



GÖTEBORGS UNIVERSITET  
INST FÖR KULTURVETENSKAPER

# The Sound of Drums

*Trumsoundets förändring över tre decennier*

**Fredrik Winerö**  
Kandidatuppsats i Musikvetenskap  
15 hp, HT 2011  
Handledare : Jan Eriksson

”Although it is difficult to locate the beginnings of a public awareness of this phenomenon with any degree of accuracy, clearly by the early 1960s the notion of a ‘sound’ was part of the vocabulary of popular culture.” (Théberge, 1997:192)

# Innehållsförteckning

<b>1. Inledning</b> .....	5
<b>2. Bakgrund</b> .....	7
2.1 Trumsetets utvecklingshistoria .....	7
2.2 Inspelningsteknikens utvecklingshistoria.....	9
2.3 Inspelning av trummorna genom tiderna.....	10
<b>3. Syfte och frågeställning</b> .....	11
3.1 Teoretiskt anknytning .....	11
<b>4. Material och metod</b> .....	12
4.1 Material.....	12
4.2 Metod .....	13
<b>5. Tidigare forskning</b> .....	14
<b>6. Analyser</b> .....	15
6.1 60-talet: ”Ticket To Ride” .....	15
6.2 70-talet: ”Aja” .....	17
6.3 80-talet: ”Pour Some Sugar On Me” .....	19
<b>7. Jämförande analys</b> .....	21
<b>8. Slutdiskussion</b> .....	23
<b>9. Källförteckning</b> .....	25



# 1. Inledning

Denna uppsats handlar om *sound*, närmare bestämt trumsound och hur detta genom inspelnings teknikens utveckling har förändrats över tre decennier inom ett mycket soundbaserat genreområde: pop och rock. Från det att denna tidsresa inleds på 60-talet och når sin slutdestination på 80-talet har en teknisk revolution ägt rum, vilket i hög grad har påverkat hur populärmusik låter och gjort sound till en mycket viktig parameter.

Vad innebär då begreppet sound? Sound är ett låneord från engelskan som i en direktöversättning till svenska betyder "ljud", men som i en musikalisk kontext benämner *hur* det låter, snarare än *att* det låter. Innan inspelnings- och återgivningstekniken av musik uppfanns i slutet av 1800-talet var det partituret som förmedlade musiken från kompositör till musiker, varefter denna framfördes fysiskt av musikern till lyssnaren (Maniette, 2003:5). Tekniken förändrade sättet att konsumera musik samt hur musiken lät och i takt med att tekniken har utvecklats, har sound blivit ett allt viktigare verktyg för att både tala om samt klassificera och tidsbestämma framförallt populärmusik.

Som trumslagare och lyssnare har jag hört stora förändringar i trumsound från 60-talet och framåt. Flerkanalsinspelningens utveckling mellan framförallt 60- och 70-talet samt 80-talets samplingsteknik medförde helt nya ljudestetiska ideal. Sedan dess har utvecklingen av hårddiskinspelning och datorbaserade musikinspelningsprogram möjliggjort avancerade redigeringsmöjligheter, vilket har resulterat i nya soundideal.

Min egen erfarenhet som trumslagare i inspelnings- och konsertsituationer är att dagens ljudtekniker inom pop och rock eftersträvar maximal kontroll. Genom att placera en eller rentav flera mikrofoner på varje enskild trumma, använda ett flertal mikrofoner för cymbaler och i inspelningsstudion även mikrofoner placerade en bit ifrån trumsetet för att fånga upp rummets akustik (så kallade ambiensmikrofoner), skaffar sig ljudteknikern stora valmöjligheter. I kombination med de tekniska resurser som idag står till buds för att manipulera en ljudkälla, kan ljudteknikern i mycket hög utsträckning styra hur det ska låta och både skapa nya sound eller återskapa ett populärt sound från förr. Dagens arbetsmodell ställer krav på trumslagarens soundkunnande och denne förväntas känna till hur soundet kan kontrolleras och förändras genom spelteknik samt olika stäm- och dämpningstekniker. Till detta kan tilläggas kunskap om vilken typ av trummor, trumskinn, cymbaler och trumstockar i ett ständigt växande utbud som är bäst lämpade för att uppnå ett önskat sound.

Teknikens utveckling har successivt inom produktionen av populärmusik flyttat fokus från *dokumentationer* av musik till *konstruktioner* av musik. Man besitter idag sådana kraftfulla tekniska verktyg för att påverka hur musiken skall låta att produktionen har blivit en del av kompositionen.

In the age of electronic reproduction, with recordings and radio disseminating and reinforcing "sound" as an identifying mark of contemporary music making, individual "sounds" have come to carry the same commercial and aesthetic weight as the melody or the lyric in pop songs. (Théberge, 1997:195)

Mot bakgrund av den betydelse som sound har fått inom populärmusik finner jag det både relevant och intressant som forskningsämne.

Till sist: det är svårt att tala om musik och inte minst *sound* utan att använda bildspråk, varför jag i min undersökning ibland kommer att använda mig av detta för att förtydliga en beskrivning eller som förklaringsmodell när inget lämpligare sätt att beskriva står till buds.

Sinnesförmimmelser, som exempelvis klingande förlopp och "musik", är ofta så komplexa och sammansatta att när vi försöker att tala om dem måste vi översätta våra upplevelser till bildspråk av olika slag. (Lilliestam, 2009:151)

Jag önskar härmed en givande läsning.

## 2. Bakgrund

### 2.1 Trumsetets utvecklingshistoria

Historisk fakta i detta avsnitt är såvida inget annat anges hämtade från *The drum book: [a history of the rock drum kit]* av Geoff Nicholls (1997).

Ett trumset består egentligen av flera instrument i ett och en trumslagare är en person som utför vad som tidigare var en gruppaktivitet. Vid 1900-talets början spelades trummor och cymbaler separat och stående i marschorkestrar, men 1909 uppfann William F. Ludwig den första ordentligt fungerande bastrumpedalen och därmed var bollen i rullning. Jazz var första halvan av 1900-talets populärmusik och 30-talets swingepok med storband födde den första trumstjärnan: Gene Krupa. Denne showman finjusterade dåtidens standardtrumset och hans Slingerland Radio King från sent 30-tal är ursprungsmodellen för det moderna trumsetet.

Under 50-talet slog rocken igenom och blev den nya populärmusiken. Vid denna tidpunkt hade det moderna trumsetet hunnit bli etablerat, men det var först i början på 60-talet då The Beatles slog igenom som utvecklingen av detta fick ordentlig fart. Trumslagare spelar nu på Remos syntetiska trumskinn tillverkade av det flexibla och hållbara materialet plast, istället för som tidigare på kalvskinn. Inspirerade av The Beatles riktade många brittiska unga förmågor uppmärksamheten mot rocken istället för mot jazzen eller den klassiska musiken och blev rockmusiker. Rockmusik börjar nu att bli en industri. Publiken växer och således blir även konsertlokalerna större, i slutet av 60-talet spelar populära rockband på stora utomhusfestivaler med tusentals åhörare och rocktrumslagare expanderar sina trumset med fler och större trummor och cymbaler. Eftersom närmickning av trummor inte var etablerat ännu hjälpte dock detta föga vad gäller att höras över gitarristernas nya kraftfulla Marshallförstärkare, ironiskt nog tillverkade av trumslagaren Jim Marshall.

