



UNIVERSITETET I AGDER

Kvintoler som grunnleggende underdeling

Jan Inge Nilsen

Veileder

Per Elias Drabløs

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

Universitetet i Agder, 2012

Fakultet for kunstfag

Institutt for musikk

Forord

Først ønsker jeg å takke min trommelærer gjennom mange år, Bruce Carl Rasmussen, for konstruktive tilbakemeldinger og gode forslag til metoder i forbindelse med den praktiske forskningen. Jeg ønsker også å takke min veileder, Per Elias Drabløs for veiledning, konstruktive tilbakemeldinger i forbindelse med arbeid med denne masteroppgaven, og lån av bøker. Takk også til Bjørn Ole Rasch for kunstnerisk inspirasjon og gode samtaler. Takk til Eva Langeland for korrekturlesing. En stor takk går også til dem som på forskjellig vis har bidratt aktivt i den praktiske forskningen; musikere: Knut Ingolf Brenna, Hallvard Eggestad, Ingolv Haaland, Suman Kumar, Peder Losnegård, Per Erik Olsen, og Nicolay Tangen Svernås; teknikere i forbindelse med innspilling av låter: Eivind Alexander Fosslund, Rudolf Alfred Fredly, og Kristian Frøland. Sist, men ikke minst, en stor takk til min nære familie for omtanke, forståelse og støtte i forbindelse med arbeidet.

Jeg har i denne masteroppgaven vært opptatt av at informasjonen skal komme i logisk rekkefølge slik at det som drøftes blir eksplisitt. Et mål har vært å holde masteroppgaven kort og konsis. Likevel er det brukt mye plass på sentrale begreper i forhold til forskningen, fordi de aktuelle kapitlene ikke bare er definisjoner, men også drøftinger relatert til problemstillingen og funn i forskningen.

Oppgaven er delt inn i åtte kapitler. Kapittel 1 er en introduksjon til det aktuelle temaet som er forsket på, avgrensning, og presentasjon av problemstilling. I kapittel 2 har jeg gitt en begrunnelse for valg av forskningsdesign, samt presentert metoden som er brukt. Kapittel 3 er en diskusjon rundt begrepet populærmusikk. Kapittel 4 som drøfter begrepet groove, må sees på som en del av forskningsprosessen, fordi konklusjonen, og noen av underkapitlene bygger på min argumentasjon og oppdagelser gjort i forskningsperioden. Det er plassert her for å gi leseren nyttig informasjon relatert til terminologi og bruk av denne i forskningen. I kapittel 5 beskriver jeg forskningsprosessen, og spesifikke metoder som bygger på konklusjonen i kapittel 4, og som er brukt i forskningen. Kapittel 6 er viet analyse og beskrivelse av komponeringsprosessen av en låt, og drøfting rundt kompositoriske valg i forbindelse med problemstillingen. Funn som er gjort i

forskningen er drøftet i kapittel 7, som leder inn til kapittel 8, som er en sammenfatting og konklusjon, med forslag til nye forskningsområder.

Jan Inge Nilsen

April, 2012

INNHOLD

Forord	2
1 Innledning	7
1.1 Bakgrunn for valg av forskningsfelt	7
1.1.2 Problemstilling	8
1.1.3 Kvintolunderdeling	8
1.1.4 Notering	9
2 Metode	11
2.1 Aksjonsforskning	11
2.2 Metoder	13
2.2.1 Etske problemstillinger	16
3 Populærmusikk – et begrep i forandring	19
3.1 Kvantitativ tilnærming - Aktivitetsnivå og utbredelse	20
3.2 Kvalitativ tilnærming – Sosiologiske og musikalske	21
3.4 Oppsummering	24
4 Groove som sound	25
4.1 Sound	25
4.1.1 Det perkussive aspektet	27
4.2 Gestikk	29
4.2.2 Time	30
4.3 Groove	30
4.4 Rytme	35
4.5 Meter	36
4.4.1 Polyrytmikk og polymetrikk	42
4.5 Oppsummering	44
5 Forskningsprosessen	47
5.1 Eksisterende empiri	49
5.2 Komponering	51
5.3 Egenøving	52
5.4 Gruppeøving	57

6 Analyse	61
6.1 Grunnlag for analytisk modell.	61
6.2 'All Alone'	66
7 Funn i Forskningen	75
8 Avslutning	83
Litteraturliste	85
Artikler fra ordbøker og intetnett	89
Vedlegg	91

1 INNLEDNING

1.1 Bakgrunn for valg av forskningsfelt

Ved starten av dette forskningsprosjektet hadde jeg studert og jobbet som trommeslager innenfor feltet populærmusikk i en årrekke, og ofte fundert på hvorfor jeg ikke hadde hørt populærmusikk som er basert på kvintoler. I populærmusikk virket det som alle slags taktarter var representert, men underdelingen¹ syntes alltid å være delt inn i enten to/fire eller tre/seks. Hvorfor er det slik? Før min systematiske forskning på kvintolunderdeling tok til, hadde jeg lenge tenkt på å studere fenomenet kvintolunderdeling. Jeg hadde ved flere anledninger prøvd å øve på, og spille groover² basert på kvintoler, men funnet dette vanskelig. Mine spede forsøk strandet, eller ble lagt på is i løpet av kort tid. Ikke minst fordi det ikke fantes, så vidt meg bekjent, noen lydseksempler som beskrev dette. Kvintoler følte derfor veldig unaturlig å spille siden jeg ikke hadde noen referanser til hvordan dette hørtes ut. Å finne medmusikanter som hadde overskudd til å øve 'i fem' viste seg også å være vanskelig. Derfor ble det ikke forsket på fenomenet, selv om det etter min vurdering ville det være innovativt å lage musikk i vestlig populærmusikk basert på en slik 'ny' underdeling. Ved å studere og lære seg å spille i kvintolbaserte groover, og lage enkle, lettfattelige låter basert på disse grooveene, kunne man kanskje tilføre det musikalske feltet noe nytt og spennende. Dermed har målet mitt med forskningen vært todelt:

- Jeg ville spille låter med kvintolunderdeling for å verifisere min tanke om at det går an å lage og spille låter i moderne populærmusikalske stilarter med kvintolunderdeling, uten at låtene oppleves som vanskelig tilgjengelig for den gjengse lytter uten spisskompetanse.
- Jeg ville utvikle evnen til å kunne spille ad lib³ i kvintolunderdeling, likt jazzimprovisering.

¹ Måten pulsen er delt inn. Se kapittel 4.

² Se kapittel 4.

³ [...]to improvise and deliver without preparation (a speech, musical performance, etc.) Fra: Ad lib. (2003). HarperCollins Publishers.

