

# **Masteroppgave**

Forskning på rytmisk oppfattelse sett fra en trommeslagers perspektiv med vekt på didaktiske perspektiver og refleksjoner

Av

Kurt Lisø

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

Veileder:

Tor Dybvo

Universitetet i Agder, Kristiansand

13. April.2009



## Forord

Denne oppgaven har blitt til etter en mengde grubling, fortvilelse, håp og til slutt en god del positive erfaringer ifra mitt pedagogiske arbeid i den videregående skole og ved høgskolen.

Målet har hele veien vært å være en best mulig veileder og lærer for mine elever, men ofte er ikke de verktøyer man besitter i form av lærebøker, instrumentkunnskap, tekniske ferdigheter og øvingsplaner tilstrekkelige for å dekke det som definerer musikken i sin dypere mening. Man kan ha opplevd det og erfart det som utøver, men allikevel komme til kort i å prøve å forklare hva det er som definerer kvaliteten i musikken, og hvordan man tilnærmer seg den på en best mulig måte.

Når det gjelder å tilnærme seg musikk av en helt annen art og ifra en annen kultur enn ens egen, er nok tilstedeværelse der en viktig faktor for å både lære og forstå musikken der. Dette har jeg dessverre ikke hatt muligheten til i løpet av den perioden jeg har jobbet med denne oppgaven, men føler meg meget godt forberedt og inspirert til å studere videre rundt de elementer med rytmikk som beskrevet i oppgaven og forhåpentligvis resulterer det i både studieturer til Afrika, Cuba og Brasil.

Selve emnet rytmikk er så stort og formidabelt at hvert et lite eksempel omhandlet i oppgaven kunne ha vært grunnlag for en egen oppgave, og mange rytmiske elementer eller stilarter er utelatte av den grunn at denne oppgaven handler om hvordan vi opplever og forstår rytmikk generelt, og hvordan nyere forskning på områder rundt disse elementene burde få konsekvenser for opplæringen på instrumentet. Her kunne jeg egentlig ha tatt utgangspunkt i hvilken som helst musikalsk kultur, stil og art, men har valgt å konsentrere oppgaven rundt det som jeg ser på som mest essensielt i forhold til definering av problemstillingen og som best forklarer hvordan vi opplever og forstår rytmikk, ifra kulturer med forskjellig tilnærming til forståelse og utførelse.

Vil rette en takk til alle mine elever opp gjennom årene som har motivert meg til å skrive denne oppgaven, til veileder Tor Dybvo, Bruce Rasmussen for inspirasjon og kunnskap gjennom årene ved musikkonservatoriet og til min kjære Åshild og barna for tålmodighet og inspirasjon underveis og i hverdagen.

Søgne 13.april 2009.

Kurt Lisø

Innholdsregister:

Forord.....	2
1. Innledning .....	4
1.1. -PRESENTASJON AV PROBLEMFELT .....	4
1.2. -OM ”RYTME” SOM BEGREP OG KONSEPTUALISERING .....	6
1.3.- AVGRENSNINGER AV OPPGAVENS PROBLEMFELT .....	6
1.4.- OM METODOLOGISKE VALG OG GJENNOMFØRING.....	7
2.1. -EN PRESENTASJON AV VESTAFRIKANSK MUSIKKULTUR .....	8
2.2. -DEN OPPRINNELIGE MUSIKKEN .....	9
3. RYTMISK OG BEVEGELSE .....	17
3.1. -UTTRYKK I MUSIKKEN.....	19
3.2. -TRANSKRIPSJON AV LED ZEPPELINS DANCED AND CONFUSED.....	19
3.3. -INNLÆRING .....	20
3.4. -TAUS KUNNSKAP.....	21
4. SPRÅK OG RYTMISK .....	23
5. GROOVE OG FEEL-EN FØLELSE AV RYTMISK ENERGI .....	26
5.1. -SAMBASVING.....	27
6. Hjernene.....	31
7. Oppsummering.....	33
Referanser .....	36
VEDLEGG.....	40

# 1. Innledning

Rytme er et av musikkens grunnleggende elementer sammen med melodi, klang og harmoni. Det er også læren om det rytmiske systemet i både språk, musikk og dans, og kan sees på som en regelmessig veksling i trykk, betoning og bevegelse.

Man organiserer musikken med rytmer, og setter preferanser for hvordan trykk og betoning i musikken skal komme til uttrykk. Dette varierer veldig i fra stil og kulturell bakgrunn, og de fleste stiler har sine idealer og bestemte regler i forhold til hvordan rytmen skal fungere og hvordan den er bygd opp. Til felles har de alle at i forbindelse med en jevn rytme oppleves der alltid en puls, selv om man kanskje ikke bestandig evner å høre hvor denne pulsen er, og hvor trykk og betoning i forskjellige stilarter skal være. Ofte ligger tyngdepunktet i rytmen på enten slag 1 og 3 i en fire-fjerdedels takt, eller på 2 og 4. Noen rytmer har tyngdepunktet på det 3-slaget i takten, og andre igjen har en lik betoning på alle fire slag (eller to slag) i takten. En tredelt takt har oftest trykket på det første slaget i takten, og i noen kulturers folkemusikk, og i klassisk musikk, spilles rytmer i taktarter som kan tolkes som 5/8, 7/8, 9/8, 11/16, 15/16-dels takt osv. Slike taktarter er også brukt i både populærmusikk, jazz og progressiv musikk av forskjellige arter, og her kan det være vanskelig å følge med hvor pulsen er om man ikke er vant til, eller trent til det.

## 1.1. -PRESENTASJON AV PROBLEMFELT

Ovennevnte elementer i musikk og rytmikk vil jeg gå videre inn på i oppgaven, men kommer til å vie størst plass til å se på hvordan vi i vår vestlige musikkultur opplever og lærer om rytmikk kontra ikke-vestlige og da hovedsakelig vestafrikansk musikkultur.

Hva er det som gjør musikk og rytmikken ”levende”, og hvordan fraseres rytmer i ikke-vestlige musikkulturer? Hvordan henger rytmikk, språk og bevegelse sammen, og hvordan kan vi påvirke og effektivere selve innlæringsprosessen? Har vi noe å lære i forhold til andre kulturers innlæringsmetoder, og hvordan fungerer hjernen i forhold til de forskjellige metoder? Fokuserer vi på prestasjoner på instrumentet eller kvaliteten i musikken?

Det er blitt gjort mengder av analyser av musikkens funksjon og betydning ut fra et etnomusikologisk perspektiv hvor man ser på musikken i et kontekstuellt perspektiv med fokus på musikk i og som kultur (se blant annet Blacking 1973, Malm 1981, Merriam 1964, Oversand 2009 og Small 1998), men i denne oppgaven vil jeg gå nærmere inn på rytmikken i musikken sett i sammenheng med språk, dans, og bevegelse for å forstå hvordan disse henger sammen. Jeg vil prøve å vise hvordan språk, bevegelse og rytme kan henge nøye sammen på flere nivåer og samtidig se på hvordan disse sammenhenger kan hjelpe oss med innlæring/formidling av rytmer og rytmikk nærmere knyttet ”kvaliteten” i musikk, og lære oss noe om hva det er som får en rytme til å svinge.

Jeg har selv undervist på slagverk i tjue år, og bestandig vært fasinert av rytmer, polyrytmikk, taktarter og generelt alt som har med tromming og rytmikk og gjøre. Det som har slått meg er at jeg i mine studieår var veldig opptatt av prestasjoner på instrumentet, noe som jeg tror var og er vanlig for mange studenter i tidlig alder. Å finne og forstå essensen i de forskjellige stilarter var da av mindre betydning enn det rent tekniske man kunne prestere på instrumentet. Kvaliteten lå i selve prestasjonen, og det metriske ”korrekte” var målet. Nå er det jo slikt at trommer er et veldig teknisk instrument, da man ikke har samme evnen til å spille melodier og harmonier for seg selv som en gitarist eller pianist, og derfor lett får et større fokus på de tekniske muligheter instrumentet har.

Elever i den videregående skole læres ofte opp etter fokusering på teknikk, noter og koordinasjonstekniske elementer, og har i veldig liten grad samspillstrening (to sammenhengende timer i uken på første og andre året, ingen i tredje). Veien herifra og til for eksempel opptaksprøver på høyskoler og universiteter blir ofte lengre om man ikke tidligere fokuserer på essensen i musikken, som ofte er utslagsgivende både i forhold til prøvespill og videre virke som musiker. Det å få en rytme til å svinge eller ”groove” blir sett på som en modningsprosess og kan ta mange år om det ikke fokuseres på slike elementer tidligere. Det er av erfaring de færreste som har en slik selvdisiplin at de kan jobbe systematisk med systemøving, som med for eksempel bøkene til Gary Chaffee (1994) og G. Chester (2006), og samtidig er så kreative som det trengs for å utvikle slik øving til et personlig uttrykk på instrumentet. Her trengs ofte en mengde motivasjon, og slik øving bør komme som et behov ut i fra egen vilje til å utvikle et allerede tilstedeværende personlig uttrykk og essensiell forståelse for forskjellige stilarter.

Jeg mener vi har mye å hente i opplæringen på instrumentet ved å knytte språk og bevegelse inn på et tidligere tidspunkt, både for å raskere tilnærme oss kvaliteten i musikken og ikke minst på grunn av den påvirkningen et større fokus på bevegelser har på hukommelsen, og hvordan hjernen strukturerer og lagrer informasjon.

Skulle jeg ha definert rytme som et begrep, ville bevegelse vært det mest dekkende ordet. En rytme blir skapt av en bevegelse: jevn bevegelse = jevn rytme, synkopert bevegelse = synkopert rytme. Rytme kan oppleves både auditivt, visuelt og fysisk. Man kan oppleve rytme i noe som beveger seg selv om der ikke er noen form for lyd knyttet til det.

## 1.2. -OM "RYTME" SOM BEGREP OG KONSEPTUALISERING

Rytme er også et ord som i større og større grad er blitt adoptert til andre arenaer enn musikk, dans og poesi. Bruken av ordet i sportslige sammenhenger kommer av ønsket om en mest mulig effektivitet i utførelsen av innøvde trekk og bevegelser i laget, eller den enkelte utøver.

Her kan det også trekkes sammenligninger til andre områder hvor effektivitet og samhandling er et krav for en utførelse, som for eksempel et arbeidsteam på en byggeplass eller et redningsarbeid som krever presisjon, nøyaktighet og timing.

Dette er en metode som populært kalt "afrikanske stammer" har vært bevisste på i århundrer, sett i sammenheng med effektivitet og timing i de daglige gjøremål. Også med musikk (sang og rytme), for å oppmuntre arbeiderne til å stå på.

Forsker Costas Karageorghis ved britiske Brunel University har påvist at nøye utvalgt treningsmusikk kan øke prestasjonsevnen og gjøre treningsøkta mer positiv (se Foss 2008). Langdistanseløperen Haile Gebrselassie har i årevis trent til musikk fordi han følte det hjalp på prestasjonene. Funnene tyder på at musikken trekker oppmerksomheten vekk ifra tretthetsfølelsen. Musikken kan få oss til holde takt med rytmen og dermed øke utholdenheten. Dette er nok allikevel avhengig av hvilken kulturell setting de gjøres innenfor, og den enkeltes forhold til den musikken som brukes. Ser likevel den effekten nøye utvalgt musikk for den enkelte kan hjelpe på effekten av treningen.