Trumtillverkare inleder experiment med andra tillverkningsmaterial än standardmaterialet trä för att utvinna mera volym samt bättre hållbarhet och under tidigt 70-tal introduceras trummor tillverkade i plexiglas och glasfiber. Som en naturlig följd av inspelningsteknikens utveckling med fler kanaler till förfogande, börjar nu dock närmickning att komma in i bilden. Detta satte oundviklig fokus på hur varje trumma lät individuellt och för att kontrollera övertoner och andra oönskade ljudelement dämpade ljudtekniker trummorna med tejp. Nästa steg var att avlägsna resonansskinnen på undersidan av pukor (även kallade tomtoms) och snart blev detta ett mode som trumtillverkarna hakade på. Vid slutet av 70-talet har inte bara trumseten växt ytterligare, utan rockindustrin är nu så stor och etablerad att dess mest namnkunniga artister håller hov på stora sportarenor.

På 80-talet skapar tekniken återigen nya soundideal och akustiska trummor ska inte längre vara nerdämpade, utan i sitt sound istället påminna om de djupa basklanger som den digitala samplingstekniken och trummaskinen Linn vilken introducerades 1980 (Drum Machine, 2012, 6 februari) kunde åstadkomma. Således blir trummor med djupare stommar – så kallade ”power”-storlekar – populärt. Det nya soundidealet samt den volymstarka arenarockens högre krav på hållbara produkter gör även tjockare trumskinn efterfrågat. Remo Pinstripe, som består av två lager plastfilm med en dämpningsring mellan, blir med dess kontrollerade men fylliga och mörka klang mer eller mindre standard under 80-talet. Under det första året av detta tekniskt händelserika decennium introduceras inte bara som tidigare nämnt trummaskinen Linn, utan även med stor framgång det elektroniska trumsetet Simmons. ”Bringing drummers into the late 20th century” var visionen (Cunningham, 1996:254) och dess syntetiska sound går att höra på många 80-talsinspelningar, precis som i fallet med Linn inte minst inom popmusiken (Simmons [electronic drum company], 2012, 6 februari). Från 60-talet och framåt utvecklas inte enbart tillverkningen av trummor och trumskinn för att möta rockindustrins krav, även cymbalerna genomgår en förändring och blir tjockare för mera volym och bättre hållbarhet. På 70-talet börjar det även experimenteras med olika legeringar av tillverkningsmaterialet brons och alternativa metoder för framställning. Nya typer av cymbaler uppfinns kontinuerligt fram till dags dato och därigenom står allt fler cymbalsound till trumslagarens förfogande.

90-talet innebar en motreaktion mot 80-talets elektroniska och svulstiga estetik där trumslagare tycktes ha tävlat om att ha flest trummor och cymbaler, med resultatet att trumseten hade blivit ännu större sedan 70-talet. En retrotrend var nu i antågande och den standarduppsättning av trummor och cymbaler som Krupa hade etablerat under sent 30-tal blev en allt vanligare syn på estraderna. Man strävade nu även efter att få en så ofärgad och naturlig ton som möjligt från trummornas trästommar, ett mindre koncept från 80-talet som gick ut på att minimera stommarnas kontakt med metall från stativ utvecklades och blev sedermera en ny standard. Denna fokus på trummornas stommar och dess resonans öppnade även upp för mera exotiska träslag än standardmaterialen björk och lönn på marknaden och senare så kallade ”custom”-trumset, där trumslagaren själv kunde bestämma trumsetets specifikationer och kombinera olika material och mått helt efter egna önskemål och behov.

Idag är utbudet närmast oändligt och soundets betydelse i populärmusik har jämställt musikskapande med *konsumtion*. Detta är som Théberge antyder i citatet nedan särskilt tydligt när det gäller elektronisk musikproduktion, men samma princip kan appliceras på trumsetet.

[...] In effect, musical production has become closely allied to a form of *consumer* practice, where the process of selecting the ”right” pre-fabricated sounds and effects for a given musical context has become as important as ”making” music in the first place. (Théberge, 1997:200)



## 2.2 Inspelningsteknikens utvecklingshistoria

Historisk fakta i detta avsnitt är såvida inget annat anges hämtade från Mark Cunninghams bok *Good vibrations: a history of record production* (1996).

1877 uppfann Thomas Alva Edison fonografen, den första maskinen som kunde spela in och återge en ljudkälla (Chanan, 1995:1 ff.) och följande år uppfanns den elektriska mikrofonen (Chanan, 1995:4). Det skulle sedan dröja tills mitten av efterföljande sekel innan nästa inspelningstekniska milstolpe, då flerspårsbandspelaren introduceras och man i början på 1950-talet kan spela in på två kanaler. Antalet inspelningskanaler växer successivt och i slutet av 70-talet är 24 kanaler standard. Enklare mekaniska effekter för att exempelvis påföra reverb (simulerad efterklang) på en inspelning har vid detta lag funnits med ett tag, men nu börjar digitala effekter med fler användningsområden och större flexibilitet att dyka upp på marknaden. Flerkanalstekniken medförde möjligheten att spela in och bearbeta ett instrument eller en sånginsats separat och den tekniska utvecklingen under 80-talet innebar ännu fler kanaler och digitala effekter till förfogande, vilket gav ljudteknikern i det närmaste obegränsade resurser till ljudbearbetning.

Under 90-talet utvecklas hårddiskinspelningen och datorbaserade musikinspelningsprogram, med detta följer ytterligare redigeringsmöjligheter. Hemmastudion – som hade blivit populär under 80-talet genom introduktionen av den så kallade portastudion, en flerspårsbandspelare som möjliggjorde enklare inspelningar i hemmet – börjar nu närma sig den professionella inspelningsstudions möjligheter och ljudkvalitet.

Idag är den datorbaserade inspelningstekniken så långt utvecklad att endast fantasin sätter stopp för vad som kan åstadkommas i en studiomiljö, som lika gärna kan utgöras av hemmet. Tom Dowd, legendarisk amerikansk ljudtekniker och en av de första att spela in på åtta kanaler:

When I compare the naivety of the business back then to the amazing advances we are enjoying today, it's rather like the difference between the Wright brothers flying the first aeroplane and a supersonic jet. They both leave the ground but they have nothing else in common! (Cunningham, 1996:46)

## 2.3 Inspelning av trummor genom tiderna

Innan flerkanalsteknikens utveckling hade hunnit så långt att närmickning av trummor blev standard, var inspelningsrummet en viktig del av soundet. Ljudteknikern Derek Varnals, som var verksam i Decca-studion i London under 60-talet:

[...] In those days, a record largely sounded the way it did because of the musicians and the room in which it was recorded. The studio environment was all-important in the Sixties. Back then, a Decca engineer could play an EMI record and tell which engineer had recorded it, because they would each have their own style, and which studio at Abbey Road had been used, because they had their own sound. But I'd defy anyone to be able to make the same kind of educated guess today. (Cunningham, 1996:89)

Inspelningstekniken som dominerade fram till slutet av 60-talet gick ut på att musikerna spelade tillsammans i ett rum, medan detta dokumenterades med ett par i rummet utplacerade mikrofoner. Rummets akustik och hur ljudteknikerna hanterade denna genom sin mikrofonplacering var i stort sett de resurser som fanns för att skapa ett sound.

