervjuer kan være svært praktiske i enkelte sammenhenger hvor man kan legge til rette for opptak av hele intervjuet, dele skjermer med informasjon og sende materiale frem og tilbake mellom forsker og deltaker (Postholm 2010, s.77). Dette var ikke nødvendig for min del og opptak av video ble ikke gjort under intervjuene fordi utgangspunktet for intervjuene kun var ment som en samtale med utgangspunkt i informantenes egne tanker og refleksjoner rundt et tema. King og Horrocks (2010, s. 84) anbefaler en forsiktighet med bruk av videointervjuer på grunn av variabler i det teknologiske utstyret. Dette er noe jeg også



erfarte under gjennomføringen av de to intervjuene over nettet. Jeg opplevde at mitt eget fokus og min tilstedeværelse i samtalen ofte ble forstyrret på grunn av utfordringer av teknologisk art. Dårlig eller uklar lyd over nett kunne i enkelte tilfeller medføre at jeg ikke oppfattet det informanten sa, eller at opptaket på diktafonen ikke fikk med seg budskapet gjennom høytalerne på pc' en.

Det integrerte kameraet på datamaskinen gjorde det slik at jeg ikke fikk øyekontakt med informanten, men så rett i en annen skjerm hvor jeg hadde bildet. Dette følte jeg var med på å bidra til at kroppsspråket ikke ble oppfattet på lik linje som man ville gjort under en ordentlig samtale der begge var tilstede i samme rom. Min egen respons underveis ble derfor ofte fraværende eller korte, og begrenset seg til ja eller nei tilbakemeldinger.

#### ***4.4.3 Det første intervjuet***

Mitt første intervju ble gjennomført tidlig i mai 2015 hjemme hos Egil. Jeg ble tatt vel imot og ønsket velkommen i døra. Jeg kjenner Egil fra før og anser han som en venn, kollega og en kunnskapsrik person med mye (uformell) kompetanse. Jeg opplever Egil som svært reflektert når det gjelder trommeslagerens rolle i musikkfeltet. Dette er også årsaken til at jeg ønsket å intervju han til denne oppgaven. Vi plasserte oss i stua i hver vår sofa på skrått i en 90 graders vinkel. Opptakeren ble plassert på bordet mellom oss og vi satte raskt i gang med selve intervjuet. Jeg opplevde intervjuet som meget selvgående. Jeg trengte stort sett bare å lytte og komme med små bekreftelser, avklaringer og oppfølgingsspørsmål som allerede lå i luften. Det faktum at jeg var fysisk tilstede hos vedkommende og kunne holde en samtale ansikt til ansikt spilte en stor rolle i forhold til det å finne roen i intervjusituasjonen. Jeg kunne ta meg tid til spørsmålene og følte at jeg kunne bidra til god kommunikasjon underveis. Pauser som oppsto underveis og litt lange strekk uten dialog i samtalen var ikke noe problem fordi rammene rundt samtalen som tempo, rolighet og forståelse tillot det.

#### ***4.4.4 Det andre intervjuet***

Der det første intervjuet gav meg en opplevelse av gode rammer i et personlig møte skulle jeg for første gang i livet gjennomføre et videointervju et par dager etterpå. Å intervju Markus over Skype var en uvant og en noe merkelig opplevelse. Jeg kjenner ikke Markus personlig fra tidligere men jeg kjenner til han fra ulike fora og kanaler og har møtt han gjennom jobben. Jeg erfarte intervjusituasjonen over nett som litt vanskelig. Ikke på grunn av Markus men det var ikke enkelt å finne roen i samtalen, slik jeg erfarte i det første intervjuet. Nettintervjuer gir

andre rammefaktorer å forholde seg til og gjorde at jeg plutselig kunne føle meg usikker på relevansen i spørsmålene mine. Dette kan jeg tenke meg skyldes at jeg ikke fikk samme kroppslige kommunikasjon og tilnærming til informanten i situasjonen. På grunn av at dialogen ikke kan flyte like godt via Skype, som ansikt til ansikt, ble responsene mine gjennom samtalen begrenset til konkrete tilbakemeldinger i form av «ja», «ok» eller andre ord som bekreftet at jeg lyttet og forsto. Det opplevdes som vanskelig å gi en god tilbakemelding på det som ble sagt da jeg måtte fatte meg i korthet og at kroppsspråket ikke vises tilstrekkelig gjennom skjermen. Tanker kunne også oppstå underveis i intervjuet for hvorvidt teknikken holdt, om dialogen var tilstrekkelig volummessig mellom oss og om det kom tydelig med på opptaket. Slike øyeblikk er for øvrig vanlige å oppleve ifølge King og Horrocks (2010, s. 52). Til tross for noe usikkerhet knyttet til gjennomføringen og noen tekniske bekymringer så føler jeg i ettertid at det ble et godt intervju med Markus, som generøst bidro med flotte egne refleksjoner og erfaringsperspektiver fra sin egen praksis.

#### ***4.4.5 Det tredje intervjuet***

Rundt syv måneder gikk fra jeg gjennomførte de to første intervjuene med Egil og Markus, til det siste intervjuet ble gjennomført med Håvard. Stemningen før intervjuet var anspent og jeg var litt smånervøs. Dette kan naturligvis ha sammenheng med det lange tidsperspektivet siden forrige intervju ble gjennomført. Jeg kjenner Håvard fra tidligere og har hatt han som lærer over en kort periode. Jeg har stor respekt for han som person, som trommeslager og for arbeidet han bidrar med i form av lærebøker og andre påvirkninger til feltet. Dette intervjuet ble også gjort gjennom Skype på min egen arbeidsplass etter arbeidstid. Basert på erfaringene i de to tidligere intervjuene ville jeg i det siste intervjuet forsøke å smelte spørsmålene litt mer sammen slik at de kunne svares på under ett. På denne måten skulle det ikke bli kunstig å dra samtalen tilbake til utgangspunktet om man beveget seg over i neste spørsmål.

#### ***4.4.6 Refleksjoner***

Som jeg nevnte avslutningsvis da jeg presenterte informantene i 4.3.1 opplevde jeg et asymmetrisk forhold i intervjusituasjonene. Min respekt for informantene i forhold til arbeidet de har bidratt med medførte til tider en usikkerhet på spørsmålenes relevans og dybde. Dette mener jeg skyldes en forskerrolle som jeg ikke er fortrolig med. Da jeg reflekterte over min egen rolle og kompetanse i forkant av møtet med informantene var det ikke det faglige som skortet, men selve rollen som forsker. En generell usikkerhet på om situasjonen ville levere

det jeg var ute etter og om forskningsspørsmålene ville være for enkle og overfladiske slik at de gode refleksjonene uteble. Jeg var bekymret for at praten mellom meg og informantene ikke ville flyte eller at den måtte dras i gang. Dette viste seg å være svært så ubegrunnet fordi alle informantene viste seg å være hyggelige og lette å konversere med. De svarte velvillig på alle spørsmålene og ved flere anledninger måtte de tenke seg grundig om før de kunne svare. Jeg har i ettertid tolket det slik at spørsmålene opplevdes som aktuelle og relevante for informantene.

Innsamlingen av empirien foregikk bolkevis og fordelt over en periode over syv mnd. Det innebar at jeg hadde en lengre periode uten å ha fokus på studien og andre perioder med mye intens og konsentrert refleksjon rundt arbeidet som jeg allerede hadde gjort. Jeg opplevde blant annet at mitt syn på oppgavens problemstilling endret seg gradvis underveis fra jeg startet med det første intervjuet til jeg avsluttet. Jeg både hører og leser i transkripsjonene en endring i måten jeg som forsker forholder meg til informantene underveis i intervjuet. Jeg registrerer også mange feil jeg selv gjør i prosessen. Spørsmål som ikke fanges opp, refleksjoner som kunne vært utdypet i større grad og forklart på andre måter. Dette med at jeg ikke klarer å ta tak i slike momenter under intervjuene er noe som i ettertid både fascinerer meg og irriterer meg. Som et eksempel kan jeg trekke frem det første intervjuet jeg hadde med Egil. Vi hadde snakket ganske lenge om personlige påvirkninger fra trommespillsignaturer og Egil drar frem karakteristikk på trommeslagere som han mener har en sterk egenart. Han snakker om Billy Higgins og Tony Williams sine karakterstyrker i trommespillet sitt. Til slutt inviterer han meg regelrett inn til en diskusjon rundt identitetsbegrepet:

*De er veldig forskjellige. Jeg har hørt masse på dem og det som er, jeg vet ikke om vi kommer inn på det senere? Når man snakker om man har en egen identitet.*

Forskeren (meg) er ikke med på notene her og haster videre i spørsmålsguiden uten å ta fatt i denne relativt åpne invitasjonen:

*Ja, kan du reflektere litt om hvordan deres uttrykk har gitt grunnlag for endring av ditt eget uttrykk? Hvordan har det påvirket deg?*

På en slik invitasjon ville det vært naturlig å «spille med på notene» å la informanten få utløp for det han tenkte på. Jeg fulgte heller ikke opp noe særlig med spørsmål om presiseringer eller utdypinger av fagtermer og meninger innenfor faget trommer. Ved å legge mine egne antatte betydninger i fagtermer som dukker opp bidrar jeg ikke til å få frem informantens meninger og refleksjon om et gitt tema. Her skal det selvsagt være en balansering i hva en

velger å la informanten utdype, og hva en ønsker å få en nærmere forklaring på. Man skal for eksempel la informanten slippe å utdype enkle og innlysende ord som dukker opp i samtalen, men viktige termer og beskrivelser som er vidåpen for egen tolkning og som inviterer til egen verdiknytning er det særdeles viktig å få frem betydningen av. Som jeg nevnte i kapitlet om felt og forskningsområde var *feeling* et slikt eksempel på en uttrykk som tolkes ulikt. Ved å ikke være oppmerksom trodde jeg at min egen forståelse av uttrykket var i tråd med informantenes forståelse. Det finnes for øvrig ikke et eget språk for trommeslagere, og alle opplever enkelte temaer, termer og uttrykk som annerledes enn andre.

Intervjuguiden fungerte til dels tilfredsstillende. Jeg kunne med hell ha vært mer bevisst på hvilke uttrykk som kunne dukke opp i temaet for så å be informantene utdype svaret. I tillegg følte det som om mange av svarene overlappet hverandre og skled inn i hverandre. Temaene er jo sett i en sammenheng og det vil kanskje være naturlig at spørsmålene er såpass nær av natur at man kunne få samme svar under flere spørsmål. Jeg gjorde noen enkle rokkeringer på guiden etter det første intervjuet slik at spørsmål 6 blir nr. 4 og nr. 4 og 5 ble til nummer 5. Dette gjorde jeg fordi det virket mer fornuftig med tanke på oppbyggingen av samtalen.

Erfaringen med å intervju personer over programmet Skype opplevdes som vanskelig, kunstig og krevende. Spesielt siden temaet som skulle diskuteres er av personlig art og ligger nært opp mot egne meninger ut fra erfaringer. Tilbakemeldinger mellom meg selv og informanten virket å gå tregt, og følelsen av at det ikke hjalp med å gi små nikk eller blikk påvirket også på intervjusituasjonen og opplevelsen av kommunikasjon. Jeg hadde ikke mulighet til å se i kameraet, men måtte forholde meg til bildet på skjermen, dette gjorde at jeg ikke hadde øyekontakt med personene jeg snakket med. Svarene opplevdes derfor som mer kontante og bestemt av informanten. Jeg hadde liten mulighet til å påvirke samtalen med gester og kroppsspråk.

## **4.5 Ethiske dilemmaer**

Det er ulike faser som gjør seg gjeldende i en datainnsamling. Som Kvale og Brinkmann (2009, s. 80) skisserer, kan syv etiske utfordringer oppstå underveis i prosjektet. Slike etiske utfordringer er viktige å ta med i betraktningen før en gjennomfører en større intervjuundersøkelse. De syv utfordringene blir knyttet til ulike faktorer som tematisering, planlegging, intervjusituasjonen, transkribering, analysing, verifisering og rapportering. Jeg skal kort beskrive mine valg relatert til disse ulike fasene i forskningsprosjektet.

Tematiseringen av oppgaven ble gjort på bakgrunn av en genuin interesse for temaet. Årsaken til at jeg tok valget med å løfte frem oppgavens overordnede problemstilling er for å belyse et relevant fenomen i miljøet. Alle intervjuene var avtalte i god tid på forhånd og alle som deltok fikk tilsendt en samtykkeerklæring med informasjon om studien og konsekvenser. Alle samtykkeerklæringene ble underskrevet av informantene. Intervjuets tema ble nevnt for informantene i forkant, både i informasjonen som ble sendt ut og også nevnt muntlig, på tekstmelding eller e-post. På denne måten var informantene orientert om hovedområdet som skulle reflekteres over.

Alle intervjuer ble transkribert og anonymisert underveis i transkriberingen. Ingen personlige opplysninger er tatt med eller skrevet ned i denne prosessen. Det medfulgte ingen rapporteringsplikt tilknyttet dette prosjektet.

Uttalelser og refleksjoner fra informantene blir i liten grad tolket til noe annet enn de er. Meningene skal ikke tolkes ut fra sammenhengen, men de settes inn i forbindelser der formålet er å belyse tematikken som diskuteres. I denne oppgaven er det informantene som besitter den største delen av kunnskapen, og min rolle som forsker er å få denne frem på best mulig måte. En verifisering av kunnskapen ligger derfor implisitt i informantenes erfaringer og refleksjonene som trekkes frem. Musikk er i stor grad en erfaringsbasert kunnskap som er personlig, og dermed svært individuell.

#### **4.6 Analytisk tilnærming**

Transkriberingsprosessen forgikk mellom hvert intervju med informantene. Etter hvert som datainnsamlingen med diktafon var over ble intervjuene transkribert av meg selv ord for ord. Denne transkriberingsteknikken kalles ifølge King & Horrocks (2010, s. 143) for *verbatim*. Den innebærer at forskeren skriver ned intervjuet i detalj, ord for ord. Dialektord og lokale måter å ordlegge seg på i språket ble flatet ut til direkte bokmål. Pauser i lengre setninger som dro ut ble notert som en rekke med punktumtegn (...). Eksempelvis kan jeg trekke frem en setning fra intervjuet med Håvard: «Det uttrykket og den friheten og den.....den typen spilling fascinerte meg.» Tegnene sier ikke noe i seg selv om lengden på pausen i setningen, men viser til et brudd eller en kortere pause setningen hvor det er tydeliggjort at informanten tenker.

Latter eller andre utbrudd i relasjon til det som sies er notert i setningen der de fremtrer med parentes. Andre lyder som eh, ah og lignende er tatt med i setningen der de forekommer. Lyder i sammenhenger med engasjement skrives med store bokstaver der de

forekommer. Sang, rytmiske eller musikalske eksempler som synges av informanten er notert ned som lydtrykter med forklaring i parentes om hva informanten eksemplifiserer. Eksempel fra intervju nummer 2 med Markus: «*Der hvor vi i gamledager spilte diggidiggidiggidiggi (trommelyder)*». Årsaken til at disse lydene noteres slik er fordi de rett og slett ikke lar seg notere med tekst. Jeg kunne notert dem som rytmiske figurer, men sett i lys at tekstens i seg selv sier noe om hva informanten skal ha frem og meningen med det, ser jeg ikke funksjonen i å utvikle og presentere et eget notebilde på slike lyder.

Utfordringer med dataprogrammet Skype gjorde til tider at lyden ble forvrengt digitalt eller bare uheyrbar. I disse tilfellene har jeg notert i parentes at dette ikke oppfattes på grunn av dårlig lyd forbindelse. Dette skjer for øvrig bare en gang i forbindelse med alle intervjuene. Mine egne tilbakemeldinger som for eksempel: «ja, mhm, javel, ok», og så videre, har jeg ikke tatt med i transkripsjonene. Jeg har også utelatt eventuelle opplagte ordfeil der eksempelvis informanten starter på et ord som blir feil og umiddelbart retter seg selv. Disse står notert med det korrekte ordet som ble rettet opp.

Non verbal kommunikasjon er vanskelig å lage beskrivelser på i disse intervjuene siden to av dem ble gjennomført over nett. Det som sies i intervjuene er veldig direkte og konkret. Jeg har vurdert om dette må tas hensyn til i disse intervjuene og funnet ut gjennom lyttingen at det sjelden eller aldri forekommer uttalelser som krever tolkning av tonefall for å finne betydningen av meldingen. Jeg har derfor utelatt dette fra transkripsjonene i sin helhet.

Etter å ha transkribert intervjuene ferdige ord for ord, hørte jeg gjennom hvert enkelt intervju på nytt samtidig som jeg leste transkripsjonen. Dette ble gjort for å høre om viktige detaljer som kom frem kunne vært utelatt fra transkripsjonen eller forsvunnet i løpet av transkripsjonsprosessen. Etter denne gjennomlesingen og gjennomlyttingen ble opptaket slettet fra diktafonen. Prosedyren ble så gjennomført på hvert enkelt intervju etter hvert som de ble gjennomført i feltet. Til slutt, når alt av datamateriell var innsamlet og alle opptakene slettet, leste jeg gjennom intervjuene igjen. Denne gangen forsøkte jeg å legge merke til steder i teksten som sto i sammenheng eller i motsetning til det de andre hadde sagt om et felles tema eller fenomen.

Analysemetoden jeg har valgt for denne oppgaven legger ikke i særlig grad opp til en språklig fortolkning av innholdet av det som sies i intervjuene. Hovedsakelig fokuserer jeg på det som trer frem i materialet, hvor jeg forsøker å skape en større forståelse for temaene gjennom informantens egne perspektiver. Denne måten å tolke et materiale på er ikke vanlig innenfor den fenomenologiske tradisjonen, men kan ses som konstruktiv i det som kan betraktes som en blandingsmodell hvor elementer hentes fra mange metoder innen det

kvalitative, fenomenologiske begrepet (King & Horrocks, 2010). Analysemetoden i denne oppgaven kan beskrives som en blanding av en fenomenologisk, hermeneutisk tilnærming og *Grounded Theory* som jeg finner beskrevet blant annet i King og Horrocks (2010) metodebok *Template Analysis*, hvor jeg henter noe av min inspirasjon.

#### 4.6.1 Koding

Etter tredje gangs gjennomlesning, skrev jeg ned stikkord fra hvert enkelt intervju ut fra det som trådte frem i informantenes fortellinger og refleksjoner. Deretter gikk jeg gjennom notatene jeg gjorde i stikkordsform og laget meg overskrifter for hvert av svarene med mine egne tilhørende refleksjoner. Alle temaer og kategorier ble sett i sammenheng med og veid opp mot problemstillingen i studien, altså hvordan rytmiske trommeslageres identitet og egenart dannes.

Et eksempel på en slik tidlig overskrift med mine egne refleksjonsnotater kunne for eksempel se slik ut:

**Kompetanseutvikling:**

Praksis: Selvbilde, selvfokus, uredhet, selvstudium.

Institusjonen: Bevissthet. Kjennskap til fagmiljø, erfaring, praksiskunnskap.

Spisskompetanse fra lærere. Veiledning fra andre.

Ved neste gjennomlesning av intervjuene noterte jeg så ned hovedpunkter og underkategorier som ble løftet frem av informantene i intervjuene. *Template analysis* er en tjenlig tilnærming å bruke i denne oppgaven fordi den legger til rette for kategoriseringer av tema slik at de får betydning til et overordnet mål. Temaene og delene står også her i forhold til hverandre. Ved å ta utgangspunkt i *Template analysis*, og hente elementer fra *Grounded Theory* som fokuserer på at det er informantenes egne refleksjoner og perspektiver som skaper grunnlaget for teori- og analysearbeidet (Dalen, 2008, s. 46), vil jeg kunne se på mitt eget materiale gjennom hovedtemaer. Temaene vil kunne vise sammenhenger gjennom refleksjonene til informantene opp mot det overordnede temaet. En slik temaanalyse vil også være fruktbart for å få frem flere aspekter rundt hovedtemaet. King og Horrocks (2010, s. 150) skriver:

In all versions of thematic analysis, the researcher is required not only to produce a list of themes but also to organise those themes in a way that reflects how they are conceptualised to relate to each other.

Betydningen og tolkningen av opplysningene bearbeides i det som omtales som en induksjonsprosess (Dale, 2008, s. 47). Dette innebærer at informasjon som kom frem i

intervjuet ble kodet ned igjen til en beskrivelse eller et ord som viste seg essensielt i den aktuelle sammenhengen (Creswell, 1998, s. 241). Et eksempel på hvordan kodingen av de ulike kategoriene ble gjort i etterkant har jeg hentet fra det tredje intervjuet, med Håvard:

Refleksjon	Betydning	Koding
<i>[...] du skal være sterk nok faglig til å overbevise publikum at du har noe å fortelle, hvis du ikke tror du selv har noe å fortelle så klarer du aldri å gjøre det. Hvis du ikke er i stand til å tro på deg selv som historieforteller eller formidler av et eller annet, språk eller en historie så taper du.. du har tapt.</i>	Være trygg i rollen som trommeslager. Vite at man har kontroll på håndverket sitt som musiker og mestrer tradisjonen.	Selvtillit

Etter at jeg hadde funnet det som for meg framsto som viktige refleksjoner og meninger i de ulike intervjuene ga jeg innholdet i intervjuene ulike koder som var basert på det fremkomne materialet. Disse kodene la jeg deretter inn i en egen tabell som oversiktlig sammenlignet de tre intervjuene sammen med sine tilhørende koder. For å se på de ulike underkategoriene og sammenligne dem opp mot hverandre ga jeg kodene ulike farger. På denne måten kunne jeg raskt se hvilke koder som samsvarte med hverandre. Fargene ble til slutt sortert i rød, blå og grønn. Tre farger som lett kan skilles fra hverandre og raskt sorteres med det blotte øye. Jeg tilegnet de ulike fargene følgende egenskaper:

1. Grønn farge ■ viste meg at det gjeldende temaet ble trukket frem i alle tre intervjuer.
2. Blå farge ■ indikerte et likhetstreff på temaet i minst to av intervjuene
3. Rød farge ■ viste meg at temaet kun forekom i ett intervju.



**Tabell med merkede koder:**

Intervju 3	Intervju 2	Intervju 1
Interesse	Bredde, erfaring.	Dybdejobbing mengde bredde
Bredde	Trygghet i rollen, Lytte samspill	Relasjoner
Rolle	Rolle, betydning av rolle	Erfaringer
Håndverk	Identitet egenart	Sosiale nettverk, få jobb
Selvtillit	Stjele identitet	Historien om trommer
Modenhet	Sosiale betingelser	Selvtillit, innsikt, lytte
Valg av sound, finne lyd	Egenart	Galskap
Tradisjon	Miljø	Lek, utfordre hverandre
Fundamentet	Egen bevissthet	Tradisjonsmestring
Funksjonalitet	Kopiering	Fokus
Påvirkninger	Håndverk	Håndverk
Historie om tradisjon	Andre definerer uttrykket	Kropp, språk, kommunikasjon
Fokus	Samspill	Samspill
Kulturbakgrunn	Utvikling av tradisjoner	Tanke, kropp, føling
Fagkunnskap	Lytting, jassen som metode	Bygge identitet
Mentorrolle	Motoriske med kropp	Lytte sammen, samspillet konsensus
Jazzens åpenhet (metode)	Feedback	Feedback input, endring
(tom)	Sound, beat	Jazzens metode
(tom)	Miljø muligheter	Soundidealet
(tom)	Holdning	Egenart
(tom)	Tradisjon	(tom)

Analysen av temaer som dukker opp i empirien, gav meg en god oversiktlig når det gjaldt å se hvilke temaer/koder som opplevdes som felles i intervjuene. Det betyr ikke at andre temaene ikke er like viktige, alle temaene som fremkom er knyttet sammen og er en del av egenskapene som berører trommeslagerens verden og utøvelse. Temaene som er merket med

grønt, kan ses på som en topp i det hierarkiske temasystemet for analysen. King og Horrocks (2010, s. 150) skriver:

The organisation of themes can also include links between hierarchical groups or clusters. This method is often used where the researcher aims to develop a conceptual model of the phenomenon under investigation.