Siden jeg mente at tilgangen til relevant empiri var mangelfull, fant jeg ut at jeg måtte komponere låter selv, for så å spille låtene med et band. Disse låtene ville i tillegg til å være underdelt i fem, ha øvrige kvaliteter fra moderne populærmusikk. Jeg har komponert flere låter, men har valgt å avgrense forskningsrapporten til å omfatte en analyse av låten 'All Alone' fordi denne er mest relevant for problemstillingen, og beskrivelse av forskningsprosessen.

1.1.2 Problemstilling

På bakgrunn av mine tanker rundt målene med forskningen, formet jeg en problemstilling som ser slik ut:

Hvordan kan man innføre kvintolen som grunnleggende underdeling i moderne populærmusikk?

Jeg ville forske på muligheten for å spille låter med kvintolunderdeling og å spille ad lib med kvintolunderdeling. Et interessant spørsmål som dukket opp i denne sammenhengen var da om det fremdeles kan kalles populærmusikk når man innfører og bygger musikk på et slikt fremmed rytmisk fenomen? I en forlengelse av dette spørsmålet kan det virke nødvendig med en liten diskusjon om hva som kan kalles populærmusikk, og hvordan denne kategorien er definert i musikologisk sammenheng. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 3. I min forskning fantes det lite eksisterende empiri å bygge arbeidet på, siden det ikke er utviklet en hensiktsmessig måte å notere musikk basert på kvintolunderdeling. I de neste to kapitlene er det derfor forklart litt nærmere hva dette er, og videre vist til ulike tradisjonelle notasjonsmåter.

1.1.3 Kvintolunderdeling

En kvintol er vanligvis definert som fem noter spilt over samme tidsrom som vanligvis opptar fire eller tre av samme verdi:

A term for five notes that are to be performed in the time of four or of three; they are indicated by the figure '5' placed above or below the five notes (The Oxford Companion to Music, "Quintuplet," 2012).

'Kvintolunderdeling' blir da underdeling av den isokrone⁴ grunnpulsen i en takt i fem – kontinuerlig over ett lengre strekk – slik at fem blir den dominerende, eller grunnleggende underdelingen. Musikk med kvintolunderdeling blir da musikk som er laget, og kan tolkes som den er konstruert rundt en ikke-klingende referansestruktur – *meter* – som brukes til tolkning av *rytme* og *groove*⁵ hvor den isokrone grunnpulsen kontinuerlig er delt i fem.

1.1.4 Notering

Vanligvis vil kvintoler innenfor ett pulsslag bli notert som sekstendeler med et femtall over eller under (Eksempel 1)⁶. Kvintoler over to pulsslag blir notert som åttendedeler med et femtall over. Her kan man også skrive figuren 5:2 for å markere at det er over to pulsslag (Eksempel 2). Kvintoler over tre og fire pulsslag blir notert som fjerdedeler, henholdsvis med 5:3, og 5:4, eller bare 5 over eller under.



Eksempel 1. Kvintoler over ett pulsslag



Eksempel 2. Kvintoler over to pulsslag.

⁴ Isochronous: Applied to events...occupy the same time interval (i.e. are of the same duration...).
Fra: isochronous. (2008). Oxford: Oxford University Press.

⁵ Forhold rundt rytme, meter og groove er diskutert i kapittel 4.

⁶ I noteeksemplene er grunnpulsene markert med halsen ned, og det som eksemplifiseres med halsen opp.

6/8-delstakt (to pulser delt i tre), kan man notere en kvintol over ett pulsslag som sekstendeler med figuren 5 over, eller som åttendedeler markert med 5:3 over for å markere at det er fem over tre åttendedeler (eksempel 3).



Eksempel 3.

Fem over to slag kan bli da bli skrevet som åttendedeler og markert med 5:6.

For å gjøre noteringen lettere kan man ved kontinuerlig kvintolunderdeling notere 2/4-delstakt med kvintolunderdeling som 10/16-delstakt, 3/4-delstakt med kvintolunderdeling som 15/16-delstakt (Eksempel 4). Denne noteringen er ikke så bra for å vise grunnpulsen som en enhet, da denne noteres som en fjerdedelsnote og en sekstendel.



Eksempel 4. Kontinuerlig kvintolunderdeling notert i 10/16-delstakt, og 15/16-delstakt.

Dette fører til at man ikke har en figur som viser at grunnpulsen er en enhet. I for eksempel 6/8-delstakt blir dette løst ganske enkelt med å punktere åttendedelen, men en lignende løsning finnes ikke med kvintolunderdeling. Siden jeg ikke har kommet fram til at en metode er bedre enn en annen, har jeg i eksemplene i denne masteroppgaven vekslet på å notere på forskjellige måter. Hovedpoenget er likevel at kvintolunderdeling er isokrone pulser delt inn i fem.

Et interessant poeng i forhold til min forskning, er at jeg ble introdusert for kvintolunderdeling gjennom noterte øvingsetyder i en lærebok for trommer, *Sticking Patterns*, skrevet av Gary Chaffee (1976b). På denne måten har noterte rytmer inspirert denne forskningen på kvintolunderdeling. I kapittel 2 drøftes forskningsdesign, og hvilke metoder og metodeverktøyet som ble anvendt i forskningen.

2 METODE

2.1 Aksjonsforskning

Som nevnt innledningsvis, bygger mitt ønske om å innføre kvintolen som grunnleggende underdeling i moderne populærmusikk, fra mine tidligere erfaringer som utøvende musiker. Introduksjonen for underdeling av grunnpulsene i fem i en takt kom fra øvingsetyder i en lærebok, og dette, sammen med min grunnleggende forståelse av puls gjennom kroppsbevegelse, musikk, matematikk og mekanikk⁷, førte til en nysgjerrighet på om det gikk an å spille låter med kvintolunderdeling. Jeg hadde ikke tidligere reflektert over hvorfor jeg tenkte slik, og dermed kan man tenke seg at dette var spørsmål forankret i den tause kunnskapen jeg besitter. Astrid Johansen Rennemo (2011, s.8) skriver at taus kunnskap kan forstås som en type intuitiv kunnskap som blir ervervet gjennom mange års erfaring med egen utøvende virksomhet, lytting, samt diskusjon og refleksjon omkring musikk. Taus kunnskap kan synliggjøres ved aksjonsforskning, for eksempel Noam Chomsky, sier at aksjonsforskning leder til at teorier som er lokalisert i praktikerens tause kunnskap kommer frem og viser seg i praksis som personlige former for handling og viten (Chomsky sitert i McNiff, 2002, s.22).