Närmickning etablerades som tidigare nämnt under 70-talet, denna teknik ökade påverkbarheten av trumsoundet och gjorde instrumentet viktigare än rummet. 80-talets digitala effekter medförde ännu större möjligheter att påverka trumsoundet och samplingstekniken innebar ett helt nytt sätt att spela in och ljudbearbeta trummor.

Idag är det i professionella inspelningsstudior inte ovanligt att placera fler än en mikrofon på en enskild trumma och den datorbaserade hårddiskinspelningens redigeringsmöjligheter är så avancerade att till och med trumslagarens spel kan arrangeras om i efterhand.

### 3. Syfte och frågeställning

Syftet med denna uppsats är att undersöka och beskriva förändringarna i trumsound inom produktionen av pop- och rockmusik från 60-tal till och med 80-tal och sambandet med förändringar i inspelningsteknik. Genom denna undersökning vill jag även försöka tydliggöra hur dagens diskurs om sound har växt fram och hur sound har blivit ett estetiskt verktyg och en konsumtionsvara.

#### Övergripande forskningsfråga:

*Hur förändrade inspelningstekniken trumsoundet över tre decennier?*

#### Underliggande frågeställningar:

*Vart går gränsen mellan sound, spelteknik och instrument?*

*Hur kan den omgivande kulturen ha påverkat soundidealet?*

#### 3.1 Teoretisk anknytning

Jag utgår i min undersökning ifrån att sound är något diskursivt. Vårt förhållande till verkligheten uttrycks genom diskurser, det vill säga genom ett bestämt sätt att tala om och förhålla oss till densamma och vi är fångade i dessa diskurser (NE, 2012). Sättet att tänka och agera regleras i detta sammanhang utifrån de möjligheter och förutsättningar som inspelningstekniken ger.

## 4. Material och metod

### 4.1 Material

Jag kommer i min undersökning framförallt att använda mig av lyssning och litteratur. Därtill kommer andra informationsmedier såsom skivkonvolut, artiklar och intervjuer från tidsskrifter att nyttjas. Vad gäller det viktiga lyssningsmomentet i analysen kommer jag att använda mig av ursprungskällan vilket i samtliga fall är vinylskivan, därtill de digitala återutgivningarna och eventuella ommixningar och remastringar av originalinspelningarna.

När en inspelning kopieras eller konverteras till ett annat format sker alltid en förändring i ljudbilden och därför anser jag det vara relevant att ha tillgång till både det analoga och digitala formatet, samt de ombearbetningar som har gjorts av originalinspelningarna. Detaljer i ljudbilden kan både försvinna eller lyftas fram efter en sådan process och för att kunna göra en så rättvisande analys som möjligt, bör detta tas med i beräkningen. Jag kommer dock inom ramarna för denna uppsats inte att fördjupa mig i skillnaden mellan de olika formaten eller de förändringar som har skett i ljudbilden genom sentida bearbetningar. Detsamma gäller formaten mono och stereo.

Jag har valt att använda en inspelning från varje årtionde i min analys. Vid urvalet har jag sökt efter inspelningar som jag anser vara representativa för sin tid vad gäller tidstypiska soundideal, men även efter sådana som har gjort avtryck i musikhistorien och innehåller intressanta särdrag. Att skilja på pop och rock kan vara svårt, då stilmedlen ofta blandas och det kan vara en subjektiv fråga i vilket av dessa två fack en inspelning, låt eller artist ska sorteras in i. Jag har medvetet valt ut inspelningar, låtar och artister som åtminstone delvis kan sägas höra hemma i båda dessa populärmusikaliska genrer. Tanken med denna urvalsmetod är att få ett bredare perspektiv på undersökningen.

För 60-talsanalysen använder jag ”Ticket To Ride” från 1965 av The Beatles, en låt och inspelning som balanserar på gränsen mellan nämnda genrer och övergången till ett nytt sätt att spela in musik.

”Aja” av Steely Dan från 1977 är föremålet för min 70-talsanalys. Låten visar prov på lån av stilmedel som ligger utanför både rock och pop och är inspelad på ett sätt som för detta årtionde kan sägas vara karaktäristiskt.

80-talet analyseras med Def Leppards ”Pour Some Sugar On Me” från 1987. Den extravaganta produktionen på denna rocklåt i popkostym samt dess programmerade trummor kännetecknar decenniets vanligt förekommande musikaliska estetik och tekniska möjligheter.

## 4.2 Metod

Genom att ta reda på så mycket som möjligt om bakgrunden och förutsättningarna för varje inspelning och sedan analysera den genom lyssning, kommer jag att kartlägga respektive årtionde och belysa tidstypiska företeelser.

Därefter avser jag att sammanfatta de viktigaste resultaten av de analyser som jag har genomfört och göra en jämförande analys, där skillnader och likheter mellan varje årtiondes trumsound kommer att klargöras.

För att förtydliga hur dagens diskurs om sound har växt fram och hur sound har fått sitt nutida värde, kommer jag i mina resonemang och resultat att knyta an till tidigare forskning på området.

I denna uppsats slutdiskussion diskuteras även huruvida soundidealet kan ha påverkats av tidsandan, det vill säga det rådande kulturklimatet vid tidpunkten för de olika inspelningarna.

[...] Ingen lyckad analys kan ske utan tillgång till uppslag och aningar som går utöver vad analysobjektet som sådant kan meddela. Som alltid krävs ett flöde av idéer för att analysen ska säga någonting väsentligt. (Ternhag, 2009:46)

Jag utgår som tidigare nämnt i min analys ifrån vad jag personligen anser vara tidstypiska inspelningar, således kommer min förförståelse som trumslagare och lyssnare att ha en inverkan på mina slutsatser. Som yrkesmusiker har jag många års erfarenhet av både analytisk lyssning på och musikalisk tolkning av populärmusik inspelad under berörda decennier.

Det primära syftet med analysen är dock inte att lyfta fram tidstypiska soundideal, utan att undersöka sambandet mellan trumsound och inspelningsteknik samt att förtydliga hur dagens diskurs om sound har växt fram och hur det har fått sitt nutida värde. För dessa avsikter bedömer jag det som lämpligast att i min analys använda mig av inspelningar som innehåller för respektive årtionde vanligt förekommande estetiska element och vilka därför även skulle kunna anses vara tidstypiska.

## 5. Tidigare forskning

Jag har funnit att det finns en hel del skrivet om inspelningsteknik och dess historia. Hur den tekniska utvecklingen har påverkat hur inspelad musik låter samt hur sound har blivit en viktig del av framförallt populärmusiken, är däremot eftersatta forskningsområden. Musikforskaren Lars Lilliestam belyser den troliga orsaken till detta i en musikvetenskaplig artikel:

Harmonik har traditionellt inom musikvetenskapen setts som en mycket väsentlig parameter, och det har utvecklats sofistikerade metoder för att analysera detta. Musikforskare är däremot generellt betydligt svagare när det gäller att beskriva och analysera till exempel sound och klang, parametrar som inom många moderna genrer är betydligt väsentligare än harmonik men som inte kan fångas i notskrift. (Lilliestam, 2009:159)

De konstituerande dimensionerna i populärmusik indelas enligt ett äldre analytiskt sätt att se på denna i tre kategorier: *primära*, *sekundära* och *tertiära* faktorer. Primära är rytmik, melodik och harmonik. Sekundära är instrumentering och arrangemang. Tertiära, slutligen, är inspelningstekniken och hur inspelningen låter. I sin Kandidatuppsats *Panoreringens utformning vid tidig stereomixning - en studie om hur dagens ljudbild växte fram* hänvisar Nicola Maniette till dessa och hävdar att hierarkin idag är den omvända, med ljudbilden som primär faktor (2003:8). Jag delar helt och hållet denna uppfattning. Maniette lyfter som titeln berättar i sin uppsats fram hur stereotekniken och panorering har påverkat den populärmusikaliska ljudbilden, vilket dock är faktorer som faller utanför ramarna för min undersökning om trumsound.