Som forsker kan jeg linke hovedtemaene mot de underliggende temaene som er merket med blå og rød for å få frem betydninger som belyser fenomenet. Da temaene var ferdig kodet, lette jeg etter sitater som kunne brukes for å utdype oppgavens problemstilling og fokus.

De fem temaene som fremtrådte gjennom analysen vil jeg karakterisere som romslige. Det vil si at jeg opplever at de inneholder mange likartede dimensjoner og at de i tillegg gjør det vanskelig å skape distinkte skilnader på enkelte temaer. Et eksakt eksempel på det, er hvordan temaene sound, håndverk og tradisjon glir inn i hverandre. En slik sammensatt og helhetlig kunnskap beskrev jeg i kapittel 3.9 om hvordan vi kan se trommeslagerens helhetlige kunnskap i lys av dyden *fronesis*.

#### **4.6.2 Reliabilitet og validitet**

For å oppnå et mål av kvalitet i arbeidet jeg har gjennomført er jeg avhengig av å besitte kunnskap om området jeg opererer innenfor og fenomenet jeg undersøker. I studier med en fenomenologisk hermeneutisk tilnærming, vil slike kvalitetskriterier først og fremst være knyttet opp til forskerens egne kompetanse. I denne oppgaven vil det være min egen kunnskap som definerer evnen til å fortolke og behandle empirien som oppstår underveis i studien. En slik fortolkning er basert på det som Husserl omtaler som intersubjektivitet, altså den intersubjektive kommunikasjonen mellom meg som forsker og deltakerne i studien. Ved kontinuerlig å sammenligne våre forståelser opp mot hverandre, korrigere eventuelle misforståelser og feiltolkninger vi kan ha om kunnskapen vil dette i seg selv fungere som en kvalitetssikring (Postholm, 2010, s. 136). En lignende beskrivelse finner jeg også hos Moustakas (1994, s. 57):

In such a process in which I present myself to you and you present yourself to me there is an interchange of perceptions, feelings, ideas and judgement regarding the nature of reality. A continuing alteration of validity occurs as people articulate and describe their experiences.

Intersubjektivitet beskrives av Kvale og Brinkmann (2009, s. 323) som «[e]nighet eller forståelse mellom to eller flere personer om en observasjon eller et argument».

Sammenligningen og kunnskapsutvekslingen som Moustakas (1994) poengterer i sitatet foran, er det som Postholm (2010, s. 136) beskriver som «member checking» som også

primært dreier seg om å sikre troverdighet i ens egne oppfattelser ved å se om de er i overensstemmelse med andres oppfatninger.

Intersubjektiv kommunikasjon gjør seg særlig gjeldende i denne oppgavens sammenheng fordi mine spørsmål og tilbakemeldinger i intervjuene bygger oppunder, utfordrer og bekrefter informantens refleksjoner, samt bidrar til å tilegne meg ny innsikt i fenomenet som diskuteres.

#### **4.6.3 Fenomenologisk tilnærming**

I denne studien er jeg ute etter enkeltindividers opplevelse av et spesifikt fenomen, derfor har jeg valgt å fokusere på det som omtales av Creswell (1998, s. 236) som psykologisk fenomenologi, der individet fremfor gruppen står i fokus og hvor forskerens egne erfaringer teller med som en del av studien. Formålet er å få frem enkeltmenneskers opplevelse om et konkret fenomen, i denne anledningen refleksjoner rundt identitet og hvordan en egenart oppleves i musikkutøvelsen. Jeg innhenter informasjon om hvordan erfaringen av det samme fenomenet oppleves av flere enkeltindivider (Postholm, 2010).

I et musikalsk perspektiv kan vi se til musikkfenomenologien som igjen tar sikte på en hovedinteresse rundt hvordan musikkens struktur og indre relasjoner kommer til uttrykk og oppleves av enkeltindividet. Den er basert på en «intuitiv erkjennelse, hvorledes den musikalske mening gripes umiddelbart og hvorledes den ekspressive karakter ved det klanglige fenomen oppfattes» (Benestad, 2005, s. 399). Selv om det ikke er enkeltmenneskets opplevelse av musikalske meninger denne studien fokuserer på, er det likevel et fenomen av en slik art at det er åpen for personlig tolkning. Ved å fokusere på hva den indre berøringen oppleves som, og hva som ligger til grunn for den kan vi også peke på årsaker og hensikter i den praktiske utøvelsen. Meningen med å få frem ulike syn gjennom intervju er nettopp å undersøke menneskelige, individuelle opplevelser, meninger og perspektiver av trommeslageridentiteten i en naturlig setting.

#### **4.6.4 Hermeneutisk tilnærming**

Min egen forforståelse, mine erfaringer som trommeutøver og min musikalske identitet som musikkfaglig person, gjør at det blir ekstra viktig å reflektere rundt min rolle i musikkmiljøet og trommeverdenen som jeg er en del av. For at denne masteroppgaven skal fremstå som vitenskapelig forankret, innebærer det at jeg som forsker må forsøke, så godt det lar seg gjøre,

å objektivere mine refleksjoner og standpunkt. De fleste som er involvert i studier hvor de innehar en dobbeltrolle, både som forsker og utøver, vil ha et mål om å forholde seg mest mulig objektiv til teori og empiri. Samtidig er det slik at jeg både som menneske, fagperson og erfaren utøver alltid vil ha med meg min egen forforståelse relatert til både tidligere erfaringer og valg av vitenskapsteoretiske ståsted. Som Skorgen (2006, s. 219) påpeker, må våre erfaringer forstås ut fra en tidligere etablert forståelse, ellers ville det ikke være mulig for oss verken å tenke eller sette ord på denne forståelsen.

I analysedelen av oppgaven vil jeg pendle mellom helhet og del. De fem temaene som løftes frem og diskuteres i analysekapitlet (kapittel 5) er avgjørende for å kunne se det store bildet og helheten; identitet og egenart knyttet til trommespill. For å få frem den dypere mening i materialet, må budskapet settes inn i en større sammenheng og helhet (jf. Dalen, 2008, s. 21). Det er dette Hans-Georg Gadamer (2010, s. 33) trekker frem som *den hermeneutiske regel* og forklarer at regelen først og fremst innebærer at vi ikke kan forstå en helhet uten å gå nærmere inn på de forskjellige delene. Dette gjelder også i motsatt tilfelle, at man ikke kan forstå delene i seg selv uten å se dem i lys av en helhet. Skorgen (2006, s. 223) skriver følgende:

Fortolkerens forståelse vil alltid være betinget av hans/hennes individuelle og historiske utgangspunkt: Han kan ikke tre ut av forståelsens sirkel og anskue gjenstanden under evighetens synsvinkel – objektivt og uavhengig.

Forståelsens sirkel er noe som viser tilbake til hvordan forståelsen alltid baserer seg på delene og helheten i et spesifikt fenomen. Delene bygger på hverandre og er i konstant endring og på denne måten vil de alltid endre seg på bakgrunn av hverandre og i forhold til hverandre.

Skorgen (2006, s. 223) uttrykker videre:

Han er henvist til å begynne der han står, men på bakgrunn av de erfaringer han gjør seg i møte med gjenstanden, settes han i stand til gradvis å nærme seg en riktig forståelse. Forståelsen blir derfor en uendelig prosess, en stadig tilbakevending til utgangspunktet, som hele tiden modifiseres i lys av nye erkjennelser.

Som et eksempel på hvordan den hermeneutiske sirkelen fungerer, reflekterer Gadamer (2010) rundt prosessen vi går igjennom når vi lærer oss et fremmed språk. Han illustrerer hvordan vi hele tiden forholder oss til ulike deler som utgjør en betydning i det større bildet. For å forstå meningen i det vi sier må vi først og fremst forstå oppbygningen og konstrueringen av setningen. Deretter kan vi se på delene og deres enkeltstående betydning (Gadamer, 2010, s. 33). Setninger er konstruert av enkeltord der ordet har sin egen mening ut fra en gitt kontekst. Uten disse ordene ville ikke setningen ha noe mening eller funksjon.

I et intervju gjort av Farsethås (2002) for NRK mener professor Arne Melberg at det å forholde seg til språk er noe Gadamer mener innebærer å forholde seg til hele verden. Et slikt syn er en objektiv hermeneutikk som innebærer at det er objektet selv som legger mening i forståelsen, det blir dermed opp til leseren selv å lete etter meningen. Melberg hevder at Gadamer mente at subjektivitet ikke hører til i hermeneutikken (Farsethås, 2002). Han anser det derimot som et direkte onde, fordi hermeneutikk handler om å forlate det subjektive og gå inn i en meningsproduksjon der det er sammenhengen i seg selv som avgjør meningen, og ikke hva subjektet tilfeldigvis mener eller vil tro om fenomenet. Særlig legger Gadamer vekt på viktigheten i at fortolkeren forlater seg selv for å gå inn i en felles meningsforbindelse der meningen alltid er definert utenfor observatøren (Farsethås, 2002).

Musikk som fenomen kan også sees i lys av en slik forståelsessirkel. Tilegnelsen av kunnskap og ferdigheter vil alltid være i endring og utvikling på bakgrunn av det vi lærer fra andre medspillere, lærere, tradisjoner, samspill, tilbakemeldinger og egne refleksjoner over tid. Vi spiller på den måten vi gjør fordi tradisjonen og kunnskapsutvekslingen tilsier at det skal låte slik eller sånn. Vi bygger også vår egen kunnskapsbase «sten på sten» for å kunne uttrykke noe musikalsk som andre skal forstå. Spiller vi noe annet som ligger utenfor tradisjonen eller konteksten bryter vi med standarden, og meningen i det vi uttrykker kan i noen tilfeller falle bort. Eksempelvis vil utøvere innenfor en jazztradisjon ha en annen måte å tilnærme seg det musikalske språket på enn det vi finner hos utøvere innenfor rock and roll-sjangeren.

Å sette sin egen forståelse i et såkalt revisjonsberedskap er også viktig for Gadamer. Det innebærer at jeg som forfatter av denne oppgaven må kunne gjøre en revisjon av mitt eget arbeid. Videre betyr det at jeg må være beredt til å se egne forutmeninger og standpunkt i et nytt lys på bakgrunn av det som kan oppstå av ny kunnskap og det vi kan lære av teksten (jf. Skorgen, 2006, s. 231). En forståelse for materialet bygges i første omgang på deltakernes direkte uttalelser, men den vil også i stor grad ha utviklet seg i en dialog mellom meg selv som forsker og analysen av det empiriske datamaterialet (jf. Dale, 2008, s. 19).

## 5 Et kroppslig fundament og det sosiale miljø

**«And If you happen to have talent  
then you take that technique somewhere  
with your talent and you create your thing.  
There is no way we can escape ourselves»  
*Jacques Pépin*<sup>9</sup>**

I dette og det neste kapittelet vektlegger jeg de fem temaene som fremkom i empirien. Erfaring, tradisjon, håndverk, metode og personlig uttrykk beskrives og jeg viser hvordan kroppen vår og den musikalske identiteten er meget sentral når vi tenker oss tilegning av kompetanse på veien til å bli profesjonell trommis. Spørsmålet jeg stilte innledningsvis i kapittel 1.4 om hva en kroppslig erfart kunnskap vil ha å si for egenarten gjør seg også gjeldende i dette og det neste kapitlet. Jeg skal belyse hvordan ulike kroppslige erfaringer så vel som påvirkninger fra det sosiale miljøet rundt oss er med på å legge grunnlaget for utviklingen av vår trommeslageridentitet. Jeg skal også se på hvordan erfaringer etter hvert fremkommer i en taus kunnskap og egenart på instrumentet.

### 5.1 Tidlige erfaringer

Innledningsvis i intervjuene mine ber jeg informantene om å fortelle om sin egen bakgrunn og praksis som profesjonelle trommeslagere. Jeg ønsker å høre om veien de har gått for å komme dit de er i dag og på hvilken måte de selv, som profesjonelle, opplever yrket.

Som de aller fleste trommeslagere har både Egil og Markus fått sine første opplevelser gjennom det lokale korpset. Begge to sier at denne tidlige erfaringen med musikkutøvelse er verdifulle erfaringer som blant annet har gitt dem et teknisk grunnfundament og en base for å forstå enkel rytmisk notasjon i form av noter. De går ikke lengre inn på denne erfaringen men jeg registrerer at de umiddelbart trekker den frem som en viktig del av deres karriere.

Grunnkunnskap i tidlig alder er beskrivelser som gjør det naturlig for meg å trekke paralleller til Aristoteles (1999) dyder (jf. kap. 3.7) hvor en tidlig lærdom faller innenfor de etablerte begrepene *episteme* og *techne*. Som aspiranter og unge trommeutøvere i et korps er oppgaven som oftest enkel; vi skal utvikle egenskaper som gjør det mulig for oss å gjennomføre det grunntekniske fysiske arbeidet på trommene, i tillegg er det en fordel å

---

<sup>9</sup> Vlack, Blackwell, Hobday & Zuckerman (2010) Wisdom. [itunes film] Andrew Zuckerman Studio.

kunne lese rytmisk notasjon. I samspillet med de andre instrumentene settes så disse kunnskapene sammen og vi spiller det skrevne verket. I en slik sammenheng, er vi opplagt på et lavt og grunnleggende nivå, men tidlige erfaringer med musikk gjennom utøvelse er jo nettopp det Ruud (2013) også trekker frem som en av de viktigste momentene for vår egen personlige historie og musikalske identitetsutvikling. De fem personlige rommene som nevnes i teorikapittelet 2.2 beskriver hvordan slike personlige og tidlige opplevelser er med oss og «danner råstoffet om oss selv og vår egen fortelling» (jf. Ruud, 2013).

Gjennom musikkutøvelse i det lokale korpset skapes en sosial møteplass som er inkluderende og trygg, både for barn og voksne. Slike sosiale arenaer er med på å skape rammer for opplevelsene som er viktige for vår egen utvikling som mennesker. Her omgås vi sammen med andre som har samme interesse i musikken og knytter opplevelsene til en historisk referanse som danner utgangspunktet for vår musikalske identitet. Slike hendelser kan vi sette i forbindelse med Ruud (2013) sin forståelse av musikalsk sosial tilhørighet som han skriver om i *det sosiale rom*. Det å være med i et korps som inkluderer voksne og barn er stort sett alltid innebefattet med at mange kjenner hverandre fra før eller blir kjent underveis, og dermed danner nye vennskap på bakgrunn av en felles musikkinteresse. En sosial identitet er noe Ruud (2013, s. 139) mener alltid må ses i lys av vår egen selvoppfatning av tilhørigheten til et felleskap. Å spille sammen med de andre i korpset blir automatisk en del av det han omtaler som våre felles identitetsmarkører. Her kan vi også se teorien om *tiden og stedets rom* og om hvordan musikken knytter oss til tidsepoker og steder vi har et forhold til gjennom den sosiale musikkutøvelsen. «Gjennom opplevelsen av meningsfulle øyeblikk kan musikken ramme inn og markere tid, gjennom å skille ut hendelser vi opplever å være betydningsfulle» (Ruud, 2013, s.197).

Et annet identitetsperspektiv som fremstilles av Schei (2010, s. 186) er at vi må anse identiteten vår som et rent sosialt konstruert fenomen fordi vi er uløselig knyttet til kulturen vi tilhører. Et slikt identitetssyn vil etter min mening ikke være helt korrekt i denne sammenhengen fordi informantenes fortellinger og selvforståelse viser at sosiale miljøer opptrer i stor grad som påvirkninger til identiteten.

Sett i lys av at både Markus og Egil trekker frem korps som en viktig del av musikerbakgrunnen og grunnkunnskapen sin kan vi anse slike tidlige erfaringer som en viktig del av vårt grunnlag som musikere og kanskje også som mennesker. Korpset oppleves også som en god arena for å lære oss det helt grunnleggende for trommeslager-rollen, som det å holde stikkene korrekt, å slå trommene på rett måte og med en rett utført teknikk. Det handler om å få til en behersket aktivitet, en uanstrengt lyd fra instrumentet og en flyt i selve

utførelsen i samspill med andre instrumenter. Det er denne kunnskapen som anses som helt elementær for trommeslageren. Det er etter min mening enkelt å høre at kunnskapen er på et grunnnivå fordi den kan oppleves som lite dynamisk, ikke alltid i time og med lite flyt og groove. Min egen erfaring med aspiranter sier meg at rytmeutøvelse på et slikt grunnivå høres nokså ensartet ut uansett hvem av nybegynnerne som spiller på trommene.

Et viktig aspekt med korps som jeg ikke enda har trukket frem er den kroppslige tilnærmingen til rytme som vi får gjennom marsjering. Rytmer, groove og marsjering henger tett sammen og ved å spille trommemarsjer i det tempoet vi selv går eller marsjerer i kroppsliggjøres rytmer helt naturlig. Slik kjenner vi også fysisk på kroppen om det utøves 1/4 dels noter (gå-noter) eller om vi spiller 1/8 dels noter (løpe-noter). Den kroppslige dimensjonen som Merleau-Ponty (1994) fremhever kan på den måten sies å gjøre seg gjeldene tidlig i den musikalske utviklingen.

Tidlige erfaringer med korps banet veien videre for Egil og Markus, og overgangen fra korpsrommet og over til øvingslokalet der trommesettet befant seg var ikke lang. Egil, som i hovedsak er autodidakt forteller om hvordan han plutselig fikk en erkjennelse av at trommene var det riktige instrumentet for han:

*[...] og så har jeg en mistanke om at jeg kanskje hadde lett for det. Fordi at jeg kunne, jeg kunne høre ting, enten på radioen eller på tv, og så kunne jeg gå ned på korpsrommet og øve inn det jeg hadde hørt. Så det er helt tydelig at hvis jeg hadde et talent så var det i hvert fall, det var kanskje ikke det at det virtuose lå liksom veldig lett for meg. Men det med lyttingen, at jeg hørte hvordan ting ble gjort.*

Å spille trommer basert på lytting og memorering var noe Egil kjente falt naturlig for han. Han opplevde mestring ved å høre hvordan groover ble utført av andre for så å gjennomføre selv. Han memorerte og kopierte det mentalt og dro til øvingsrommet for å reproducere inntrykkene på sitt eget instrument. Han erindrer tiden i øvingslokalet med et smil og forteller om hvordan kassettopptak av låter han likte og som var populære på den tiden, fungerte som inspirasjon og som en motivasjon for egen øving:

*[...] da var det hjem å øve, og jeg øvde jo fremdeles på den måten at jeg tok opp «Ti i skuddet» på kassett, og gikk ned på skolen og øvde (lett latter) på kveldene på de låtene. Og da var det om å stoppe opptakene før applausen kom (Latter), for da fikk jeg plass til mest mulig musikk. Og så var det å øve inn det. Og det er klart at da var det lytting hele tiden, det var ikke noter.*

En auditiv mestring av det musikalske materialet står sentralt for Egil i en tidlig fase. En aktiv arbeidsmetode med stadig kopiering av andre musikeres spill gjør han i stor grad oppmerksom, nysgjerrig og motivert for egen læring. Egil beveger seg i en ny retning fra notelesing og nøyaktige utførelser av det skrevne verk i korpset til å lære seg ny musikk



gjennom aktiv lytting. Tidlige faser i en musikers utvikling kan ses i forhold utviklingsnivåene beskrevet av Lehmann, Sloboda og Woody (2007), som jeg beskrev i kapittel 1.6. Det er i det andre nivået at gehørbaserte utøvelser og tidlige musikalske erfaringer spiller en rolle. Nivået beskriver også hvordan amatørmusikere som spiller i band på fritiden og som har en interesse for musikk passer inn her. På det andre nivået finner vi også de selvlærte (autodidaktene) og musikkentusiastene som har noe utdannelse fra tidligere gjennom institusjoner, men da på et lavt og meget grunnleggende nivå. Slike eksempler kan tenkes å være korps, kulturskole og lignende. Jeg mener at det essensielle med dette definerte nivået, er at det viser hvordan personer som ikke livnærer seg av musikk som yrke likevel er genuint opptatt av musikk fordi det gir dem en ekstra dimensjon og en berikelse i livene deres (Lehmann, Sloboda & Woody, 2007, s. 16). Egil gjør ikke opptak og øver til låtene fra «Ti i skuddet» fordi han ønsker å legge en strategisk langsiktig øvingsplan for å utvikle sine evner, men derimot på bakgrunn av en genuin interesse for musikk og en interesse av å spille på instrumentet sitt i en musikalsk sammenheng.

Verdien av slike tidlige mestringsopplevelser som Egil forteller om, er svært nyttig kunnskap for oss. Følelsen av å oppleve resultater på bakgrunn av vår egen kompetanse og kunnskap er nettopp ansett som en av de største faktorene for å fortsette med musikkutøvelse mener Ruud (2013) i teorien om *det personlige rom*. Vi danner opplevelser som er med på å forme vår musikalske identitet og derfra oppstår det en egen motivasjon til å utforske nye muligheter og videre utvikling. Det er først når vi opplever å kunne virkelig mestre noe gjennom og med kroppen, noe fysisk, noe konkret, at skapertrangen oppstår og utvikles. Egil henter inspirasjon fra musikk og musikalske helter som han liker. Som Ruud (2013) påpeker i *det sosiale rom* er det gjennom musikalske rollemodeller vi skaper en identitet som gjør at vi identifiserer eller skiller oss fra andre. Mestring av idolenes musikk er ansett som en forsterker for vår egen selvfølelse (Ruud, 2013, s. 149).

En kroppslig forankring er nettopp en av de største verdiene som følger med når det gjelder å tilegne seg såkalt kamptrening i feltet tidlig i karrieren. Kamptrening er et begrep Egil anvender for å illustrere en form for dybdejobbing innad i praksisfeltet. Det betyr i praksis å påta seg så mange jobber som mulig med så mange ulike musikkstiler som mulig.

Markus forteller om hvordan å påta seg spillejobber av en viss kvalitet kan bidra til at du øker nivået som utøver:

*Og da, det som skjer er at da får du erfaring, på det nivået jevnlig hele tiden og det også utvikler måten din å håndtere rollen som slagverker da. Og derav så blir du proffere enn de amatørerne.*

Håvard forteller om en motsatt erfaring fra sin utdanning som klassisk trommeslager der han opplevde at instrumentet ikke ble personlig til tross for mestring:

*[...] det ble aldri mitt instrument. Jeg kom aldri i ett med instrumentet, men jeg har spilt en sats av en xylofonkonsert og en del melodisk, pauker og klokkespill, rørklokker, triangel, cymbaler, av to cymbaler som ikke er noe enkelt å få klang i for en som ikke har gjort det før.*

Forankring og en erkjennelse av at instrumentet er ditt personlige uttrykksmedium er derfor viktige hos alle informantene og er derfor naturlig å tenke seg som en viktig faktor i utviklingen av trommeslageres musikalsk identitet. Egil hadde opparbeidet seg erfaring ved å spille i en rekke band over mange år. For å bli en god trommeslager anser han kamptreningen som en av de beste arbeidsmåten å tilegne seg kompetanse på:

*Ja poenget var i hvert fall at plutselig så skjønte jeg at det å være ute å spille med folk i så forskjellige sjangere som jo det egentlig var da. Det kunne være tre dager med storband, så var det en viseturne med Cornelius Wresvik og Evert Taube musikk uka etter og så kunne det være skolekonsertturne. Det var alltid skolekonsertturne en runde på høsten og en på våren, så det å gjøre hundrevis av konserter for barn for eksempel og alt det der, det var jo verdens beste jazzlinje.*

For Egils del, dreier det seg om å skaffe seg utøvende erfaringer fra et bredt praksisfelt der arbeidsoppgavene er knyttet til sjangere av alle slag. Han ser på denne erfaringen som likeverdig og like nyttig som en formell musikkrelatert utdanning, som i hans egne ord innebærer en jazzlinje.