Musikken i flere afrikanske kulturer er ofte en integrert del av sosiale begivenheter, som bryllup, begravelser og religiøse sammenkomster/feiringer samt markeringer av viktige hendelser i tid og utvikling. Rytme er et av musikkens grunnleggende elementer sammen med melodi og harmoni. Det er også læren om det rytmiske systemet i språk, musikk og dans, som kan sees på som en regelmessig veksling i trykk, betoning og bevegelse.

## 1.3.- AVGRENSNINGER AV OPPGAVENS PROBLEMFELT

At jeg velger vestafrikansk musikkultur som utgangspunkt til denne oppgaven er fordi denne kulturen innehar så mange av de kvaliteter som jeg vil bygge oppgaven min på, samt at den er så varierte i sitt uttrykk og innehar et så stort og variert rytmisk "arsenal". Samtidig er den et godt eksempel på hvordan musikk og rytmikk læres i ikke-vestlig musikkultur hvor det auditive, språket og imitasjon vies størst oppmerksomhet.

Denne oppgaven er skrevet ut fra en trommeslagers perspektiv, og vil ikke omhandle de melodiske og harmoniske aspekter ved musikken referert til her.

Oppgaven vil inneholde et fokus på disse fire hoveddeler:

- Vestafrikansk musikkultur.
- Rytmikk og bevegelse.
- Språk og rytmikk.
- Groove og Feel. Betraktninger og forklarende elementer til kvalitet i rytmikken.
- Hjernens funksjoner i forhold til innlæring, motivasjon og hukommelse.

#### 1.4.- OM METODOLOGISKE VALG OG GJENNOMFØRING

I forskningsdelen av oppgaven vil jeg analysere og drøfte temaene ved å legge til grunn empiriske betraktninger, forskning på lyd og bevegelse, språkets betydning for oppfatning og utførelse av musikk, analyser av transkripsjoner, samt hjernens funksjoner sett i samsvar med hukommelse, motivasjon og selve innlæringen på instrumentet. I tillegg kommer jeg til å bruke innspillinger og opptak for å forklare og presentere mine analytiske synspunkter og perspektiver.

De siste årene er det gjort en mengde forskning på det som har med musikk og bevegelse, språkets betydning for musikken og hvordan vi sanser og opplever musikk og rytmer. (bl.a. Haga 2008). Det har vært til god hjelp for meg i oppgaven da mye av denne forskning hjelper meg til å underbygge mine synspunkter på forskjellig nivåer. Også forskning på hjernens funksjoner sett i forhold til hukommelse, motivasjon og lagring av forskjellige former for informasjon har vært til stor hjelp i å underbygge og forklare hvordan man kan utnytte dette i opplæringen på instrumentet.



## 2. Analytisk del

### 2.1. -EN PRESENTASJON AV VESTAFRIKANSK MUSIKKULTUR

Afrikansk musikk har en utrolig spennevidde, og spekteret er formidabelt. Alt i fra moderne musikkstiler til den eldgamle, lokale, sangtradisjonen brukt i religiøse og rituelle sammenhenger. (Se Gerhard Kubiks Africa-artikkel på [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com)).

Musikken har hatt en betydelig påvirkning på den øvrige verden, men samtidig har impulser fra resten av verden hatt påvirkning på afrikanske musikkulturer. Det siste århundre mest fra amerikansk og karibisk musikk (hovedsakelig Cuba), men i årtusener fra islam og arabiske elementer, og av Europa i to-tre århundre. Dette har nå blitt en del av den afrikanske musikktradisjon, og den moderne teknologien har også blitt svært viktig for afrikanske musikere (Hansen 2002).

På 1940-tallet begynte en del musikere å bruke moderne instrumenter som piano og gitarer. Den viktigste inspirasjonen kom ifra Cuba, fra salsa-musikken, med gitar, trompet, saksofon, piano og keyboard, ifølge den internasjonale artisten Mr. Kanda Bongo Man (Fela Kuti), opprinnelig ifra Zaire/Kongo.

Det har de siste ti-femten årene skjedd en eksplosjon musikalsk innenfor det man kaller verdensmusikk. Folkemusikkbaserte tradisjoner fra hele verden blir blandet med vestlig moderne musikk, og mye av den afrikanske musikken er blitt en del av dette. Musikken er blitt iblandet mange vestlige elementer for at den skal tilpasse seg det europeiske og amerikanske kommersielle marked, og i dette skjæringspunktet befinner den afrikanske musikken seg i dag, mellom "afrikansk" eller "moderne".

På 1960- og 1970-tallet var Afrika inne i en gunstig økonomisk og politisk utvikling. Koloniherrredømmene falt, og den nye afrikanske nasjonalismen satte spor i både musikken og litteraturen ifra denne perioden, som skapte et marked for musikken i Afrika på sine egne premisser.

På 1980-tallet kollapset økonomien i mange land i Afrika, og markedet for musikk krympet. Som en følge av dette utvandret mange musikere til Europa for å lage "afrikansk musikk" for verdensmarkedet, og slik kan man si at Afrika blir tappet for talenter og den opprinnelige musikken blir "utvannet" i den form vi hører den i dag i en mer "kommersiell" innpakning. Dette er også et resultat av at de fleste afrikanske regjeringer ikke bryr seg om problemet, om kulturen overhode. Afrikanske musikere i Afrika har store problemer med at musikken deres blir piratkopiert og solgt billig uten at artisten får noe for det.

Resultatet er at de aller fleste afrikanske musikere som satset på ”hjemmemarkedet”, er fattige og ofte uten muligheter til å verken spille inn eller selge plater. Det finnes til og med egne piratfabrikker, men ikke lover som beskytter artistene, slik at folk kan gjøre som de vil med å produsere og selge piratkopierte kassetter. (Hanssen 2002).

## 2.2. -DEN OPPRINNELIGE MUSIKKEN

Musikken i Afrika er en integrert del av hverdagen, og de sosiale begivenheter i samfunnet. Det kan for eksempel være årlige feiringer, begravelser, bryllup osv. (se bl.a. Nketia 1974).

Musikken i dette området av Afrika er kanskje det mest omfattende i uttrykk og variasjon, og legger et godt grunnlag for analysering av rytmikk, polyrytmikk, språk og bevegelse, da disse elementer henger så nøye sammen i denne musikktradisjonen med en hovedvekt på imitasjonsteknikk i opplæringen.

Språk og rytmikk henger nøye sammen i vestafrikansk musikk. Trommene blir ofte brukt til å kommunisere et språklig innhold, samtidig som rytmikken her ofte uttrykkes og oppfattes oralt i både tone og rytme. Trommene uttrykker og imiterer språkets rytmikk og tonale karakter, enten den er rytmisk fri og taktløs eller pulsbasert, og språkets parametre som betoning, rytme og notevarighet.

Sang eller ”resitatorisk” tale inngår i nesten all musikalsk sammenheng i hele Afrika (se for eksempel Agawu 1995 og 2003), og dette gjør at vestafrikanere har en evne til å oppfatte og uttrykke flere rytmiske forløp samtidig da talen kommer som en naturlig fraserings i stedet for en pulsrelatert rytmikk.

Selv om evnen til å bruke trommer som en språklig formidler ikke er så utbredt nå som før, hvor beskjeder om for eksempel brann, krig og andre kritiske situasjoner var en del av trommeslagernes plikter, er allikevel det talte språket utgangspunktet for innlæring av rytmer og figurer, og fraseringsene ligner ofte på det talte språk selv om det bare er for musikken selv det er lagd. Altså for rytmens egen del.

Ofte har rytmikken den hensikt å komme en dans, og at trommene da styrer den energiske utviklingen i dansen, med tempo og kompleksitet, er helt naturlig. Samtidig som rytmene gjenspeiler bevegelsene i dansen, med lette og tunge markeringer i forhold til danserne, kan trommene styre tempoet og intensiteten. I et globalt perspektiv kan man se at trommenes funksjon ofte gjenspeiler dansen i uttrykk og intensitet.

Noter er en vestlig tilnærming til forståelse av musikk, og det er nesten ikke grenser for hva som kan presteres og uttrykkes via dette materialet, men musikken og rytmens naturlige uttrykk er langt ifra noterbar i et perspektiv hvor det fysiske og orale er utgagnspunktet for uttrykk, bevegelse, stemning, energi og åndelig tilstedeværelse i musikken.

Pulsen er et overordnet element i musikken i Vest-Afrika som i de fleste kulturer, men fraseringer innenfor pulsen kan ofte fortone seg ganske så forskjellige i de mange musikk-kulturer. Locke (1987) og Arom (1995) skriver begge at alle pulsslag i vestafrikansk musikk har like stor betydning, i motsetning til for eksempel en europeisk 4/4 takt hvor betoningen ofte er på 1 og 3. Danserne markerer som regel alle pulsslagene med en eller annen bevegelse, dansetrinn eller ved klapping som ofte innebærer bruk av hele kroppen, og musikken skal inspirere til en særdeles bevegelsesfylt dans. Pulsen har, som vi også er kjent med en jevn avstand mellom hvert slag, men det er ikke uvanlig å øke pulsens frekvens i en og samme dans. Dette blir gjort for å øke spenningen og energien i dansen, og for å holde på publikums oppmerksomhet.

Dette er noe vi kan forstå og relatere vår egen musikk til i stor grad, men derimot å prøve å forklare eller notere de forskjellige rytmiske fraseringer innenfor vestafrikansk musikk er nesten umulig med vårt "vestlige" notasjonssystem.

Følelsen for en jevn puls er et flerkulturelt fenomen, og tilpasset den musikkulturen man er en del av. Det kan føre til at fornemmelsen for puls ikke oppfattes likt fra ens forskjellige standpunkt, noe som kan føre til at man mister spenningen i musikken og misoppfatter rytmikkens struktur.

Flere vestafrikanske musikkpraksiser har gjerne en betoning som gjør at man kan miste pulsfølelsen da tyngdepunktet ofte lander på "off-beat", som gjerne kan sies at tyngden faller på ubetont tid. Musikkens struktur i dette samfunnet gjør gjerne at en "vestlig" oppfatter tyngdepunktet i pulsen på et annet sted enn hva faktisk er, og spenningen i det rytmiske forløp kan gå tapt. Hierarkiet i de forskjellige trommene man bruker her er også vidt forskjellig ifra hva vi er vant til, da de høyest stemte rytmeinstrumenter ofte er de som indikerer pulsen mens de dypest stemte er mer fri i utførelsen. Dette gjør at vi gjerne oppfatter pulsen ut ifra en synkopert off-beat rytme heller enn hvor pulsen faktisk er. Man kan altså oppfatte pulsen på flere steder i et musikalsk forløp, men det visuelle i dansen kan ofte hjelpe og gi en tydeligere bevissthet rundt tyngdepunkt og pulsforståelse.