*Any Sound You Can Imagine: making music/consuming technology* (Théberge, 1997) behandlar teknikens inverkan på musikskapande, hur teknik relaterad till musikproduktion och sound har blivit en konsumtionsvara. Théberge kommer att användas som huvudsaklig källa till mina resonemang om sound som något diskursivt .

*Good vibrations: a history of record production* (Cunningham, 1996) och *Repeated takes: a short history of recording and it's effects on music* (Chanan, 1995) undersöker inspelningsteknikens historia i relation till musikskapande och tjänar i denna uppsats både som historisk faktakälla och som komplement till Théberge.

Gunnar Ternhags bok *Vad är det jag hör?: analys av musikinspelningar* (2009) belyser och behandlar analys av klingande förlopp och har i mina analyser av inspelningarna varit en källa till inspiration och idéer.

## 6. Analyser

### 6.1 60-talet: ”Ticket To Ride”

The Beatles bildades i Liverpool 1960 och är förmodligen den mest inflytelserika pop/rockgruppen genom tiderna. Att skriva sitt eget material blev efter deras massiva genombrott 1963 den uppfattade normen för pop- och rockband (Nicholls, 1997:49). ”Ticket To Ride” var den första inspelningen av The Beatles som var längre än tre minuter och denna gitarrdrivna melankoliska poplåt i mediumtempot 124 BPM (Beats Per Minute) uppfattades vid tidpunkten av poppressen som något nytt (Mac Donald, 1995:123). Instrumenteringen består av sång, elgitarr, bas och trummor samt tamburin.

Amerikanarna ledde länge utvecklingen inom pop- och rockproduktion (Cunningham, 1996:41), men som mycket annat inom populärkulturen förändrades detta i början av 60-talet med ”The Fab Four” som The Beatles även har kommit att kallas. Trots – eller kanske delvis på grund av – en mera begränsad teknik till sitt förfogande än vad amerikanerna hade, utfördes det stordåd i studion Abbey Road i London. The Beatles producent George Martin anser att begränsningarna både med dåtidens och inte minst dagens mått fungerade som en kreativ stimulans (Massey, 2000:79). Martin och hans ljudtekniker pressades dessutom av de progressivt tänkande medlemmarna i The Beatles att bryta ny mark: ”They were intensely curious and very demanding, and they often wanted something that wasn’t possible. But that, in a way, was also good because it spurred me onto do better things; I did better work because of them” (Massey, 2000:77). Under 50-talet spelade Martin in komiker och detta gav honom insikt i hur man kunde skapa ljudeffekter och använda bandspelaren på ett kreativt sätt (Cunningham, 1996:121). Den syn på inspelningsstudion som konstruktionsplats och kompositionsverktyg som Martin och The Beatles skulle komma att bli pionjärer med i slutet av 60-talet hade således redan under föregående decennium börjat ta form hos Martin.

The Beatles prövar på inspelnings-sessionen av ”Ticket To Ride” i Abbey Roads Studio 2 den 15 februari 1965 två nya inspelnings-tekniker. Dels låter de inspelningsbandet rulla medan de repeterar låten, vilket gör att de kan utvärdera den inspelade repetitionen i efterhand och på så vis fånga upp idéer och uppslag som de kan använda vid den slutgiltiga inspelningen av låten (Beatles Music History, u.å.). Detta tilltag kan betraktas som en tidig variant av dagens standardförfarande inom populärmusik, vilket är att göra en provisorisk inspelning av en låt för att pröva arrangemanget och inte minst hur den ska produceras. Dels väljer The Beatles att istället för att göra en gemensam tagning först koncentrera sig på att spela in grunderna med trummor och bas, för att sedan lägga på gitarr, sång och andra element på de tre kanaler som då återstod på fyrakanalsbandspelaren (The Beatles Bible, u.å.). Denna inspelningskronologi är idag standard.

Trumslagaren Ringo Starr spelar på ett trumset från Ludwig, ett fabrikat som i och med The Beatles populärkulturella genomslagskraft under 60-talet fick samma status som Slingerland hade på Krupas tid. 1965 har trumseten dock ännu inte hunnit växa i omfång och Starrs Ludwig är ett 4-delars, enligt den ursprungsmodell för det moderna trumsetet som nämnde Krupa etablerade: virveltrumma, bastrumma samt två pukor varav den ena är monterad på bastrumman (hängpuka) och den andra monterad på ben och stående på golvet (golvpuka). Därtill en hi-hat (ett cymbalpar som kan spelas med både trumstockar och fotpedal), en ridecymbal och en crashcymbal. Starrs Ludwig-set är vid inspelningens tidpunkt ännu inte närmickat, en 70-talsteknik som The Beatles skulle komma att föregripa två år senare på det banbrytande albumet Sgt. Pepper (1967). Att inte som vid närmickning placera mikrofoner på enskilda trummor och cymbaler utan istället försöka fånga upp hela trumsetet genom en eller ett par strategiskt placerade mikrofoner, gör redigeringsmöjligheterna färre. Det går exempelvis inte att i efterhand höja volymen på en enskild trumma, utan man är fast med det resultat som mikrofonplaceringen har resulterat i. Denna begränsning gör att trummorna på många 60-talsinspelningar ligger lägre i mixen än under nästkommande decennium och "Ticket To Ride" är inget undantag.

Virveltrumman är på "Ticket To Ride" högt stämd med en tydlig efterklang. Detta kan möjligen härledas till en önskan från den icke närmickade trumslagaren att tränga igenom ljudbilden, förutom den mindre medvetenhet om sound som hörde tiden till. Snart skulle virveltrumman börja mickas och få en central roll i musiken (Maniette, 2003:25), men 1965 får en trumma fortfarande "ringa och rassla" lite längre bak i ljudbilden. Detta gällde även pukor och Starrs dito har på inspelningen ifråga både lång efterklang och är högt stämda, precis som virveltrumman. Likadeles har bastrumman en längre efterklang och högre tonhöjd än vad 70-talets soundideal kommer att bjuda på. Sättet att stämma och spela in trummor inom populärmusik under större delen av 60-talet är fortfarande vanligt förekommande i jazzsammanhang. Med tanke på att jazzen var den rådande populärmusiken fram till 50-talet levde dess estetik till viss del kvar inom rockmusiken tills inspelningstekniken och genrens utveckling mot slutet av 60-talet skapade nya ideal.

Trumspellet på "Ticket To Ride" är okonventionellt utifrån en rockdiskurs. Detta då trumslagare Starr under större delen av låten spelar ett rytmiskt mönster mellan bastrumma, virveltrumma och puka istället för ett traditionellt rock-komp, där taktslag två och fyra anges på virveltrumma och en rytmisk underdelning spelas på cymbal. Starrs i överlag säregna spelstil har sin grund i att han är vänsterhänt, men sätter upp och spelar på sitt trumset som om han vore högerhänt (Drum Lessons, u.å.).