I følge Peter Reason og John Heron, er kunnskap mer gyldig hvis kunnskapen er fundert i vår erfaring, uttrykt gjennom våre historier og bilder, forstått gjennom begreper/teorier som gir mening for oss, og uttrykt gjennom verdsatt, engasjerte handling (Reason og Heron sitert i Hiim, 2010, s.163). I sin beskrivelse av Bath-tradisjonen⁸ innenfor pedagogisk aksjonsforskning, skriver de at det finnes fire former for kunnskap som bygger på hverandre:

- *Erfaringskunnskap* utvikles gjennom direkte kontakt med fenomen, og innebærer å erkjenne og å kunne eller lære gjennom direkte persepsjon, empati og resonans.

⁷ Jeg er interessert i biler, og kobler derfor puls med en omdreining i en motor. Dette, sammen med antall sylindere, kan illustrere underdeling. En motor med fire sylindere tilsvarer 16. deler, fem sylindere tilsvarer kvintoler, osv.

⁸ Retning innenfor feltet aksjonsforskning, utviklet ved universitetet i Bath, England.

- *Presentasjonskunnen* som frambringer den første formen for å uttrykke mening og betydning gjennom å trekke vekslers på ekspressive forestillingsformer, blant annet musikk.
- *Proposisjonskunnen*- å kunne noe om noe, som handler om kunnen gjennom idéer og teorier, uttrykt i informative påstander.
- *Knowhow*, som vil si praktisk kunnen uttrykt i ferdigheter eller kompetanse (Ibid, s.162)

Forskningen har vært fokusert mot å bruke kvintolunderdeling i populærmusikalsk sammenheng, . Jeg har valgt å bruke aksjonsforskning som forskningsdesign fordi jeg ønsket å få en større *knowhow* om kvintolunderdeling til å kunne bruke kvintoler som grunnleggende underdeling i moderne populærmusikk. Med min bakgrunn som freelance musiker, hadde jeg en idé om hvordan data kunne genereres, og jeg hadde allerede konvertert noen metoder fra eksisterende undervisningslitteratur for å øve på fenomenet. Dette, og fordi jeg plasserte et 'nytt' fenomen i en etablert form, fant jeg det tjenlig å bruke aksjonsforskning som forskningsdesign. I følge Jean McNiff og Jack Whitehead stiller aksjonsforskere ofte spørsmål som: ' Lurer på hva som skjer hvis...? De strever mot å forstyrre faste kunnskapssystemer heller enn å opprettholde dem. Læring er basert på handling' (McNiff, 2002, s.18, min oversettelse). Jeg som forsker plasserer meg midt i området jeg forsket på, noe som også er vanlig i aksjonsforskning. Jeg som forsker var aktivt med i prosessen og prøvde å forstå meningen med et 'nytt' fenomen – kvintolunderdeling – uttrykt gjennom innspilling og fremføring av musikk, altså presentasjonskunnen⁹. Jeg var også interessert i å kunne noe om fenomenet uttrykt i informative påstander, blant annet meterteorien¹⁰, altså proposisjonskunnen. En av grunnene til at jeg brukte aksjonsforskning i denne sammenheng var at jeg som *insider* innenfor feltet groove i populærmusikk, kunne påvirke forskningsprosessen aktivt gjennom tidligere erfaringer, og erfaringer som ble gjort underveis. I forskningen min har jeg søkt etter en praktisk knowhow om utøving med kvintolunderdeling, og bygget videre på funn gjort i denne forskningen. Disse forholdene kommer frem i kapittel 5. Ved å få en større knowhow fra erfaringer med fenomener, kan man utvikle en

⁹ Selve aksjonsforskningen er beskrevet i kapittel 5.

¹⁰ Meterteorien blir drøftet i kapittel 4,5.

høyere presentasjonskunnen, som igjen kan føre til større forståelse av teorier, som igjen fører til større knowhow. Denne 'runddansen' kan sammenlignes med den *hermeneutiske sirkel*: 'All fortolkning består i stadig bevegelser mellom helhet og del, mellom det man skal tolke, og den konteksten det tolkes i, mellom det man skal tolke, og vår egen forståelse. Hvordan delene skal fortolkes, avhenger av hvordan helheten fortolkes, og hvordan helheten fortolkes, avhenger av hvordan konteksten fortolkes, og omvendt' (Johannessen, 2010, s.364). Denne interaksjonen mellom helhet og del fant sted i forskningen på kvintolunderdeling blant annet ved at medlemmene i bandet som ble brukt i deler av arbeidet etter hvert utviklet en større knowhow om utøving av musikk underdelt i fem.

Måten jeg har brukt kvintolunderdeling på i forskningen, er at jeg har forsket *med* kvintolunderdeling. 'Der det vanlige er å forske *på* noe, forsker man gjennom aksjonsforskning *med* noe' (Nesset, 2009, s.16). Kvintoler er en del av *meter*, som er en referansestruktur som blir brukt til konstruksjon, måling, persepsjon og tolking av andre rytmefenomener. Slik kan man si at jeg har brukt metoder fra teoribasert fenomenologi, fordi jeg har forsket på et fenomen som inngår i en kontekst:

Ved teoribasert fenomenologi analyserer man fenomener (tanker, følelser, atferd) ut fra en teoretisk kontekst med på forhånd utarbeidete definisjoner av sentrale nøkkelbegreper. Valg av kontekst og definisjoner bestemmes av tema, problemstilling eller hypoteser (Malt, 2012).

2.2 Metoder

Mange av metodene jeg har brukt til å innhente data på er feltarbeid, siden jeg gjennom aksjonsforskningsdesignet var ute i musikalske felt og forsket *med* kvintolunderdeling. Analysedelen, som er en beskrivelse av fremgangsmåten ved komponeringen av låta 'All Alone', er basert på feltnotater gjort under komponerings- og innspillingsprosessen. I min forskning opplevde jeg at planen, kursen og metodene, for eksempel analyse, ble endret etter hvert som tilfeldige hendelser fant sted. Forskningen var feltarbeid i tre forskjellige rammer, eller settinger: egenøving, gruppeøving; øving og fremføring; og studiosession.