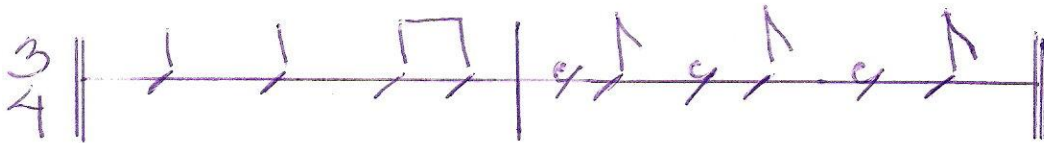
Periodefølelsen kan altså oppleves på forskjellige måter, men ofte bindes vestafrikanske rytmer sammen med en bjellelignende figur som fraseres over hele rytmen for så å repeteres, ofte igjennom hele stykket eller låten. Den rytmen jeg bruker her er en standard rytme som brukes flere steder i Vest-Afrika, og også over hele kontinentet sør for Sahara, og viser at musikkulturene her ikke har vært isolerte.

En av de mest vanlige ”klokke”-figurer i Vest-Afrika er denne:



Denne rytmen er en rytme som kan oppleves både som en 12/8 takt og en 3/4 takt.

Slik:



Som vi kan se av denne rytmen, så kan pulsfølelsen oppleves på forskjellige steder og rytmen i sin helhet som totalt forskjellig ifra utgangspunktet. Vanskeligere blir det også da mastertrommen (ofte den dypest stemte trommen i ensemblet) gjerne spiller tydelige off-beat og synkoperte markeringer over pulsen og gir oss ny oppfattelse av puls.

For eksempel:

The image displays eight staves of handwritten musical notation, labeled A through H, illustrating different rhythmic patterns. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 3/8. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and dotted notes, often with stems pointing down. The patterns are as follows:

- A:** A sequence of three quarter notes, followed by a double bar line and the text "I TRE".
- B:** A sequence of four quarter notes, followed by a double bar line and the text "I FIRE".
- C:** A sequence of six quarter notes, followed by a double bar line and the text "I SEKS".
- D:** A sequence of eight eighth notes, followed by a double bar line and the text "I ATTE".
- E:** A sequence of four quarter notes, followed by a double bar line.
- F:** A sequence of four quarter notes, followed by a double bar line.
- G:** A sequence of six quarter notes, followed by a double bar line.
- H:** A sequence of eight eighth notes, followed by a double bar line.

Her har jeg latt figurene A, B, C og D falle sammen med utgangspunktet i bjellefiguren, men ofte kan disse være forskjøyne figurer som faller utenfor det vi opplever som betont tid, som eksempel E, F og G, mens eksempel H illustrer en synkopert figur med utgangspunkt i 3:4.

12/8-dels rytme kan altså oppleves som en 3-delt, 4-delt, 6-delt og 8-delt takt (som illustrert med A, B, C og D).

I utgangspunktet er det rytmiske forholdet mellom 3 mot 2 og omvendt en enkel form for polyrytmikk, men som vi ser av disse eksempler kan de utvikles til å bli intrikate og kompliserte rytmiske mønstre som man i disse kulturer gjerne opererer med samtidig eller som ”metriske modulasjoner”<sup>1</sup> frem og tilbake. (Slik vi mest sannsynlig ville oppfattet det, men ikke nødvendigvis slik at musikerne her fornemmer en ny puls av den grunn).

Som vi ser av eksemplene på forrige side kan vi si at rytmene bygger på en grunnleggende 3 mot 2 figur/pulsfornekkelse. Locke (1982) sier i den forbindelse: *”Eve musicians grow up feeling a constant 3:2 cross-rhythm in ternary music. This means that they feel 12/8 meter not only ”in four”, but simultaneously and/ore alternatively ”in six”, ”in three” and ”in eight”, as well.* (ibid: 223).

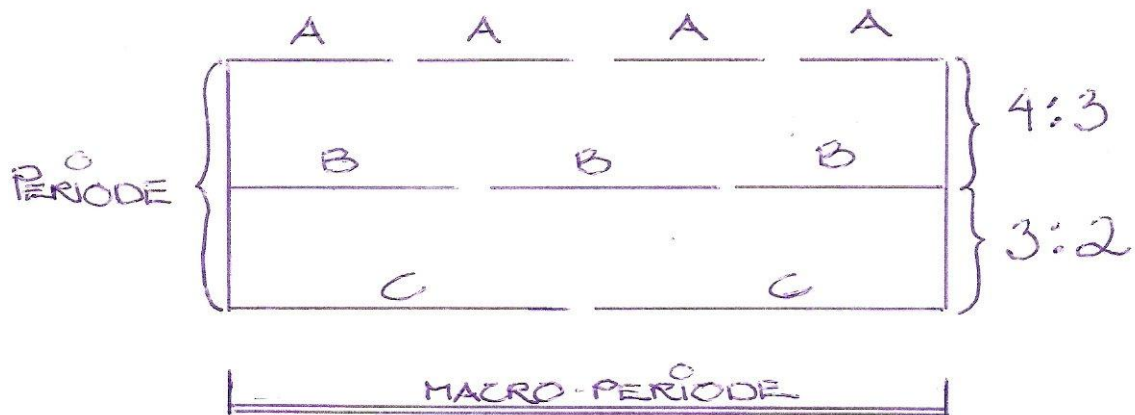
---

<sup>1</sup> Metrisk modulasjon vil si å forandre tempo eller flytte tyngdepunktet i musikken med utgangspunkt i de rådende underdelinger, eller ved hjelp av synkoperte figurer, over den tidligere puls til ny puls.

Det vil si at de forskjellige instrumentene spiller figurer som ofte har forskjellige varighet i lengde og periode, og hvor figurene starter er enten sammenfallende med hverandre eller som en kontrast til hverandre. Det vil si at de ikke nødvendigvis har samme "ener" i en periode.

Arom (1991: 232) har lagd en oversikt som forklarer hvordan dette kan være bygd opp, og for ordens skyld latt periodene i rytmene starte samtidig, noe som ikke nødvendigvis er tilfellet (snarere en unntagelse).

Fig.



James Koetting (1970) har vært med på å utvikle et notasjonssystem for afrikanske rytmer, med det formål å slippe de strukturelle forhold som følger med det vestlige/europeiske notasjonssystemet. Dette for å raskere forstå rytmene uten lange forklaringer som ofte følger med notasjonsteknikker.

Koetting kaller systemet for ”Time Unit Box System (TUBS), som består av små like store bokser tilsvarende antall underdelinger i den perioden rytmen spilles over. Kassene tilsvarende den hurtigste felles underdeling i rytmikken, og i kassene kan forskjellige slagtyper og lyder illustreres med forskjellige symboler.

Standard klokkefiguren med TUBS vil se slik ut:

H		H		H	H		H		H		H
---	--	---	--	---	---	--	---	--	---	--	---

”H” står for ”high”, og indikerer klokkenes lyse tone, og ville vært notert med en ”L” for ”low” om det hadde vært den dype tonen det hadde vært referert til.

Som vi ser her er denne TUBS-rytmen fordelt over den nærmeste tenkte underdeling i rytmen, som ville vært notert som en 12/8 taktart med noter.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
L		H		H	H		H		H		H

Koetting kaller underdelingene, illustrert med boksene, som ”the fastest pulse” og argumenterer bl.a for dette systemet med å si: *”The drum ensemble should be conceived as operating on the basis of the fastest pulse rather than the gross pulses of a metrical structure.”*

Koetting ser altså underdelingene som det overordnede strukturerende elementet i notasjonen, og grunnpulsen blir ikke tydeliggjort her.

Dette systemet kan være til god hjelp i innøving av figurer i en samspillsituasjon, da man slipper lengre forklaringer i et notasjonssystem og heller kan konsentrere seg om hvor og hvordan rytmen skal utføres i forhold til resten av ensemblet.



TUBS er noe begrenset i seg selv da det ikke indikeres tonehøyder på de forskjellige instrumenter, og i og med at selve grunnpulsene er utelatt vil blant annet synkoperinger bli et unødvendig uttrykk i denne sammenhengen. Og det å følge og telle de hurtige underdelinger i en lengre musikalsk sekvens vil være en veldig unaturlig og umusikalsk tilnærming til musikken her.

Allikevel ser jeg verdi av å bruke dette systemet der det kan være nødvendig å forklare figurer i forhold til hverandre, altså rytmenes innbyrdes forhold til hverandre, uten å gå den tunge veien via vestlig notasjonssystem om ikke forutsetningene for det er tilstede. Og i en musikkultur hvor alle pulslagene har lik verdi, som nevnt tidligere, kan det være en fordel å forholde seg til hverandres rytmer i et slikt system heller enn å forholde seg til en fastsatt puls. Det kan på flere måter være en fin måte å tilnærme seg afrikansk rytmikk på for en vestlig, da den flertydige oppfattelsen man kan ha med rytmikken her lettere kommer til uttrykk/blir forstått i et slikt system, enn å definere den etter pulsen slik vi stort sett gjør (for flere notasjonsteknikker og analytiske perspektiver se bl.a. Agawu 2003, Chernoff 1979, Jones 1959, Locke 1987, Malm 1981, Oversand 2009 og Pantaleoni 1970).

### 3. RYTMIKK OG BEVEGELSE

*”Det er bevegelsen, ikke bare musikken i seg selv, som gjør at du husker den. Bevegelsen i musikken og bevegelsen du gjør med kroppen er tett bundet sammen”*, sier Rolf Inge Godøy, som er professor i musikkvitenskap ved universitetet i Oslo. (Paulsen, Th. Cathrine 2004).

Det tette båndet mellom kroppslige bevegelser og musikalske bevegelser er ifølge Godøy ikke viet særlig stor oppmerksomhet i musikkforskningen, og forskningsprosjektet ville vise og beskrive teoretisk det intime forholdet mellom kropp og lyd.

Dette er utrolig interessant og denne forskningen har vært til hjelp og inspirasjon for meg til å se på sammenhengen mellom bevegelse, innlæring og utførelse av rytmer. Motorikken forsterker hukommelsesteknikken og hjelper hjernen til å danne flere koblinger på en hurtigere måte sier professor dr.med. Espen Dietrichs, avdelingssjef ved Nevrologisk avdeling på Rikshospitalet (NRK-nett, Grosvold 2007).

Hjernecellene formidler signaler i form av nerveimpulser, og hjernecellene samarbeider ved at nervefibrene sender signaler mellom de forskjellige delene av hjernen. Evnen til å danne nye nervefibrer og kontaktpunkter mellom hjernecellene bevares gjennom hele livet, og hver hjernecelle kan danne opptil 60.000 kontaktpunkter med andre hjerneceller.

Med dette som bakgrunn ser jeg klart en fordel i å knytte bevegelsestrening inn i opplæringen for å hurtigere ”lagre” den lærte informasjonen og for å bedre lage koblinger til annen kunnskap om temaet. Et større fokus på bevegelse vil også hjelpe til for å forstå hvordan rytmer beveger seg, og hvordan man fraserer en rytme til å svinge på et bestemt vis.

Ofte er det den enkeltes bevegelse i utførelsen som skaper en bestemt ”feel” over rytmen, og denne er vanskelig, om ikke umulig, å notere på noter.