Musikk forankret i kroppslige handlinger gir oss en egen erfaring, kunnskap og innsikt i det utøvende. Det er alltid kroppen vår som er i førersetet og holdes ansvarlig for at en slik utøvelse kan finne sted. Når Merleau-Ponty (1994, s. 12) skriver at vi «[...] kan kun forstå den levende krops funksjon ved selv at utføre den og i det omfang, jeg er en kropp, som rækker ud mot verden» er det fordi det først og fremst er ved å utføre handlingen at vi kan forstå handlingen i seg selv. En kroppslig erfaring gjennom egen utfoldelse, er som Torvik (2008, s. 58) påpeker, alltid knyttet til vår forståelse ved at vi selv praktiserer den. Vi kan ikke få kunnskap om noe ved å tenke oss til verdien i en praktisk handling, vi må utføre handlingen selv gjennom vår egen kropp, ut av kroppen og ut i verden. Det er nettopp her erfaringen og kunnskapen i praksis ligger. Sitatet jeg brukte av Benny Greb (2015) som sto innledningsvis i teorikapittelet sier «[k]nowing and not doing, is not really knowing», og er i så måte meget aktuelt og bygger videre på Merleau-Pontys (1994) syn på kroppens egen kunnskap. Vi kan ikke bare vite hva vi skal gjøre, uten å gjennomføre det. Vi må først gjennomføre handlingen for å kunne vite hva som kreves for å utføre den. Jeg har selv erfart at det er vanskelig å få til det som hos andre trommeslagere høres enkelt ut.

Ved å tilegne oss kunnskap gjennom trommerelaterte handlinger kan vi se at disse erfaringene faller inn i vår egen musikalske bagasje og identitet. Jeg kjenner meg igjen i Egils arbeidsbeskrivelser der han lærer seg groover og rytmer på øret fra artister og band han allerede har et forhold til eller artister han er nysgjerrig på. Han hører noe og forstår hva som skjer. Deretter setter han kroppen i arbeid med å kopiere og utføre. Ofte kan slike arbeidsmetoder med lytting og leting innebære øyeblikk hvor vi bevisst erkjenner at vanskelighetsgraden er for stor. Vi skjønner hva vi må gjøre, men klarer kanskje ikke fordi vi ikke har tekniske «redskaper» enda til å utføre handlingen. Gjennom mengdetrening og refleksjon lærer vi nye perspektiver og kan utføre handlingen utfra år egen evne. En nybegynner vil etter mitt syn være opptatt av å spille grooven så lik som mulig som originalen. Med noe mer erfaring kommer ønsket om å holde groovene stødig og om å få det til å svinge sammen med de andre i bandet.

Handlinger som læres tidlig vil alltid utgjøre en stor del av handlingskompetansen vår. Den kroppslige erfaringen vil aldri slutte å eksistere selv om repertoaret bestående av trommemarsjer og annet «kjedelig» korpsmateriale vrakes.

## 5.2 Oppvåkning på instrumentet

Som gammel ringrev i «gamet» tenker Håvard tilbake på sin egen musikerpraksis. Han forteller ikke om sine aller tidligste erfaringer som utøver, men tar oss med til tiden før han startet på sin utdanning som trommeslager. Perioden han beskriver strekker seg tilbake til slutten av syttitallet da han og mange andre musikere opplevde siste rest av et forsvunnet arbeidsmarked i dag, nemlig restaurantmusikeryrket:

*Ja jeg fikk med meg siste del, før jeg begynte å studere musikk i 1978, så fikk jeg med meg siste rest, eller siste svanesangen til restaurantmusikeryrket. Som er helt borte i vår tid. Men det var jo en epoke som sysselsatte forferdelig mange, grenseløst mange musikere.*

Å spille ute på restauranter på denne tiden var svært vanlig. I dagens utøvermarked er bransjen forandret og liveband blir stort sett bare benyttet ved store markeringer og andre høytidelige anledninger. Restauranter på syttitallet kunne ofte ha livemusikk som en del av underholdningen under vanlige middager og selvfølgelig var det slik at musikken utgjorde en stor del av utelivet da det ikke eksisterte verken DJ 'er eller CD-spillere. Håvard hadde selv vært trommeslager i flere kjente band og var en del av dette utøvermarkedet som på denne tiden var utbredt over store deler av landet.

Felles for alle informantene er at de kan skilte med en mangfoldig og innholdsrik praksis. Egil som hovedsakelig i dag er jazztrommeslager forteller at erfaringene han gjorde seg med å spille i danseband i en alder av 15-16 år, er noe han selv beskriver som det viktigste han har gjort. Samtidig presiserer han at en dansebandkategori det snakkes om i denne sammenhengen ikke innebærer tradisjonelle såkalte svensktopper og den slags stil som vi kjenner fra før med kjente og kjære danseband som Vikingarna, Wistex eller Lasse Stefanz. Her er det derimot snakk om en musikkstil og sjangerdefinisjon som omfavner band som TOTO, Tower Of Power og James Taylor, for å nevne noen.

Egil forteller om kontrasten ved å komme ut av det lille øvingsrommet med «Ti i skuddet» på kassettpilleren der lyden fra instrumentet var kontant og tilstede, til det å erfare å høre seg selv ute i rommet gjennom mikrofoner og høyttalere. Han beskriver denne opplevelsen som et kjempestort «kick»:

*Det å liksom kontrollere sitt eget sound og sånn, ja på store scener, som har lyd, og det å forholde seg til monitoring og sånn. Var jo helt nytt. Helt nytt! Og hva skal man be om i monitor og hvordan skal man... ja? Så det å begynne å spille i danseband var en veldig sånn stor oppvåkning på instrumentet.*

Øyeblikk der vi hører «lyden» vår fra instrumentet ute i rommet, kan vel sies å være er en opplevelse de fleste trommeslagere kan relatere seg til. At våre kroppslige utførelser på trommesettet inne på vårt eget øverom plutselig kan høres «der ute», er en hendelse som gir oss en lykkefølelse og stor fascinasjon. Som Torvik (2008, s. 59) påpeker, vil en autentisk refleksjon være avhengig av at kroppen står i et dialektisk forhold til seg selv, altså at kroppen er med i selve opplevelsen og ikke bare observerer den utenfra. Men selv om kroppen står i et dialektisk forhold til seg selv opererer den likevel på to ulike nivåer. Det som spilles og det som høres ute i rommet. Merleau-Pontys (1994) poeng med at kroppen alltid er med oss i verdenen vi forholder oss til, kan utfordres i denne sammenhengen. En slik opplevelse av å høre seg selv og sin egen produserte lyd utenfor kroppen kan bidra til å skape en «ut av deg selv» opplevelse. Om vi skulle bli for opphengt i det vi hører, kontra det vi føler og det vi gjennomfører på instrumentet, kan det skapes en diskrepans mellom det kroppslige og det auditive i utøvelsen. Lyden er ikke lengre bare direkte og kontant tilstede i det vi foretar oss på instrumentet men er også der ute, i rommet, større og mer massiv enn den vi selv opplever kontant der og da. Erfaringen ligger i å tilegne kroppen en kunnskap (*den aktuelle kroppen*) om at handlingen dikterer lyden på trommene som senere kommer ut i rommet.

Erfaringen vi gjør oss med å spille ulike musikkstiler samt opparbeidelse av erfaring gjennom en mengde jobber, kamptreningen, er med på å utvikle oss videre som

trommeslagere. Jeg opplever at Egil beskriver en gradvis økende forståelse og innsikt i arbeidsoppgavene gjennom de mange erfaringene han gjør seg i praksisfeltet. En slik ekspanderende kunnskap kan også forstås i sammenheng med det Markus forteller, om hvordan muligheten dukket opp til spille med enda mer erfarne og bedre musikere enn seg selv. Markus forteller om sin erfaring:

*[...] jeg spilte i et band med lærerstudenter når jeg var sånn 16-17 så vokste jeg opp med å spille med folk som var eldre enn meg, Og det tror jeg har vært helt avgjørende for at jeg har noe å strekke meg mot å vokse sammen med.*

Om vi skal vokse som musikere må vi utfordre oss selv. Ved å spille med andre som har mer erfaring kan det tenkes at rollen som trommeslager i et band endres. Jeg mener dette krever en annen kompetanse enn bare å levere grooven på løpende bånd med et stødig beat på instrumentet. Slike situasjoner som innebærer samspill med bedre og mer erfarne musikere enn oss selv kan bidra til at vi utvikler et skjerpet øre, har økt oppmerksomhet på det som skjer og større konsentrasjon. Jeg mener også at vi får en opplevelse av å spille bedre selv, sannsynligvis ikke bare på bakgrunn av egen skjerpethet men samspillet med gode musikere gjør at vi selv låter bedre, og på denne måten kan det tenkes at vi i noen tilfeller lærer underveis og endrer spillemåte.

Egil forteller om en selvopplevd situasjon da en av byens kjente jazztrommeslagere ikke hadde anledning til å være med på en serie med planlagte spillejobber på grunn av endringer i en allerede pågående turne. Egil ble da forespurt om å hoppe inn som vikar for en periode. På samme måte som Markus opplevde å vokse musikalsk ved å spille med erfarne musikere, gir også Egil lignende beskrivelser av sin tidlige praksis. Hans opplevelse var at han ikke følte seg helt klar for oppgaven da sjansen endelig bød seg:

*[...] poenget er at jeg havnet i et segment med jobber som jeg kanskje ikke var teknisk sett kvalifisert for, altså de kom for tidlig, har jeg kanskje tenkt i ettertid. Og det gjorde at jeg måtte spille veldig ryddig. Måtte liksom gjøre jobben greit. Hovedfokuset mitt var å ikke «fukke» opp.*

Ved å holde seg strengt til arbeidsoppgavene og sørge for at de viktigste elementene som kreves av trommisen ble utført kom Egil seg gjennom erfaringen med ny lærdom og et nytt perspektiv på rollen som musiker. På lik linje med Markus, hadde han en opplevelse av sin egen kompetanseheving og ny kunnskapsutvikling. Han hadde lært noe nytt av å spille med bedre folk. De andre musikerne var på et høyere nivå enn hva han selv anså som sitt eget. En ydmyk holdning gjorde at han ville spille klokt og levere «varene» som trengtes for at de andre kunne gjøre sine oppgaver og dermed kunne musikken som helhet fremstå som best mulig.

Egil forteller også om en motsatt erfaring der han i et celebret musikalsk samspill ble litt for ivrig og skulle vise hva han var god for. Vurderingen av situasjonen gjorde at han tok av litt for tidlig og ikke spilte på lag med musikkens premisser. Det hele resulterte i at han «kokte over før jeg hadde satt på kjelen» for å bruke hans egne ord. Han ble høflig irettesatt av bandlederen og skjønte selv at han hadde tatt et feil valg. I et aristotelisk syn ville dette kunne ses i forbindelse med veien til *fronesis*, der den ene episoden innebærer klokskap og veloverveide valg som tas på vegne av det beste for alle, mens den andre situasjonen viser hvordan vi som unge utøvere på leting etter *fronesis* av og til kan ta ukloke valg.

Som Ruud (2013) er inne på, er det slik at musikk og valg som tas rundt og i musikken blir til våre identitetsmarkører og plasserer oss i en kontekst i forhold til andre rundt oss. Vi speiler oss i de andre i bandet og lærer noe om oss selv fra de andres reaksjon til det vi utøver. Vi former en selvoppfatning og gjennom musikken tilegner vi oss en egen sosial kompetanse (Ruud, 2013, s. 139).

Et annet moment som trer frem i disse eksemplene fra Egil, er intersubjektiviteten som Bjørkvold (1998) mener må anses som en universell verdi som er svært viktig i en samspillkonstellasjon. Intersubjektivitet, betyr som sådan «mellom subjekter» (Dalen, 2008, s. 105), og viser hvordan vi som mennesker danner felles opplevelser og situasjonstolkninger. Egils fortolkning av sin situasjon, slik han opplevde den, gjorde at musikerne ikke var innforstått med hans tolkning av situasjonen og han var ikke med på notene for hva gruppen oppfattet som korrekt og allmenngyldig i musikk sammenhengen. Bandlederen gir Egil beskjed om hva han ønsker slik at alle er innforstått med hva som ønskes utført i fellesskap. Det er nettopp slike opplevelser som er med på å danne selve essensen i kunnskapen som senere defineres som visdom (*fronesis*). Kunnskapen å vite hva vi skal gjøre, hvordan vi gjør det og når det er klokt å gjøre det. Musikerpraksisen er blant annet basert på tradisjonskunnskap og hvilke tilbakemeldinger vi får fra andre om hva som er gyldig eller ikke i en samspillsituasjon. På denne måten erfarer vi å bygge kunnskapen også gjennom en sosial arena der mange ulike meninger eksisterer. Gjennom selv å erfare vil vi oppleve hva som fungerer og ikke fungerer, og hva som er klokt å gjøre i en situasjon. Som for eksempel ikke å bli for ivrig og «koke over for tidlig», slik Egil opplevde.

Egils erfaring som ung musiker, viser oss også hvordan den tause kunnskapen spiller inn i en samspillsituasjon. Egil gjør det som han mener kreves der og da og er godt nok for situasjonen. Han vurderer at det klokeste er å spille det han vet han kan og på musikkens premisser slik at ingen av de andre etablerte musikerne opplever trommejobben hans som dårlig. I det andre tilfellet feilvurderer han og tar fullstendig av og får beskjed om å roe seg

ned. Eksempelene viser hvordan vi hele tiden må ta valg basert på kunnskapen vi har, og på hvordan vi bringer denne kunnskapen inn i en sammenheng der vi må ta hensyn til andre.

Å utvikle seg som musiker handler om å lære seg kunnskap i nye situasjoner og skape et felleskap med andre mennesker. Vi oppnår dette med å sette kroppen i en funksjon og sammenheng som er ukjent for oss fra før. Noe som kan innebære en musikkstil med nye bevegelsesmønstre og nye situasjoner hvor vi skal forholde oss til ukjente musikere i en ny samspillsituasjon. Ny kunnskap brukes, selv om vi kanskje ikke helt har kontroll over det som skjer kroppslig. Smith (2012) kaller en slik identitetsrealisering for passiv, og peker til at vi er klar over at det vi erfarer er nytt, men vi vet ikke hvordan det påvirker oss. Over tid vil den nye lærdommen og de nye bevegelsesmønstrene sette seg gradvis i kroppen og derfra danne en egen form for kunnskap. En slik kunnskap mener Torvik (2008, s. 60) vi finner i «den aktuelle» og den «tilvante kroppen». Å se begge disse begrepene i lys av en trommeslagers praksis vil innebære å tolke dette som den dimensjonen i oss som gir mulighet for erverving av ny kunnskap gjennom endring utfra kroppens medvirkning i omstendighetene rundt. Smith (2012, s. 21) ser på det tillærte som det vi vet vi lærer som en aktiv identitetsrealisering.

Dette delkapitlet om oppvåkningen på instrumentet har i hovedsak fått frem ulike aspekter av hvordan en trommeslageridentitet kan dannes gjennom personlige, kroppslige og musikalske erfaringer. Og hvordan kunnskapen utvikles og kommer til uttrykk i samspill med andre. Kroppen spiller en viktig rolle for hvordan vi lærer gjennom og fra omgivelsene våre. Det handler om å sette seg selv i stand til å forstå det som skjer i musikken og ta kontroll over hvordan musikken henger sammen med våre kroppslige handlinger. En ny opplevelse av praksis innebærer også en ny kroppslig forankring til det som skal utøves i musikken. Når trommeslageren spiller en sjanger eller stil som er uvant vil det alltid ta tid før kroppen er med på «notene». I praksis kan dette både høres og føles av utøveren. Musikken og grooven kan oppleves som stiv eller at det «lugger» i beatet. Vi kan høre at det er noe som ikke fungerer slik det skal. At grooven ikke oppleves som drivende eller at det ikke swinger. Selv om vi vet hva vi skal spille, kan det være at vi ikke klarer å gjennomføre handlingen fordi bevegelsene og motorikken ikke vet hvordan dette gjøres. En slik kroppslig tilvenning tar tid men etter hvert vil kroppen forstå hva som kreves og jobbe sammen med tanken. Kroppen er på flere måter trommeslagerens viktigste instrument fordi den legger premissene for hvordan musikken utøves.

### 5.3 Maestro og limet

Begge samspillsituasjonene til Egil i forrige del viser oss at det kreves ulike bidrag av trommeslageren. Noen situasjoner fordrer at vi spiller lite, mens andre legger til rette for en bredere utøvelse. Det meste beror på hvilken musikalsk sammenheng vi befinner oss i og om vi er på «nett» med de andre musikerne i bandet. Hva er oppgaven og hva er rollen til trommeslageren i en musikkutøvelse? Når jeg spør informantene om dette, vektlegger Markus tempo og groove som helt essensielt for trommisen. Men samtidig presiserer han også ettertrykkelig at det ikke bare er snakk om å holde et stødig tempo for de andre i bandet.

Trommeslageren har også en større rolle i det som utøves i felleskapet:

*Altså det er ikke trommeslagerens jobb å holde tempo! Det er alles jobb, men trommeslagerens jobb er jo også selvfølgelig å holde tempo, men det er også å forme dynamikken og storformen av låten. Du er på en måte maestro altså. Alle ledere (artister) sier jo at har du trommeslageren på lag så går det bra liksom. Dem er limet i musikken, som bare tar det sammen.*

Oppgavene Markus trekker frem handler om at trommisen også har en betydningsfull overordnet rolle i ensemblet. Vi skal ikke bare holde tempo men også være med å forme musikkens storform, vi skal bidra kompositorisk og være med på en musikalsk forankring sammen med de andre i bandet. Trommeslageren bidrar sånn sett til mye av det som skjer i musikken og er med på å legge premisser for hvordan musikken låter til slutt.

Musikkutøvelsen tilknyttet den dansbare sjangeren er for Egil svært ulik det han opplever i jazzen. Han forteller om sin erfaring med dansebandsettingen der trommeslageren har en ren «timekeeper» funksjon og hovedsaken er at folk skal kunne danse til musikken. I motsetning til konserter der det å lytte til musikere står i høysetet. Funksjonen i en dansebandrolle for trommeslageren er tilskrevet utøvelse med stabilitet og et fast og repetitivt rytmisk grunnlag som helst ikke skal forandre seg låten gjennom. Egil beskriver oppgaven slik:

*Og når du har plassert hi-haten der og der og sånn og sånn, så må det være sånn låten gjennom. Av den enkle grunn av at folk skal danse til det, det er liksom funksjonsmusikk, det skal låte bra. Og det må liksom svinge av musikken uansett.*

Grooven er fast, jobbinstruksen er tydelig men likevel krever den, som Egil poengterer, full oppmerksomhet og innsats fra trommisen. Spillet vårt og grooven skal ifølge han selv fremdeles svinge på en slik måte at vi gir publikum lyst til å bevege seg i takt med musikken, såkalt dansefot.

Markus beskriver trommeslageren som en «overvåker» i musikken, som skal være med å legge føringer for hva som skjer:



*Trommeslageren er en tyster, hans jobb er å varsle hva som skal komme i musikken, du skal høre på trommespillet at nå går dynamikken ned eller nå stiger det, eller nå sparker vi opp en blåserrekke. Nå kommer vokalen. Nå kommer den pusten, at vokalisten begynner å synge. Trommeslageren tolker og ser, han er ikke opptatt av sitt instrument, han har blikket rundt på alle de andre, han er overvåker, støtter og hjelper. Det er jobben hans.*

Trommisen skal fortelle når ting er i ferd med å oppstå og når delene i arrangementet knyttes sammen. Vi er på mange måter limet i musikken som holder delene samlet og driver musikken videre. Håvard sine uttalelser om hvordan trommeslageren opererer virker å være i samme ånd. Han sier at rollen kan variere utfra hvilken sjanger og besetning du er satt til å operere innenfor:

*Det varierer jo fra sjanger til sjanger, jeg mener i et storband så er trommisen sjåføren i bandet. [...] Og så har du et danseband så kan det være ren timekeeper. Og det er ikke nedlatende sagt. Det er bare det at i en dansesetting så er ikke trommesoloen viktig. Så fremst du ikke har en afrikansk tilnærming til det, for da danser de jo kun til trommer, men det er ikke noe sånn, jo det er solistisk men det er grooven som er viktig. Det er den som suggererer folk inn i transer, og utgjør fenomener, så trommeslagerens rolle er på flere plan, men mest av alt så skal han jo gjøre et solid fundament til enhver samspillkonstellasjon. Fargelegge i noen tilfeller, forsterke der det skal være sterkt, understreke det svake der det skal være svakt altså, han har en utrolig viktig funksjon. Mye makt som kan misbrukes! (Latter)*

Trommeslager-rollen er sammensatt, mangfoldig og i stor grad betinget til hvilken sjanger og tradisjon du forholder deg til. Håvard fremhever at i mange kulturer er trommer sett på som et redskap for å oppnå «nirvana» gjennom suggererende rytmer og transetilstander. Det er dette som skjer når grooven er så sterk at den setter seg fysisk i kroppen og vi kan oppleve det som Ruud (2013) beskriver i teorien om tidens og stedets rom (tilbaketrekningsekstasen) som er en tilstand hvor vi opplever å miste kontakten med både den fysiske verdenen og den sosiale omgivelsen vi er tilstede i. Trommeslageren skal fargelegge, groove og være drivkraft i musikken. På den andre siden har vi også mye makt som lett kan misbrukes, sier Håvard. Ved å bruke samtalen som metafor, beskriver Håvard hvordan en samtale som flyter mellom mennesker alltid preges av gjensidig respekt og lytting:

*Det skal være kommunikasjon i all musikk. Ikke sant. Så ja. Om en trommeslager overdøver fiolinisten, det er det samme som om å sitte rundt et møtebord og avbryte dine møtekolleger, før de er ferdigpratet. Du skal be om ordet, så skal du vente på en replikk. Du skal kommunisere der også.*

Om en stemme blir for dominerende eller avbryter de andre underveis er ikke samtalen ansett som god. Men om alle bidrar med sine synspunkter og støtter, utfordrer og bygger opp (og i noen tilfeller motsier) hverandre har vi en konstruktiv samtale som fører oss videre mot et felles mål.

Det handler om å skape et fellesskap som Engelsrud (2006, s. 92) forklarer med begrepet «kroppens dynamiske intersubjektivitet» som beskriver hvordan våre kroppslige bevegelser kobler en situasjon sammen og at «kommunikasjon lykkes når det finner sted en bekreftelse av meg gjennom den andre og av den andre gjennom meg». Det handler også i stor grad om å skape en musikalsk forankret intersubjektivitet (Bjørkvold, 1998) som kjennetegnes gjennom en kraftig synergieffekt i bandet gjennom samspillet og en felles grunnfølelse for det vi driver på med. Trommisen samler bandets musikalske bidrag under paraplyen groove og inviterer inn til felles samspill på musikkens rytmiske teppe. Egil forteller også om et vendepunkt for hans syn på trommeslagerens oppgaver og rolle. Han hadde som ungdom «sneket» seg inn på en voksenkonsert hvor han havnet nært scenen og fikk oppleve en renommert trommeslager i utfoldelse med en jazztrio:

*Så det å få sitte på en meters avstand og se å høre kommunikasjonen dem tre mellom, åpnet ett eller annet, en eller annen dør i meg som jeg aldri før hadde vært borti egentlig. Og så var en annen greie enn det å spille til dans.*

Måten de erfarne musikerne kommuniserte med hverandre, og spilte med og mot hverandre i samspillet åpnet en ny forståelse for trommeslagerens muligheter for Egil. Han forteller om hvordan dette møtet endret hans tanker om hva trommeslageren spiller, til å også inkludere hvorfor trommeslageren spiller som han gjør og hvilke bevisste valg han tar i det musiske forløpet. Som Torvik (2008) forklarer kan dette vise hvordan en *reifisert* refleksjon gjør seg gjeldende. Egil kan relatere seg til noe utenfor hans egen kroppslige tilnærming til det. Han lærer av opplevelsen, fordi han kan sette seg inn i og forstå det som skjer på scenen. Samtidig kan vi se dette i sammenheng med Ruuds begrep (2013) *transpersonlige rom* der høydepunktsopplevelser spiller en rolle for identitetsutviklingen. Egils sterke opplevelse av den erfarne trommeslageren forandret hans syn, og åpnet en ny verden av muligheter.