I følge McNiff og Whitehead (2002) går metodikken i aksjonsforskning ut på å stille spørsmål som; 'Hvordan kan jeg gjøre dette bedre?' 'Hvordan forstår vi?' Refleksjon rundt handling er en integrert del av aksjonsforskningens metodikk. Skillet mellom forskning og endring kan i aksjonsforskning være diffuse. Målet i de forskjellige settingene har vært det samme: lage og spille populærmusikk med kvintolunderdeling. Etterhvert som det over tid ble forsket på fenomenet i ulike sjangre og arenaer forandret som nevnt medlemmene i forskningsbandet sin forståelse av kvintolunderdeling underveis. Ved å bli eksponert for kvintolunderdeling gjennom lytting, teoretiske og praktiske tiltak for å øve på, og spille egne komposisjoner med kvintolunderdeling, utviklet alle medlemmene i forskningsbandet et en større forståelse av underdelingen både teoretisk og praktisk gjennom øvelsesperioden. Denne utviklingen er dokumentert gjennom opptak som er gjort kontinuerlig gjennom perioden. Ulike verktøy ble anvendt i min forskningen. De fleste av metodeverktøyene nevnt nedenfor er kjent, og er derfor ikke beskrevet inngående. Metodeverktøyet som ble brukt er :

- Musikkinstrumenter.
- Internett.
- Loggbok. Siden det i aksjonsforskning er viktig at rapporten skal være 'transparent', det vil si vise forløpet, har jeg beskrevet veien mot konklusjonen i denne forskningsrapporten. Derfor ble det også ført loggbok gjennom forskningsperioden, ikke bare til bruk for kontinuerlig evaluering, men også slik at det i arbeidet med masteroppgaven har vært mulig å gå tilbake og se på hva som har blitt foretatt under ulike deler av forskningen.
- Metronom.
- Noter.
- Opptaksutstyr: alt nødvendig utstyr, hardware og software på MacBook Pro og forskjellige lydstudio.
- Eksisterende relevant litteratur.
- Samtaler med medmusikanter, veiledere og lærere.

- iTalk på iPhone, og Dropbox til fildeling av noter og opptak fra øving. iTalk er et meget enkelt opptaksprogram for iPhone som bruker de innbygde mikrofonene i telefonen til å ta opp lyd. Det fine med dette programmet er at det innspilte materialet kan sendes direkte fra programmet til Dropbox ved noen få tastetrykk. Dropbox er enkelt forklart en lagringsplass på internett. Her kan man velge å lagre data i forskjellige mapper som man kan dele med utvalgte personer som også da får tilgang til, og kan redigere denne mappen om de også har Dropbox på sine dataverktøy. Slik var iTalk og Dropbox en meget effektiv og enkel fildeling av lydopptak for alle i forskningsbandet. Her delte vi lydopptak fra øvelser, konserter og studio men Dropbox ble også brukt til å dele noter på låter, videoer og øvelseslitteratur oss i mellom.

Metodene som er brukt er svært spesifikke for de problemene som oppsto etter hvert som ulike problemer måtte løses. Cato Wadel skriver i boken *Forskning i egne erfaringer* at det bør være lov til å endre kurs og ta 'avstikkere' fra den opprinnelige planen hvis det dukker opp uventede muligheter. 'Metodiske krav til forskning er ofte en 'hemske' til forskningen. Det som burde 'drive' forskningen frem, er ikke metoder men kreativitet' (Wadel, 2006, s.125). Subjektive vurderinger og evalueringer underveis er et problem som ofte blir nevnt i forbindelse med aksjonsforskning. Musikk oppleves subjektivt, og det er normalt i, for eksempel, politiske og religiøse sammenhenger, å prøve og påvirke medmenneskene til å forandre mening til ens egen. Forskningen på kvintolunderdeling har vært en kartlegging av muligheter som ikke fører til en allmenngyldig konklusjon. I forskningen som er presentert i denne oppgaven kommenteres hvordan ulike syn kan påvirke verifiseringen av problemstillingen. Valg underveis er også gjort på bakgrunn av tilbakemeldinger fra utenforstående. De ulike metodene brukt i forskningen ble likevel valgt underveis i prosessen. De ulike metodene er:

- stickings
- fatback
- vamp
- spille låter

- søk på internett
- komponering av låter og groover
- lytting på innspilt materiale
- samtaler med lærere, medstudenter og andre musikkinteresserte.
- loggføring og andre notater
- opptak av øvelser
- refleksjon rundt alle disse aktivitetene
- justering av øvelser og komposisjoner
- analyse av 'All Alone'

De ulike sosiale settingene – egenøving, bandøving, og studiosession – fant til tider sted parallelt. Fordi de ulike settingene har ulike rammebetingelser, ble det anvendt ulike metoder i de forskjellige settingene. De fleste metodene, for eksempel, komponering, er kjente, og er ikke beskrevet her. Noen av metodene trenger en nærmere beskrivelse siden de er veldig spesifikke for forskningen og ganske ukjente for folk uten musikkbakgrunn og spisskompetanse i det aktuelle feltet. For å forstå de mindre kjente spesifikke metodene som er brukt, er det nødvendig med en drøfting av begrepet groove, og terminologi og teorier innenfor dette begrepet. En nærmere beskrivelse av dette er derfor gjort i starten av kapittel 5. Dette er metoder som jeg kaller 'Sticking', 'Fatback', og 'Vamp'. Hvordan velkjente og mindre kjente metoder ble brukt underveis i forskningen er beskrevet i de forskjellige underkapitlene i kapittel 5, mens analysearbeidet er drøftet i kapittel 6.

2.2.1 Etske problemstillinger

I et slikt kvalitativt forskningsarbeid, må man også ta stilling til etiske problemstillinger, og under arbeidet med denne oppgaven oppsto det noen reelle situasjoner jeg måtte forholde meg til. To medlemmer i forskningsbandet valgte å slutte etter jul 2011 av ulike grunner, og ble byttet ut med nye medlemmer. Den ene av de som sluttet, ønsket ikke at deler av dataene som ble innsamlet i denne perioden i forskningen skulle benyttes, og derfor valgte jeg å se bort fra innspilte data og loggføring fra gruppeøvelsene i denne perioden i

masteroppgaven. Det ble likevel spilt inn en av låtene som ble komponert i denne perioden fordi jeg er komponisten, og det er også i masteroppgaven sagt noe om grunnen til at den ble komponert. Komposisjonen er delvis basert på tilbakemeldinger fra lyttere i en samspillsammenheng gitt i denne perioden. Siden dette er muntlig data som ikke er lagret via tekniske hjelpemidler fra gruppeøvelsene, og dataene er av en slik art at de ikke berører enkeltpersoner som aktivt har vært involvert i forskningen utenom meg selv, mener jeg dette er innenfor de akseptable etiske rammene gitt i *Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, humaniora, juss og teologi* (2008).