Jeg bruker å definere det å få en rytme, eller frasering, til å svinge ved at man skaper en form for spenning til pulsen. En helt presis rytme vil ofte høres stiv og livløs ut, og kan prøves ut ved å programmere en rytme og deretter kvantifisere alle underdelinger. Og i programmert musikk brukes ofte klang og andre effekter for å påvirke rytmene til å få en større bevegelse. Det finnes en mengde dataprogrammer som prøver å levendegjøre programmerte rytmer ved å flytte på fraseringene bak eller foran selve pulsslagene, for å få dem til å høres mer menneskelig ut.

Det er ofte den enkeltes tolkning av pulsen og bevegelsen i utførelsen som danner grunnlaget for hvordan en rytme svinger. Bevegelsen hjelper ofte på å holde en jevn rytme, men det er sannsynlig at det at man ikke helt treffer på pulsen er grunnlaget for den enkeltes måte å svinge på. Dette kan vi kalle den enkeltes individuelle frasering over en gitt puls. Tempoet kan være jevnt og i takt med den opprinnelige pulsen, men fraseringene er et resultat av hvordan man beveger rytmene over pulsen. De fleste trommeslagere har nok prøvd å fokusere på å spille ”bakpå” eller ”foran” i en gitt

musikalsk sammenheng, og har nok oppdaget at et slikt fokus ikke nytter uten at man fokuserer på hele rytmen sett i samsvar med bevegelsene man gjør i utføringen, i forhold til pulsen. Det nytter ikke å spille figurer og rytmer bakpå i seg selv da det vil høres ut som om man faller i tempo, og likeledes om man spiller fortere eller mer frempå. Man må fokusere på hvor rytmen starter og hvor den ender, som en sammenhengende frasering, og gjøre hele bevegelsen i rytmen tyngre eller lettere.

Enkelte utøvere gjør også dette ved å frasere hi-hat rytmen litt ”foran” beatet, mens basstrommen ligger litt ”bakpå,” og eventuelt også skarptrommen. Enkelte gjør nok slike fraseringer mer eller mindre ubevisste, da utførelsen ofte er et resultat av de personlige preferanser man har i de forskjellige musikkstiler og den musikken/utøveren man har som ideal. Om rytme er bevegelse så husker man den bevegelsen som skaper de forskjellige uttrykk man har som preferanser, og prøver å etterligne dem. Det kan være bevegelsen man føler når man lytter til musikken, eller ved å observere utøveren i aksjon. Noen av disse parametre vil også være avhengi av tekniske aspekter som hvordan man bruker trommestikkene eller hendene i gitte situasjoner, om man fraserer løst eller fast og med trykk og betoning.

En musiker spiller sjeldent helt rytmisk presist i forhold til pulsen, og det er ofte disse små upresise utførelser som får musikken og rytmene til å svinge. Da mener jeg ikke at de rytmiske figurer har en upresis utførelse i seg selv, men at fraseringen kan være en anelse bakpå eller foran, og at man kan strekke på underdelingene i seg selv.

Nesten all musikk vi spiller og hører bygger på notasjonsmessig en form for ”jevne underdelinger” eller ”triolbaserte underdelinger.” Slik har vi generelt to figurer vi baserer musikken vår på, og som er de samme om vi halverer eller dobler hastigheten av pulsen eller noteverdiene.

Om man utfører disse rytmisk presist vil de høres kjedelig og livløse ut, og ofte er det når man strekker på underdelingene at man skaper en større bevegelse i rytmene. Noen stilarter og genrer har ofte sitt ideal i de fraseringer som ligger imellom de jevne og de triolbaserte underdelingene, noe som er en mer bevisst frasering av underdelingene.

### 3.1. -UTTRYKK I MUSIKKEN

En annen metode for å skape et tyngre eller lettere uttrykk i musikken er å bevist bruke underdelinger og figurer med en annen karakter enn rytmen i seg selv. For eksempel vil en rytme med en shuffle karakter oftes fraseres med trioler i underdelingene, og det forventes at fills og overganger på trommene vil være basert på trioler. Om man da forandrer bevegelsen og spiller jevne åttendedeler i stedet vil fraseringen låte bakpå, og omvendt vil en åttendedelsbasert rytme få et mer fremdrivende preg i overganger om man spiller trioler. Man bryter altså den jevne bevegelsen for å skape et annet uttrykk et øyeblikk, noe som kan være befriende og skape litt luft i musikken.

En av mine favoritter i denne sammenhengen er John Bonham, trommeslageren i Led Zeppelin. Han hadde en utrolig god evne til å styre slike parametre i musikken, og han brukte gjerne pulsen i seg selv til å styre drivet i musikken. Det var ikke uvanlig at han satte ned pulsen i en del av en låt for å få et tyngre uttrykk, mens i en annen del gjerne satte opp pulsen litt for å drive musikken fremover.

Her følger et eksempel ifra Led Zeppelins "Dazed and confused" hvor vi kan se på og høre effekten av de varierte underdelinger og behandling av pulsen hos John Bonham. Låten går i en 12/8-dels takt, hvor hovedtyngden av de sekstendelsunderdelte fraseringsene er shufflete, men blir stadig avløst av fraseringer med jevne sekstendelsunderdelinger. Effekten er tydelig og gir en følelse av å "sitte" på slagene i de jevne underdelingene, i motsetning til de mer triolbaserte sekstendeler som driver rytmen og musikken fremover. Vi kan også høre hvordan Bonham styrer pulsen og gradvis øker tempoet i den hurtige delen, for så å sette tempoet ned igjen når låten kommer tilbake til 12/8-dels takt.

### 3.2. -TRANSKRIPSJON AV LED ZEPPELINS DAZED AND CONFUSED<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Vedlegg transkripsjon.

### 3.3. -INNLÆRING

Det er dokumentert at å knytte bevegelser til lytting av musikk vil gjøre at man husker den bedre, og likeledes vil det være lettere å huske rytmer og tekniske utførelser ved å i større grad fokusere på bevegelsene. Men disse bevegelsene kan ligge på forskjellige nivåer, de kan være billedlige, følelsesmessige eller rent fysiske bevegelser.

Rolf Inge Godøy sier at man deler musikalske bevegelser inn i tre typer: lydfrembringende, lydakkompagnerende og følelsesbaserte gester, som gjerne bygger på hele spekteret av følelser. Han understreker også at de fleste personer blander alle tre formene mer eller mindre under fremføring eller lytting til musikk. (se Cathrine Th. Paulsen 2004).

I vestlig musikkultur har denne kroppslige fornemmelsen vi har i forhold til musikk blitt holdt igjen av regler for hvordan man skal oppføre seg og forholde seg til forskjellige former for musikk, opp igjennom tidene. En klassisk konsert ville nok fortonet seg helt annerledes om man ble frigjort for slike lærte etiske regler, om hvordan man forholder seg til slik musikk. Om man bare fulgte den spontane følelsen man fikk av musikken ville det nok ha blitt litt mer liv i salen og mange ville nok følt for å gi uttrykk for dette.

I mye tradisjonell vestafrikansk musikk læres og innøves rytmene etter imitasjon og auditiv opplevelse. Man bruker gjerne fonetiske stavelser på de forskjellige lydene en tromme kan frembringe slik at man blander språk, lytting og bevegelse i innlæringsfasen. Her vil selvfølgelig den språklige bakgrunnen påvirke musikken da Afrika er et kontinent bestående av 52 uavhengige nasjoner, med 1500 språk og kulturer. Bare Nigeria har for eksempel 100 millioner innbyggere fordelt på 250 etniske grupper som snakker 400 forskjellige språk og dialekter (Hanssen 2002).

Jeg vil komme tilbake til den språklige påvirkningen på musikken senere, men vi ser klart at variasjonen i de rytmiske og musikalske fremførelser i den vestlige delen av Afrika, og også over hele det Afrikanske kontinentet, må være formidabelt variert i sitt uttrykk.

Nyere og tidligere forskning viser at det også er en sammenheng mellom aktiv og passiv læring. Med det menes at man ikke nødvendigvis er nødt til og fysisk prøve selv det som skal innlæres, men at vi ved observasjon bruker de samme hjerneaktivitetene som ved aktiv utførelse. Det er forskere ved Dartmouth College i Storbritannia som ville

undersøke om hjernen kan lære bevegelser ved å se på at de blir utført, eller om bevegelser må utføres for at hjernen skal huske dem, og resultatet var at det er en sammenheng mellom aktiv og passiv læring og en utrolig likhet i hjerneaktiviteten ved begge. Eksperimentet var et ledd i forskning på hvordan hjernen lærer og hvordan den kan komme seg igjen etter skader. (Ellingsen 2008).

### 3.4. -TAUS KUNNSKAP

Om vi overfører dette til musikken, ser jeg av erfaring at vi imiterer utøvere ifra hvordan de fysisk spiller og også de gester eller kroppslige uttrykk de har når de spiller. Dette kan være ut ifra musikkvideoer på tv, instruksjonsvideoer og konserter man går på, eller ifra den man går i lære hos. Man forbinder det man skal lære med mer enn bare de tekniske, konkrete og noterbare preferanser i musikken (se bl.a. Green 2002), og kanskje skal man i større grad involvere kroppsspråk, gester og mimikk for å forklare og formidle det underliggende uttrykket eller essensen i musikken. Slike gester oppstår hos den enkelte utøver ut ifra hvilken følelse han/hun har for musikken, og hvilken kulturell påvirkning vi har til musikk. Bevegelsene vi har og føler er ofte lært i forhold til observasjon av dans og utøvende musikere i forskjellige stilarter, og setter ofte en preferanse for uttrykket både visuelt og det fremføringsmessige.

Ph.D. Egil Haga ved institutt for musikkvitenskap (UiO) har forsket på sammenhengen mellom lyd og bevegelse (Haga 2008), og sier forsøket tyder på at mennesker er utstyrt med visse anlegg for hvordan vi reagerer fysisk på en musikkopplevelse. Han går videre inn på at det blant musikere og dansere finnes mye såkalt taus kunnskap om dette, og dette tror jeg man bør være bevisst på som pedagog for å enklere forklare og formidle kunnskap som er vanskelig å overføre rent verbalt. Denne tause kunnskapen sitter i kroppen og er viktig for både innlæring og utføring av musikk og rytmer, den gjenspeiler ofte de preferanser man har til forskjellige musikalske uttrykk.

I opplæring på instrumentet kan slike uttrykk være vanskelig, om ikke umulig å formidles rent verbalt eller via notasjon. Her må man ta i bruk en mengde lytting og være flinkere til å visualisere med kroppsspråk, og eventuelt bilder hvordan man kan oppnå en bedre tilnærming til det essensielle og stilistiske i forskjellige musikkarter. Og en viktig del av opplæringen vil her også være og jevnlig få brukt det man øver på i en musikalsk sammenheng for å få konkretisert det man øver på.