Som både Håvard og Markus var inne på er det ofte slik at trommeslagere påtar seg en spesifikk rolle. Når Schei (2007) hevder at vi identifiseres gjennom denne rollen og at dette knyttes opp til vår identitet i det det vi foretar oss av gjerninger, speilinger med og mot andre i det samme kollektive miljøet, kan dette bygge opp under beskrivelsene fra Håvard og Markus. Vi knytter vår identitet til gode representasjoner av det vi mener representerer vårt eget selv (Schei, 2007, s 185). Eksempler på slike representasjoner kan ses i lys av musikkjangre og tilhørighet til spesifikke musikkmiljøer; dansebandmiljøet, jazzmiljøet og så videre. Dette omtales av Heggen (2008) som den kollektive identiteten der individene kjenner seg hjemme.

Ved å vise til trommeslagerens oppgaver i musikken, ser vi samtidig hvilken kunnskap som behøves og som kommer til uttrykk hos de profesjonelle utøverne. Jobben kommer med forutsetninger og er i enkelte sammenhenger avhengig av arbeidsoppgavene du er tildelt gjennom sjangeren, miljøet og tradisjonen du opererer innen. Om vi holder oss innforstått med arbeidsoppgavene og kun gjør det minste av det rollen krever av innsats vil vi heller ikke på noen måte stikke oss ut. Det vil si at jobben gjøres på en tilfredsstillende måte som ivaretar musikkens intensjon. Om vi derimot «styrer» forløpet, kobler sammen musikkens elementer og fargelegger der rommene og plassen i musikkverket tillater det, viser vi et overblikk og avslører en kunnskap om hvordan vi tenker musikken som helhet. En egenart kan dermed kanskje anses som et resultat av hvordan vi velger å løse disse oppgavene.

En slik spillemåte har også faremomenter og mye makt som kan ødelegge for andre ved å kreve for stor plass, eller å kreve oppmerksomhet på feil plass. Og kunne gjøre det som er riktig krever kunnskap og klokskap, som vi tilegner oss fra vår egen erfaring med å spille mye, eksperimentere med andre musikere og finne ut hva som er greit nok, og hva som ikke er ansett som «god fisk». En slik måte å tenke kunnskap på er i tråd med Aristoteles (1999) dyd *fronesis*.

#### **5.4 Om å kunne håndverket og ikke «trø møst»**

I kapittel 3.9 begrunnet jeg hvorfor begrepet håndverk i denne oppgavens sammenheng ikke er ansett som en endimensjonal beskrivelse av utøvelse på trommene. Termen håndverk i seg selv synes for meg å fremstå som en bred og sammensatt kompetanse som i stor grad går langt utover det rent tekniske som utføres på trommene. Slik kan håndverket forstås som noe mer enn *techne*, i aristotelisk betydning. Vi kan hevde at det er et begrep som henger sammen med en rekke andre faktorer, som på sitt vis også er med på å prege veien mot et personlig uttrykk gjennom instrumentet. Dette er også en oppfatning som jeg får fra informantene når de reflekterer over begrepet håndverk i intervjuene. Markus anser typiske grunntekniske øvelser som viktige for å skape et overskudd i egen evne til utøvelse, og for å løse problemområder i spillet:

*Og som du nevner da, paradiddler, rene tekniske ting, rudiments, et eks antall type groover, vite litt om ulike innfallsvinkler på koordinasjon enten med fatback, eller med Ted Reed eller Allan Dawson, altså helt fundamentale grunnleggende metodikker for å løse opp disse utfordringene som vi kan ha.<sup>10</sup>*

---

<sup>10</sup> En paradiddel er en del av begrepet Rudiments som ble forklart i kap. 3.9.

Samtidig reflekterer han rundt sin egen oppfatning at en slik «akademisk» innfallsvinkel på basisøvelser kun er gode for ens egen øving. Teknikkøvelser og forståelse for hva de kan brukes til, betyr ikke så mye i seg selv når vi måler de opp mot selve musikkutøvelsen. Skal vi som trommis oppnå et nivå som gjør at vi evner å uttrykke oss på den måten vi ønsker, må vi ha et personlig «lager» å hente teknikker ut av. Vi kan se på det som en bank med egen opparbeidet kunnskap. De aller fleste utøvende musikere er opptatt av å mestre teknikker og øvelser som gjør oss bedre på instrumentet. Markus mener at det alltid er musikken det handler om. Han er genuint opptatt av at uansett hva du kan eller ikke kan av tekniske detaljer, er det alltid musikken som kommer i første rekke:

*Det er et språk, det er en dialog, det er et uttrykk, jeg snakker sammen med de andre i bandet og repertoaret er da sånn og sånn, vi skaper det vi gjør. Er det en paradiddel, er det en ruff, er det en stikking. Det er litt vanskelig, jeg kunne jo snakket i timevis om det selvfølgelig, det er ikke det, men jeg synes samtidig at det fjerner den magien ... selvfølgelig skal du kunne paradiddler og være uavhengig og du skal gjøre alt det der, men det er mer sånn type vektløfting.*

En teknisk tilnærming og en førstehåndskunnskap om og rundt grunnteknikken (jf. Aristoteles´*techne*), er viktig men det er ikke den alene som er avgjørende for om vi kan uttrykke en egenart på instrumentet. På lik linje med Markus uttalelser, fremhever også Egil hvordan musikken er det absolutt viktigste og trekker frem hvordan han opplever at andre profesjonelle trommeslagere, som ikke har en utdanningsbakgrunn fremstår:

*At de har chops og at de spiller fort og høyt, det handler om mengde og det handler om at de selvfølgelig øver mye, men de øver ikke på de tingene som gjør at du liksom spiller fort eller er godt koordinert mellom høyre og venstre. Det vil de at musikken skal dra ut dem.*

Svaret er ikke så ulikt når jeg spør Håvard om hva en grunnteknikk betyr med tanke på utøvelse og musisering med egenart. Han svarer først kontant: «ingenting». Så utdyper han videre at teknikk selvfølgelig er viktig å øve på. Han mener det er viktig å ha et bevisst forhold til det du vet og det du kan. På denne måten vil teknikken kunne sette oss i stand til å musisere i samspill med andre på den måten vi ønsker. Om vi ikke er bevisste på hva vi kan og hva vi trenger av kunnskap videre vil det ha konsekvenser for fremtidige muligheter, mener Håvard:

*Så jeg mener det viktige med å ha jobbet med håndverket og tradisjonen er å ha et forhold til det, å hente ut det du trenger for å komme deg videre på instrumentet. Slike stiger eller trappetrinn du må trå på. I en lang, lang, lang stige, på vei til månen ikke sant? Om du hopper over syv trinn da blir det vanskelig å forsere videre opp, og eventuelt gå ned tilbake igjen å spille de enklere tingene der eller spille ting på et lavere nivå. For du kan «trø møst», som vi sier.*

Å «trø møst», forteller Håvard, betyr å trå ut i luften på noe som ikke er der. Som for eksempel å trå oppover på en stige der du kommer til et trinn som mangler, men du ser det ikke og trør i luften. På denne måten lager han en metafor for det grunntekniske nivået. Teknikken betyr noe for om du kommer deg videre eller ikke.

Med tanke på tekniske øvelser og innøving av nye bevegelser finner jeg Merleau-Pontys (1994, s. 94) begrep *pre-refleksivitet* relevant. Poenget med å øve på teknikk er nettopp å tilegne kroppen en kunnskap som gjør det mulig å handle umiddelbart og besluttsomt uten å måtte tenke seg om. Ved å være tilstede i musikken, uten å reflektere over hva som skjer og våre egne prestasjoner, er vi hele tiden med på det som skjer. Vi kan handle direkte og vi kan handle kontant. Som Christophersen (2009, s. 50) er inne på, må kunnskapen ligge latent i kroppen som en motorisk refleksjon av en tidligere bevisst opplæring. Vi tilegner oss en naturlig og kroppsliggjort kunnskap som bare utøves uten at vi må reflektere over handlingen og forløpet først. På samme måte handler det også om å tilegne seg kunnskap gjennom vår egen prestasjonsforbedring, som Engelsrud (2006, s. 62) kaller det. Vi kan se det i arbeidet som informantene beskriver. Når personen som utøver selve øvelsen opplever sine egne bevegelser og har kompetanse nok til å forbedre utførelsen i den retningen en ønsker, er det en kroppslig bevissthet som spiller inn. Denne bevisstheten får informantene gradvis i arbeidet med å spille mange jobber med andre musikere, med ukjente sjangere og ved egen teknikkøving.

Selve formålet med å øve teknikk kan altså sies å være det å utvikle personlige ferdigheter som skal brukes i utførelsen av ulike oppgaver på instrumentet i form av en groove, et beat eller andre ting som kreves i musikken. Teknikkøving skal gjøre deg i stand til å uttrykke det du vil og det du ønsker å formidle på instrumentet. Teknikk og basishandlinger sett i lys av å spille trommer, er ikke noe nytt og finnes ikke opp på nytt hver gang noen gjør det. Det meste som utøves av både teknikk og groover er allerede spilt av noen andre opp gjennom historien. På denne måten kan vi si at det vi spiller, indirekte har blitt spilt av noen andre før oss. Likevel har det ikke blitt spilt på samme måte.

Hvordan tilegner trommeslagere seg sin tekniske kunnskap? Innlysende nok, må kunnskapen overbringes fra noen. En måte å tilegne seg slik kunnskap på er å gjøre slik Egil foretok seg på øvingsrommet da han spilte og hermet etter musikken, nemlig å kopiere våre idoler og andre trommeslagers groover og beat. Dette skal jeg se nærmere på i delkapittel 5.5.

## 5.5 Kopiering - en av egenartens byggesteiner

Å få tak i musikk skapt av andre i form av en kopiering er noe Johansen (2013, 82-83) trekker frem som en av de viktigste arbeidsmetodene i høyere musikkutdanning. Metoden innebærer blant annet å hente utdrag av kjente melodiske strukturer og gjennomtenkte solofraser som allerede er dokumentert av andre mestere i musikkhistorien. Å kopiere mestere markerer et viktig poeng fordi en slik kopieringsprosess må innebære en slags kvalitetssikring av det vi ønsker å tilegne oss i det innspilte materialet. Studenten må være trygg på at det han eller hun øver inn er av en viss kvalitet. Dette finner vi blant annet i det innspilte materialet i musikkhistorien som er ansett som av høy kvalitet. Johansen skiller mellom tre ulike kopimetoder: *imitasjon*, *transkripsjon* og *planking*. Sistnevnte er begrepet som samler begge de to foregående under ett. *Imitasjon* er knyttet opp til det å imitere den praktiske handlingen gjennom herming. *Transkripsjon* innebærer å skrive ned det som høres i utøvelsen, og *planking* er en overordnet beskrivelse som gjelder å kopiere ned til den minste detalj for å forsøke å avdekke komponistens originale meninger og tankesett (Johansen, 2013, s. 274). Studentene opplever på denne måten å få en innsikt i hvordan mesteren de kopierer tenker rundt musikken de utøver. For trommeslagerens del, behøver ikke dette innebære å kopiere andre trommeslageres arbeid ned på detaljnivå, bevegelse for bevegelse, slag for slag og note for note, men det dreier seg heller om å få øye på konseptet og ideen som mesteren prøver å få frem i spillet sitt. Da kan det være snakk om hvilke dynamiske valg som gjøres, hvordan oppleves tettheten i spillet fra mesteren (mange eller få noter), og hvilke rytmiske motiver som dukker opp i spillet underveis (Johansen, 2013, s. 89).

Kopiering av de største er også ansett som et viktig forarbeid i veien mot egen identitetsdannelse og uttrykksmåte. En beskrivelse av arbeid med kopiering og etterligning finner jeg blant annet hos Elin Angelo (2014), hvor informantene beskriver hvordan musikerne på et av landets jazzkonservatorier for utøvende musikk bevisst bruker kopiering av de store mesterne for dannelse av et eget personlig uttrykk. Jazzpedagogen JP som Angelo trekker frem (2014, s. 65) uttrykker i den forbindelse:

Det å imitere og gjenskape epokegjørende musikers stiler og spillemåter og skape indre, personlige versjoner av musikalske delelementer og formløp, vertikale og horisontale tonale forløp, rytmiske, metriske, polymetriske forløp samt ikke-tonale klanguttrykk er en vesentlig del av arbeidet her, og man legger ned mye tid og innsats i dette.

Utviklingen av personlige musikalske egenskaper inkluderer derfor å kunne kopiere fra andre trommeslagere som har bidratt til å sette signaturmerker i musikkhistorien. Som Angelo (2014, s. 65) presiserer i sitt møte med pedagoger på jazzlinja i Trondheim, er nettopp målet med å studere andre i et slikt arbeid at studentene gjennom bevisste og ubevisste prosesser

skal kunne bli seg selv. De skal på bakgrunn av dette arbeidet finne sin egen stil og uttrykksmåte gjennom å utforske aspekter rundt sin egen identitet.

Kopiering av andres musikalske uttrykk kan på den andre siden innebære et faremoment fordi vi kan ende opp med det motsatte av et eget uttrykk, nemlig en ren kopi av noen andres. Dette har Markus konkrete erfaringer med i forbindelse med hvordan to av hans tidligere studenter på trommer jobbet mot et uttrykk. Begge studentene hadde i «sitt kopieringsarbeid» tatt utgangspunkt i samme band, men med to ulike trommeslagere tilhørende hver sin tidsepoke i bandet. Han forteller at de to elevene kopierte hver sin spesifikke trommeslager helt ned til detaljnivå, også det fysiske tilknyttet oppsettet av trommene. Studentene endte opp med å «stjele» både uttrykket og den visuelle profilen til trommeslagerne i sin helhet. Markus beskriver erfaringen slik:

*Det er to studenter med sterk identitet, men det er rene kopier av forbilder, som de ikke har skapt noe egenart på. Så du hører at de har, du både ser og hører at de har identiteten veldig knyttet opp til en spesifikk preferanse da. Den er veldig skadelig og den fører ikke til noe bra altså. For du blir kopi.*

Markus mener at en trommeslagerkopi ikke er ansett som noe positivt på et høyt utøvende nivå. Fordi elitenivået er arenaen hvor det først og fremst skal skapes noe nytt. Det skal dannes nye uttrykk i de ulike konstellasjonene, med deltakernes personlige stemmer. Dette er altså viktig å være svært bevisst i arbeidet med å kopiere signaturer fra andre trommeslagere. Håvard mener også at arbeidet med å finne sin egen stemme på instrumentet innebærer å hente inspirasjon og imitere andre, men samtidig må vi være bevisste på å få frem vår egenart, våre egne historier og uttrykksmåter i spillet vårt gjennom varierte arbeidsprosesser. Han uttrykker at det vi kopierer av andre ikke nødvendigvis trenger å bli utført på den samme måten i en lik kontekst. En av de viktigste holdningene for Håvard når det gjelder kopiering av andre musikeres stemmer, er å være bevisst på at vi skaper og utvikler nye veier for oss selv med det vi har hentet. Det må utvikles nye retninger med det vi har lært. Vi skal først kopiere arbeidet vi liker hos andre, for så å ta denne nye lærdommen inn i en ny personlig sammenheng:

*[...] du kan bli en god kopist, og lære deg akkurat det samme og det funker like bra. Men du blir en kopi. Så du må i en tidlig fase begynne å jobbe ut, jobbe med sound, klang, utstyr, i trommeverden så har du jo masse muligheter!*

Trommeslagerens muligheter for å få frem variasjoner og skape nye uttrykksmåter mener Håvard er mange. Han påpeker at en egenart kan skapes ved å endre karakteren på noe du allerede har hentet fra noen andre ved for eksempel å tilføye en personlig sound (klang) og sette det inn i nye og egne musikalske sammenhenger. Dette er også noe Markus trekker frem

som en selvfølge for å drive på med utøvende og skapende musikk. Han sier vi må hente fra andre og «ødelegge» det. Vi kan ta oss friheter og forandre på tempo, fragmentere det rytmiske motivet ned til det ugjenkjennelige, og spille ting baklengs og så videre.

Mulighetene er mange. Denne arbeidsmåten er for Markus å skape variasjoner av andres uttrykk. Johansen (2013, s. 261) beskriver nettopp hvordan hennes informanter tenker at bearbeidelse og endring av originalstoffet vi kopierer er essensielt for å utvikle et eget uttrykk (s. 261).

Egenart er noe Håvard mener kan identifiseres gjennom mange lag av kunnskap. Har vi derimot ikke gjort grunnjobben skikkelig med å korrigere håndverket vårt gjennom prestasjonsforbedring (Engelsrud, 2006), og samtidig bearbeidet våre inntrykk av det vi har kopiert så vil dette skinne gjennom og avsløres i trommespillet vårt. En egenart er noe Håvard mener høres med en gang:

*Det hører du både på håndverket, og det generelle uttrykket. Altså du kan jukse i alle fag. Men inntil en viss grad. Det har med klangbehandling å gjøre, eleganse, det har med samspill og kommunikasjon å gjøre. Det har å gjøre med modenhet, med tillitt og respekt ovenfor medmusikantene, og det stoffet du spiller.*

Håvard bringer dermed også fram det sosiale aspektet inn i håndverksammenhengen og ser det i sammenheng med hvordan samspillet kan avsløre manglende kunnskap samtidig som det også skaper tilhørighet. Han slår fast at forståelser og egenskaper som innebærer modenhet, kommunikasjon og respekt for de du spiller sammen med, og for praksisfeltet du opererer innenfor, er viktige byggeklosser for å få frem og bygge oppunder for egenart. Et personlig uttrykk på trommer er for Håvard tilknyttet kunnskapen som trommeslageren besitter og som uttrykkes i et modent og ydmykt samspill med andre.

Egil har ingen formell utdanning i trommer eller musikkfaget. Han er heller ikke tilknyttet noe større utdanningsfelt innenfor musikkutdanning i dag og har aldri vært det. Likevel ser vi noen store fellestrekk når det gjelder arbeidsmåtene han forholder seg til i sin praktiske studering av trommer. Egil erindrer tilbake til den tidlige ungdommen og øvingen på trommerommet:

*Det var å kjøpe seg et album og så var det å lære å spille alle trommetingene på det albumet. Enten det var Dire Straits eller Toto eller senere når [navn] og [navn] gav meg noen jazzskiver med Miles Davis og Keith Jarrett og forskjellig sånn som de tipset meg om. Så var det rett og slett å lære meg å gjøre som de gjorde på skiva.*

Som vi ser er kopiering av mestere også ansett av Egil som en god måte å tilegne seg kunnskap om musikk på. Synet hans på denne arbeidsmåten trer også frem når Egil skal beskrive sine tanker rundt å herme seg til en spillestil fra trommeslagere han beundrer og anser som de store i musikkverdenen han er en del av:



*Og så er det jo det som vi var inne på tidligere at det er jo på en måte mennesket som spiller trommer, det er jo ikke hendene. Og dermed så, selv om jeg kan en del «licks og tricks» fra Philly Joe og Billy Higgins, så klarer jeg jo ikke å låte som dem.*

Egils uttalelser drar oss i motsatt retning av å forsøke å lære seg andres personlige stiler. Han ser ikke noe poeng i å forsøke å kopiere signaturen fra andre trommeslagere fordi han vil fremdeles ikke klare å låte som dem uansett. Derimot ser han på kopieringsarbeidet som en måte å hente små biter med informasjon fra andre trommeslagere som han kan sette sammen i et eget puslespill som etter hvert kan definere hans egenart på instrumentet.

Kapitelet om kopiering setter i gang flere refleksjoner. Jeg setter begrepet umiddelbart i sammenheng med Gadamers (2010) tanker om å lære seg et språk. Om vi setter oss inn i verdenen til en forfatter som ønsker å utvikle et eget signatur «språk» eller skrivestil kan jeg tenke meg at han må begynne med å lese mye god litteratur som betyr noe for han, produsere tekst og få tilbakemeldinger på det han skriver. Om vi henter en setning fra Shakespeare og setter den inn i en kunstig sammenheng vil han raskt høre at den ikke hører hjemme i sin egen tekst. Slik fungerer det også i musikken. Det vi henter fra andre og fremfører må alltid være i tråd med musikkens tradisjoner og premisser, og det må kjennes og høres naturlig ut. Å tilegne seg stoff fra andre bør dermed alltid tolkes og bearbeides av oss selv. Jeg synes Egil formulerer seg godt når han sier at uansett hvem han forøker å kopiere, så blir han jo aldri lik dem han kopierer fra. Simpelthen fordi han er seg selv og ingen andre. På denne måten opplever vi å ha full kontroll på vårt eget «språk», det oppleves som oss selv, og vi kan spille musikk utfra det vi føler og hører, ikke det vi henter frem av noen andres arbeid og uttrykk.

På den andre siden kan jeg også se at det ikke er enkelt å tilegne seg kunnskapen som gjør at vi kan uttrykke oss med en egenart og personlige spillestil. Om vi dykker for dypt i en spesiell stil og spillemåte står vi i fare for å adoptere for mye av andre, som nettopp var tilfellet i Markus' historie om studentene sine. Like fullt tror jeg ikke det er mulig å kopiere en spillestil fullt ut fordi vi etter min mening alltid vil stå i et spenn mellom våre egne tolkninger av hvordan teknikker fra mestere utføres i lys av vår musikalske identitet. Egenart fremstår som noe mer enn en type teknisk spillestil. Den nevnes også av informantene som et sosialt konstruert fenomen. Kunnskap, samspill, kommunikasjon, lytting, ydmykhet og selvtillit er begreper som informantene mener er tilknyttet trommeslagerens måte å fremstå med en egenart i spillet. Kopiering av andres stil og å trække i andres fotspor som har «gått» opp løypene før oss, kan virke som en nødvendighet for å lære oss viktige og historiske milepæler på instrumentet. Men selv om vi kopierer og henter glimt av andres signaturer så er

denne kopieringsøvelsen likefullt en personlig ferdighet. Dermed styres den også av oss selv i forhold til hva vi henter ut av kunnskap og informasjon.