For å få empirisk grunnlag til å vurdere noen aspekter rundt funn i forskningen, har det vært relevant å vurdere tilbakemeldinger fra kommentarlenker fra internett. Problemet med disse er at personene som har ytret seg er lette å identifisere fordi navnene er gjengitt i forkant av hver kommentar. Slik blir disse navngitte personer informanter i deler av forskningen. Ved kommentarer etter radiospilling og blogg opprettet på internettet er det blitt opplyst at det er interessant med tilbakemeldinger som en del av et eksperiment. Men ved kommentarer som er brukt fra nettstedet facebook, er dette ikke blitt opplyst på forhånd. I og med at disse kommentarene har kommet i etterkant av forskningen, og jeg har valgt å bruke dem i en evaluering av arbeidet, er ikke disse personene kontaktet i forkant og opplyst om at deres kommentarer kunne bli brukt i forskningen. De berørte personene her har jeg, selv om jeg kjenner dem personlig, ikke kontaktet i etterkant, fordi dataene også her ikke er av personlig karakter. Men, slik har dette vist seg som en metodologisk svakhet og et mulig etisk problem ved forskning som drives frem av kreativitet.

3 POPULÆRMUSIKK – ET BEGREP I FORANDRING

En viktig ramme for forskningen har vært begrepet populærmusikk. Forskningen på kvintolunderdeling fant sted i ulike sjangre innenfor *kategorien* populærmusikk, som er den kategorien jeg har min bakgrunn fra. Fordi det har betydning for drøfting av problemstillingen, er det hensiktsmessig å drøfte hvordan populærmusikk kan bli definert. Hva er populærmusikk? I artikkelen 'Popular music in the West' fra The New Grove Dictionary of Music and Musicians skriver Richard Middleton følgende:

...popular music has no permanent musical characteristics or social connections; rather, the term refers to a socio-musical space always in some sense subaltern, but with contents that are contested and subject to historical mutation (*R. Middleton, 2001, s128*).

Populærmusikk har altså i følge Middleton ingen faste musikalske karakteristikk eller sosiale relasjoner, men må forstås som en virtuell møteplass for samfunn og musikk, hvis innhold er omtvistet og er gjenstand for historiske forandringer. Andre populærmusikkforskere som, for eksempel, Stuart Hall (1964) skriver også at populærmusikk ikke er definert av et essensielt innhold eller av sosial tilslutning. Forståelsen av populærmusikk har forandret seg over tid. Slik kan begrepet *Populærmusikk* over tid ha forandret sitt innhold og omfang. På grunn av den historiske bruken av ordet populær, er populærmusikk som kategori vanskelig å definere fordi individuelle verk blir plassert innenfor eller utenfor av ulike observatører (R. M. P. Middleton, 2010). I følge John Storey har 'populær' gjennom århundrers bruk hatt flere betydninger:

- det som tilhører folket, eller ganske enkelt 'folkelig'.
- det som er godt likt av mange.
- en innsmigrende måte å henvende seg til folket på med manipulatoriske hensikter
- lav kvalitet (Storey, 2005, s.262-264).

Men Richard Middleton (2001, s.128) skriver at populærmusikk ofte også er blitt definert som hva den ikke er: Populærmusikk er ikke folkemusikk¹¹ eller kunstmusikk¹². Simon Frith (1996) skriver at populærmusikkkforskere og deres tilhengere transformerer kategoriene ved å ta fra og tilføre kunstmusikk og folkemusikk. I følge Middleton er det tre vanlige måter å definere kategorien populærmusikk:

1. Aktivitetsnivå; vanligvis målt etter forbruk. For eksempel salgstall på noter og innspillinger.
2. Utbredelse; massemedia. (Trykk, innspilling, radio, film, etc).
3. Linke popmusikk til ulike sosiale grupper (R. Middleton, 2001, s.128).

Det kan virke som om det er vanlig å ha forskjellig syn på definisjonen av populærmusikk ut fra eget ståsted, og hva man vil forske på innenfor det musikalske felt, for eksempel, teknologi, sosiologi, musikologi, politikk og økonomi. I de neste underkapitlene drøftes kort noen ulike tilnærminger.

3.1 Kvantitativ tilnærming - Aktivitetsnivå og utbredelse

Å definere populærmusikk ut fra aktivitetsnivå og utbredelse kan utgjøre det Middleton (1990, s.5) kaller den positivistiske¹³ tilnærmingen. Denne tilnærmingen gjør krav på å være den mest objektive tilnærmingen.

¹¹ The Oxford Dictionary of Music skriver at folkemusikk ofte er sanger som er av ukjent opprinnelse, og som er overført auralt fra generasjon til generasjon. Sangene er ofte sunget uten akkompagnement og finnes ofte i lokale varianter. Man skulle derfor kunne anta at denne musikken hadde mer til felles med populærmusikk enn kunstmusikk i forhold kompleksitet. Det er mye mulig at populære sanger fra det 20. århundret skrevet av kjente forfattere vil bli (og har også blitt) den nye tids folkesanger. Fra: isochronous. (2008). Oxford: Oxford University Press. (Min oversettelse).

¹² John Stanley omtaler klassisk musikk som betegnelse på en vestlige kunstmusikktradisjon som strekker seg fra 1100-tallet frem til i dag. Det er musikk som rommer adskillig mer en bare en vakker melodi. Den skiller seg fra tidligere tiders folke-, militær- eller seremonimusikk og dagens jazz- og popmusikk, selv om det ikke alltid har vært lett og kanskje stadig blir vanskeligere å trekke skillelinjer mellom dem. Fra: Folk Music. (2010). Oxford: Oxford University Press. (Min oversettelse).

¹³ Positivism - vitenskapsfilosofi. Betegnelse for vitenskapelig tilnæringsmåte som fremhever den menneskelige erkjennelsens sansbare, empiriske (erfaringsmessige) grunnlag og avviser all metafysikk... står i motsetning til en hermeneutisk-fenomenologisk tilnæringsmåte hvor nettopp forholdet mellom forskningens subjekt og objekt, og forskerens subjektive føringer i vitenskapen, tas opp. Fra: Stanley, J. (1996). *Klassisk musikk*. Oslo: Grøndal Dreyer.