2009 remastrades The Beatles diskografi och som en slutnotering kan det appropå min kommentar i uppsatsens materialavsnitt gällande ombearbetningar vara intressant att belysa vad Starr har sagt om resultatet av remastringen: "The remasters are great – because you can hear the drums. The drums are up, brother" (Moreton, 2011, 26 maj).



## 6.2 70-talet: ”Aja”

Amerikanska Steely Dan bildades 1972 av Donald Fagen (sång/keyboard) och Walter Becker (gitarr/bas). Gruppen är känd för sin eklektiska rockmusik med inslag av jazz, RnB, funk och pop samt sin extrema perfektionism i inspelningsstudion. Fagens och Beckers komplexa kompositioner, i kombination med nämnda perfektionism samt deras ovilja att turnera, ledde till att Steely Dan efter några år blev en duo som endast verkade i inspelningsstudion med inhyrda studiomusiker (Steely Dan, 2011, 8 december). ”Aja” är med sina över sju minuters speltid den längsta låten i Steely Dans diskografi och lånar inspiration från både jazz och latin (All Music, 2012). Instrumenteringen består i huvudsak av sång, piano, trummor, bas samt elgitarr och tempot är 118 BPM.

Steve Gadds trumspel på ”Aja” är mytomspunnet. Legenden säger att han bara gjorde en tagning, men det har bekräftats av Fagen och Becker att det tog två tagningar som sedan klipptes ihop innan de var nöjda (Steely Dan, 2000). Med tanke på låtens längd och komplexitet och att Gadd läste så kallat a prima vista (italienska för ”vid första anblicken”) från ett notpapper med arrangemang för keyboard och bas samt improviserade utifrån några få direktiv, är det dock en enastående bedrift som till och med imponerade på superperfektionisterna i Steely Dan. Otaliga repetitioner, omtagningar och att spela in samma låt med olika studiomusiker i jakten på den ultimata inspelningen var vardagsmat i deras värld.

Trumsoundet på inspelningen är ”torrt” i sin karaktär, trummorna är närmickade med mycket lite rumsklang eller pålagt reverb. Detta är inte bara något som kan tolkas som ett tidstypiskt tecken, utan även signifikant för Steely Dans övergripande soundideal. Ljudestetiken är i deras fall att precis allt som spelas in ska höras klart och tydligt. Effekter används mycket sparsmakat och flerkanalsteknikens möjligheter utnyttjas till max för att få en tydlig separation och därmed hörbarhet av varje liten detalj i ljudbilden. Man skulle kunna säga att Steely Dans ljudestetik är 70-talets kontrollerade soundideal taget till sin spets. Producenten Craig Leon revolterade mot detta ideal under 70-talet och sökte sig tillbaka till 60-talets mera livliga produktioner, han uttalar sig om Steely Dan och gör kopplingar till tidsandan i *Good vibrations: a history of record production*:

[...] Sonically, their records were extremely dull. They had no air around them at all and it gave the impression that there was a rug over everything! I think that was quite unique for that decade. (Cunningham, 1996:247)

Jag vill dock påtala att Gadds pucksound på inspelningen egentligen inte är tidstypiskt klangfattigt, utan är istället med sin djupare basklang en liten försmak av vad som komma skall. Liksom The Beatles med sina produktioner från den senare delen av 60-talet är Gadd år 1977 en föregångare på denna punkt. För ta del av ett mera nerdämpat och klangfattigt pucksound rekommenderar jag en lyssning på låten ”Hotel California” med The Eagles från 1976.

Just det faktum att den musikaliskt skolade Gadd med en bakgrund inom jazzen och den amerikanska arméns musikkår i stort sett fick fria händer vad gäller trumspelen på "Aja" har förmodligen haft inverkan på låtens karaktär och förstärkt de jazzinflenser som går att uppfatta i komposition och instrumentering. Gadd centrerar genom hela låten sitt spel kring ridecymbalen, vilket är en jazzdiskurs. Ridecymbalen ifråga saknar dessutom den tydliga definition och "briljans" i soundet som vid detta lag är vanligt inom rocken. Istället är dess klang "torr" och "grå" och spelas dynamiskt med mycket lätt hand, enligt en estetik mera förnippad med jazz. Utifrån lyssning på inspelningen går det även att avgöra att Gadd använder sig av crashcymbaler och förmodligen använder han även dessa som ridecymbaler, då mer än ett "ridesound" går att höra i låten. I den lilla utsträckning som Gadd anger taktslag två och fyra på virveltrumman enligt tidigare nämnda rockdiskurs. gör han det nästan uteslutande med trumstocken på virveltrummans sarg (kantslag) i jazztradition och under en återkommande instrumental sektion i låten spelar Gadd "tvåfyra" på en puka istället. Det sistnämnda var innovativt, lät annorlunda och låg utanför både jazz- och rockdiskurs.

[...] The manner in which you play an instrument can transform both the instrument itself and the nature of the musical sounds produced. (Théberge, 1997:166)

Gadd antog således som trumslagare både en medkompositör- och medproducentroll: genom sitt sätt att spela och genom sitt val av utrustning (den "jazziga" ridecymbalen) påverkade han låtens karaktär och soundet på inspelningen. Detta belyser att även *hur* man spelar kan ha inverkan på ett sound och återknyter till min underliggande frågeställning om vart gränsen går mellan sound, spelteknik och instrument. Är tillika vänsterhänte Starrs säregna trumspel en del av soundet? Min uppfattning är att speltekniken kan vara en del av vad som utgör ett sound, men att den har en mindre roll i sammanhanget. För att återknyta till de konstituerande dimensionerna för populärmusik som jag hänvisade till i *tidigare forskning* och göra en motsvarande hierarkisk ordning för soundets konstituerande dimensioner, skulle jag vilja hävda att den *primära* faktorn är inspelningsteknik, den *sekundära* utrustning och den *tertiära* spelteknik. Inspelningstekniken har rentav ett sådant stort inflytande att den kan påverka trumslagarens spelteknik och konstnärliga val. Gadds dynamiska spel på "Aja" kan betraktas som ett exempel på detta, då närmickning i kombination med det tidstypiska kontrollerade soundidealet tillät ett mera nyanserat spel där små detaljer inte försvann i ljudbilden. Instrumentet å sin sida behöver anpassas efter inspelningstekniken och således påverkar även detta speltekniken och hur inspelningen låter. Kontentan av mitt resonemang är att inspelningsteknik, instrument och spelteknik *korsbefruktar* varandra.

Kompositören, klaviaturspelaren och tillika trumslagaren Chick Corea om Gadds trumspel: "Every drummer wants to play like Gadd because he plays perfect... He has brought orchestral and compositional thinking to the drum kit while at the same time having a great imagination and a great ability to swing" (Music Radar, 2010).

### 6.3 80-talet: ”Pour Some Sugar On Me”

Def Leppard bildades i industristaden Sheffield 1977. Framgången kom tidigt och 1984 stod det popinfluerade rockbandet inför utmaningen att följa upp sitt stora genombrott med det miljonsäljande albumet *Pyromania* (1983). Inspelningen av *Hysteria* tog tre år och har till dags dato sålt i över 20 miljoner exemplar (*Hysteria* [Def Leppard album], 2012, 2 februari). Hela sex stycken topplisteplacerade singlar släpptes från albumet och allsångsvänliga ”Pour Some Sugar On Me” som glider fram i 92 BPM blev den mest framgångsrika av dessa. Instrumenteringen på denna kraftigt överdubbade inspelning består av sång, elgitarr, bas och trummor.