På samme måte som Håvard fremhever det sosiale aspektet der ydmykhet og modenhet står i sentrum vektlegger også Egil det menneskelige perspektivet for personlighet i musisering. Egil er derfor i større grad opptatt av *hvem* som spiller instrumentet fordi det vil preges av nettopp det og ikke *hva* man eventuelt spiller på instrumentet:

*Så må du kjenne deg selv veldig godt. Da handler det ikke lengre om åttendedeler eller sekstendeler, det handler om hvem du er selv. Hvordan vil du at musikken skal låte?*

Musikkens samspill og musikkens muligheter handler ikke om hvor fort du behersker å spille teknikker som enkeltlagsvirvler, dobbeltslagsvirvel eller om du mestrer kompliserte rytmiske figurer som groover eller andre ting på rams, sier Egil. For hans del handler musikk om noe langt mer personlig. Det dreier seg om en sosial musisering med andre og om en sosial tilhørighet og tilknytning til andre mennesker. Dette er noe Egil mener skinner igjennom i en egenart:

*[...] altså du må jo kjenne deg selv. Og da er vi jo inne på menneskelige egenskaper som egentlig ikke handler om hvor fort du har øvd, eller hvor mange tempo eller groover du kan spille, men det handler rett og slett om altså tør du bli kjent nok med deg selv? Altså tør du å reflektere over at når du sitter på scenen så må du faktisk spille med en selvtillit som gjør at beatet ditt kommer igjennom. Du må ha troen på deg selv slik at de andre musikerne på scenen kjenner den kraften som du har. Du kan ikke si til de andre «Nå spiller jeg med min kraft, den er sånn» Skjønner du? Det blir helt «koko», det må høres gjennom musikken. Du må liksom tørre å stå i deg selv, vær den beste versjonen av deg selv.*

På denne måten sier Egil at egenart også dreier seg om å ha en selvtillit i det som utføres på instrumentet. Det handler om å forsterke vår identitet gjennom et sosialt samspill med de andre. Egils uttrykk «å tørre å stå i seg selv» er også noe Markus er inne på når han betegner musikken som en sosial «happening» for musikere. Kommunikasjonen mellom oss musikerne og vår aktive lytting til hverandre og omgivelsene våre spiller en stor rolle for den musikalske identiteten. Markus presiserer at dette er viktig å ha med i tankene når du hører på hva du kan tilføre musikken:

*Det er fryktelig viktig at trommeslagere slutter å høre på trommer, for hvis du hører på trommer så vil du bare høre hva andre trommeslagere gjør, og da er det det du lærer deg. Det du må gjøre er å høre på hva de andre spiller, så du skjønner hva du kan bidra med. Så det er en sånn et helt diametral annen retning i å gå i forhold til det å bevisstgjøre seg på lytting, nettopp på å slutte å høre trommer. Hør på hva de andre gjør!*

Vi kan herme og etterligne spillet til hvem vi vil, og vi kan «stjele» groover, break og inspirasjon fra plater, opptak og internett, men som både Egil Håvard og Markus er inne på, er det fortsatt vi selv som utfører handlingen på instrumentet. Det er mennesket som spiller trommer. Det innebærer at vi selv i stor grad tolker hvordan vi opplever musikalske uttrykk

fra andre. Vi vil aldri kunne tilegne oss samme egenart som det andre har, simpelthen fordi vi ikke er samme person. Men vi kan lære oss visse «setninger» i andres språk som vi kan anvende som en del av vårt eget personlige uttrykk. Vi kan se en slik kunnskap i lys av en taus kunnskap som Duesund (1995) mener er en kunnskap som hviler i stor grad på integrasjonen mellom vår handling og intensjon med det vi utfører. Selve utførelsen foregår i taushet, men er like fullt konstruert og meningsfull for oss selv som utøvere.

For å kopiere elementer fra andre trommeslagere må vi først ha kunnskap om hva vi har til hensikt kopiere, hvorfor vi vil kopiere det for så å gjøre arbeidet i lys av vår egen praksis. Dette er et samspill mellom tanke og kropp og defineres blant annet av Torvik (2008) som et såkalt bevissthetsbegrep. Det er en viktig brikke i å forstå og definere begrepene kropp og tanke. Vi kan se på eksemplet der vi som trommeslagere beveges eller opplever å bli imponert over noe vi hører, hvor opplevelsen setter spor i oss. Det er dette den *reifiserte* refleksjonen bidrar til. Å skape en refleksjon som ikke er gjennomført av oss selv, men likevel treffer oss. Gjennom å kopiere det vi har hørt skaper vi en egen, kroppslig erfaring til det, som er en *autentisk* refleksjon. Når Håvard forteller om sine opplevelser fra jazzkonserter på tv og radio der musikken og uttrykket treffer han, bidrar dette til at det oppstår en reaksjon. Det er en *reifisert* refleksjon som gjør at et inntrykk skaper endring i oss. Håvard relaterer seg til musikken og føler at han blir grepet av måten utøverne spiller på, eller i følge hans egne ord: «jeg var solgt». På den måten vil senere opplevelser også ses i et nytt lys, slik Gadamer (2010, s. 39) påpeker med begrepet forforståelse. Dette er et av prinsippene for den hermeneutiske sirkelen. Håvards opplevelser med jazz i barndommen kan ha påvirket hans musikalske identitet, hans valg av instrument og sjangertilhørighet. Det vil være naturlig å sette Håvards opplevelser inn i en sammenheng der en *reifisert* refleksjon er gjeldende og til Schei (2007, s. 187) sin definisjon om hvordan vi som musikere erfarer å *søke identitet*. Som innebærer et fremtidig ønsket image og et ønske om tilhørighet i et miljø eller yrke. Begrepet til Schei (2007) anses å være det som driver oss fremover og motiverer oss til å ta valg i retning av det vi vil oppnå i fremtiden. Torviks (2008) beskrivelser av *autentisk* refleksjon sees som aktuell gjennom det som læres i en direkte utøvelse i trommespillet. Måten vi lærer å forholde oss til instrumentet gjennom tilbakemeldinger, påvirkninger, opplevelser og dybdejobbing innen sjangeren.

Hvorfor spiller vi som vi gjør? Trommeslagere finner inspirasjon i andre trommeslagere og andre musikeres musikalske uttrykk (*reifisert*), og tar med seg denne opplevelseskunnskapen inn i sin egen utøvelse. I innledningen til kapittel 1 fortalte jeg om

min konsertopplevelse med Steve Gadd og måten hans trommespill opplevdes som en endring av min egen trommeforståelse. Denne erfaringen vil jeg beskrive som en *reifisert* refleksjon.

En annen måte å se arbeidsmåten kopiering på, er å relatere det til det Heggen (2008, s. 322) omtaler som profesjonskvalifisering med en normativ karakter. Det som kjennetegner en slik karakter er at tilnærmingen verken finnes rette eller gale svar på, og oppgaven må i stor grad løses av eleven selv gjennom prøving og feiling i samspill med andre musikere. Å kopiere andres signaturer for ens egen del, kan også ses i sammenheng med et ønske om å gjøre seg forstått og akseptert av andre i det praktiske feltet og miljøet.

Kopiering av musikalske idoler kan også ses i sammenheng med et ønske om å tilnærme seg en spesifikk tradisjon. Ruud (2013) trekker i *det sosiale rom* frem hvordan vi som unge mennesker jakter etter egen identitet i et miljø som vi føler definerer den vi er. Gjennom å kopiere musikk som betyr noe for oss på det følelsesmessige planet, enten det er snakk om gode melodier, groover, harmonier eller ulike tonespråk, blir dette å anse som en del av vår egen musikalske identitet.

Håvard forteller om hvordan hans brede musikksmak kan skyldes at han havnet midt mellom to store musikalske epoker som var svært definerende for mange unge på denne tiden:

*Jeg var aldri noe verken punker eller sånn typisk 68' er. (1968) Jeg havnet midt mellom de to epokene der. Som kom med ca. 10 års mellomrom. Altså du kan se på 68 og 78-79 da punken blomstret for fullt. Jeg havnet midt mellom der. (...) men jeg merket at jeg var ikke ensportet sjangermessig da heller.*

Musikk læres gjennom aktive prosesser, internaliseres og settes i sammenhenger med de andre i miljøet, til tiden, til stedet vi tilhører eller oppholder oss og ellers personlige opplevelser hvor musikkutøvelse er involvert. På denne måten kan musikken uttrykke noe mer enn musikken i seg selv. Den kan samle alle disse og dermed uttrykke hvem vi selv opplever at vi er i toner (Ruud, 2008, s 24). Utfordringen kommer når vi ønsker å uttrykke den indre følelsen med en ytre handling.

## **5.6 Tradisjon og påvirkninger**

I tidsalderen hvor rytmiske trommeslagere har vært representert i musikken, har uttrykksmåtene på instrumentet variert. I dag spilles ikke trommer på samme måte som de gjorde på 1940-tallet. Lydbildet i musikken er også helt ulikt. Det virker for meg som at det tekniske fokuset er litt mindre i dag, enn for eksempel på 1990-tallet da kjendistrommeslagere som Dave Weckl og Vinnie Colaiuta slo gjennom internasjonalt med teknisk overskudd og brillante finesser. Om du lytter til plater av Dave Weckl fra 1990-tallet, kan du helt klart høre

i spillet hans at han har hentet mye av sin inspirasjon fra tidsepoken og er påvirket av stilen til Steve Gadd. Jeg synes jeg hører at Colaiuta sin ustyrlige og rå energi kommer fra legendariske jazztrommeslagere som Tony Williams. Samtidig bærer sounden hans litt preg av Stewart Copeland fra «The Police». Men aller viktigst er at både Weckl og Colaiuta låter som seg selv. Det er noe vi trommeslagere raskt legger merke til.

For meg virker det som om trommeslagere i dagens popmusikk er mer influert av elektronikk som mulighet og utgangspunkt for egenart enn tidligere. Teknologien krever en annen kompetanse enn den vi hadde på 1970-tallet, og vi kan se og høre at mange av de historiske uttrykkene blandes sammen til nye og helt andre uttrykk enn hva vi kunne forestille oss for 20 år siden. Jeg stiller meg spørsmål om dette kan påvirke vår dannelse av egenart og på om dette er med på å legge nye definisjoner for hvordan vi tenker egenart i dag?

Som jeg var inne på i forrige kapittel, opplevde alle informantene tidlige møter med tradisjoner og musikkjangre de ble fascinert av. Slik kan vi si at tradisjonen du ønsker å tilhøre eller være en del av, henger sammen med din musikalske identitet. Ruud (2013, s. 149) påpeker i begrepet *det sosiale rom* hvordan rollemodeller og helter vi finner i musikken har påvirkningskraft og innvirkning på våre egne liv. Som vi nå skal se, er også informantene opptatt av tradisjonens betydning for trommeslageryrket.

Det var jazzen som nokså tilfeldig «traff» Håvard i en tidlig fase i livet. Han forteller at noe av årsaken til at det ble jazz, trolig kan tilskrives til den tiden hvor vi bare hadde tilgang til én tv-kanal, nemlig statskanalen NRK. Kanalen viet en stor del av oppmerksomheten mot de største navnene innen jazztradisjonen og sendte ofte filmopptak av store konserter. Blant annet gjelder dette store jazznavn som opptrådte på Moldejazz og Kongsbergjazz. Håwards gjengivelser av inntrykk fra denne perioden handler om hans opplevelser knyttet til å se og høre jazzen som et helt nytt musikalsk uttrykk:

*Det var Garbarek, det var Mahavishnu Orchestra med Billy Cobham, Det var John Coltrane. Det var ett eller annet med den musikken der som brente seg fast. Det kunne være Count Basie orchestra, Duke Ellington, Buddy Rich. Jeg hørte jo nivået og måten det svingte på. Det uttrykket og den friheten og den type spilling fascinerte meg. Voldsomt. Jeg var solgt!*

Det å oppleve musikere gjennom tv-skjermen som virkelig kunne faget sitt til fingerspissene, ga Håvard en tidlig fascinasjon og ikke minst en ønsket identifikasjon, og pekepinn på fremtiden som musiker. Jazzen bidro til å pirre nysgjerrigheten hans på et friere musikalsk uttrykk som i dag står som markante identitetsmerker i skildringene hans.

Jazztradisjonen står sterkt fundamentert hos både Håvard og Egil, mens det for Markus først og fremst var funk og popmusikk som var hovedinteressen. Markus forteller

hvordan hans utdanning og knallharde jobbing som profesjonell utøvende trommeslager kom til nytte da han flyttet til Oslo for å gå på Musikkhøgskolen:

*[...] da jeg kom til Oslo så var jeg egentlig ganske godt forberedt fordi jeg var ung, hadde mye nye stilarter, leste jævlige bra noter og kunne egentlig tilby litt sånn annerledes uttrykk enn de mer garva gutta som satt i bransjen.*

Evnen til å kunne tilby «noe annet» gjennom trommespillet sitt, og erfaringen hans fra ulike stilarter, en god musikalsk oversikt og bred sammensatt musikkunnskap mener Markus er noe av hovedårsaken til at han senere både jobbet innen kjente tv-programmer og med berømte artister. Markus trekker frem hvordan kunnskapen som omfatter notelesing og overskudd på instrumentet spilte en viktig rolle for å kunne være med i musikerkretsen.

Som ung jazztrommeslager tenker Egil tilbake til tiden da han selv var i ferd med å komme gjennom som profesjonell. Han mener at det i mange tilfeller kan tilskrives det sosiale, altså vennskapet mellom de erfarne musikerne som han spilte med, som utgjorde en viktig brikke i hvordan han i dag ser på jazztradisjonen:

*De eldre jazzmusikerne der de hadde jo også en måte å omgås med hverandre på, å snakke om hverandre på, som lærte meg veldig mye. I forhold til respekt og tradisjon og de holdte hverandre sine kameratskap vedlike og sånn der. Og det var jo helt nytt for meg, for dette er jo folk som er en generasjon eller to eldre enn meg. Så jeg spilte jo liksom med foreldregenerasjonen min veldig tidlig, det har jeg for så vidt alltid gjort, så det var lærerikt på et menneskelig plan.*

Egil anser respekten for andre musikere for å være en av grunnpilarene i en musikertilværelse. Markus trekker frem mange av de samme synspunktene men legger til at respekten for andre trommeslagere også er helt elementær, selv om de er ansett for å være konkurrenter i et musikkmarked. For Markus handler det om ærlighet for hvor du har hentet inspirasjonen din fra. Som en gest og som et tegn på respekt for tradisjonene og hardtarbeidende musikere som har bidratt til musikkhistoriske milepæler er det viktig at vi verdsetter de trommeslagerne som vi henter vår egen inspirasjon fra:

*At du verdsetter hvor du har stjålet ting eller fått det i fra, blitt inspirert av det og hvor du på en måte utvikler deg selv. Kanskje du ikke er den beste til å beskrive din egen signatur, men du er i hvert fall i stand til å si hva andres signatur ER. Du kan nesten «spotte» med en gang at det er han, eller det er det, eller det er han.*

Å hedre dine helter markerer et viktig poeng, mener Markus. For gjennom en kjennskap til kjente signaturrekk i tradisjoner og epoker vil vi også bli i stand til å gjenkjenne disse uttrykkene fra andres spillestiler. Dette er også i tråd med håndverket som jeg var inne på i kapittel 5.4, hvor vi må kjenne historien til musikken vi utøver før vi kan sette den inn i en personlig og logisk sammenheng. Ved å hedre tradisjoner på denne måten kan også andre høre hvem vi selv har hentet inspirasjon fra, eventuelt hvem vi «ligner på» i spillet vårt, eller

hvilken tradisjons-stil vi tilhører. Har vi kjennskap til be-bop jazzepoken vil vi kunne høre trommeslagere som er inspirert av Tony Williams på 1960- og 1970-tallet. Om du digger prog rockbandet Rush, og Neil Pearts trommestil, vil du kunne gjenkjenne markører fra personer som har kopiert stilen fra Peart. På en annen side er det sannhet i det som Johansen (2013, s. 208) presiserer om hvordan en tradisjon mange ganger kan få studentene til å føle seg «låst» i konvensjoner. Noe som innebærer at studentene føler seg kneblet til å spille på en måte som de ikke ønsker. Tradisjoner krever ofte det, at en skal spille på den ene eller den andre måten.

En egenart kan høres gjennom våre sammensatte lag av kunnskap, mener Håvard. På lik linje med håndverket, spiller tradisjonskunnskapen inn som en viktig faktor med tanke på å utvikle en egenart på det du utøver, mener Håvard. Håndverket er viktig:

*Men på en annen side, hvis du ikke kjenner tradisjonen, hvis du ikke kjenner historien din, musikkens historie, instrumentet ditt sin historie, musikken du skal spille sin historie, så har du ingen referanser å spille på, du har ikke noe å bygge utøvelsen din på. Du kan ikke synse deg fram [...] Det første møtet med instrumentet det avslører en del, en manglende kunnskap og innsikt. Så jeg mener det viktige med å ha jobbet med håndverket og tradisjonen er å ha et forhold til det, å hente ut det du trenger for å komme deg videre på instrumentet.*

For å utvikle oss selv som utøver, må vi altså kjenne til de historiske milepælene på instrumentet, hente ut det vi trenger av kunnskap som definerer perioden og musikken. Disse erfaringene bør, som Håvard påpeker, brukes aktivt av oss selv for å velge ny kurs og for stilen vi ønsker å tilegne oss:

*Da er vi tilbake til med å ha gjort forberedelsene altså satt seg inn i hva er det man driver på med. Hvilken tradisjon er det man spiller i? Hva er gjort tidligere?*

Kopiering av andre er en start, mener ikke nok til å bringe trommerollen fremover, mener Markus. Håvard presiserer også at vi må tenke nytt, men Markus tenker ikke bare på hva som ikke er gjort tidligere. Han mener vi må slutte å bruke tid på å kopiere detaljer som er unyttige. Som Markus uttrykker, er et slikt fokus:

*[...] et utrolig begrenset perspektiv på å være trommeslager i 2015 altså, å få et godt sound i ridecymbalen og få det til å svinge liksom. Det er kulturhistorisk skivebom ....*

Markus henviser til historien som viser det faktum at musikk alltid har utviklet seg ved at utøverne har forsøkt å sprengre grenser og ta nye utradisjonelle valg. Jazz var i sin egen storhetstid datidens popmusikk og Markus mener at den eneste grunnen til at jazz er en del av akademia i dag er på grunn av det han omtaler som lovbruddet *The real Book* (Wikipedia, 2016). *The real book* er en samling med jazzlåter fra perioden da jazz var ansett som populærmusikk.<sup>11</sup> Popmusikk og andre musikkuttrykk har ikke noe tilnærmet

---

<sup>11</sup> "The real book" er en ansamling med transkriberte jazzlåter som ble laget av studenter på Berklee College of music på 1970-tallet. Boken bryter loven på bakgrunn av artistenes rettigheter tilknyttet opphavsrettighetene til melodiene. (Wikipedia.com)

pensummulighet, mener Markus. Dermed forsvinner disse mulighetene i dagens utdanningssektor, mener Markus:

*Finnes det en samling for poplåter tilsvarende Real book. Svaret er NEI! Det finnes ikke, derfor så ser vi ikke noe pop-utdanninger, og derfor ser vi ikke noe rock-utdanning heller. Så fort du får på plass repertoar så vil akademia kunne ta tak i det, å gjøre noe med også, så problemet med jazzutdanning er jo at man tenker sjangeren jazz. Det er jo helt idiotisk, det er helt feil. Vi kan ikke snakke snakke sjangeren jazz, vi må snakke jazz som holdning!*

En tilhørighet til tradisjoner gjør at vi skaper oss musikalske rollemodeller, mener Ruud (2013). Min egne mening er at vi også kan oppleve det motsatte, ved at heltene vi velger å identifisere oss med dikterer oss inn i en tradisjonell retning. Uansett mener Ruud (2013) at en aktiv lytting til våre forbilder innebærer en helt egen prosess. Dette er noe som forsterker vår egen selvfølelse og vår tilhørighet til en tradisjon. Jeg spør Håvard om han har eksempler på andre trommeslagere som har inspirert han gjennom sin egenart i trommespillet:

*Ja det er mange! De sterkeste er nok Buddy Rich, Billy Cobham, John Christensen og Steve Gadd. Men det er jo et hav av andre som er like bra å spille, men som ikke var i tiden da jeg var mest mottakelig for det. Ikke sant. For deg som er 15-20 år yngre enn meg, det blir helt feil at du skal ha de samme idolene som meg. De samme kickene. Du har dine greier, og de der mest følsomme årene av oppveksten er altså rundt 15-16-17år. Det man er inne i der altså, det fester seg nå så solid. Det er kulturelt og det har med din historie å gjøre. Hvor var du akkurat da i livet ditt. Hva hørte du på? Hva ble du utsatt for?*

Musikkvalg og smak er våre identitetsmarkører og plasserer oss i en kontekst i forhold til andre mennesker vi omgir oss med. «Gjennom vår reaksjon på de andres oppfatning av oss former vi vår selvoppfatning innenfor et større kulturelt felt» (Ruud, 2003, s. 139). Å tilhøre miljøer der den kollektive identiteten for eksempel er knyttet opp til en spesifikk tradisjon mener Heggen (2008) kan anses som en profesjonsidentitet. Denne identiteten defineres gjennom å handle sammen i grupper eller andre personer med likeartede interesser i et miljø der individene har en følelse av å høre til. På denne måten knytter vi oss opp mot profesjonens praksis og overordnede mål (s. 323).

Ruuds (2013) forståelse av vår tilhørighet til tradisjoner, er i tråd med måten Schei (2007) tenker at vi kan knytte vår identitet til det vi anser i tråd med våre egne verdier. Som for eksempel når vi blir blåst av banen av å høre på en musiker eller en musikkstil som treffer oss midt i hjertet, da vil vi identifisere oss med denne. Egil trekker frem sine tidlige helter på trommene som har betydd noe for han og på hvilken måte han anser at de har påvirket hans egen spillestil:

*Ja altså, cymbalbeatet til Tony Williams for eksempel, og for så vidt Elvin Jones. Tidlig Elvin Jones er noe som jeg har sjekket veldig mye ut. Og Roy Haynes også selvfølgelig. Men jeg spiller ikke så løst som han. [...] Nei altså, jeg tror ikke egentlig at jeg har hatt noe bevisst forhold til at jeg vil låte sånn eller sånn*



Det er som Postrel (referert i Schei, 2007, s. 185) beskrev med ordene: «I like that. I'm like that!». Identitet kan, som hun fremstiller det, ha sammenheng med posisjoneringen i en gruppe eller et miljø der man identifiserer seg selv gjennom en selvbevissthet, en forståelse av og en respekt for musikkjangeren og tradisjonen, yrket, og det som er kvalitet innen det utøvende. Som informantene fremhever har sjangertilhørighet noe å si med tanke på vår musikalske identitet. Tradisjonen setter også egne krav til hvilken musikkrelatert kunnskap som bør læres av utøverne.

## 6 Utøver-identitet og personlige uttrykk

«The easiest thing in the world,  
if you are very talented,  
is to take that for granted.  
What you must never ever do!»  
*Sir Michael Parkinson*<sup>12</sup>

Det kroppslige grunnfundamentet, de tidlige erfaringene og det sosiale miljøet rundt oss, spiller en stor rolle og har stor påvirkningskraft i hvordan vår egen musikalske identitet og egenart skapes. I det neste kapittelet skal jeg se på to kategorier som trer fram som vesentlige for viderekommende trommeslagerne. Jeg har i kapittel 5 belyst ulike faktorer som kan se ut til å ha betydning for utviklingen av egenart.

I de neste delkapitlene vil jeg se videre på hvilke arbeidsmetoder som er ansett som fruktbare for å kunne utvikle og uttrykke seg som profesjonell trommeslager. Til slutt skal sammenfatningene for egenarten i seg selv som fenomen løftes frem.

### 6.1 Jazz it up!

Overskriftens oppfordring viser i dette tilfellet ikke utelukkende til sjangeren jazz i seg selv. Beskrivelsen av dette temaet er ment å sette ord på noe som henviser tilbake til jazzen på grunn av dens tilsynelatende åpne og lekne vesen. Jazz som sjanger er av mange ansett som noe «fritt», noe som er improvisert, eksperimenterende og lekent. Det er i alle fall en musikkstil som musikere anser som åpen, som inviterer til eksperimentering, og der utøverne alltid er på søken etter nye vinklinger og nye måter å spille de samme «gamle» tingene på. Jeg tolker det slik at dette er årsaken til at begrepet «jazzens metode» kom frem i samtalen med informantene. En slik metode og tilnærming til musikk opplever jeg som viktig for musikere i alle sjangre og tradisjoner, ikke bare for jazzutøvere. Det fordrer det å kunne være åpen, å kunne utfordre seg selv, å prøve nye ting i lys av gamle tradisjoner. Johansen (2013, s. 190) omtaler en slik arbeidsmetode som å *tilføre ekspansivitet*, som innebærer et utvidet og kreativt

---

<sup>12</sup> Vlack, Blackwell, Hobday & Zuckerman (2010) Wisdom. [itunes film] Andrew Zuckerman Studio.

spillerom for musikerne i samspillet. Jazzens metode er en beskrivelse av hvordan vi tenker oss en slik åpen og inkluderende metode.