Av erfaring vet jeg at tekniske aspekter på instrumentet som ikke blir prøvd ut i musikalske sammenhenger forblir på øvingsrommet. Man må hele tiden knytte tekniske og koordinasjonsmessige utførelser til en musikalsk sammenheng for at de skal gi mening og bli en del av en utøvers naturlige spill. Om ikke blir man sittende med en mengde informasjon som kan sammenlignes med å pugge en rekke matematiske formler uten å skjønne hva man kan bruke det til. Om man ikke knytter slik kunnskap til noe praktisk,

og slik lager koblinger mellom ny og gammel kunnskap, vil nok denne kunnskapen raskt bli glemt eller være til liten nytte.

Her må vi som pedagoger være flinkere til å hjelpe elevene frem, da man ikke kan forvente at alle konkretiserer eller finner slike koblinger selv. Rent musikalsk er det liten hensikt å sitte med en mengde tekniske finnesser på en øvelsestromme om man ikke vet hva man kan bruke det til i en musikalsk sammenheng, eller hvordan man kan orkestrere slik kunnskap på trommesettet i et musikalsk forløp.

## 4. SPRÅK OG RYTMIKK

Rytmikken i mange vestafrikanske musikkpraksiser strekker seg gjerne fra fri til mer pulsbasert i de forskjellige musikalske sammenhenger. I den mer frie sammenhengen er trommens formål å imitere språket, med dets rytme og frasering.

Tromming og rytmikk i utførelsen er ofte knyttet til språket, i opphavet til de vestafrikanske kulturer, men i gradvis mindre grad enn opprinnelig var. Bruken av trommer som en språklig formidler, hvor krig eller andre kritiske situasjoner gjorde det nødvendig for trommespillerne å være til stede ved høvdingens bolig for å slå alarm, er mindre utbredt nå enn tidligere.

Trommene er ofte utformet og stemt slik at de kan spille en variasjon av tonehøyder for også å etterligne språkets tonale utspring. Musikken her er oftest en integrert del av hverdagen og de sosiale begivenheter i samfunnet (se blant annet Nketia 1974). Instrumentalmusikk er en sjeldenhet i Afrika. Sang eller ”resitatorisk” tale inngår i nesten all musikalsk sammenheng i hele Afrika (Agawu 1995 og 2003), og dette gjør at de ofte har en evne til å oppfatte og uttrykke flere rytmiske forløp samtidig da talen kommer som en naturlig frasering i stedet for en pulsrelatert rytme. Og som nevnt bruker man her språklige fraseringer for å lære og innøve rytmikken, noe som gjør at språket og rytmen får et nært forhold, som er typisk for vestafrikansk musikk hvor man ofte tenker og oppfatter musikk vokalt. Trommene her er ofte utformet slik at de også kan imitere språkets tonale leie.

Om man skal overføre dette til utførelser på trommesettet, er det en fin øvelse å spille enkle ostinater i beina med basstromme og hi-hat, mens man synger eller taler rytmiske figurer fritt over pulsen og så gjentar disse figurene med hendene på trommene. Her må man gradvis prøve å frigjøre seg ifra det metriske, og spille rubatoe bevegelser over den jevne pulsen. Siden bevegelsene i beina og i armene ikke har samme forankring i hjernen lar dette seg enkelt utføre med litt trening. Dette kan sammenlignes med å gå i en jevn takt samtidig som man snakker med noen. Hendene er frie til å følge talens rytmikk om man øver litt på dette, og man trenger ikke ha den notasjonsmessige oversikten for å utføre dette.

Videre kan man forsøke å fokusere på puls i inndelt taktart, slik at man bygger opp kontroll over periodefølelsen samtidig som man fraserer fritt over ostinatet. Her gjelder det å ha et fokus på eneren i hver takt, og er en konsentrasjonsøvelse.

Skal man utføre bevisste polyerytmiske mønstre og figurer over pulsen, er dette en fin måte å tilnærme seg slikt på uten å ha det matematiske og notasjonsmessige tilnærmingen som kreves i større grad om man skal utføre slike figurer mellom hendene.

Man kan for eksempel spille 1 og 3 i basstrommen, 2 og 4 i hi-hat, samtidig som man teller jevnt til 5 ifra hver ener i takten. Stemmen vil da frasere fem jevne slag over de fire



pulsslagene, og man oppnår en 5:4 figur. Når man da oppnår denne jevne faseringen av 5:4 kan man videre prøve å spille disse med hendene istedenfor å telle.

Dette krever litt øving, og ikke minst en god del konsentrasjon, men er en enkel måte å utvikle en fornemmelse av jevn puls samtidig som man fraserer ”fritt” over denne, og også lærer seg selv å høre slike fremmede figurer i forhold til hverandre.

Dette elementet med å bruke stemmen i forbindelse med utførelser av rytmer, figurer og all slags fraseringer er noe jeg anbefaler alle mine elever å jobbe med hele tiden. Det hjelper til å bevisstgjøre utførelser både i forhold til hvordan det skal svinge, når man leser noterte rytmer, og ikke minst for å hjelpe seg selv til å spille bevisst og på første intuisjon i mer improviserte sammenhenger. Dette er øvelser man selv kan utvikle i det uendelige med gradvis mer intrikate ostinater og komplekse rytmer.

”Kan man ikke synge det, kan man ikke spille det”.

Selv bruker jeg enkle stavelser for å illustrere fraseringer av figurer.

Om man for eksempel skal spille jevne åttendeler vil det låte rimelig metrisk å uttale disse som KA-FE. Videre kan man strekke litt på åttendelene med å uttale dem KAF-E. Man får raskt en fornemmelse av en litt mer shufflete underdeling, uten at det kan defineres som den første og siste betoningen av tre trioler. Her vil det være nærmere å uttale bevegelsen som KAFF-E,(og KA-FE-TI som trioler) og som en punktert åttendel og en sekstendel vil jeg brukt KAFFE-TI.

Av disse eksemplene ser man at der er rom for uttrykk mellom åttendeler og trioler, og videre mellom trioler og sekstendeler.

Disse stavelser er selvfølgelig avhengig av språk og dialekt, men jeg refererer til disse da jeg selv som nordlending (fra Helgeland) får dem til å definere uttrykkene jeg fremstiller for mine studenter. Ikke for å være absolutte på noen måter, men for å poengtere at noterte mønstre kan tolkes forskjellige i ulike stilarter.

Man bør oppfordre sine elever til å bruke stemmen og leke med rytmiske figurer for å bli flinkere til å ”tale” sitt eget instrument. Dette vil hjelpe til å bevisstgjøre ens egne fraseringer og uttrykk.

Tidligere forskning tyder på at musikere bearbeider musikk i venstre hjernehalvdel, mens andre bruker høyre hjernehalvdel. Venstre hjernehalvdel er mye brukt for språkbearbeiding, og funnene ifra forsøk gjort av bl.a. Lucy Patson (doktorgradsstudent ved University of Aucklands Faculty of Science) tyder på at musikere hører og oppfatter musikk som et språk. (Se Foss 2006).

Flere språk i Afrika er såkalte ”tonespråkkulturer”. Tonespråk er språk hvor ordene får helt forskjellig mening om de uttales i et annet toneleie, alt etter hvordan tonene i ordet er sammensatt. Dette finner vi også hos bl.a. vietnamesere og kinesere, og i den kinesiske dialekten mandarin kan et ord ha en mengde betydninger i forskjellige toneleier.

Eksempler på tonespråk i Afrika kan være ewe, twi og dagbani som snakkes i Ghana, og yoruba som snakkes av folkeslaget yoruba i det sydvestlige Nigeria.

Jeg vil ikke gå nærmere inn på dette, men det er et viktig poeng for å forstå språkets betydning på variasjonen i musikken her og hvordan trommene imiterer språkets rytmikk og tonale karakter.

Dette finner vi også eksempler på her hjemme om vi ser nærmere på vår egen folkemusikk. Carl Haakon Waadeland, førsteamanuensis ved musikkonservatoriet, NTNU, har i en doktorgradsavhandling (Waadeland 2000) gjort en undersøkelse på hva det er med rytmer som får musikken til å svinge, og hva det er med en rytme som får lytteren til å knipse, trampe takten eller danse, og har videre lagd en datamodell for å etterligne rytmiske avvik basert på målinger av ulike ”springar”-fremføringer i fra folkemusikken. Her vises til at en springer i Telemark blir utført helt annerledes enn i Valdres. Dette kan sees på som forskjellige musikalske dialekter innen en stil. Og med sammenligning til en mer moderne musikkstil som i ”rap”-kulturen kan man tydelig høre forskjeller i uttrykk og fraseringer på en rap-artist ifra Nord-Norge og en ifra Sør-Norge. Slik musikk blir oftest knyttet til den opprinnelige artist og sjeldent forsøkt reproduisert av andre artister. Her fraseres det ofte over taktlinjer og kan noen ganger oppleves som en rubato fremførelse over en streng puls, med klart definerte startpunkter i forhold til pulsen, som i de ”resitatoriske” fremføringene hos vestafrikanerne.

Slik musikk ville ha vært svært vanskelig å gjøre en korrekt notasjon av, og kanskje er det ikke meningen at man skal prøve å tolke denne musikken ut fra slike noterbare preferanser, men heller se på dialekt, bevegelse og måten budskapet i musikken blir uttrykt på.

Forskning på språkets påvirkning av musikk er også blitt gjort innen klassisk musikk. Et forskerteam fra The Neuroscience Institute i California kom frem til at tonehøyder i franske stykker varierer mye mindre enn i engelske, akkurat som talespråket hos de sammenlignende komponister. (Analyserte verk av Claude Achille Debussy og Edward Elgar). Denne amerikanske undersøkelsen var den første som viser til sammenhengen mellom musikk og ikke-tonale språk. (Patel, A. D. & Daniele, J. R. 2003). Vi kan altså slå fast at uttrykket i musikk kan være et resultat av både bevegelsesmønstre, språk og kulturell bakgrunn.

## 5. GROOVE OG FEEL-EN FØLELSE AV RYTMISK ENERGI

At musikken svinger eller ”groover” har vært en utfordring å forklare rent vitenskapelig da den er en følelse av rytmisk energi, suggererende og drivende, og er ofte et resultat av en mengde forskjellige elementer i musikken, hos utøveren(e) og han eller hennes mentale tilstand i det utøvende øyeblikk<sup>3</sup>. Samspillet mellom de individuelle i et ensemble, preferanser i forhold til den bestemte stilarten og tekniske ferdigheter kan være avgjørende for hvordan musikken svinger. Også hvordan man beveger seg i forhold til hvordan man spiller, eller hvordan man oppfatter bevegelser i det man spiller vil virke inn på svingen. Disse bevegelsene kommer sjeldent som et resultat av bevisst kontroll og fokusering på de fysiske elementer i utførelsen, men mer som en leten etter den riktige sinnstilstand, som trigger de bevegelsene nødvendige for å få musikken til å svinge. En bevisst kontroll over slike bevegelser ville antageligvis bli stivt, kjedelig og livløst. Til sammenligning vil en kvantifisert rytme fra en trommemaskin virke stiv, kjedelig og livløs.