En central figur i historien om Def Leppard är producenten Robert John ”Mutt” Lange. Den mycket eftertraktade producenten såg potential i de fem unga killarna och tog sig därför an uppgiften att producera deras andra album *High ’n’ Dry* (1981). Lange: ”Since they had the looks and they had the riffs, I knew that with me as an extra member, so to speak, we could pull the songs together” (Fricke, 1987:66).

”Den sjätte medlemmen” Lange var även en begåvad låtskrivare och betraktade inspelningsstudion som ett instrument. Utvecklingen av inspelnings tekniken sedan 60-talet hade gett producenter och ljudtekniker ett allt större inflytande över slutprodukten och med de inspelnings tekniska möjligheter som på 80-talet stod till buds, kunde Lange ta fullständig kontroll över hur det skulle låta. Därtill engagerade han sig i låtskrivandet och bevakade minsta detalj i den kreativa processen ända fram till mixning och mastering. Fricke beskriver Langes arbetsmetod kärnfullt: ”He doesn’t just produce records: he midwifes them” (1987:65).

Genom att utnyttja den nya tekniken till max i inspelningsstudion skapade Lange ett distinkt sound för Def Leppard, vilket kom att utgöra en viktig del av framgångsreceptet och deras varumärke. Inför inspelningsen av *Hysteria* låter dock en utarbetad Lange meddela att han endast avser att delta under förproduktionen av albumet, vilket leder till oöverkomligt stora problem när bandet tvingas att försöka spela in albumet med en annan producent (Fricke, 1987:100 ff.). Detta talar för vilken betydelse produktionen och således soundet har kommit att få under 80-talet. Lange återvänder senare för att hjälpa Def Leppard att färdigställa albumet, inspelningsarna som bandet hade hunnit göra med andra producenter skrotas och de börjar om från början (Fricke, 1987:114).

Ett av de produktionsgrepp som Lange tog till för att skapa Def Leppards framgångsrika sound och hjälpa dem upp på hitlistorna var kontroversiellt för ett band som spelade rock, en genre där autenticitet stod högt i kurs: att låta en maskin ta hand om trumspelet. Sångaren Joe Elliot om när Lange först introducerade sin idé inför genombrottsalbumet *Pyromania*: ”In 1982 rock albums sounded like American rock albums from 1977. Mutt thought we could really kick rock music up the ass. He said, ’I envision doing this to a drum machine.’ We thought, ’He’s gone mad.’ Everybody in pop music was using them in 1983” (Vh1, 2002).

Lange antog här som producent i högsta grad även rollen som lyssnare, det vill säga en konsument av inspelad musik (Théberge, 1997:218 f.) och visade med sitt estetiska lån från popen på en stor medvetenhet om hur viktigt sound hade blivit i en populärmusikalisk kontext.

Trumslagaren på ”Pour Some Sugar On Me” hette Fairlight (Droney, 1999, 1 juni) och var en synthesizer med digital samplingsfunktion (Fairlight CMI, 2012, 24 februari). Precis som i fallet med trummaskinen Linn gick det med en Fairlight att höja eller sänka de samplade akustiska trummorna i tonhöjd och således med ny teknik manipulera ett naturligt ljudelement för att skapa nya sound. Trumsoundet på låten är 80-talets bombastiska ljudestetik taget till sin spets, med karaktäristiska nerstämda samplingsar vilket genererar en djup basklang. På hela det virtuella trumsetet har det påförts en generös dos reverb kombinerat med en så kallad noise gate. Den sistnämnda effekten klipper av reverbet innan det har hunnit tona ut och kombinationen av dessa två effekter resulterar således i ett kontrollerat men ändå ”stort och kraftfullt” trumsound (Audio Tuts, 2008). Denna produktionsteknik och det syntetiska sound som effektkombinationen genererar är kännetecknande för 80-talet.

Ambient gated drum sounds proudly reigned throughout the Eighties to the point when artists and their producers stressed the importance of such qualities to almost obsessive levels. (Cunningham, 1996:290 f.)

För att accentuera valda partier och få ”Pour Some Sugar On Me” att låta ännu mera storslagen är virveltrumman ibland överdubbad med en puka. Trumslagaren i Def Leppard, Rick Allen, berättar i en tidningsintervju från 2011 om inspelningen och att han dubbade Fairlight-trummorna med både akustiska trummor och cymbaler samt elektroniska Simmons-trummor (Chamberlain, 2011, Summer). Man kan även i låtens stick höra en ”baklänges”-effekt på virveltrumman, där man förmodligen har vänt på tidigare nämnda reverb/noise gate-effekt. Ljudteknikern Mike Shipley som arbetade med Lange på *Pyromania* och *Hysteria*:

We'd have to invent types of drum sounds, because his thing was always, "Let's do something different. It can't ever be the same, it can't ever be just a boring drum sound, it has to be Star Wars! Everyone is watching Star Wars films and seeing things that are very three dimensional, so let's not just have this little honky drum sound that everyone goes for. Let's make it big, different, larger than life." (Droney, 1999, 1 juni)

Langes resonemang och ”Star Wars”-trummorna på ”Pour Some Sugar On Me” är tydliga exempel på *konstruktion* av musik och användandet av sound som en del av kompositionen, vilket jag nämnde i uppsatsens inledning. Théberge citerar ett reklamblad för tidskriften *Canadian Musician* från 1990: ”In today’s business, the musician’s tools – from instruments to recording technology – can make or break a song” (Théberge, 1997:117 f.).

## 7. Jämförande analys

När en teknik är ny eller en företeelse blir trendig är överanvändning och stor fokus på denna vanligt, inte bara inom musikproduktion utan även i en större samhällelig kontext. ”Aja” och ”Pour Some Sugar On Me” är med sina respektive tidstypiska produktioner exempel på detta fenomen och är samtidigt tydliga motsatser till varandra på två sätt: dels genom att den förstnämnda inspelningen representerar ett kontrollerat soundideal med ett sparsamt bruk av effekter, medan den sistnämnda representerar en estetik där effekterna står i centrum och används för att skapa rymd och få det att ”låta stort”. Dels framstår vid en jämförelse av dessa två inspelningar ett motsatsförhållande som berör rockens autenticitet: trumslagaren på ”Aja” är Gadd, som i högsta grad gör ett musikaliskt framträdande vilket dokumenteras. Trummorna på ”Pour Some Sugar On Me” är istället samplade och är således ”framförda” av en programmerad maskin. Trots att Steely Dan vid tidpunkten för inspelningen har hunnit att bli ett studionprojekt och producenten Gary Katz utnyttjar den långt utvecklade flerkanalstekniken till fullo, tydliggör ”Pour Some Sugar On Me” därmed att ytterligare ett steg mot *konstruktion* snarare än *dokumentation* av musik och mot studion som kompositionsverktyg har tagits under 80-talet.