Musikere er nysgjerrige på musikk og ser jeg på mine egne vaner nå i voksen alder, oppsøker jeg og leter etter musikk som jeg i stor grad allerede vet at jeg liker. Musikkstiler jeg synes treffer musikksmaken min prioriteres over andre ikke fullt så kjente uttrykk. På den andre siden burde jeg være flinkere til å utsette meg for fremmed musikk, og gjerne musikk som krever noe annet fra meg enn det jeg er vant til. Som trommeslager har jeg selv en fascinasjon for enkelte typer musikk som jeg selv identifiserer meg med og ønsker å kunne beherske som utøver. Ved å utfordre meg selv, få nye uttrykk, finne alternative arbeidsmåter og andre retninger vil jeg finne nye og ukjente veier og komme meg videre på instrumentet. Dette er en tankegang som informantene ser ut til å være enige i. Som et eksempel på nysgjerrige og søkende musikere trekker Håvard frem sine møter med andre musikere fra restaurantbransjen og sier at selv om de tilsynelatende tilhører et dansebandsegment så kan likevel musikerne i seg selv være nysgjerrige og «sultne» på alle mulige slags stiler og sjangre:

*[...] de seriøse de har en voldsom fascinasjon for andre stilarter. Det de kanskje ikke får uttrykt i sitt naturlige virke, de kan ha en fascinasjon for andre uttrykk selv om de er inne i yrkesmessige forhold som ikke har å gjøre med det de liker best.*

Å leve av et yrke som musiker innebærer sannsynligvis at vi ikke alltid får spille musikken vi selv liker og er opptatt av, sier Håvard. Når vi snakker videre om hvordan trommiser finner nye måter å utrykke seg på gjennom instrumentet trekker han frem et eksempel om hvordan en meget anerkjent og renommert norsk jazztrommeslager opplevde legenden Tony Williams på konsert med Miles Davis og ble så lamslått at han der og da valgte å gå en stikk motsatt retning. Den tekniske og rå stilen som Williams var kjent for var uten sidestykke og lot seg vanskelig overgå. Den norske jazztrommeslageren tok et bevisst valg om å finne en annen vei og en egen stil for seg selv. Han måtte komme opp med et annet uttrykk og en annen kunstnerisk retning enn det han hadde opplevd fra Williams. Denne måten å tenke kunst på mener Håvard vi kan finne hos billedkunstnere. Musikere, så vel som billedkunstnere, forsøker hele tiden å finne sin egen plass i det musikalske og kunstneriske universet:

*[...] det kunne jo også vært snakk om en overlevelsesgreie, skal man overleve, skal man bli registrert i landskapet skal vi da male de samme bildene som Edvard Munch har gjort, eller skal man tenke en annen fargeblanding og prøve å gjøre litt «sånn der». [...] jeg mener de (billedkunstnere) er mye flinkere på å ta bevisste valg i motsatte retninger til ting som er gjort før. Jeg tror nok de går gjennom noen personlige prosesser i sterkere grad enn musikere.*

For å utvikle en egenart mener Håvard vi må våge å tenke nytt, både med tanke på hva som har vært og med tanke på hva som er i dag. Ved å tenke i andre retninger kan vi i større grad

påta oss ansvar for å utvikle vår egen rolle som trommeslagere. Med tenning og iver forteller Markus om sin sterke opplevelse av den amerikanske trommeslageren Chris Dave som han mener tar trommeslageren inn i en ny æra og tradisjon med en helt ny trommestil som ingen har hørt før:

*Alt skal være time. Vi kommer ut av i hvert fall 30 år med historie hvor det handler time og groove og det skal være tight og det skal liksom være bra. Og så øker han!? Han ØKER! Han stikker av med Tempo! og plutselig så går han tilbake igjen.. og så PANG! der var det en ener. Så er vi inne igjen...*

Markus beskriver også hvordan bevisste valg gjøres i motsatt retning av det som kreves og forventes av trommeslageren. Han mener dette er en ny måte å tenke trommeslagerrollen på. Trommeslageren Dave lar, etter Markus' mening, musikken være i fokus og gjør deretter noe ingen forventer skal skje, som for eksempel å øke tempoet eller sakke ned tempoet for å skape en dynamisk kontrast og spenning i det rytmiske grunnlaget. Dave konstruerer en spenning og et brudd med tradisjoner og rollemønstre.

Egil er ikke like dramatisk i sin beskrivelse av å tenke nyskapende. Musikk er for han hovedsakelig en lek der musikerne ofte må ta ting på sparket for at musikken skal låte best.

*Fordi at du må liksom tørre å pirke borti noen ting, å få de andre litt ut av boksen, og litt ut av fatning. Du må overraske litt, du må komme med noe begeistring. Som ikke er planlagt eller, du må ikke vite alt på forhånd. For da er det jo ikke realtime. Altså musikk er jo en lek, spesielt jazz for meg, det er jo en lek. Og hvis den der lekenheten forsvinner, hvis man bare blir servicemann, og ikke er litt sånn halvgal innimellom så blir det veldig kjedelig.*

Lekenhet og eksperimentering, som Egil holder høyt, i en utøvelse innebærer mange elementer og krever sin del av kompetanse fra trommeslageren. Som vi tidligere har sett i kapittel 5 innebærer det også å være et inkluderende sosialt menneske som kan kommunisere godt med de andre rundt en. Egil er opptatt av å trekke frem det sosiale aspektet, det å trives med de man spiller med og å kunne stole på at de leverer det som forventes både sosialt og musikalsk, samtidig som man er litt lekne og forsøker å legge opp til morsomme dialoger i musikken. Håvard forklarer hvordan forholdet internt mellom medlemmene i en gruppe direkte er med på å påvirke det som skjer. I enkelte tilfeller virker bandets egen kommunikasjon og karma direkte inn i den utøvende musikken:

*[...] du har jo opplevd det selv når du hører en konsert som tar av på uforklarlig vis. Det er uforklarlig for publikum og så er det en overraskelse for bandets medlemmer ikke sant at, selv de, du har sikkert vært på sånne konserter hvor det oppstår en slags kjemi. Altså når kjemien er så god at det oppstår nærmest nye grunnstoff på scenen.*

Stikkordet for Håvard er ydmykhet. Begrepet er viktig og spiller en stor rolle for bandets miljø internt, men det å ha ydmykhet også for tradisjoner, stiler, håndverket og ellers det som

har med musikk som utøverfelt å gjøre er av stor betydning. Egil sier også at det å være en ydmyk person kan være med på å løfte samspillet og musikken på flere måter, også når det gjelder å kunne tilby musikken noe ekstra:

*Da snakker vi ikke egentlig om instrumentkunnskap lengre, og det er den der øvelsen som jeg tenker skiller de helt fantastiske trommeslagerne og de som er liksom sånn grei nok, men fremdeles veldig bra da. Det er det der ekstra giret i forhold til å føle seg fri, å spille med selvtillit men samtidig være ydmyk til at du kanskje lytter mer enn du spiller.*

Lytting og å gi hverandre plass er musikerens viktigste bidrag, sier Egil. Han mener at det er et markant skille på musikere som gjør dette og musikere som ikke evner å høre hva medmusikantene gjør.

Som musikere leter vi alltid etter den gode følelsen og magien som løfter oss i samspillet med andre. Av egen erfaring vet jeg hvor fantastisk musikk kan være når vi opplever slike høydepunktsopplevelser (jf. Maslow, 1976). Har vi først erfart et intenst øyeblikk i utøvelsen vil vi gjerne oppleve flere. Dette blir litt av jakten. Å finne det som føles bra, ekte og at vi klarer å formidle det vi ønsker. Åpenhet og lekenhet i musikkutøvelse fordrer at vi er tilknyttet et miljø med en kollektiv identitet (jf. Heggen, 2008). En trygghet i omgivelsene bidrar til at vi kan prøve oss ut med nye måter å spille på, i et miljø der individene allerede kjenner seg «hjemme», og der alle som tilhører gruppen sammen skaper et felles handlingsgrunnlag. Denne intersubjektiviteten (jf. Bjørkvold, 1998) viser oss hvordan kunnskapen og grunnfølelsen i gruppen og miljøet er vitalt. Jazzens metode er en arbeidsmåte som oppfordrer oss til å utforske vår egen vei frem til det som Aristoteles (1999) omtaler som den høyeste formen for kunnskap; *fronesis*. Ved å forske på egne valg, velge retninger som ikke er konvensjonelle vil vi kunne utvide kunnskapen om hva som fungerer og ikke fungerer, og bygge *fronesis* over tid.

Å beherske jazzens metode fordrer at utøveren er på et gitt teknisk nivå og innehar en sammensatt kompetanse som gjør det mulig å utnytte eget handlingsrom og handle på et instinktivt nivå. Begrepet pre-refleksivitet, som sees i sammenheng med utviklingen av grunnteknikken og håndverket, har sin plass i en utviklet forstand her. En kontrollert og egenopplevd beherskelse av instrumentet gjør at trommeslageren står friere til å utforske musikkens aspekter, med en såkalt tilvant kropp (Torvik, 2008), som vet hvordan den fungerer i sammenhengen.

Vi kan også se dette i sammenheng med det Schei (2007, s. 186) beskriver som å søke identitet og det å utforske egen tanker og mål for sin egen fremtidige aktivitet. Som hun

presiserer handler det om å skape seg et ønsket image og om å ta valg i retning av det vi vil oppnå med utøvelsen.

Jazzens metode tolker jeg som en del av musikerutviklingen, som tar steget videre fra å spille konvensjonelt og strengt opp mot tradisjonens krav, og løfter blikket opp mot hva vi kan gjøre som er utradisjonelt og stikker seg ut i den store sammenhengen. Vi kan gjerne se det som en videreføring av egenskapene som utvikles i kapittel 5.5, der fokuset er å kopiere deler og meninger fra mesterne og deretter lage egne uttrykk ut fra det vi låner. Åpenhet som metode forutsetter at vi benytter hele bildet av kunnskapen vi har tilegnet oss og ikke bare de små delene. Vi må finne på nye veier å gå med musikken utfra egne premisser og musikalske forutsetninger. Vi må utfordre oss selv til å ta nye og kanskje uventede valg. På bakgrunn av denne kunnskapen skal vi skape kontraster og «male bildene» på en ny og egen måte, for å låne et uttrykk fra billedkunsten.

## 6.2 Den personlige kunnskapens stemme

Det siste temaet som løftes frem i denne oppgaven omhandler egenarten. Det er denne som har ligget under som en rød tråd gjennom oppgaven og har vært knyttet til ulike sammenhenger og faktorer. Alle profesjonelle musikere øver regelmessig med fokus på å videreutvikle eget handlingsrom og evne på instrumentet. Skal vi tro Johansens (2013, s. 255) informanter er det denne jakten på det personlige uttrykket som er selve motivet for øvingen. Informanten Håvard på sin side mener at det er opp til ettertiden å bestemme om det vi foretar oss i musikken kan defineres som kunst eller ikke:

*Og så tror jeg det at sånn som med begrepet kunst at om man går store deler av dagen, uken og året på å tenke at man er kunstner, da tar man over for selve gjerningen og arbeidet. Det er helt feil. La ettertiden styre med det der. Var det kunst, var det ikke kunst? «So what!», det er uvesentlig. Det betyr ikke at man ikke skal ha et bevisst forhold til kunst og ulike kunstfag!*

Gjennom refleksjonene til mine informanter dette kapitlet se nærmere på opplevelser og betraktninger rundt dette personlige «soundet». Er egenart noe som kommer til «syne» gjennom spillet vårt etter hvert som vi får erfaring? Eller er det kanskje slik at uttrykket eller det personlige «soundet» etter hvert finner oss?

Gjennom beskrivelsen av sound tidligere i oppgaven (kap. 1.5.3) ble valg som påvirker trommeslagerens lydlige klang på instrumentet presentert. Faktorer som trommemerker, treverk, størrelser, tonehøyder (pitch), trommeskinnsmerker og cymbalvalg ble alle løftet frem som viktige faktorer for hvordan selve lyden fra trommene produseres og fraktes ut i rommet. Det slike beskrivelser av lyd ikke vektlegger, eller sier lite eller ingenting om, er de menneskelige egenskapene og meningene som tilføres i en kroppslig handling.

Kanskje er det nettopp i denne prosessen at musikken oppstår og den konkrete naturfaglige tilnærmingen slutter? Når begreper som feeling, touch og time kommer inn i bildet, har det plutselig med hele mennesket å gjøre; hvordan lyden farges gjennom oss selv og våre følelser. For å si det enkelt: En lyd er bare en lyd, det er først når musikkutøveren presenterer noe av seg selv og sin kunnskap og erfaring gjennom utøvelsen at vi opplever at musikken treffer oss.

Håvard forteller om hvordan en av de største trommeslagerne han kjenner til alltid låt som seg selv i trommespillet:

*Det var sagt at Buddy Rich, låt som Buddy Rich uansett hvilket trommesett (han spilte på), han hadde sounden i hendene. I touchen, altså i anslaget.*

Trommeslageren Håvard forteller om, Buddy Rich, er ansett som trommeslagersnes Mozart og han bare «har det i fingrene». Han låter som seg selv uansett hvilket trommesett han trakterer. Hvordan teknikk og bevegelser henger sammen for trommeslageren har jeg vært inne på i forbindelse med håndverket (kap. 5.4), men de gjør seg også gjeldene i forbindelse med dette temaet. At Rich låter som seg selv kan settes i sammenheng med mange ulike teorier. Den første er den rent tekniske gjennomføringen. Jeg viser til definisjonen av Refsum Jensenius (2009, s. 25) som mener at slike personlige teknikker dreier seg om «en målrettet bevegelsessekvens som begynner og slutter i en grunnposisjon». Det er med ett snakk om kjente kroppslige og tekniske bevegelser som utgjør en del av vår personlige kunnskap. Grunntekniske bevegelser perfektioneres gjennom år med øving og forbedring av teknikk. Etter hvert føles de som en del av oss. Bevegelsene blir personlige. Det er denne kunnskapen som er internalisert i kroppen vår og som er en del av det Torvik (2008) legger i Merleau-Pontys forståelse av en ervervet og kroppsliggjort kunnskap gjennom «den tilvante kroppen». I denne erfaringen opererer vi *prerefleksivt* (jf. Merleau-Ponty, 1994) som kan ses i sammenheng med det å innarbeide de nevnte *fraseringsbevegelser* (Refsum Jensenius, 2009, s. 25).

En personlig kroppslig kunnskap må alltid ses i sammenheng med den menneskelige påvirkningen i trommespillet vårt. Egil trekker denne faktoren frem og gir den en særegne plass når det er snakk om å produsere viktige musikalske bidrag:

*Nei så det er de der umiddelbare reaksjonene som musiker da, som egentlige handler om litt sånn psykologiske mentale prosesser føler jeg, mer enn om det er «ratta tatta tatta ta» eller høyre og venstre. Det har ikke noe med saken å gjøre. De fleste som jeg har hørt av trommeslagere de kan det. Det er liksom «connection» mellom hode og hjertet som svikter hvis det ikke låter bra. Det er ikke teknikken. Det er nesten aldri teknikken. Så må du kjenne deg selv veldig godt. Da handler det ikke lengre om åttendedeler eller sekstendedeler, det handler om hvem du er selv. Hvordan vil du at musikken skal låte?*

Muligheten for å kunne bidra med egenart i spillet handler ikke bare om hvor sterkt du behersker det tekniske på trommene. Egil fremhever faktoren som innebærer det å tørre og stå frem med hele seg selv i situasjonen. Markus sine uttalelser om egenart på trommene dreier seg også om det rent personlige. Han mener det handler om hvem du er:

*Egenarten er uatskillelig fra psyken din og hvordan du er som menneske. Enten du er sosial eller ikke. Du kan ha egenart og være usosial, men du er ikke så verdsatt. Jeg ser at det er veldig mye av det sosiale som spiller inn på hvorvidt folk verdsetter og setter pris på det du gjør.*

På denne måten tolker jeg at Markus mener at en personlig egenart i trommespillet er uatskillelig fra den musikalske identiteten. Det innebærer at vi spiller slik vi er som menneske, både på godt og vondt. Et stort selvbilde og stort selvfokus, mener Håvard, er noe som skinner gjennom i trommespillet. Ikke alltid på en direkte negativ måte, men det gjør det ekstra lett å kjenne igjen en trommeslager fordi de som regel som krever mye plass i musikken. På den andre siden mener Markus at en egenart kan være tilstede selv om du personlig ikke kjenner til den:

*[...] sound det tror jeg kan være et lokalt fenomen også. Jeg mener, helt sikkert så har folk et sterkere forhold til ditt sound der oppe mens du kanskje ikke opplever at det er så veldig unikt. Det vet jeg ikke, men du vet, det er litt sånn*

Trommeslagerens egenart er også helt avhengig av de andre musikerne for å stå frem, mener Markus, og trekker frem hvordan medlemmene i bandet og selve musikkutøvelsen er avhengige av hverandre for å få denne frem:

*Jeg tror først og fremst at det er beatet ditt, hvordan beatet plasseres, ikke for seg selv men sammen med de andre. Det skaper jo en opplevelse av bandet du spiller i. Så det å se på særegenheten på trommeslageren alene blir litt å ta det ut av kontekst. Det blir som å diskutere skiene og ikke han som går på skiene.*

Å se egenarten i det store bildet er nyttig. På denne måten kan vi høre hvordan den opptrer sammen og i forhold til de andre. Å fokusere bare på trommeslageren, oppleves for Markus, som mindre relevant. På en annen side tolker jeg Markus uttalelser som tilknyttet instrumentet i seg selv. Egenarten er jo i høyeste grad tilknyttet personen som utøver den.

For Håvard handler egenart også om å ha god selvtillit, selvinnsikt og tiltro til sin egen kompetanse. Dette er ansett som svært viktige elementer å ha med seg inn i en formidlingssituasjon på scenen, mener han. Han påpeker også at må du ha det som kreves i situasjonen for å fremstå troverdig:

*[...] når du går på en scene så skal du formidle ett eller annet. Du skal være sterk nok til å, du skal være sterk nok faglig til å overbevise publikum at du har noe å fortelle, hvis du ikke tror du selv har noe å fortelle så klarer du aldri å gjøre det. Hvis du ikke er i stand til å tro på deg selv som historieforteller eller formidler av et eller annet, språk eller en historie så taper du. Altså hva gjør du da for å kunne bygge opp, tro på seg selv?*



Muligheten for at en egenart i utøvelsen på trommesett eksisterer hos langt flere enn vi selv har mulighet til å legge merke til er noe Håvard mener er svært sannsynlig. Årsakene er, ifølge han selv, mange. Blant annet kan det ses i sammenheng med et betydelig større og bredere musikkmarked:

*[...] vi har jo personligheter i dag. Som står frem markant. Men på grunn av den enorme mengden med utøvere så er det vanskeligere å finne dem. Ja det tror jeg. Det er UTROLIG mange gode håndverkere. Altså det skyldes flere ting, det skyldes internett, youtube og et meget godt utbygd kulturskoletilbud her i landet. Og folk har god råd, de har råd til å kjøpe seg tid til å ta fri, med andre ord øve.*

Til tross for at egenart på instrumentet er noe som kan eksistere blant mange utøvere i dagens musikkmiljøer er det likevel slik at den kommer med et spesifikt krav, eller rettere sagt krav til kunnskap. Å kunne gjenkjenne et personlig uttrykk fra andre trommeslagere er noe Håvard mener krever en stor forhåndskunnskap hos mottakeren (lytteren). Han forteller om trommeslagere som han mener fremstår som unike i sin stil, men presiserer også at selv om stilen er tilstede i et spill krever det stor og inngående kunnskap om fenomenet for å kunne høre det. En slik fagkunnskap som Håvard sikter til innebærer at vi kjenner til fenomenet i seg selv og at vi er i stand til å forstå det musikalske som ytres. Den må gjenkjennes og aksepteres av noen andre. Med det kjente uttrykket fra kunstverdenen «beauty is in the eye of the beholder», uttrykker Lamb (2015a) at kunst er ikke kunst før den kjennes av noen som mottar uttrykket som sendes ut. Han skriver videre: «A painting by itself is not art just because it is a painting. The painting is art because the viewer sees something special in it» (Lamb, 2015a, s. 21). En lignende beskrivelse av fenomenet finner vi i begrepet intensjonalitet. Handlingen er sammensatt av en som spiller på trommer (*noema*) men fenomenet egenart fremtrer ikke av seg selv men er sammensatt av *noema* og opplevelser vi har av tidligere erfaringer og følelser rundt fenomenet egenart (*noesis*) (King & Horrocks, 2012, s. 177).

En egenart er i likhet med identitet noe som fortrinnsvis kan beskrives som uatskillelig fra hvem vi er. Når Ruud (2013, s. 24) gjengir historier om hvordan hans informanter opplever musikken som et uttrykk for hvem de selv er i toner og musikk, er dette beslektet med hvordan uttrykket fra andre musikere kan oppleves utenfra. Signaturen og egenarten i spillet til enkelte musikere avspeiler sider ved vår egen musikalske identitet. Profesjonelle musikere med egenart spiller som de er, selv om de ikke er klar over det selv.

Maslow (1976, s. 118) setter ord på et identitetsperspektiv som er i tråd med egenarten og sier at identitet ofte kan være hva vi selv forbinder det med:

Når vi søker definitioner på identitet, må vi have i erindring, at disse definitioner og begreper ikke er noget, der befinner sig et eller andet skjult sted og tålmodigt venter på, at vi skal finde

dem. Vi oppdager dem kun til dels; til dels skaber vi dem også. Til dels er identitet, hvad vi selv bestemmer os for.

Som vi ser kommer både identiteten og egenarten med egne krav tilknyttet en gjenkjennelse. Egenart krever også kunnskap fra oss for å kunne skinne gjennom.

Tidligere i oppgaven har jeg sett på ulike faktorer ved utvikling av en profesjonell identitet i lys av valg vi tar på veien mot et spesifikt yrke. Trommeslagere som ikke har noe formell utdanning, eller som Håvard humoristisk kaller «selvstuderte røvere», er på mange måter likestilt de som har gjennomgått utdanninger med trommesettet som fokus. En egenart er ikke avhengig av om du har studiepoeng eller ikke. Ingen av informantene mener at en formell utdanning i musikk er avgjørende for om du blir profesjonell trommeslager med egenart eller ikke. Det en utdanningsinstitusjon på sin unike måte kan bidra med, er som Håvard trekker frem, å skape en større bevissthet rundt et spesifikt fagområde:

*En musikalsk veileder sånn som en instrumentalpedagog er, han kan se på seg selv som en slags coach, en trener som gir input. Ikke styrer studenten, men gir input og stiller de rette spørsmålene slik at studenten kommer i en slags refleksjonsmodus. Blir tvunget til å gjøre noen tanker. Om seg selv i forhold til samtiden og sin egen kunst og håndverk og så videre. De har en kjempeviktig funksjon. Som en veileder så skal du prøve å pensle folk inn på de rette sporene. Trenger kanskje ikke for sporene er staket opp, veien er lagt. Men du kan hindre at kandidaten, studenten går i grøften, eller går i «zik zak» og går rett frem i stedet for å søke hit og dit og stanger mot barrierer og gjør ting som åpenbart er feil, og det er veldig mange i kunstutdanningen som trenger den veiledningen.*

Utdanningsinstitusjoner besitter lærere med stor kunnskap og et lærerkollegia som innehar mange årsverk med spisset kompetanse. Dette kommer ofte til stor nytte for studentene.