Jeg bruker å si at man må skape spenning i forhold til pulsen for å få det til å svinge, og min erfaring tilsier at de fleste jeg diskuterer slike emner med er relativt enige om hva som svinger og ikke. Dette sier meg at der er en enighet i og forståelse av at noen elementer i musikken ligger utenfor det som er noterbart, og er mer sannsynlig et resultat av taus kunnskap hos den enkelte utøver, i bevegelsesmønstre, i de litt upresise fraseringer (i forhold til eventuell notert musikk), sinnstilstand og følelser rundt sine preferanser i den gitte rytmen eller stilen. Slike preferanser kan være den følelsen av fremdrift man får av en utøver eller et band, og som man igjen prøver å gjengi i en lignende musikalsk sammenheng.

Til sammenligning er denne problematikken ganske fremmede for kulturer som ikke baserer opplæringen sin på noter og teknisk korrekte utførelser, men i større grad basert på lytting, visuell og muntlig overføring i deres egen folkemusikk. Derfor mener jeg det største hinderet for å tilnærme seg en forståelse for andre kulturers musikalske preferanser ligger i vår egen kultur, eller rettere sagt lyttekultur og innlæringsmetoder. Et viktig element her er hvordan vi etterstreber å spille metrisk korrekt grunnet de moderne innspillingsteknikker. Å spille inn musikk i etter ”klikk” gjør det mulig å redigere musikken med nesten uendelige muligheter, noe som vanskeliggjøres om musikken ikke er innspilt slik. Slik setter musikkproduksjonen sine preferanser for hvordan vi tilstreber oss å spille så metrisk korrekt som mulig.

Den musikken vi vanligvis hører setter gjerne preferansene for våre forventninger til tyngdepunkt og puls i musikken, og vanskeliggjør forståelsen for musikk med en helt annen karakter enn vår egen. Man kan rett og slett missopfatte grunnstrukturen i andre kulturers musikk på grunn av vår egen bakgrunn, og spenningen i musikken og rytmene går tapt. Det kan være at vi ikke klarer å høre hvor pulsen egentlig er, eller at vi ikke evner å følge med i et intrikat rytmisk system og evt. ikke er erfaren med å høre andre taktarter enn våre kjente og kjære. Dette er lite å gjøre noe med for oss pedagoger, da

---

<sup>3</sup> Dette er en analytisk utfordring som diskuteres hos flere forskere, se for eksempel Feld/Keil 1994.

man ikke kan forandre på de kommersielle påvirkningene vi har, men om man tidligere integrerer slike elementer i opplæringen blir ikke veien så lang å gå når interessen melder seg. Man bør være flinkere til å utstyre våre elever med ”en større mottaker”.

Med det mener jeg at man bør være flinkere til å forklare at det er rom for mye musikk mellom og rundt de notebaserte figurer og rytmer vi lærer. Dette krever selvfølgelig også en mengde lytting i opplæringen, men lytting er en nødvendighet for å tilegne seg stilistisk forståelse for all musikk.

Et annet viktig element er å forstå sammenhengen mellom musikk og kultur i de mange forskjellige stilarter. Den beste opplæringen vil nok være å oppsøke slike kulturer for å tilnærme seg musikken, men de fleste stiler og kulturer har såkalte ”nøkler” som man kan bruke for å prøve å forstå musikkens struktur og uttrykk på et enklere plan. Slike nøkler kan både trigge en større interesse og gi en bedre forståelse for hvordan slik musikk er bygd opp.

## 5.1. -SAMBASVING

Enkelte musikkstilers fraseringsideal kan også ha figurer som ligger utenfor det noterbare i vårt vestlige notesystem, og kan ved enkelte figurer definere selve essensen i musikken/rytmen. Det finnes mange eksempler på dette i ikke-vestlige musikkulturer, men vil presentere dette temaet med den brasilianske rytmen Samba. Det finnes mange forskjellige arter av samba-rytmer, og forskjellige stiler, men dette eksempelet er ganske betegnende uten at jeg vil generalisere i forhold til alle typer Samba.

De Brasilianske rytmene har en helt annen puls og er bygd opp vesentlig forskjellig ifra den cubanske musikkulturen vi kjenner som ”Salsa”. Istedenfor å bygge rytmene rundt en clave-figur med fokus på slagene 2 og 4, er grunnrytmene her konsentrert om slagene 1 og 3. (Om notert i Alla Breve og med åttendeler istedenfor sekstendeler). Videre har vi balanserytmer som er konsentrert om slagene 2 og 4 (for å skape balanse til grunnrytmen), og til slutt de instrumenter som spiller figurer over to takter som for eksempel Ago-go, Cowbell og Tamborim.

Sambarytmen kjennetegnes ofte ved en fortløpende sekstendelsunderdeling, og med tyngdepunktet på to og fire (om notert i 4/4), eller på det tredje slaget om notert med åttendeler i allabrevetakt. Denne tunge betoningen utføres av instrumentet Surdo som er en stor og dyp tromme og dertil stor og dyp lyd.

Sekstendelsunderdelingene kan utføres av forskjellige typer ”underdelingsinstrumenter” i de forskjellige sambarytmer, men vil her vise til eksempler med instrumentet Tamborim. Selve rytmen med dens betoning vil noteres slik:

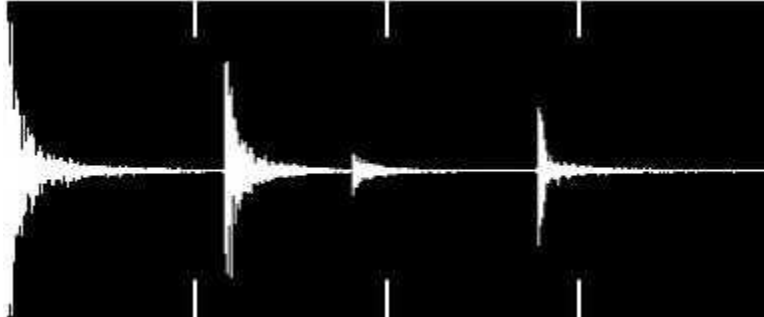


Pedro Batista (Batista 2000) har spilt inn et eksempel som kan illustrere fraseringen i en "waveform" over to takter.

Slik:



Selve utførelsen av rytmen i denne sammenhengen er noe helt annet enn det vi ser av notene. For å beskrive en slik utførelse må man selvfølgelig lytte meget til disse rytmene, men man må også forstå bevegelsene bak dem for å kunne tilnærme seg en slik frasering. Fraseringen som ligger bak rytmen bygger til dels på det vi kaller swing rytme (basert på trioler) og allikevel fremstår med fire underdelinger på hvert slag i takten. Den siste sekstendelen har en tydelig betoning, og havner tidligere enn notert, nærmere den siste triolen på hvert slag. Den andre sekstendelen er litt sein, og den tredje mer som et skyggeslag av den foregående, eller som et svakt lite ekko. Det er de to første og den siste av underdelingene som skiller seg ut, og ser slik ut i en waveform:



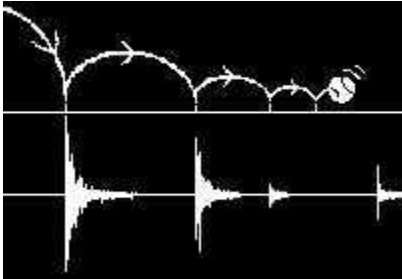
Mange fremstiller denne fraseringen med stavelsene "etcetera", hvor et- er opptakten til selve figuren. I forhold til pulsen vil den da bli slik: cetera-et.

Selv liker jeg å utale fraseringen slik: tadelis-ke.

Dette er en kjent frasering i denne musikken, både i rytmene og i improvisasjon eller unisone markeringer. Allikevel har denne figuren en nærmere relasjon til triolunderdelinger enn som den noterte sekstendelsfiguren. Dette kommer sannsynlig av påvirkningen fra afrikansk musikkultur som ofte gjenkjennes av triolbaserte rytmemønstre, særlig i de litt eldre musikktradisjoner der.

Om denne rytmen spilles på en tamborim<sup>4</sup> er det enklere å forstå hvordan dette kan ha oppstått. Her bruker man en stikke i den ene hånden og holder instrumentet med den andre (som med flere afrikanske slaginstrumenter). Man slår på skinnet med stikken og lar stikken sprette de tre første slagene. Det første slaget blir betont, og de to neste blir svakere og svakere samt at avstanden mellom slagene blir mindre (på grunn av mindre sprett, som å ”dabbe” en ball). Deretter må man ”få i gang” rytmen igjen med et tydelig markert siste slag med venstre hand. Dette slaget kommer litt tidligere enn notert, og er nærmere den siste av tre trioler enn den siste sekstendelen.

Pedro Baptista illustrerer dette for utførelse på Tamborim slik:



I Wikipedia er denne fraseringen knyttet til både bevegelse og språk på en meget beskrivende måte slik:

*”Den rytm som oppstår skulle kunna illustreras med ordet etcetera där första stavelsen är upptakt och de två sista markerar de obetonade slagen. I långsamt tempo kan det uttalas "et-ce-te-ra, et-ce-te-ra" som fyra tydliga och relativt jämna delar. Men när tempot ökas, drar man ihop de obetonade slutstavelserna alltmer. Vi får sambans karakteristiska förskjutningar som i riktigt snabbt tempo nästan blir en tredelning – "et-ce-tra, et-ce-tra". Det finns rytmklärare som väljer att notera denna rytm i 3-takt.*

*Ganzarytmen<sup>5</sup> kan upplevas som ett cykliskt pulserande där den distinkta och tidiga upptakten "et-" tillför ny energi som ska sätta igång rörelse, ettan "-ce-" är den rörelse som kommit igång och vid de obetonade "-tera" saktar rörelsen in för en mikroskopisk stunds vila. Man kan notera att mikrovila är något som våra muskler behöver. De stänger av blodtillförseln vid anspänning och måste slappna av ett ögonblick för att få nytt blod som ger energi till nästa anspänning. Om man spelar ganza utan avspänningsmoment i varje cykel, orkar man bara någon minut, inte de långa pass utan avbrott som krävs i ett karnevalståg.*

---

<sup>4</sup> Tamborim er en liten metalltromme som holdes i den ene hånden, og spilles på med den andre med en stikke. Den hånden som holder trommen kan også justere tonehøyden med å presse fingrene inn mot skinnet.

<sup>5</sup> Ganza er et brasiliansk shaker-instrument formet som en stor sylinder, ofte av metall.

*En analys av samma rytm spelad på det brasilianske tamburininstrumentet pandeiro<sup>6</sup> viser att i det undersøkte tempot låg slagen "et-ce" på næstan perfekt tredelning av takten, medan de obetonade "-tera" varken låg på tre- eller fyrdelning. Men hade man bytt ut dem mot ett enda slag mitt emellan, skulle hela rytmen bli en ganske jæmn tretakt.*

*Sammanfattningsvis uppvisar ganzarytmen och hela samban en tydligt förvrängd fyrindelning som vi kallar sambasväng, och som ger en fysikaliskt och kroppsligt förankrad pendling mellan energirika betoningar och avspänning. Utan detta sambasväng blir det ingen samba, rytmen blir næstan omöjlig att spela på ganza med rätt betoningar och även svårare att dansa till. "We have to introduce some swing [...] in order to achieve that rolling effect that instantly gets your body moving". Förutom tidsförskjutningar utgör alltså även betoningar och vår intuitiva känsla för fysisk kraft och rörelse pusselbitar i sökandet efter en förklaring av sväng eller groove." (Wikipedia 2009).*

Den triollignende siste underdelingen på hvert slag har nok sannsynelig et opphav ifra Afrika som nevnt. Slike historiske bakgrunner er vanskelig å kunne bevise, og er mer en sannsynlighet sett i samsvar med de forskjellige kulturers påvirkning på hverandre i et historisk perspektiv. (Å markere den siste triolen på hvert slag, eller på det siste slaget i takten, er det viktigste elementet i swing musikken som oppstod tidlig på 1900-tallet. Det er denne synkoperte figuren som skyver musikken fremover og skaper den fremdriften denne stilen er så kjent for, som nevnt i forbindelse med standard klokkefigur i vestafrikansk musikk).