Aktivitetsnivå og utbredelse har gjerne vært målt ut fra salg av noter og plater, antall spillinger på radiosendinger og tv-sendinger, og dette har resultert i en rekke lister – for eksempel, Billboard, VG-lista Topp 20, etc. Denne kvantitative måten å tilnærme seg populærmusikken kan virke som å være den mest presise for å finne ut hva som til enhver tid har vært på mote, uavhengig av musikalsk sjanger i et moderne vestlig samfunn. Men denne kvantitative måten å måle musikk på har metodologiske svakheter. For det første er det verifisering av data. Kan man stole på at tallene er riktige? En rekke musikologer har pekt på manipulasjon av data og korrupsjon.¹⁴ Middleton (1990, s.5) skriver at det er uheldig at den kvantitative metoden er så knyttet opp mot målinger og markedsmekanismer, og på denne måten ekskluderer alt som ikke passer inn med dette. Han spør: 'Hva med de som ikke hadde råd til platespiller? Hva med fremføring av sanger i bryllup, begravelser, jamming på en fest, på jobben og kirkemusikk og lignende?'. Musikk sprer seg også på andre måter¹⁵. Ved å linke aktivitetsnivå til salgstall av noter og innspillinger, og utviklingen av teknologien for massedistribuering, kan den positivistiske metoden altså ikke måle popularitet, men heller salgstall. Salgstall kan likevel brukes til å vise til viktige tendenser i populærmusikkhistorien, og vise hva som var på mote ved ulike geografiske områder på ulike tidspunkt opp gjennom historien. Men salgstall i seg selv kan ikke vite hvorfor denne musikken var populært. Kvintolunderdeling, som er et musikalsk rytmisk fenomen, kan benevnes som en kvalitet i musikken. Et av spørsmålene som drøftes er om kvintolunderdeling vil påvirke en musikalsk sjanger slik at den ikke lenger kan betegnes som populærmusikk. Derfor kan det være interessant å foreta en kvalitativ tilnærming til intensjonen i kategorien populærmusikk.

3.2 Kvalitativ tilnærming – Sosiologiske og musikalske

En kvalitativ tilnærming å definere begrepet populærmusikk på, er på bakgrunn av ulike kvaliteter – ikke-musikalske og musikalske. I et historisk perspektiv kan en, i tillegg til historiske hendelser¹⁶ og teknologisk utvikling, se

¹⁴ Se Frith 1987d: 137-138; Street 1986: 116-25; Wallis and Malm 1984: 242-252.

¹⁵ Min svigerfar forteller, for eksempel, at onkelen hans på 1940-tallet hadde 'konserter' oppe i 2.etg. på butikken i Edland. Han samlet et knippe bygdefolk og spilte plater på en platespiller.

¹⁶ For eksempel Wall Street Crash.

på ulike kvaliteter for å finne ut hvorfor forskjellige sjangre er kalt populærmusikk; hvorfor noen låter ble populære, og hvorfor noen ikke ble det i forskjellige samfunn og samfunnslag. Dette kan virke å være en sammenkobling mellom musikalske kvaliteter og kulturelle strømninger. Lokale kulturelle forskjeller som språk, har historisk spilt en rolle i hvorfor noe er blitt populært i ulike deler av verden. I 1979 ga Frank Zappa ut det suksessfulle albumet *Sheik Yerbouti* (40162, 1979, Zappa Records). Dette albumet inneholdt låta 'Bobby Brown' som ble i følge tall fra Vg-lista en suksess i Norge mens den i følge tall fra Billboard ikke ble spilt på radio i USA Dette har en spesiell grunn:

The album's commercial success was attributable in part to 'Bobby Brown'. Due to its explicit lyrics about a young man's encounter with a 'dyke by the name of Freddie', the song did not get airplay in the US, but it topped the charts in several European countries where English is not the primary language (http://en.wikipedia.org/wiki/Frank_Zappa, 03.12.2010).¹⁷

Som sitatet viser, er det grunn til å tro at en av grunnene til at denne låta ble en suksess her hjemme, var fordi nordmenn ikke hadde kunnskap nok i engelsk språk til å fange opp den underliggende meningen i teksten. Som vi ser her er det flere ikke-kommersielle grunner enn bare det musikalske innholdet som innvirker på en låts suksess.

En annen måte å definere populærmusikk er, i følge Middleton (2001, s.128) å linke den til ulike sosiale grupper - gjerne arbeiderklassen. Dette kan være fordi de første til å studere populærmusikk ikke var musikologer men sosiologer, og gjorde dette i forbindelse med studier av populærkulturen generelt, og da gjerne fenomenet rockekulturen. Her blir for eksempel musikken gjerne sett på som musikk skapt av en gruppe kreative mennesker av 'folket'. Dette perspektivet, altså et *nedenfra og opp* perspektiv, har også gjort seg gjeldende i studiet av andre sjangre, for eksempel jazz på 30-tallet (Frith, 2007, s.8).

Det er ikke bare de som forsker på musikk som har vært opptatt av å linke populærmusikk til sosiale lag i samfunnet. Jostein Gripsrud (2002, s.14) skriver

¹⁷ De positivistiske vitenskapelige bevisene ligger i hitlistene og salgstallene, se forøvrig; <http://www.billboard.com/#/song/frank-zappa/bobby-brown-goes-down/2177534>, og http://lista.vg.no/album_info.php?AlbumOp=show&albumId=2228&listId=1&albumtype=song

at historiske studier har vist at den 'høye' musikkens institusjoner etterhvert ble skilt ut fra eldre fellesnormer gjennom bestemte personers og gruppers planmessige virksomhet på 1800-tallet. Dette resulterte i klassifisering av musikken. Musikken ble tilpasset de forskjellige samfunnslag. Dette kan sies å være det Middleton kaller for et *ovenfra og ned* perspektiv. Det vil si å generalisere de forskjellige gruppene i samfunnet (mest brukt om arbeiderklassen) som nikkedukker for manipulering (R. Middleton, 2001, s.128). Dette er fortsatt til en viss grad gjeldende i noen miljøer¹⁸. Men generelt kan vi si at den musikalske smaken i alle sosiale lag har blitt mye bredere enn den var før. Nå har vi jazz og rockekonsserter på operataket i Oslo og kronprinsen spiller rockegitar og går på rockefestivaler. Men det er et lite stykke igjen å gå for å oppnå likestilling mellom de forskjellige samlebetegnelsene.

Populærmusikk er, i dagligtale, en betegnelse på musikk som er vurdert å ha lavere kompleksitet enn øvrig musikk¹⁹. På grunn av dette er den tilgjengelig for et stort antall musikalsk uskolerte lyttere, i tillegg til eksperter. Kan det finnes noen gjennomgående musikalske kriterier på tvers av musikalske sjangre? Musikkens kvaliteter er definert ulikt ut fra ulike perspektiver, om man er insider eller outsider i forhold til populærmusikk, men også innenfor studiet populærmusikken i seg selv. 'Rockemusikere har spilt en liten rolle i arbeidet med å definere hva som er Rock, som heller har vært en debatt mellom ikke-musikere, deriblant, journalister og teoretikere' (Frith, 2007, s.21, min oversettelse). Simon Frith påpeker her også at jazz er en sjanger som i hovedsak er definert av insidere. Jazzmusikere har hatt en nøkkelrolle i å bruke jazz som en merkelapp, og dermed definere hva som er jazz (Frith, 2007, s.21). Men som han påpeker:

In historical terms it seems clear not just that jazz was popular music but that it defined it, gave the term 'popular music' its original energy and shape.