Utdanning og undervisning fra en pedagog kan sees som svært nyttig på mange områder. Når Håvard belyser hvordan en instrumentalpedagog i mange tilfeller kan sammenlignes med en trener som viser studenten retninger og hvilke veier han helst bør gå er det helt i tråd med læringsprosessene som forklares i snøballselv teorien (Smith, 2012). Modellen illustrerer hvordan studenten «guides» i retninger der kunnskapen befinner seg og viser oss hvordan identiteten vår hele tiden påvirkes av mange ulike omgivelser og læringssituasjoner. Alle mennesker er i et samspill med andre hele tiden og dermed endres vi gradvis ved å inkludere forskjellige sider og meta-identiteter i helheten som definerer selvet (Smith, 2012, s. 22).

Hovedintensjonen til pedagogene er å «[...] undervise måter å se seg selv og livet sitt på. Det handler om hvem vi er, like mye som det handler om hva vi kan» (Angelo, 2014, s. 119). De skal lære studentene metoder å finne frem til nye sider ved seg selv. Det er denne personlige egenskapen i musikken som viser oss hvordan den praktiske kunnskapen kan gjenkjennes, fordi det som utøves ikke kan skilles fra personen som utøver selve handlingen. Praktisk kunnskap er en personlig handling med et eget avtrykk som sier noe om hvem som

besitter kunnskapen og hvor den kommer fra. Bud Beyer (2013) trekker frem hvordan kropp og følelser henger sammen som helhet i et uttrykk. Han uttrykker: «For å bevege emosjonelt må vi påvirke fysisk. Det må oppstå en kinestetisk empati for at emosjoner skal frigjøres» (Beyer, 2013, s. 21).

Innledningsvis i kapittel 1.4 nevnte jeg hvordan bøker og oppskrifter alene ikke kan fungere som kunnskap i lys av dyden *fronesis* (jf. Grimen, 2008). Slik kunnskap kan bare tilegnes gjennom en bred og sammensatt erfaring som man tilegner seg ute i feltet. Enten det er snakk om lærdom fra studier ved en institusjon eller erfaringer vi gjør oss fra praksisfeltet vil kunnskapen sannsynligvis avsløre at det er ikke bare er trommespillet i seg selv som er utslagsgivende for om du fremstår som en profesjonell musiker. Egil poengterer også dette når han trekker frem viktigheten av å lytte og kommunisere med de andre musikerne:

*[...] men det som jeg vet er at de fleste trommeslagerne som jeg har møtt som er under utdanning kan spille jævlig bra trommer. Det er ikke det som er problemet. Det er selvet, altså de selv. Som står i veien for sin egen musikk hvis det ikke funker. Og hvis ikke du kjenner i kroppen hva som ikke funker i musikken så hjelper det ikke. Du må høre det selv! Du må kjenne det selv. Hvis du er på tuppene for eksempel og du er litt foran de andre hele tiden men ikke hører det selv? Det finnes ikke noe eksamen i hele verden som kan hjelpe deg. Det går ikke. Du må høre det selv. Og det kan du gjøre både i et ensemblerom på et universitet og du kan gjøre det live ute. Men poenget er at du kan rett og slett ikke gjøre noe annet enn å høre det selv, og hører du det ikke selv så kan du heller ikke endre på det. Det tror jeg skiller de som blir musikanter og de som ikke blir det.*

Det handler om hvordan musikken ivaretas i det store bildet og om hva vi selv kan bidra med i samspill med de andre rundt oss, mener Egil. Som det også ble nevnt i kapittel 5.2 er han meget opptatt av å forstå hvorfor vi spiller trommer på den måten vi gjør. Egil mener at noe av det viktigste vi kan bidra med i utøvelsen er basert på en forståelse for hva musikken krever eller trenger av oss. Hører vi ikke dette, vil vi heller ikke spille klokt. Og vi mislykkes i å være gode musikere:

*Det er forskjellen på de som blir profesjonelle musikere, som har musikk som hovedinntektskilde og som liksom har spillejobber, har giggs, de hører feelingen. De vet hvor de må plassere seg for å få ting til å låte. Det tror jeg ikke man kan øve så veldig mye på, for å være litt ærlig. Jeg tror ikke det. Noen har det, og noen har det ikke.*

Men likevel er det også viktig å påpeke at en slik helhetslæring som *fronesis* står for, ikke anes som medfødt. Den er tillært av oss selv gjennom egen erfaring og livsvisdom (Grimen, 2008, s. 78). Johansen (2013, s. 257) skriver i den sammenheng: «Å utvikle ein eigen stil er kanskje eit så omfattande og kontinuerleg musikalsk prosjekt at det overskrider kva det inneber å øve på eit handlingsnivå, «på øvingsrommet»».

## 7 Oppsummering

**«Wisdom is about experience.  
Your experiences in your life.  
That hopefully involves risk-taking,  
and being somewhat adventurous»**  
*Robert Redford*<sup>13</sup>

Jeg skal kort oppsummere de viktigste funnene som er gjort i de foregående kapitlene. De ulike delkapitlene vil oppsummeres her hver for seg og så vil jeg trekke hovedfunnene sammen helt til slutt.

### 7.1 Tidlige erfaringer og oppvåkning på instrumentet

Som aspiranter og nybegynnere skaffer informantene seg egne erfaringer gjennom en grunnkunnskap som vi kan anse å være lik for de fleste i ung alder. Den tidlige utøvelsen handler om å knytte teorien, praksisen og kroppen sammen til den bevisste handlingen på instrumentet. Dette skjer ofte gjennom trygge sosiale rammer som er med på å bygge opp under vår musikalske identitet. Det som synes å utgjøre en forskjell i første omgang for profesjonelle trommeslagere, er om interessen for musikk er tilstede eller ikke. Potensielle musikere har derimot en genuin interesse for musikk. De bruker flere timer enn andre på å tilegne seg kunnskap om musikk fordi musikk er en viktig del av hvem de anser seg selv for å være. Musikk er en stor del av deres identitet og utgjør en stor del av det daglige livet. De identifiserer seg med andre som liker den samme musikken og med andre som spiller instrumenter. De kopierer spill og signaturer fra heltene og idolene sine og øver på flest mulige musikkjangre. Trommeslagerne i denne studien, som ble profesjonelle, hadde tidlig erfaringer med å spille i band med andre musikere som er eldre og bedre enn dem selv. De har erfaringer fra et bredt sjangerfelt og behersker mange ulike stilarter. Informantene fremhever viktigheten av å tilegne seg mengdetrening, som medfører å få spilt mest mulig med andre. Dette fører igjen til at de blir kjent med hvordan handlinger setter seg i kroppen. De utforsker eget handlingsrom og tilknytning til instrumentet, og får kunnskap om hvordan kroppen

---

<sup>13</sup> Vlack, Blackwell, Hobday & Zuckerman (2010) Wisdom. [itunes film] Andrew Zuckerman Studio.

påvirker de musikalske valgene vi foretar oss på instrumentet. Erfaringene til informantene sier noe om hvordan kunnskapen opptrer i ulike situasjoner. En egenart oppstår sannsynligvis ikke i en tidlig fase i utviklingen som musiker, men dannelsen av den musikalske identiteten og følelsen av å være trommeslager begynner tidlig, og virker å være helt sentral og utslagsgivende for veien videre.

## **7.2 Maestro og limet**

Arbeidsoppgavene til trommisens utøvelse ses i dette kapittelet i sammenheng med musikkens form og forløp. Disse oppgavene viser hvilken kunnskap som kreves av trommeslageren innenfor ulike musikksjangere, -miljøer og –tradisjoner. Hos de profesjonelle utøverne kommer kunnskapen også til uttrykk i måten de er med å holde musikkens tråder og overordnede oppgaver under kontroll. Egenart i handlingen kan ses i lys av hvordan trommeslageren velger å løse disse oppdragene. Skulle friheten i et slikt spillerom misbrukes til egen fordel, og ikke på vegne av musikken, vil samspillet med de andre, så vel som musikken i seg selv, bli skadelidende.

## **7.3 Om å kunne håndverket og ikke «trø møst»**

Gjennom erfaringer vi gjør oss fra øvingsprosesser blir vi over tid kjent med instrumentet vårt. Vi lærer oss det grunnleggende tekniske og vi lærer å spille ulike stilarter. Basisteknikk setter seg over tid i kroppen som motoriske reflekser, og er viktige fordi de bidrar til at groover og tekniske mestringer blir den del av spillet vårt. Det motoriske og det utøvende utgjør en del av handlingskompetansen vår. Som trommeslagere kan vi ikke uttrykke noe personlig gjennom instrumentet før instrumentet har blitt en «del av oss selv». Selv om teknikk blir ansett av informantene som vektløfting er vi er likevel helt avhengige av å ha en basiskunnskap på plass før vi har mulighet til å utvikle oss videre på instrumentet og samspillet. Dette er noe som krever mye øvelse og bevisste refleksjoner rundt det vi foretar oss. Basiskunnskapen må hentes fra noen, og er da allerede «fargelagt» av noen andre. Vi må kunne utøve musikken som en kommunikasjon og som et språk.

## **7.4 Kopiering og muligheter**

Imitasjon og kopiering har lenge vært ansett som en av de viktigste momentene i utøvende musikk. Gjennom å kopiere de store mestrenes arbeid gjør vi oss personlige erfaringer og får på denne måten et viktig bidrag på veien mot å finne oss selv, vår stemme og den videre

utviklingen av vår musikalske identitet. Å finne sin egen stemme på et instrument er derimot ingen enkel oppgave. Om vi ikke er bevisst vår egen prosess kan vi ende opp som kopier av de vi studerer signaturen til. En egenart er derimot noe mer enn kopierte musikalske avtrykk, det er et personlig uttrykk som fremstår som et resultat av hvem du er og hvilken tradisjon og musikalsk miljø du kommer fra.

## 7.5 Tradisjon og identitet

Musikalske innflytelser treffer oss ofte tidlig og danner ofte grunnlag for hvilken tradisjon vi føler er i tråd med vår egen musikalske identitet. Hvem er vi, hvor vil vi og hva ønsker vi i fremtiden? Våre idoler og helter på instrumentet dikterer i stor grad også denne påvirkningen av tradisjonsvalg og gir seg ofte utslag i en preferert musikkstil. Vi lærer oss kunnskap som er gjeldende innenfor den aktuelle tradisjonen, og gjennom øvelse setter det oss i stand til å utøve typiske musikalske markører som kan tilskrives sjangerperioden. Har vi ikke kjennskap til historiske og viktige milepæler vil dette skinne gjennom og avsløre en manglende kunnskap på instrumentet og i samspillet. En tradisjon speiler også i stor grad et tilhørende miljø der felles likesinnede treffes og spiller sammen innenfor rammene som er «gyldige» og fellesbestemt. På denne måten er tradisjonsbegrepet sosialt ladet og er med på å danne grunnlaget for en egen, kollektiv sosial identitet. En egenart i trommespillet trer frem gjennom de ulike lagene av kunnskap vi har om håndverket, og tradisjonen vi føler oss hjemme i, og gjennom våre egne bevisste meninger om hvordan vi har tilført noe eget og personlig i spillet vårt.

## 7.6 Jazz it up

Egenart har i sin natur noe eget ved seg som ingen andre har. For å finne frem til denne stemmen trekker informantene frem viktigheten av å eksperimentere med ulike stilarter og sjangre for å finne uttrykket sitt. Lekenhet, eksperimentering og endring av tankemønstre er en stor del av musikernes arbeidsmåte for å finne sin egen stemme i et stort musikalsk landskap. To av informantene brukte termen *skapende musikk* for å beskrive hvordan vi må tenke nytt på gamle mønstre og tradisjonelle gjøremåter. Gjennom å tilføre tradisjonen eller stilen noe eget, gjerne noe som er «uprøvd» og ukonvensjonelt vil det skapes noe som oppleves som avvikende og dermed «ny». Å finne din egen plass i musikkuniverset handler om å ta valg som ingen andre har tatt før deg, på bakgrunn av den personlige kunnskapen som kun du selv besitter. Respekt og ydmykhet for de andre musikerne vi spiller med og ydmykhet

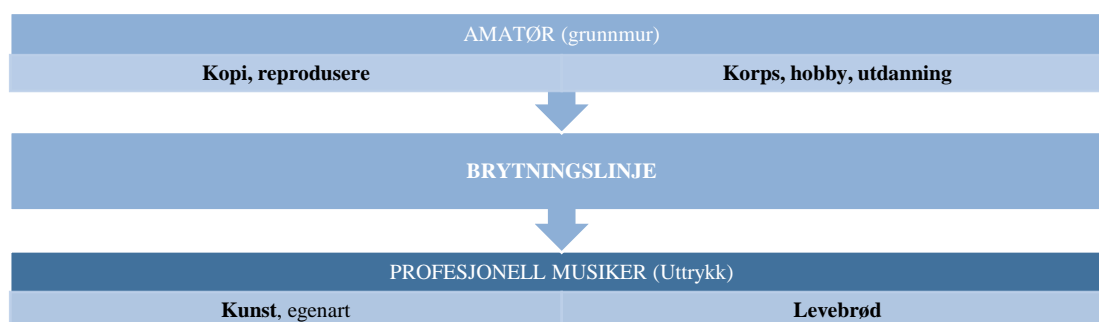
i forhold til tradisjonen, musikken og instrumentet, spiller en stor rolle i hvordan kunnskapen gir seg til kjenne gjennom oss selv og i utøvelsen.

## 7.7 Den personlige kunnskapens stemme

En egen sound og en personlig tilknytning til instrumentet handler om både det vitenskapelige og konkrete i form av valg av utstyr og instrument, og det menneskelige personlige aspektet, som tilfører noe helt eget gjennom utøvelse og behandling av musikken. Identitet og egenart er ifølge informantene uatskillelig. Følelser og selvfølelsen dikterer i stor grad hvordan vi kroppslig behandler instrumentet. Skal vi spille intrikat og følsomt på et trommesett forutsetter det at vi har kroppslig kontroll over de musikkskapende handlingene våre. Vi må vite hvordan settet låter i forhold til det vi utfører fysisk. En egenart, en personlig stil er ikke noe som kan læres fra andre. Vi kan hente biter av inspirasjon fra andre musikere, men uten en egen refleksjonsprosess og personlig bearbeiding av informasjonen vil vi ikke fremstå som noe annet en kopier av andre.

## 8 Empiri og teori - en sammenfatning

For å illustrere hvordan jeg tenker har jeg laget en enkel modell (fig 3) som viser hvor i prosessen jeg mener brytningslinjen trekkes for når egenarten kan fremstå i et trommespill:



Figur 3

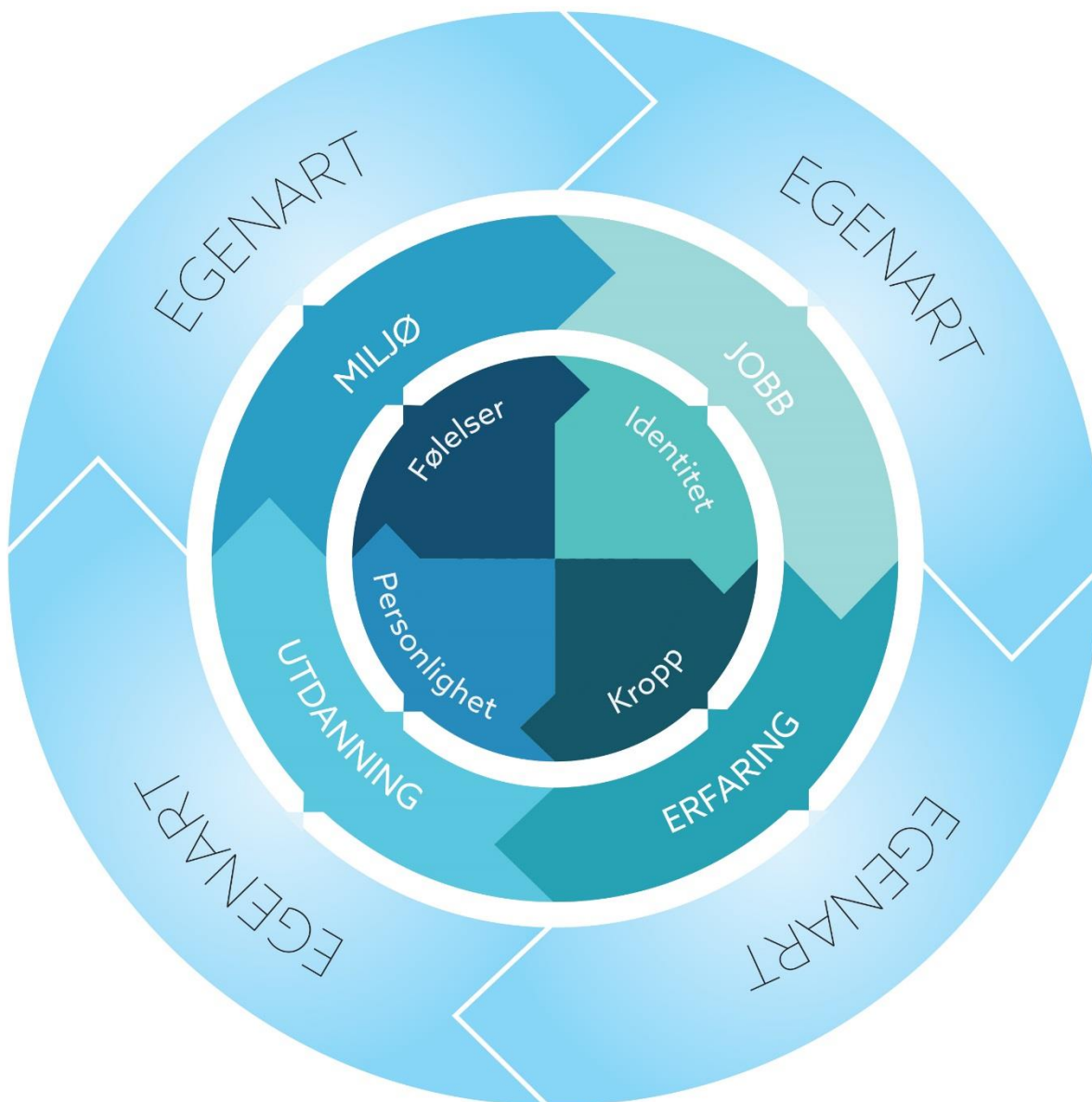
Modellen viser hvordan en egenart ikke oppstår før et grunnarbeidet er på plass i en utøvelse. Gjennom å mestre bestemte grunntekniske bevegelser vil de perfektioneres og føles som en naturlig del av vårt handlingsrom. På denne måten kan vi utføre handlinger som er emosjonelt ladet. Men det fordrer også at kompetansen og kunnskapen vi opererer med er internalisert og kroppsliggjort slik at den opererer uten at vi trenger å tenke på bevegelsen i seg selv. Vi utfører spillet på vegne av det vi føler musikken trenger.

Denne modellen er likevel noe mangelfull fordi den peker på en urettmessig påstand; egenart er ikke utelukkende tilskrevet kun de profesjonelle. Personlighet i trommespill kan du også finne hos gode amatører som ikke arbeider som utøvende profesjonelle musikere. Informanten Markus mente at skillet mellom en god amatør og profesjonell musiker ikke er å anse som svært markant, men er først og fremst tilskrevet vår egen innstilling og mulighet til å være profesjonell utøver. Det skal presiseres at det å være profesjonell utøver heller ikke er ensbetydende med en utøvelse av egenart. Det er nettopp derfor jeg mener at egenartsbegrepet forlanger at de gode amatørerne har studert et håndverk gjennom bevisste prosesser, som igjen gjør at de har muligheter for å uttrykke seg personlig gjennom instrumentet. I tillegg har de en innsikt i det å være trommeslager i en sosial kontekst.

Den viktigste kunnskapen til trommeslageren er den som tilegnes fra arbeidet i praksisfeltet. Det innebærer å spille mye med andre, være sammen med andre i et felleskap, få kunnskap om musikk og vite hva som er kvalitet og hva som ikke er det. Ved å kopiere og hente inspirasjon fra musikk rundt oss, og som vi mener representerer en del av hvem vi er og hva vi selv står for, bidrar dette til en forankring og videreutvikling av den musikalske identiteten.

For å illustrere hvordan identitet og egenart utvikles og opptrer i trommeslageren har jeg utviklet min egen modell, som jeg mener visualiserer hvordan selvet påvirkes og gir seg til kjenne i egenarten (fig 4):





**Figur 4:**

Modellen er utviklet med trommeslagerperspektivet i fokus og er ikke ment som en generell beskrivelse for identitet og egenart. Modellen er formet som en sirkel med ytterlige to nye sirkler. Alle tre sirkler beveger seg rundt sin egen akse og uavhengig av hverandre og i ulik hastighet.

Innerste sirkel:

Helt innerst finner vi sirkelen som symboliserer selvet. Her ser vi de fire begrepene identitet, kropp, følelser og personlighet, som går inn i hverandre og alle sider er i konstant kontakt med hverandre. Sirklene beveger seg sakte og begrepene er i stadig endring og i et kontinuerlig samspill.

### Midterste sirkel:

I midten ser vi den trommerelaterte verden rundt oss i form av utdanning, jobb, og erfaringer vi gjør oss, og ulike sosiale miljøer.<sup>14</sup> Selvet er i kontakt med ulike sider av den midterste sirkelen til enhver tid. I noen livsfaser, som for eksempel i voksen ungdom, bærer utviklingen preg av at den musikalske identiteten vår kan være sterkest koblet til ulike miljøer og utdanning og så videre. Senere i livet vil andre faktorer spille inn på andre måter. I Smiths (2012, s. 21) modell om snøballselvet definerte han også tiden som en viktig faktor med tanke på utviklingen av sin egen meta-identitet.

### Ytterste sirkel:

Trommeslagerens egenart ligger i det ytterste feltet. Den påvirkes av alt som skjer inne i begge de innerste sirklene. En egenart i trommespill er i stor grad basert på hvem vi er og hvordan vi utvikler oss som mennesker.

Den musikalske identiteten dannes, som jeg har forsøkt å belyse i denne oppgaven, gjennom alle våre erfaringer tilknyttet musikk, i mange forskjellige sammenhenger. Vår egen identitet, væremåte og utstråling er ofte ukjent for oss selv, men kan speiles tilbake til oss gjennom andre vi omgås med i miljøet eller på andre sosiale arenaer. Jeg opplever at det samme kan sies om en egenart på trommer. Vi kjenner oss selv, og spillet vårt preges av dette, men vi hører ikke egenarten selv fordi vi spiller som vi er. Trommeslagere med egenart er musikere som gjennom mange prosesser har funnet en måte å låte som seg selv og det de føler. De er bevisst hva deres musikalske identitet består av, og de besitter en egen og gjenkjennelig stil på sitt eget instrument som kun er deres egen. Samtidig kan vi i enkelte tilfeller likevel skimte hvor de har hentet deler av kunnskapen fra. Vi kan gjenkjenne det på tradisjoner, vi kan høre andre trommeslageres markører manifestert i deler av spillet deres, men samtidig er det helhetsbildet vi hører i egenarten til instrumentalisten. En spillestil som oppleves av andre som «naturlig» treffer kanskje de andre musikerne i større grad enn det som er sært og utilgjengelig. Dette kan skyldes vår egen mangel på historisk perspektiv og kunnskap. Vi kan alltid begrunne at en god trommeslager, uansett stilart, er god fordi han/hun spiller for å gjøre de andre musikerne bedre og for å skape et fundament slik at alle skinner gjennom på sitt instrument. Dette er noe som på sin side krever mye kunnskap, aktiv lytting, ydmykhet for tradisjonen, respekt for de andre musikerne og mye kreativitet.

---

<sup>14</sup> Jobb kan i dette tilfellet også henvise til en annen jobb enn trommeslageryrket. Mange profesjonelle trommeslagere arbeider med andre ting enn musikk og dette påvirker utøvelsen og den musikalske identiteten på sin egen måte.