Slike rytmiske ”avvik”, eller unoterbare fraseringer, er vanskelig å forklare bakgrunnen for da man ikke har dokumentasjon på dette og bare kan anta ut fra påvirkninger vi vet har eksistert.

Den mest vesentlige påvirkningen på den brasilianske musikkultur kommer fra de afrikanske slaver, europeiske kolonister hovedsakelig ifra Portugal, og de brasilianske indianere. En slik blanding av flere kulturer er også opphavet til det mangfold av instrumenter og stilarter man finner her.

Jeg vil avslutte denne delen med et lytteeksempel av over hundre perkusjonister fra sambaskoler i Rio De Janeiro på platen Brasileiro av Sergio Mendez, som fikk en Grammy i 1993 for ”best world music album”. Kuttet er åpningskuttet og heter ”Fanfarra”. Prøv å finne tyngdepunktet i rytmen, som skal ligge på det andre slaget om man opplever underdelingene som sekstendeler. (Tenk to slag i takten). Hør videre på de rytmiske figurer (som noteres som sekstendelsfigurer) og hør om du kan finne triollikheter i figurene som nevnt ovenfor (spilt av både Ganza, Tamborim, Pandeiro og de Brasilianske skarptrommene kalt Caixeta), og hvordan markeringene skaper fremdrift i musikken.

---

<sup>6</sup> Pandeiro er en tamburin med skinn trukket over hele ringen.

## 6. Hjernen

Vi fødes med omtrentlig 130 milliarder hjerneceller, men antallet reduseres jevnlig med alderen. Vi mister anslagsvis 20 % av hjernecellene innen fylte 70 år. Men med aktiv trening kan vi utvikle hjernen videre slik at det blir dannet nye kontakter mellom cellene samtidig som de blir mer effektive til å sende nye signaler. (Fosse 2005).

Hjernecellene samarbeider ved at nervefibrene sender signaler mellom de forskjellige delene av hjernen. I hjernens modningsprosess får nervene økt evne til å lede nerveimpulsene raskt frem og det dannes flere nervefibrer og kontakter mellom hjernecellene sier professor dr. med. Espen Dietrichs. (Avdelingsleder ved Nevrologisk avdeling på Rikshospitalet). (NRK-nett 2007). Videre sier han at modne hjerneceller ikke har evnen til å dele seg, men evnen til å danne nye nervefibrer og kontaktpunkter mellom hjernecellene bevares gjennom hele livet. Det er når vi bruker hjernen og lærer noe nytt, enten praktiske eller teoretiske ferdigheter, at nervefibrene vokser og det dannes nye kontakter mellom hjernecellene.

Ifølge en ny doktorgradsavhandling oppfatter vi musikk som bevegelse. (Alexander Refsum Jensenius 2008). Han forklarer at den sterke koblingen mellom musikk og bevegelse ligger dypt forankret hos oss hvor musikkopplevelsen er multimodal, det vil si at alle sansene involveres. Funnene i den nye studien viser at vi ”tenker” musikk og lyd som bevegelse. Forskningen viser både til hvordan lyd skaper bevegelse, og bevegelse som skaper lyd.

Som nevnt og henvist til tidligere i oppgaven har Rolf Inge Godøy (Musikal Gestures) ledet et forskningsprosjekt som viser hvordan bevegelse i stor grad er knyttet til musikk både i oppfattelse, sansing og i hukommelsen av musikk. Han viser også til hvordan motorikken forsterker hukommelsesteknikken, noe som Dietrichs også hevder er en faktor som hjelper til med å danne koblinger mellom hjerneceller fortere.

Evnen til kroppsbeherskelse og kontroll over kropp og hender kalles Kinestetisk intelligens, og er en av de 7 intelligensene. Forskning har vist at når noen av kroppens naturlige utviklingstrinn ikke får utvikle seg, reduseres vår evne til å bruke våre 7 intelligenser. En årsak til at kroppens sansemotorikk ikke er i orden kan være at kroppens utvikling har gått for fort eller ikke har fått muligheter til å utvikle seg som barn. Det kan også være at denne sansemotorikken har vært i orden hos oss som barn, men har forfalt på grunn av manglende bevegelse i oppveksten. Manglende sansemotorikk angir hos et hvert menneske et stort potensiale for å utvikle de 7 intelligensene. Sansemotorisk trening er derfor en hurtig måte å trene opp intelligensene på. (Nybrodahl & Håkonsen 2005).

Sett i en slik sammenheng er det betenkelig å se på hvordan kropp og kroppslige uttrykk i forhold til musikk er blitt undertrykt i vår vestlige kultur. Noe man skulle prøve å begrense så mye som mulig, og ikke bare hos tilhørerne, men også utøverne i vestlig



kunstmusikk er underlagt strenge regler for hvordan man beveger seg. Et mer kroppslig naturlig uttrykk er mer akseptert i genre som pop, rock, jazz og folkemusikk. Innenfor programmer for såkalt ”accelarated learning” er bruken av musikk og bevegelse utbredt for å oppnå en hurtigere innlæring, hvor det er bevist at man husker mer, og oppnår vesentlige bedre resultater på langt kortere tid. Slik undervisningsmetodikk er blant annet meget populær blant studenter i USA, Australia og New Zealand.

Bevegelse forsterker altså innlæringen. Den kobler og integrerer også høyre og venstre hjernehalvdelen, og våre tre hjerner: reptilhjernen, omsorgshjernen og corpus collossum. Bevegelse integrerer videre hode og kropp, hjerne og hjerte, noe som bidrar til en helhetlig læring.

Siden musikk er så nært knyttet opp til våre følelser og motorikken forsterker hukommelsen kan man si at musikk sammen med bevegelse gir oss en kobling med en hel hjerne, hvor både reptil-, mellom- og storhjernen fungerer sammen og skaper et optimalt forhold for læring.

## 7. Oppsummering

Denne oppgavens formål har vært å belyse, diskutere og avmystifisere en del aspekter med hvordan vi oppfatter og utfører rytmikk i et annet perspektiv enn det rent tekniske og noterbare. I tillegg har den til hensikt å se på konsekvenser nyere forskning bør ha på didaktiske forhold, og hvordan man kan knytte denne kunnskapen inn i undervisningen på et tidlig stadium for å raskere tilnærme seg kvalitet og personlig uttrykk i musikken. Oppgaven er sett i sammenligning med etnomusikalske preferanser for å knytte temaene opp mot den eldste formen for tilnærming til musikk vi kjenner til kontra vår vestlige mer tekniske og notebaserte tilnærming.

Den musikalske opplæringen, eller innlæringen, er mange steder i Afrika basert på imitasjon og krever derfor mye konsentrasjon og tilstedeværelse av de fleste sanser. Denne opplæringen tar nok en del lengre tid enn den vi er vant til, men resultatet er ofte en sterkere hukommelse for det som er lært og en større bevissthet rundt selve kvaliteten i utførelsen, da den som oftest her er knyttet til helheter i dans og i forhold til de andre rytmene.

Å forske på elementer i musikken som ikke lar seg beskrive trenger ikke ende opp med systematiske formler og matematiske resultater, men kan kanskje la seg komme til uttrykk gjennom en tydeliggjøring og et nytt fokus på den tause kunnskapen man som utøver og pedagog besitter. Å skulle forklare slike elementer i musikken på en matematisk måte ville for meg ha tatt bort hele sjarmen med det, og kanskje det ikke er meningen å klare å beskrive slike elementer med formler og databaserte resultater, men i større grad basere formidlingen av kunnskap på en måte nærmere knyttet kvaliteten i musikken. Vi er alle unike, og resultatet vil forbli unikt selv om man kopierer hverandre og har hverandre som preferanser for hvordan musikken skal låte.

Det tradisjonelle europeiske notesystemet kan ved hjelp av henvisninger, buer og musikalske uttrykk til en viss grad angi et musikalsk forløp, eller en frasering, men enkelte fraseringsideal og stilistiske uttrykk er nesten umulig å forklare eller beskrive uten å ta i bruk elementer som ikke lar seg notere, men heller må oppleves i den kulturelle situasjonen den hører til i og dens utgangspunkt/opprinnelse.

Sett i sammenheng med populærmusikk må man i større grad bruke lytting og en språklig tilnærming for å tilnærme seg det riktige "soundet" eller måten musikken skal svinge på. Og i en opplæringssituasjon bør de bevegelsesbaserte elementer knyttes tidligere til uttrykket da de kan være så avgjørende for resultatet, likeså språkets påvirkning og rytmisk musikkhistorie og stilforståelse.

Vi har sett på hvordan hjernen fungerer i forhold til motivasjon, språk og bevegelse, og ser en klar fordel i å knytte sammen slike elementer i opplæringen. Den såkalte tause kunnskapen bør settes ord og forklaringer til for å beskrive elementer i musikken det kan ta lang tid å skjønne og forstå. Det kan være egne hefter knyttet til det undervisningsmaterialet som allerede eksisterer på de forskjellige nivåer, med henvisninger til bevegelsesmønstre rent fysisk og billedlig (som for eksempel ”waveform” utførelsen av sambarytmen), stavelser på rytmer og figurer knyttet til essensen i utførelsen, og følelsesmessige uttrykk i forskjellige stilarter. Her vil det også være naturlig med både visuelle henvisninger så vel som lytteeksempler, og forklaringer rettet mot utgangspunktet for en stilart og hva som karakteriserer den i et musikkhistorisk perspektiv.

Vi har sett på språkets påvirkning på musikken både i oppfattelsen av den og i utførelsen, og den kulturelle konteksten musikken kan være en del av. Dette er elementer som har stor betydning for enkeltes musikkulturer og bør vies større plass i den opplærende virksomheten. Og ikke minst for å få et nærmere forhold til uttrykk på sitt eget instrument.

Med dagens multimediamuligheter vil det nok være naturlig å knyttet øvingssystemer opp mot visualiserte og auditive preferanser som man finner via trommebaserte nettsteder som for eksempel ”drummerworld.com”, samtidig som man har forklarende elementer knyttet til utgangspunktet for de forskjellige stilarter og uttrykk i musikken baserte på følelsesmessige/stilistiske preferanser.