Några ytterligare reflektioner gällande autenticitet: det är tänkbart att den ursprungliga intentionen när man dämpade ner trummorna på 70-talet, paradoxalt nog, var att försöka få en så ”ren” och av yttre faktorer opåverkad upptagning av instrumentet som möjligt. Denna isolering och kontroll av varje enskild trumma är dock en konstruktion i sig: en ljudhändelse – som inte är elektronisk och därmed också konstruerad – sker alltid i ett rum och är således inte autonom. ”Ticket To Ride” är å sin sida befriad från överanvändning av nya tekniker, av den enkla orsaken att det – bortsett från stereoteknikens möjligheter till panorering, vilket överanvändes ända in på 70-talet (Maniette, 2003:14 f.) – ännu inte fanns några. Även om The Beatles på denna inspelning börjar att experimentera med flerkanalsteknikens möjligheter att göra instrument- och sångpålägg i efterhand istället för att spela in ett gemensamt framförande av låten, är trumsetet ännu inte närmickat och få effekter eller andra möjligheter till påverkan av det inspelade materialet står till buds. 60-talets typiska trumsound kännetecknas således av att det är ”autentiskt” i den meningen att trumsetet spelas in som en enhet med mikrofoner placerade en bit ifrån instrumentet, vilket ligger närmast såsom en person stående i rummet skulle uppfatta ljudbilden.

80-talets soundideal är på ett sätt en återgång till 60-talets estetik då hela ljudbilden under förstnämnda årtionde skulle ha rymd, som om ljudhändelsen ifråga inträffade i ett (stort) rum. Skillnaden är att man på 80-talet skapade rummet på syntetisk väg genom digitala effekter, vilket tillät större kontroll över soundet och gav det en annan karaktär.

Samplingstekniken som utvecklades under 80-talet och nyttjas på inspelningen av "Pour Some Sugar On Me" kan i sig betecknas som en inspelningsteknik, då den går ut på att akustiska trummor spelas in i samplern och som därefter kan ljudbearbetas. Således medförde inspelningstekniken under 80-talet inte bara att trumsoundet kunde manipuleras bortom det akustiska trumsetets begränsningar, utan även att trumslagaren kunde ersättas med en maskin. Denna maskin var dock tvungen att programmeras innan den kunde spela upp samplingarna och här vill jag göra ytterligare en återkoppling till min underliggande frågeställning om vart gränsen går mellan sound, spelteknik och instrument: samplingstekniken möjliggjorde att man inte behövde vara trumslagare för att spela trummor på en inspelning, det vill säga vem som helst med kunskap i programmering kunde konstruera ett trumspår vilket också skedde. Om speltekniken kan påverka soundet innebar följdaktligen samplern – förutom dess särskilda möjligheter till ljudbearbetning – ytterligare en viss förändring i trumsound. Lägg därtill att programmering av trummor gör att man inte heller behöver begränsas av vad som för en riktig trumslagare är tekniskt möjligt att spela. Théberge citerar trumslagaren Dennis Chambers: "A lot of people, when they program machines, they don't *think* like a drummer would play" (Théberge, 1997:4).

På 70-talet blev trumskinnen tjockare för bättre hållbarhet och man började att stämma trummor i en lägre tonhöjd än tidigare. Detta i kombination med dämpning skapade ett nytt och väldigt kontrollerat trumsound med kort efterklang, vilket bland dagens musiker ibland refereras till som "pappkartong". Instrumentet har under nämnda decennium stor inverkan på hur inspelade trummor låter, men bortsett från de tjockare trumskinnen är både den karaktäristiska nerstämningen och dämpningen instinktiva reaktioner på närmickningens skoningslösa fokus på varje enskild trumma. Inspelningstekniken dikterar alltså återigen trumsoundet, trots att fokus är på instrumentet.

Även om 60-talet lade mycket av grunden till dagens inspelningsteknik i form av tankesätt, strukturer och normer (Maniette, 2003:40) och The Beatles inspelningstekniskt låg i framkant, så visar vägen från Starrs rumsnickade och odämpade trumset via Gadds närmickade och dämpade dito fram till Langes effektförstärkta samplers på en successiv utveckling *från dokumentation till konstruktion av musik*.

## 8. Slutdiskussion

Mitt syfte med uppsatsen var att undersöka och beskriva hur trumsoundet inom ett populärmusikaliskt genreområde har förändrats över tre decennier och sambandet med förändringar i inspelningsteknik. Jag ville genom denna undersökning även försöka belysa och förtydliga vilket värde sound har kommit att få inom produktionen av populärmusik och hur dagens diskurs om sound har växt fram.

Genom att först skaffa mig information om och sedan analysera och jämföra inspelningar från 60- till 80-tal, kunde jag avläsa att förändringar i inspelningstekniken har haft en avgörande betydelse för hur trumsoundet förändrades och att instrumentet samt trumslagarens spelteknik primärt har fått anpassas efter inspelningsteknikens möjligheter och förutsättningar. Min analys har visat att dessa möjligheter och förutsättningar under respektive decennium satte primär fokus på följande soundskapande faktorer:

60-talet: *rummet*.

70-talet: *instrumentet*.

80-talet: *effekterna*.

Inspelningsteknikens utveckling från 60-talet och framåt möjliggjorde en *diskurs om sound*. Genom att i uppsatsen knyta an mina resonemang och resultat till tidigare forskning på detta område, har förhoppningsvis ett tydliggörande av hur denna diskurs har växt fram samt hur sound har blivit ett estetiskt verktyg och en konsumtionsvara givits. Min undersökning har visat att sound på 60-talet relaterades till helhet, plats och person och senare till teknisk bearbetning av enskilda element i ljudbilden.

Jag har i denna uppsats undersökt hur tekniken har påverkat en företeelse, men eftersom företeelsen ifråga är ett musikaliskt skeende bör även den omgivande kulturens eventuella påverkan tas i beaktning.

Det är lätt att måla upp en motsättning mellan dessa båda sätt att undersöka musik – ”struktur” *eller* ”kultur” – men en sådan motsättning är falsk. Båda perspektiven måste med i en fullödig analys. Det finns ingen autonom musik. All musik finns i en kultur, i ett sammanhang och påverkas av detta sammanhang.” (Lilliestam, 2009:140)

Därför följer här en kompletterande *kulturanalys*, där jag presenterar möjliga kopplingar mellan den omgivande kulturen och popen och rockens estetik under respektive decennium. Jag utgår i denna korta analys ifrån tre stycken personliga och generaliserande beskrivningar av kulturklimatet.

### **60-talet**

*Kulturklimatet*: framstegsoptimism, estetiska regelbrott och politiskt uppror.

*Musiken*: experimentlust och kollektiv.

### **70-talet**

*Kulturklimatet*: Försiktighet, lågkonjunktur och institutionalisering.

*Musiken*: ljudkontroll och individ.

### **80-talet**

*Kulturklimatet*: meritokrati, högkonjunktur och nyliberalism.

*Musiken*: elektronik och extravaganta produktioner.

Givetvis bör man vara försiktig med att dra slutsatser utifrån en förenklad kulturanalys, men att som hypotes ställa frågan om möjliga samband är ofrånkomligt i denna typ av forskningsarbete.