For å oppdage vårt eget sound kan vi eksempelvis gjøre opptak av oss selv når vi spiller sammen med andre. På denne måten distanserer vi oss fra den kroppslige og personlige dimensjonen som oppstår under utøvelsen. Oppdagelsen av å høre oss selv kan både forsterke selvopplevelsen av egenarten og gi oss selvtillit til å videreutvikle og utforske flere sider av den, men den kan også ødelegge en eventuelt gryende egenart. Erfaringen av å høre seg selv på opptak kan oppleves som flaut og skamfullt fordi musikkutøvelse kan være tett knyttet til følelser og noe personlig. Det betyr også at vi vil være følsomme for tilbakemeldinger fra andre og kanskje i størst grad kritikk fra oss selv.

En annen måte å få bekreftet sin egenart på er gjennom tilbakemeldinger fra andre i miljøet, og bandet på spillet vårt. Hvilke synspunkter har de andre, hvilke trommiser ligner vi på, hvordan forholder vi oss til musikkens temaer, form, hva vi kan gjøre annerledes? Det er også viktig at vi tar i betraktning at alle elementer som definerer oss også endrer seg over tid. Endringer av jobb, miljøer, erfaringer og så videre, vil alltid være med å påvirke identiteten og dermed også egenarten.

Gjennom arbeidet med denne studien har det fremkommet mange nye spørsmål og relevante problemstillinger som jeg ikke har kapasitet eller mulighet til å diskutere i denne oppgaven. For eksempel kunne studier som sier noe mer om formidling av egenart være svært spennende å se på. Jeg har bare så vidt sett på egenarten og forsøkt å kaste lys over hva den er. Det kunne også vært interessant å få nye perspektiver på hvordan trommeslageren opererer innen de ulike praksismiljøene, og om dette har innvirkninger på personlige uttrykk eller ikke. Selv om denne oppgaven sentrerer seg rundt et rytmisk improvisert musikkparadigme er ikke dette innforstått med at egenart ikke tilhører andre musikkjangre. Et annet område som jeg skulle ønske å få et innblikk i, er det som Håvard var en del av på 1970-tallet; restaurantmusikeryrket. Det hadde vært interessant å se på hvilken måte denne musikerpraksisen fungerte og hvordan dette arbeidsmarkedet kan sammenlignes med dagens utøvende musikkmarked.

## 9 Avslutning

Musikalsk identitet og egenart er to begreper som har vært med meg kontinuerlig den siste tiden. Det har vært det første jeg tenkte på om morgenen og det siste jeg tenkte på før jeg sovnet på kvelden. At dette prosjektet snart er over er vanskelig å ta innover seg. Det kommer nok fremdeles til å dukke opp tanker og refleksjoner rundt temaet selv om oppgaven nå er kommet til veis ende. Til slutt har jeg lyst til å si noe om hvordan jeg opplever at min egen praksis som utøver har forandret seg gjennom arbeidet med denne oppgaven.

Som utøver i ulike sammenhenger har jeg erfart å spille musikk jeg liker men som ikke oppleves som en del av min trommeslageridentitet. Jeg havner ofte i det jeg selv omtaler som standardjazzfellen. Det vil si at jeg spiller med andre musikere (mine venner) innen en standardjazz tradisjon som eksempelvis kan være en triosetting med bass, gitar/piano og trommer. Av og til underveis i spillingen kan jeg få store problemer med å fokusere. Jeg kan oppleve en sårbarhet i spillet mitt eller en merkelig følelse av å snart bli avslørt. Respekten for trommeslagere som spiller i denne tradisjonen blir for stor og jeg føler ikke at min kompetanse er med på å bidra til å gi musikken den verdigheten og kompetansen den fortjener. Jeg kan med andre ord kjenne på følelsen av å seile under falskt flagg. Noe av årsaken til denne fremmedfølelsen kan jeg nå se, etter å ha arbeidet med denne oppgaven. På bakgrunn av at jeg selv opplever min kunnskap og kompetanse som et blandingsprodukt i trommeverdenen, treffer jeg ikke min egen definisjon om hvilke kvaliteter jeg mener en god jazztrommeslager skal inneha. Jeg opplever ikke meg selv som en spisset trommeslager med ekspertise innen et nisjeområde. Men jeg kjenner musikkstilen, og jeg har kompetansen. Om jeg skulle ha brukt informantenes ord ville jeg kanskje formulert det som at jeg ikke stoler på meg selv og det jeg kan fullt ut.

Nå har jeg ny kunnskap om min egen praksis. Nå har jeg ny selvinnsett. Nå er det på tide å finne ut hvem jeg er, brette ut fargepaletten min og male musikken med mine egne farger. Med min egenart.

## Litteraturliste

- Alnes, J. (2015, 12. mai). Hermeneutikk. *Store norske leksikon*. Hentet 12. april 2016 fra <https://snl.no/hermeneutikk>
- Angelo, E. (2014). *Profesjonsforståelser og kunstpedagogikk. Praksiser i musikkfeltet*. Fagbokforlaget (61-74, 115-128: 26 s.).
- Beament, J. (2001). *How we hear music. The relationship between music and the hearing mechanism*. New York: The Boydell Press (10-11, 54-58, 64-67, 139-146: 15 s.).
- Benestad, F. (1977). *Musikk og tanke*. Oslo: Aschehoug (21-27: 6 s.).
- Bengtsson, I. (1988). *Sammanflätningar. Husserls och Merleau-Pontys fenomenologi*. Gøteborg: Bokförlaget Daidalos (19-31, 59-77: 30 s.).
- Bergesen Schei, T. (2007). *Vokal identitet. En diskursteoretisk analyse av profesjonelle sangeres identitetsdannelse* (Doktorgradsavhandling, Universitetet i Bergen). Universitetet i Bergen, Bergen (1-17, 73-237: 181 s.).
- Beyer, B. (2013). *Sirkelen Sluttes. Bevisstgjøring og endring i formidling av musikk*. Oslo: Universitetsforlaget (19-136: 117 s.).
- Bjørkvold, J-R. (1998). *Skilpaddens sang*. Oslo: Freidig forlag (52-59, 109-118: 15 s.).
- Bjørkvold, J-R. (2005). *Det musiske mennesket*. Oslo: Freidig forlag (1-72, 259-295: 108 s.).
- Bjurwill, C. (1995). *Fenomenologi*. Lund: Studentlitteratur AB. (5-46: 41 s.).
- Blokhuis, Y. & Molde, A. (2004). *WOW! Populærmusikkens Historie*. Oslo: Universitetsforlaget. (61-115: 54 s.).
- Christophersen, C. (2009). *Rytmask musikkundervisning som estetisk praksis. En casestudie*. (Doktorgradsavhandling, Norges Musikkhøgskole). Oslo: NMH-publikasjoner (3-60, 101-125: 81 s.).
- Cohen S. (2013). Musical memory, heritage and local identity: remembering the popular music past in a European Capital of Culture. *International Journal of Cultural Policy* 19 (5), s. 576-594. Hentet fra <http://dx.doi.org/10.1080/10286632.2012.676641> (18 s.).
- Creswell J. W. (1998). *Qualitative inquiry and research design. Choosing among five traditions*. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc. (13-24, 27-40, 73-86, 109-135, 139-147: 71 s.).
- Csikszentmihalyi, M. (2002). *Flow: The Classic Work on How to Achieve Happiness*. New York: Harper and Row (94-117: 23 s.).
- Dalen, M. (2008). *Intervju som forskningsmetode – en kvalitativ tilnærming*. Oslo: Universitetsforlaget (11-36, 46-115: 94 s.).

- Dewey, John. (2005). *Art as experience*. New York: The Berkley Publishing Group.
- Drummagazine.com (2015, 18. april). *Benny Greb's Art and Science of Groove*. Hentet fra: <http://www.drummagazine.com/features/post/benny-grebs-art-and-science-of-groove/>
- Duesund, L. (1995). *Kropp, kunnskap og selvoppfatning*. Oslo: Universitetsforlaget (15-72, 95-121: 83 s.).
- Engelsrud, G. (2006). *Hva er kropp*. Oslo: Universitetsforlaget (23- 34, 49-63, 85-103, 105-129, 137-139: 69 s.).
- Farsethås, A. (2002, 18. juni). Gadamer: tolkningen som universalvitenskap. *NRK*. Hentet fra <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/lesekunst/teorier/1931900.html>
- Gadamer, Hans Georg. (2010). *Forståelsens filosofi*. Oslo: Cappelen Akademiske Forlag.
- Glomnes, E. (1991). *Noen sier noe. Kommunikasjonsteori*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag (58-59: 1 s.).
- Greb, B. & Klemme, C. (Forfatter og regissør). (2015). *The art and science of groove* [DVD]. Hamburg: Benny Greb.
- Grimen, H. (2008). Profesjon og kunnskap. I Molander, A. & Terum, L. I. (Red.), *Profesjonsstudier* (s. 71-85). Oslo: Universitetsforlaget (14 s.).
- Gundersen, D. (2009, 14. februar). Autodidakt. I *Store norske leksikon*. Hentet 27. april 2016 fra <https://snl.no/autodidakt>
- Heggen, K. (2008). Profesjon og identitet. I Molander, A. & Terum, L. I. (Red.), *Profesjonsstudier* (s. 321-331). Oslo: Universitetsforlaget (10 s.).
- Hellesnes, J. (1999). *René Descartes*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag (91-108, 130-137: 24 s.).
- Johansen, G. G. (2013). *Å øve på improvisasjon. Ein kvalitativ studie av øvepraksisar hos jazzstudentar, med fokus på utvikling av improvisasjonskompetanse* (Doktorgradsavhandling, Norges Musikkhøgskole). Oslo: NMH-publikasjoner; 2013:8 (8-15, 22-43, 81-109, 180-371: 247 s.).
- Kalsnes, S. (2010) Musikkfaget og de grunnleggende ferdighetene - noen perspektiver på kunnskap. I Sætre, J. H. & Salvesen, G. (Red.), *Allmenn musikkundervisning: Perspektiver på praksis*. Oslo: Gyldendal akademisk (55-71: 16 s.).
- King, N. & Horrocks, C. (2010). *Interviews in qualitative research*. London: SAGE Publications LTD (6-232: 226 s.).
- King, L. (2012, juli). *One of the world's most revered session drummers, Vinnie Colaiuta*

- reflects on his amazing career and tells Rhythm about being back on the drum throne for Sting.* Hentet 29.april 2016 fra  
<http://www.vinnicolaiuta.com/Interviews/Rhythm12>
- Kjerschow, P C. (2014). *Musikken – fra grepethet til begrep. Musikkfilosofiske tekster fra Platon til Cage – Med innføringer av Peder Chr. Kjerschow.* Oslo: Vidarforlaget (19-54: 35 s.).
- Kvale, S. & Brinckmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju.* Oslo: Gyldendal Norsk forlag (21-316: 295 s.).
- Lamb, J. (2015a). *A matter of time. The science of rhythm and the groove.* Portland: John Lamb (85 s.).
- Lamb, J. (2015b). *Anatomy of drumming. Move better, feel better, play better.* Portland: John Lamb (7-180: 172 s.).
- Lehmann, A., Sloboda, J. & Woody, R. (2007). *Psychology for musicians, Understanding and acquiring the skills.* Oxford: Oxford University press (5-23, 165-184: 37 s.).
- Lorentzen, G. (2009). *Spille i band. Alt du må vite og mere til.* Oslo: Kagge Forlag, (8-141:133 s.).
- Læg Reid, S & Skorgen, T. (2006) *Hermeneutikk – en innføring.* Spartacus forlag AS, Oslo (7-34, 219-242: 50 s.).
- Maslow, A. W. (1976). *På vej mod en eksistenspsykologi.* København: Nyt nordisk forlag (118-130: 12 s.).
- Mattingly, R. (1991, desember). A different view – Pat Metheny. *Modern Drummer.* Hentet fra 2. mars 2016 fra <http://hepcat1950.com/pmiv9112.html> (78-84: 6 s.).
- Meløe, J. (2012). *Tre artikler av Jacob Meløe.* Kompendium. Bodø: Universitetet i Nordland.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Kroppens fenomenologi.* Oslo: Pax forlag (1-170: 170 s.).
- Molander, B. (2004). *Kunnskap i handling.* Göteborg: Daidalos AB.
- Moustakas, C. (1994). *Phenomenological Research Methods.* London: SAGE Publications Ltd. (57-58, 68-83: 16 s.).
- Postholm, M. B.(2010). *Kvalitativ metode. En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier.* Oslo: Universitetsforlaget (7-55, 68-176, 211-229: 174 s.).
- Refsum Jensenius, A. (2009). *Musikk og bevegelse.* Oslo: Unipub forlag (139 s.).
- Reitan, I. E, Bergby, A. K., Jakhelln, V. C., Shetelig, G. & Øye, I. F. (2013). *Aural Perspectives. On musical learning and practice in higher Music Education.* NMH-Publikasjoner 2013:10 (75-93:18 s.).
- Ruud, E. (2008, 8. januar). *Musikk og identitet. Grus.* Hentet 29. februar 2016 fra

- <http://www.hf.uio.no/imv/personer/vit/evenru/even.artikler/GRUS-identitet.pdf> (25 s.).
- Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget (15-273: 258 s.).
- Skaug, K. G. (2008). *Bevegelse i musikk: Med kroppen som fundament*. I Trine Ørbæk Svee (Red.), *Dans og didaktikk* (s. 213-229). Trondheim: Tapir akademiske forlag (16 s.).
- Smith, G. D. (2012). *I drum, therefore I am? Being and becoming a drummer*. Institute of contemporary music performance, London: ASHGATE (1-187: 187 s.).
- Stigen, G. R. (2010). *Musikalsk identitet smak og gehør – en utredning av mulige sammenhenger knyttet til bandspill i ungdomsskolen* (Masteroppgave, Høgskolen i Hedmark). Hentet 29. februar 2016 fra <http://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/id/78377/Stigen.pdf> (4-12, 58-68: 18 s.).
- Store norske leksikon (2014, 17. november). *Ontologi*. Hentet 28. april 2016 fra <https://snl.no/ontologi>
- Store norske leksikon (2015, 24. februar). *Identitet*. Hentet 27. april 2016 fra <https://snl.no/identitet>
- Stæhr, A. & Nissen, P. (1985). *Identitet og utvikling*. Namsos: Pedagogisk psykologisk forlag. (16-19: 4 s.).
- Thagaard, T. (2009). Problemstilling og undersøkelsesopplegg. I *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode*. Bergen: Fagbokforlaget (47-64: 17 s.).
- Torvik, E. (2008). *Kropp og tanke sett fra et fenomenologisk perspektiv*. I Trine Ørbæk Svee (Red.), *Dans og didaktikk* (s. 51-65). Trondheim: Tapir akademiske forlag (14 s.).
- Tovslid, S. J. (2014). *Melodiske sprang – En studie av store intervallers sound* (Masteroppgave, Universitetet i Agder). Hentet 4. desember 2015 fra <http://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/id/250328/Jeffs> (1 s.).
- Toto. (1982). *IV* [CD]. Los Angeles: CBS Records.
- Vic Firth presents: A century of drumming revolution. (2012). [Filmklipp]. Hentet fra <http://vicfirth.com/drumset-history/>
- Vlack, A., Blackwell, G., Hobday, R. & Zuckerman, A. (Produsenter og regissør). (2010). *Wisdom*. [iTunes film] New York: Andrew Zuckerman Studio.
- Wikipedia. (2016, 28.februar). *Real book*. Hentet 9.mai 2016 fra [https://en.wikipedia.org/wiki/Real\\_Book](https://en.wikipedia.org/wiki/Real_Book)
- Zeiner-Henriksen, H. T. (2010). *The «PoumTchak» Pattern. Correspondences Between*



*Rythm, Sound, and Movement in Electronic Dance Music.* (Doktorgradsavhandling, Universitetet i Oslo). Hentet fra: [http://folk.uio.no/hanst/PartIII.htm#\\_A\\_discussion\\_of](http://folk.uio.no/hanst/PartIII.htm#_A_discussion_of) (71 s.).

*Totalt: 3523 sider*



**Vedlegg 1: Informasjonsskjema med samtykkeskjema**

**Vedlegg 2: Godkjenning på prosjekt fra NSD**

**Vedlegg 3: Intervjuguide**



# Forespørsel om deltakelse i forskningsprosjektet

## *”Trommeslagerens musikalske identitet”*

### **Bakgrunn og formål**

Mitt navn er Arild Johnsen og jeg arbeider med en mastergradsoppgave i praktisk kunnskap ved Universitetet i Nordland. I denne masteroppgaven, er formålet å utvikle kunnskap om hvilke faktorer som bidrar til at trommeslagere innen improvisert og rytmisk musikkutøvelse utvikler en musikalsk identitet. Hva er det som gjør at enkelte trommeslagere kan gjenkjennes av en klar og særegen stemme på instrumentet?

For å få et bredt og variert utvalg i dette arbeidet er det forespurt to ulike utvalg med informanter. Det ene utvalget befinner seg i utdanningsinstitusjoner for rytmisk musikk. Det andre er i praksisfeltet som i denne sammenhengen vil være musikkfeltet for improvisert og rytmisk musikk. Enkelte informanter som tilhører utdanningsinstitusjonene vil likevel kunne være utøvere i begge felt.

Med informanter fra disse to utvalgene håper jeg å kunne finne likheter og ulikheter i refleksjonene.

### **Hva innebærer deltakelse i studien?**

Deltakelse i denne studien innebærer aktiv deltakelse gjennom et intervju på ca 1-2 timer. Intervjuet vil være fokusert på deltakerens egne refleksjoner rundt et gitt tema. I dette tilfellet er temaet trommeslagere og spørsmål rundt identitetsdannelse. Intervjuene tas opp på en diktafon og vil deretter transkriberes og analyseres av meg selv. Til slutt vil materialet være aktuelt for å brukes i hovedoppgaven, da med formål å kunne belyse og diskutere ulike teorier og refleksjoner.

### **Hva skjer med informasjonen om deg?**

Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt. Materialet som samles inn vil kun være tilgjengelige for meg. Opptakene vil ikke publiseres eller brukes utenom dette arbeidet. Alle beskrivelser og personifiseringer som fremkommer i intervjuene vil anonymiseres. Deltakere i studien vil ikke kunne identifiseres i publikasjonen på bakgrunn av opplysninger gitt i intervjusituasjonen.

Prosjektet skal etter planen avsluttes mai 2016. Opptakene vil da slettes/destrueres.

### **Frivillig deltakelse**

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi noen grunn. Dersom du trekker deg, vil alle opplysninger om deg bli anonymisert.

Dersom du ønsker å delta eller har spørsmål til studien, ta kontakt med meg på telefon 974 04 829 eller e-post [indianajohnsen@gmail.com](mailto:indianajohnsen@gmail.com). Spørsmål kan også rettes til min veileder ved Universitetet i Nordland. Regine Vesterlid Strøm, telefonnummer 990 13 913, eller e-post [regine.vesterlid.stroem@uin.no](mailto:regine.vesterlid.stroem@uin.no)

Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS.

## **Samtykke til deltakelse i studien**

Jeg har mottatt informasjon om studien, og jeg samtykker og er villig til å delta i et intervju.  
Alle personopplysninger vil anonymiseres i oppgaven.

-----  
(Signert av prosjektdeltaker, dato)







Regine Vesterlid Strøm  
Profesjonshøgskolen Universitetet i Nordland  
Postboks 1490  
8049 BODØ

Vår dato: 30.03.2015

Vår ref: 42637 / 3 / KH

Deres dato:

Deres ref:

## TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 05.03.2015.  
Meldingen gjelder prosjektet:

42637                      *Trommeslagerens musikalske identitet*  
*Behandlingsansvarlig* Universitetet i Nordland, ved institusjonens øverste leder  
*Daglig ansvarlig*        *Regine Vesterlid Strøm*  
*Student*                    *Arild Johnsen*

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstillende kravene i personopplysningsloven.

Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, ombudets kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/skjema.html>. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pvo.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 20.06.2015, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

*Dokumentet er elektronisk produsert og godkjent ved NSDs rutiner for elektronisk godkjenning.*

*Avdelingskontorer / District Offices:*

*OSLO:* NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47-22 85 52 11. nsd@uio.no

*TRONDHEIM:* NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 7491 Trondheim. Tel: +47-73 59 19 07. kyrre.svarva@svt.ntnu.no

*TROMSØ:* NSD, SVF, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel: +47-77 64 43 36. nsdmaa@sv.uit.no

Vennlig hilsen

Katrine Utaaker Segadal

Kjersti Haugstvedt

Kontaktperson: Kjersti Haugstvedt tlf: 55 58 29 53

Vedlegg: Prosjektvurdering

Kopi: Arild Johnsen arild.johnsen@uin.no



Personvernombudet for forskning

## Prosjektvurdering - Kommentar

---

Prosjektnr: 42637

Utvalget informeres skriftlig og muntlig om prosjektet og samtykker til deltakelse.

Informasjonsskrivet er godt utformet.

Forventet prosjektslutt er 20.06.2015. Ifølge prosjektmeldingen skal innsamlede opplysninger da anonymiseres. Anonymisering innebærer å bearbeide datamaterialet slik at ingen enkeltpersoner kan gjenkjennes. Det gjøres ved å:

- slette direkte personopplysninger (som navn/koblingsnøkkel)
- slette/omskrive indirekte personopplysninger (identifiserende sammenstilling av bakgrunnsopplysninger somf.eks. bosted/arbeidssted, alder og kjønn)

Enkeltpersoner vil ikke være identifiserbare i publiseringer fra studien.



# Intervjuguide Master i praktisk kunnskap 2015-2016

*Hvilke forutsetninger og kunnskap ligger til grunnen for trommeslagerens musikalske identitet?*

Spørsmål	Oppfølgingsspørsmål
Navn?	
Alder?	
Hva er din nåværende arbeidssituasjon?	
Kan du fortelle litt om din egen bakgrunn som trommeslager?	
Hva mener du er trommeslageres rolle i musikken?	
Hva kreves/skal til for å oppnå et høyt/elite nivå som trommeslager?	
Kan du fortelle om trommeslagersignaturer som har betydd noe for deg personlig?	
På hvilken måte har <i>andres uttrykk</i> gitt deg et grunnlag for endring av ditt eget uttrykk?	
	På hvilken måte har <i>andres veiledning</i> gitt deg et grunnlag for endring av ditt eget uttrykk?
Hvilke egenskaper mener du er viktige for å utvikle et særegent uttrykk?	
Kan du si litt om hva grunnfundamentet (rudiments og teknikk) har å si for at trommeslagere skal kunne uttrykke seg personlig gjennom instrumentet?	
Hvordan vil en god eller dårlig mestring av denne basisteknikken gi seg utslag i et personlig uttrykk?	
Er det viktig med kopiering av store trommeslageres signaturer? I så fall, kan du si litt om hvorfor dette er så viktig/uviktig?	
Hvilke kriterier mener du har betydning for at en trommeslager får spilleoppdrag?	

Hvordan vil du beskrive forholdet mellom ”trommespråkets” tradisjoner kontra personlig uttrykk i dagens musikk?	
	Hvordan vil du beskrive forholdet mellom ”trommespråkets” tradisjoner kontra nyskaping i dagens musikk?
Hvilken rolle mener du en formell høyere utdanning spiller med tanke på å utvikle et personlig uttrykk (musikalsk identitet)?	
Hvilken rolle mener du praksisfeltet/musikkmiløet har for utviklingen av personlig uttrykk?	
Det finnes mange eksempler på trommeslagere innenfor pop - og rocksjangeren som har sin utdanning innenfor jazz og improvisert musikk. Har du noen tanker om hvorfor det er slik?	
Finnes det noen avgjørende elementer i trommeutøvelsen som ikke kan læres men må oppleves og utvikles av den enkelte over tid? I så fall, har du noen tanker om hvordan disse utvikles?	
Noen tanker rundt temaet helt til slutt?	