Instrumentet har av erfaring en begrenset motivasjonsfaktor i seg selv om ikke kunnskapen man tilegner seg blir relatert til en musikalsk sammenheng, eller til en gitt praktisk/dramatisk situasjon på et tidlig stadium. Dette kommer nok av at man ikke har de muligheter til å spille melodier og harmonier i den grad et melodisk eller harmonisk instrument har, og derav kan fungere i like stor grad alene som en helhet. Øvingsmateriell som bygger på tekniske og koordinasjonsmessige figurer og kombinasjoner finnes i mengder og av veldig god kvalitet, men de uttrykksmessige kvaliteter i utførelsen er ikke viet noe særlig plass i disse øvingssystemer, kanskje av manglende kunnskaper om hvordan å formidle slikt.

Trommesettet som instrument har ingen standard for hvordan det stemmes, hvordan det noteres eller selve oppsettet av trommene. Trommesettet har utviklet seg fra rundt 1890-tallet i takt med jazz-historiens fremspring ifra de tidlige New Orleans orkester og frem til i dag, med en formidabel mengde av stiler og arter i både jazz, pop og rockmusikk. Helt frem mot 1930-tallet ledet man de rytmiske figurene med skarprommen, da man ikke begynte å bruke cymbaler slik vi kjenner dem før da. Utgangspunktet var gjerne figurer militærorkestrene spilte og da spesielt musikken av John Philip Sousa. Trommeslagerne i New Orleans kopierte dette uttrykket og begynte å ”swinge” åttendelene. Hvor dette elementet kommer fra kan vi bare anta, men ut ifra beskrivelser i denne oppgaven om den afrikanske folkemusikken har dere mitt syn på hva som er mest sannsynlig.

Trommesettet er et fysisk instrument, og har ikke en vedvarende klang i seg selv i den grad et melodisk instrument har det (med enkelte unntak, og med fokus på selve trommene, ikke cymbaler). Det har som nevnt heller ingen faste normer for stemming og klangkvalitet utover det som til enhver tid blir sett på som idealet i forskjellige stiler som oppstår. Resultatet av utførelse på instrumentet er ikke bare individuelt i ly av den som spiller, men også særdeles individuelt ut ifra hvordan hver enkelt har valgt sitt oppsett og hvordan trommene er stemt. Og til slutt er utførelsen et resultat av hvordan man beveger seg bak instrumentet både fysisk, følelsesmessig og i samspill med de andre, hvordan man språklig uttrykker sine egne fraseringer og som et resultat av de preferanser man har som ideal i forskjellige stiler og arter av musikk. Da disse elementer er så utrolig viktige for utførelser på dette instrumentet må dette få konsekvenser for hva man legger vekt på i undervisningen, slik det gjør det i utførelsen hos den utøvende musiker. Om uttrykket ”taus kunnskap” har den dekkende meningen for slike elementer, mener jeg det er på tide å bryte stillheten og bli flinkere til å sette ord på slikt i undervisningen for å beskrive og forklare følelsesmessige, billedlige og auditive inntrykk og utførelser i musikken. Ikke minst for den positive påvirkningen vi har sett at et slikt fokus kan ha på motivasjonen og hvordan hjernen lager koblinger og lagrer kunnskap.

## Referanser

### **Agawu, Kofi**

- 1987 "The Rhythmic Structure of West African Music" The Journal of musicology.
- 1995 "African Rhythm, a northern Ewe Perspective" Cambridge: Cambridge University Press.
- 2003 *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York: Routledge.

### **Andresen Kari**

2008. *Musikk- opplevelse for hele kroppen*. (Online). Tilgjengelig fra: <http://www.forskning.no/artikler/2008/desember/205352>. (Lastet ned 28.02.2009).

### **Arom, Simba**

- 1991 "African Polyphony and Polyrhythm" Cambridge: Cambridge University Press.

### **Batista, Pedro**

2000. *Understanding the Samba Groove*. (Online). Tilgjengelig fra: [http://www.geocities.com/sd\\_au/samba/sambadrums.html](http://www.geocities.com/sd_au/samba/sambadrums.html) (Lastet ned 13.03.2009).

### **Berliner, P. F.**

- 1993 "The Soul of Mbira" Chicago: The University of Chicago Press.
- 1994 "Thinking in Jazz" Chicago: The University of Chicago Press.

### **Blacking, John**

- 1973 "How Musical Is Man" Seattle & London: University of Washington Press.

### **Chaffee, G**

- 1994 "PATTERNS"-serien. Alfred Publishing Co, Inc.

### **Chernoff, J. M.**

- 1979 "African Rhythm and African Sensibility" Chicago : University of Chicago Press.

### **Chester, G**

- 2006 "The New Breed" Modern Drummer.

**Ellingsen Berit**

2008. *Se og lær!* (Online). Tilgjengelig fra:  
<http://www.forskning.no/artikler/2008/juli/188757>  
(Lastet ned 03.03.2009).

**Feld, Steven og Charles Keil**

1994. "Music Grooves: essays and dialogues" Chicago. University of Chicago press.

**Foss, Arild S.**

2006. Musikk - det nye språket. (Online). Tilgjengelig Fra:  
<http://www.forskning.no/artikler/2005/desember/1134994238.15>  
2008. *Mer utholdende med musikk.* (Online). Tilgjengelig fra:  
<http://www.forskning.no/artikler/2008/oktober/196881>  
(Lastet ned 03.03.2009).

**Fosse, Eva**

2005. *Hjernetrim og hjernesykdom.* (Online). Tilgjengelig fra:  
[http://sinneshelse.no/artikler/hjernetrim\\_hjernesykdom.htm](http://sinneshelse.no/artikler/hjernetrim_hjernesykdom.htm)

**Green, Lucy**

2002. "How Popular Musicians Learn" Ashgate Publishing Group.

**Haga, Egil**

2008. "Correspondences between music and body movement" Oslo: Faculty of Humanities, University of Oslo, Unipub.

**Hanssen, Bjørn-Erik**

2002. *Leopardmannens afrikanske musikkguide.* (Online). Tilgjengelig fra:  
<http://www.leopardmannen.no/artikler/on.the.selection.of.artists.asp?lang=no>  
(Lastet ned 30.03.2005).

**Jones, A. M.**

1959. "Studies in African Music" 2 vols. London: Oxford University Press.

**Koetting, James**

1970. "Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music"

**Kubik, Gerhard**

2007. "Africa" (Online). Tilgjengelig fra:  
<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/00268>

**Locke, David**

1987. "Drum Gahu, The Rhythms of West African Drumming" Crown Point, Indiana: White Cliffs Media Company.

**Malm, Krister**

1981. "Fyra musikkulturer : tradition och förändring i Tanzania, Tunisien, Sverige och Trinidad" Stockholm: AWE/Gebbers.

**Merriam, Alan P.**

1964. "The Anthropology of Music" Evanston: Northwestern University Press.

**Nketia, J. H. Kwabena**

1974. "The Music of Africa" New York: W. W. Norton & Company, Inc.

**NRK-nett**

2007. *Espen Dietrichs om hjernen*. Fra "Grosvold 16.11.07" (Online).  
Tilgjengelig fra:  
<http://www1.nrk.no/nett-tv/indeks/113892>

**Nybrodahl, Stein T. & Håkonsen, Hans O.**

2005. *Bruk av bevegelse*. (Online). Tilgjengelig fra:  
[http://home.online.no/~steinny/Kap1/bruk\\_av\\_bevegelse.htm](http://home.online.no/~steinny/Kap1/bruk_av_bevegelse.htm)  
(Lastet ned 30.03.2005).

**Oversand, Kjell**

2009. "Innledning i etnomusikkvitenskap". Upublisert bokmanuskript.  
Trondheim: NTNU.

**Pantaleoni, Hewitt & Ladzekpo, S.Kobla**

1970. "Takada Drumming" African Music.

**Patel, A.D. & Daniele, J.R.**

2003. *An empirical comparison of rhythm in language and music*. Cognition 87, Issue 1, februar 2003, p B35-B45.

**Paulsen, Cathrine Th.**

2004. *Luftgitaren viktigere enn du tror.* (Online). Tilgjengelig fra:  
<http://www.forskning.no/artikler/2004/juli/1088680128.36>  
(Lastet ned 28.02.2009).

**Small, Christopher**

1998. "Musicking : the meanings of performing and listening" Hanover, N.H.  
:University Press of New England.

**Waadeland, C. H.**

2000. "Rhythmic Movements and Moveable Rhythms. Syntheses of  
Expressive Timing by Means of Rhythmic Frequency Modulation." Trondheim.  
Det historisk-filosofiske fakultet, NTNU.

**Wikipedia**

2009. Sambasving. (Online). Tilgjengelig fra:  
[http://sv.wikipedia.org/wiki/Sväng\\_\(musik\)](http://sv.wikipedia.org/wiki/Sväng_(musik))



## VEDLEGG

-Eksempel CD 1, spor:

1. Standard klokkefigur.
2. Standard klokkefigur med eksempel A
3. Standard klokkefigur med eksempel B
4. Standard klokkefigur med eksempel C
5. Standard klokkefigur med eksempel D
6. Standard klokkefigur med eksempel E
7. Standard klokkefigur med eksempel F
8. Standard klokkefigur med eksempel G
9. Standard klokkefigur med eksempel H
  
10. Led Zeppelins "Daced and confused". 1969 Atlanta recording coporation for the United States and WEA international inc.
  
11. Sergio Mendez "Fanfarra". 1992. 2006 Elektra entertainment Group Manufactured & Markeded by Rhino Entertainment Co.

-CD-vedlegg 2:

Live innspilling av "Jean Pierre" (Miles Davis) og "Watermelon Man" (Herbie Hancock)  
Medvirkende: Fredrik Sahlander Bass, Ole-Bjørn Talstad Keyboard, Tore Bråthen  
Trompet, Crister Fredriksen og Svein Rikard Mathisen Gitar, Kristian Tybakken  
Percussion og Kurt Lisø Trommer.

-Vedlegg 3: Transkripsjon av Led Zeppelins "Daced and confused"

LED ZEPPELIN  
Dazed and Confused

$\text{♩} = 62$

The musical score is arranged in three systems, each containing three staves. The top staff is the guitar part, the middle staff is the bass part, and the bottom staff is the drum part. The score begins with a treble clef and a 12/8 time signature. The guitar part features a melodic line with various ornaments and triplets. The bass part provides a steady accompaniment with triplets and a 9/8 measure. The drum part consists of a complex, syncopated pattern with many rests. The score includes several repeat signs and ends with a double bar line and a common time signature (C).

1/2

This musical score is written for guitar and consists of ten staves. The notation is highly technical, featuring a variety of rhythmic patterns and articulations. The first staff begins with a tempo marking of  $\text{♩} = \text{♩}$  and includes dynamic markings such as  $>$  and  $>>$ . The second staff contains a measure with a  $29x$  marking. The third and fourth staves feature repeated rhythmic figures with markings for  $8x$ ,  $4x$ , and  $3x$ . The fifth staff includes a  $3x$  marking and a triplet of eighth notes. The sixth staff shows a change in tempo to  $\text{♩} = \text{♩}$  and a time signature change to  $\frac{12}{8}$ . The seventh and eighth staves contain dense sixteenth-note passages with markings for  $9$  and  $6$ . The ninth staff features a  $6$  marking and a triplet of eighth notes. The tenth staff begins with a  $fff...$  dynamic marking and concludes with a fermata over a final note.