An understanding of the various issues relating to music and technical innovation cannot be separated from a broader analysis of contemporary social and economic relations. (Théberge, 1997:5)

Sound är som jag redogjorde för i *tidigare forskning* ett eftersatt forskningsområde och det finns inom den traditionella musikvetenskapen inte många verktyg att använda sig av för att beskriva och analysera sound och klang. Med sina rötter i 60-talet är sound ett relativt nytt begrepp och är svårt att tala om utan att använda bildspråk, vilket påtalades i uppsatsens inledning. Lilliestam belyser denna problematik och efterlyser ett modernare perspektiv inom musikvetenskapen, där det musikteoretiska fackspråket kompletteras med beskrivningar hämtade från ett nutida sätt att tänka och tala om musik (Lilliestam, 2009:[135]-181). Det behövs kort och gott av allt att döma mera forskning inom detta ämnesområde, samt utvecklas en *vetenskaplig diskurs om sound*.



# 9. Källförteckning

## Fonogram

The Beatles (1965) Ticket To Ride. *Help!* Parlophone.

Def Leppard (1987) Pour Some Sugar On Me. *Hysteria*. Mercury.

Steely Dan (1977) Aja. *Aja*. ABC.

## Litteratur

Chamberlain, Rich (2011, Summer). Rick Allen. *Rythm*, 193, [46]-52.

Chanan, Michael (1995). *Repeated takes: a short history of recording and it's effects on music*. London: Verso.

Cunningham, Mark (1996). *Good vibrations: a history of record production*. Chessington: Castle Communications.

Lilliestam, Lars (2009). Musikvetenskap som kulturvetenskap. I: Edström, Olle (red) *Säg det om toner och därtill i ord: musikforskare berättar om 1900-talets musikliv*. Stockholm: Carlsson S. [135]-181.

Fricke, David (1987). *Def Leppard: Animal instinct*. London: Zomba Books.

MacDonald, Ian (1995). *En revolution i huvudet: the Beatles inspelningar och 60-talet*. Göteborg: Ejeby.

Maniette, Nicola (2003). *Panoreringens utformning vid tidig stereomixning: en studie om hur dagens ljudbild växte fram* (Kandidatuppsats). Göteborg: Institutionen för musik- och filmvetenskap, Göteborgs Universitet.

Massey, Howard (2000). *Behind the glass: top record producers tell how they craft the hits*. San Francisco: Backbeat.

Nicholls, Geoff (1997). *The drum book: [a history of the rock drum kit]*. London: Balafon Books.

Ternhag, Gunnar (2009). *Vad är det jag hör?: analys av musikinspelningar*. Göteborg: Ejeby.

Theberge, Paul (1997). *Any Sound You Can Imagine: making music/consuming technology*. Hanover, NH: University Press of New England.

## Internet

All Music. (2012). *Aja*. Hämtad 2012-01-14, från <http://www.allmusic.com/song/aja-t3208659>

Audio Tuts. (2008). *The Ultimate Guide to Software and Hardware Reverb*. Hämtad 2012-02-22, från <http://audio.tutsplus.com/tutorials/production/the-ultimate-guide-to-hardware-and-software-reverb/>

The Beatles Bible. (u.å.). *Ticket To Ride*. Hämtad 2012-02-07, från <http://www.beatlesbible.com/songs/ticket-to-ride/>

Beatles Music History. (u.å.). *Ticket To Ride*. Hämtad 2012-02-07, från <http://www.beatlesebooks.com/ticket-to-ride>

Droney, Maureen. (1999, 1 juni). Mike Shipley: Having too much fun to stop. *Mix*. Tillgänglig: [http://mixonline.com/ar/audio\\_mike\\_shipley\\_having/](http://mixonline.com/ar/audio_mike_shipley_having/)

Drum Lessons. (u.å.). *Ringo Starr Biography, Videos & Pictures*. Hämtad 2012-01-23, från <http://www.drumlessons.com/drummers/ringo-starr/>

Drum Machine. (2012, 6 februari). I *Wikipedia*. Hämtad 2012-02-06, [http://en.wikipedia.org/wiki/Drum\\_machine](http://en.wikipedia.org/wiki/Drum_machine)

Fairlight CMI. (2012, 24 februari). I *Wikipedia*. Hämtad 2012-02-24, [http://en.wikipedia.org/wiki/Fairlight\\_CMI](http://en.wikipedia.org/wiki/Fairlight_CMI)

Hysteria [Def Leppard album]. (2012, 2 februari). I *Wikipedia*. Hämtad 2012-02-02, [http://en.wikipedia.org/wiki/Hysteria\\_\(Def\\_Leppard\\_album\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Hysteria_(Def_Leppard_album))

Moreton, Cole. (2011, 26 maj). Paul likes to think he's the only remaining Beatle': Ringo Starr on why the world's most famous band was lucky to have him. *Daily Mail*. Hämtad 2012-01-25, från <http://www.dailymail.co.uk/home/moslive/article-1388489/The-Beatles-Ringo-Starr-Paul-McCartney-likes-think-hes-remaining-Beatle.html#ixzz1mqfvI24O%5D>

Music Radar. (2010). *Steve Gadd on playing with Clapton, McCartney and his new band*. Hämtad 2011-11-28, från <http://www.musicradar.com/news/guitars/steve-gadd-on-playing-with-clapton-mccartney-and-his-new-band-259506>

Nationalencyklopedin [NE]. (2012). *Diskurs*. Tillgänglig: <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/lang/diskurs>

Simmons [electronic drum company]. (2012, 6 februari). I *Wikipedia*. Hämtad 2012-02-06, [http://en.wikipedia.org/wiki/Simmons\\_\(electronic\\_drum\\_company\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Simmons_(electronic_drum_company))

Steely Dan. (2000). *Complete transcript of Donald Fagen and Walter Becker in a BBC Online Chat, March 4, 2000*. Hämtad 2011-12-03, från <http://www.steelydan.com/bbc.html>

Steely Dan. (2011, 8 december). I *Wikipedia*. Hämtad 2011-12-08, [http://en.wikipedia.org/wiki/Steely\\_Dan](http://en.wikipedia.org/wiki/Steely_Dan)

Vh1. (2002). *Joe Elliott: We Didn't Start the Fire*. Hämtad 2012-02-10, från [http://www.vh1.com/artists/interview/1454005/05162002/def\\_leppard.jhtml](http://www.vh1.com/artists/interview/1454005/05162002/def_leppard.jhtml)



# Abstrakt

## **The Sound Of Drums**

- Trumsoundets förändring över tre decennier

Fredrik Winerö

HT 2011

Denna uppsats undersöker hur trumsoundet förändrades inom produktionen av pop- och rockmusik från 60-tal till 80-tal och sambandet med förändringar i inspelningsteknik. Uppsatsen syftar även till att tydliggöra hur dagens diskurs om sound har växt fram och hur sound har blivit ett estetiskt verktyg och en konsumtionsvara. Metoden som har använts är lyssningsbaserad analys och jämförelser av inspelningar från respektive decennium, samt att resonemang och resultat i uppsatsen har återknutits till tidigare forskning om sound. Resultatet av analysen visar att inspelningstekniken har haft en avgörande betydelse för hur trumsoundet inom berörda populärmusikaliska genreområden har förändrats och dess möjligheter och förutsättningar satte soundskapande fokus på *rummet* under 60-talet, *instrumentet* under 70-talet och *effekterna* under 80-talet. Undersökningen har visat att sound på 60-talet relaterades till helhet, plats och person och senare till teknisk bearbetning av enskilda element i ljudbilden. Den har förhoppningsvis även givit en tydligare bild av hur diskursen om sound har växt fram och hur sound har fått sitt nutida värde.