In conceptual terms, certainly, jazz meets the criteria for the definition of popular music...(Frith, 2007, s.8).

¹⁸ I en artikkel i avisa Vårt Land kan man lese at en gruppe danske organister mener klassisk musikk med orgelet i sentrum er den eneste måten å forkynne og hylle Gud på. Fra: Lystrup, M. (2009, 12.08.2012). Vekk med rytmisk musikk, sier organister. *Vårt Land*. Retrieved from www.vl.no/kultur/article17086.zrm.

¹⁹ Populærmusikk, er i Norsk ordbok definert som kjent og lettfattelig. Fra: Populærmusikk. (2012). Oslo: Kunnskapsforlaget..

Her sier Frith at jazz var sjangeren som definerte terminologien populærmusikk. Men også krefter innenfor sjangeren ønsker å 'løfte opp' jazz til å være kunst. Dette på bakgrunn av aspekter som alltid har vært kjennetegn for jazz, som improvisasjon, og etterhvert harmonisk og rytmisk kompleksitet som har utviklet seg slik at man ikke lenger kan kalle det 'musikk for alle'. Artikkelen 'Popular Music' (1980 utgaven) av New Grove Dictionary of Music & Musicians, som sitert av Gripsrud starter med følgende definisjon av emnet:

'Populærmusikkens vesen er at den skal være lett å forstå (og kanskje også og utføre) for en stor del av befolkningen, og at det forutsettes kun lite eller ingen kjennskap til musikkteori eller musikalske prinsipper for å sette pris på den. Den musikk som defineres på denne måten omfatter stykker av beskjeden lengde med en fremtredende melodilinje (ofte vokal) og et begrenset harmonisk akkompagnement' (Gripsrud, 2002, s.110).

Om man på bakgrunn av musikalske kvaliteter definerer noe av den moderne jazzmusikken som kunst, kan man vel ikke komme bort fra at mye av det vi kaller jazz, på bakgrunn av kvalitative og kvantitative kvaliteter, kan defineres som populærmusikk uansett hvor i historien den befinner seg. Det kan derimot virke som det er vanskelig å definere ulike musikalske sjangre i sin helhet som populærmusikk på grunnlag av musikalske kvaliteter.

3.4 Oppsummering

Etter denne korte drøftingen av flere tilnærminger til begrepet populærmusikk, kan det virke som det er vanskelig å finne bestemte kriterier for å få en klar definisjon på populærmusikk som en musikalsk kategori, eller samlebetegnelse. I denne masteroppgaven vurderes moderne vestlig populærmusikk ut fra kvaliteter som enkel, og lett forståelig for de fleste: Det vil si sjangermessig i sin enkleste form og harmonikk, og med vekt på melodi og klar struktur. Dette er musikk som den gjengse lytter uten spisskompetanse kan persipere, og som sjangermessig er mye brukt i nyere moderne tid. Forskningen har vært rettet mot et spesifikt rytmisk aspekt med moderne vestlig populærmusikk: kvintolunderdeling, innenfor referansestrukturer i form av *meter*, og hvordan dette kan påvirke musikkens *groove*.

4 GROOVE SOM SOUND

Groove er et begrep som blir mye brukt av musikere og deler av forskningen innenfor populærmusikk. Man snakker om groove som en kvalitet, eller 'musikkens grunnpuls', og dermed også som verb – å groove. Man bruker groove også som subjekt – et spesifikt rytmemønster som blir repetert. I dette kapittelet er det fokusert på drøftingen om groove som en kvalitet: en prosess som 'beveger', og aspekter som kvalitativt kan påvirke en groove. Forskingen fokuserer på et aspekt ved en del referansestrukturer relatert til groove. Referansestrukturer kan virke å måtte sees på som en del av groove fordi de blir brukt for å forstå rytme, og dermed også groove, siden denne er bygd opp av rytmiske aspekter. Derfor er det viet mye plass til en drøfting av ulike definisjoner av begrepet – sammen med rytmiske aspekter. Drøftingen av groove er gjort som en del av forskningen, og for at leseren skal kunne få utbytte av beskrivelsen av det praktiske forskningsarbeidet i masteroppgaven.

I de neste underkapitlene argumenteres det for at en groove er en del av musikkens sound.

4.1 Sound

Sound er et låneord fra engelsk og kan sammenlignes med det norske ordet lydbilde. Lars Lilliestam har definert sound slik:

den totala ljudbilden, innefattande instrumentering, spelsätt, röstklång osh sångsätt, rytmmarkering, harminisk satsfaktor, akuatisk helhetsbild, instrumentets förhållande till varandra o.s.v. (Lilliestam, 1995, s.217)

Tor Dybo definerer sound forenklet som 'det totale lydproduktet som strømmer mot oss fra høyttalerne eller i en konsertsituasjon (Dybo, 2002, s.17). Om man tenker seg at dette kan sies å være musikkens lydbilde, kan det virke som om man i musikologisk sammenheng vanligvis bruker begrepet sound til å si noe om hvordan lydbildet høres ut. Sound blir da et beskrivende begrep som sier noe om lydbildets kvaliteter, kompleksitet og aspekter. Astrid Johansen Rennemo (2011, s.9) beskriver dette som summen av lydbildets 'multidimensjonale' karakter:

‘den komplekse sammensetningen av rytmer, harmonier, melodier, instrumentale klangfarger og andre elementer, som resulterer i den ‘strømmen’ av lyd vi opplever ved persepsjon av musikk’.

Det kan virke som dette stemmer overens med Per Erik Brolinson og Holger Larsens beskrivelse av sound:

... grundkarakteren hos alle musikaliske elementer som den framtrder i et mycket kort tidsavsnitt i musiken, men som sätter sitt präge på ett längre sammanhängende avsnitt’ (Brolinson, 1981, s.181)

Med en slik definisjon kan sound generalisere det man oppfatter som klanglige og musikalske egenskaper som er karakteristiske for en låt, en plate, en artist, en sjanger, eller en tidsepoke (Blokhuis, 2004, s.28), men også for en musiker og et instrument:

Sound handlar då om klangen i musikerns instrument (vilket instrument-fösterkare m.m. använder han?), tonbildning, anslag eller anblåsning och preferens för vissa fraser och rytmer, vissa sätt att harmonisera på etc... (Lilliestam, 1995, s.217).

Det totale lydproduktet slik det er definert over kan derfor sies å være formet av en rekke mindre faktorer som blant annet. klangen i de elementene som til sammen danner dette soundet. Disse elementene har sin egen sound. Dette, og ikke minst det dynamiske forholdet mellom, og innad i disse elementene, danner grunnlag for det totale lydbildet. Det dynamiske forholdet i det totale lydbildet påvirker også hvordan man oppfatter sounden i de forskjellige elementene. På grunn av musikkens mange aspekter er det i musikkvitenskapen behov for å dele det klingende lydbildet opp i flere deler for å analysere disse nærmere. Musikkforskeren Jan LaRue utelukker harmoni, melodi og rytme i kategorien sound, og skriver i *Guidelines for Style Analysis* at den stilanalytiske kategorien sound inkluderer alle aspekter av lyd vurdert i seg selv heller enn som råmateriale for melodi, rytme og harmonier (LaRue, 1992, s.23). Videre skriver han at det er naturlig å dele sound inn i tre deler:

1. *Timbre*, som kan oversettes som klangfarge: ”vokalen, instrumentell, eller andre farger valgt av komponisten. Klangfarge refererer til akustisk tonekvalitet. Lydbølgens karakter produsert av flere frekvenser i enkle eller kombinerte kilder av lyd” (Ibid, min oversettelse)

2. *Dynamikk*: lydens intensitet, både som indikert av markeringer og underforstått av oppsettet av styrke anvendt for stykket. Dynamikk må inkludere alle aspekter med intensitet av lyd, indikert av markeringer eller ikke (Ibid, s.25)²⁰.

3. *Texture and Structure* kan forståes som struktur, oppbygging og konstruksjon: "arrangeringen av klangfarger både på spesielle plasser, og hvordan verket kontinuerlig brer seg ut. Siden musikkens struktur forandrer seg fra øyeblikk til øyeblikk i musikk blir hovedfokus for analytikeren å finne noen brukbare generaliseringer for å gruppere disse varierende strukturene. Vertikale detaljer kan bli beskrevet i termer som tykk og tynn, enkel eller dobbel, kontinuerlig eller brutt, alternerende eller overlappende, balansert eller topp-(bunn)-tung, ublandet eller mikset av vokal og instrumenter" (Ibid, s.27, min oversettelse).

I en analytisk sammenheng som er relevant for min forskning har det vært interessant å vurdere et aspekt som er lite omtalt, nemlig det perkussive.

4.1.1 Det perkussive aspektet

Perkusjon kommer av latin og betyr 'slag'. I følge Store norske leksikon ("perkusjon ", 2012) er perkusjon 'betegnelse for slag- og rasleinstrumenter; alle slags trommer, pauker, tamburin, cymbaler, kastanjetter, maracas, claves (slagpinner), treblokker, kubjeller, triangel, celesta, marimba, klokkespill, xylofon m.m.'. Grove Music Online ("Percussion," 2012) skriver at perkusjon er slaginstrumenter: instrumenter hvor tonen blir generert gjennom et direkte slag med en pinne eller hånden. Slaginstrumenter kan være atonale, uten at en distinkt tonehøyde er representert. Skarptromme kan være eksempel på et slikt instrument. Selv om skarptrommen kan være stemt høyt eller lavt er det så godt som aldri en bestemt tone som skiller seg ut. Klokkespill og xylofon er eksempler på perkusjonsinstrumenter med distinkte tonehøyder.

²⁰ The intensity of volume with which notes and sounds are expressed.(...)fundamental parameters of composition which function interdependently to create musical meaning and structure. Fra: Thieme, M. (Ed.) (2012) Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press.

Men om man tenker på ordets betydning i videre forstand: "forandrings-, utviklingskraft; bevegelse : utviklingens, systemets, skuespillets dynamikk". Fra: Guttu, T. (Ed.) (2010) Norsk ordbok (2. ed.). Oslo: Kunnskapsforlaget. (Man kan utvide begrepet til også gjelde andre dynamiske faktorer som for eksempel forandringer i tempo og timing også. Videre bør man kunne bruke dette begrepet om hvordan en tone utarter seg over tid: forholdet mellom anslag og durasjon).

Store norske leksikon ("perkusjon ", 2012) skriver: 'På elektroniske orgler er perkusjon et registertrekk som frembringer perkusjonsaktig toneansats og dynamikk'. Et registertrekk er noe som former lydens karakter. Dette må bety at en lyd eller sound kan ha kvaliteter som har karakteristikk lignende en lyd fra et perkusjonsinstrument. Et av de karakteristiske kjennetegnene til lyden i et slaginstrument er et distinkt anslag. Dette kan komme av at den energien som generer lyden er tilført i dette ene øyeblikket - et slag. Graden og formen av anslaget i en lyd kan man derfor kalle klangfargens perkussive kvalitet, eller aspekt. Et annet atonalt aspekt med en lyd er dens durasjon, eller varighet, dette kan også brukes som en perkussiv effekt.

Om man søker i Store norske leksikon, Ordnett eller Grove Music Online på 'perkussiv' (percussive), får man ingen treff som gir en definisjon. Men ordet er likevel brukt i artikler, blant annet i Store Norske Leksikon ("Richie_Havens," 2012), om Richie Havens, amerikansk sanger, gitarist og komponist: '...personlig utstråling, en hes, myk stemme og en særpreget, *perkussiv* [min kursiv] gitarstil'. Det kan da tenkes at denne gitaristen la vekt på et distinkt anslag i tonen, muligens for å vektlegge, eller fremheve rytmen i musikken. Denne bruken går igjen hos Grove Music Online i en beskrivelse av Jeff Beck:

[...] largely outside the key and occasionally abandoning distinct pitches for a percussive sound. He uses microtonal inflections in his string bends for [...]'
(fra Grove Music Online "Jeff Beck," 2012).

Her beskrives det at Beck utelater tonehøyden i den spilte tonen til fordel for perkussiv lyd. Det kan da hende at han bevisst demper durasjonen slik at anslaget blir fremhevet for å fremheve rytmen. Videre kan man bruke effekter som ekko og klang for å manipulere en tones durasjon. Gitaristen i U2, The Edge, er for eksempel en flittig bruker av slike effekter. Og dette er en fremtredende del av hans sound. En annen perkussiv effekt kan være å stoppe tonen distinkt. Dette er mye brukt blant bassister og gitarister for å skape 'luft' og driv. Et eksempel kan være en bassist som kutter tonen sammen med at skarp trommen blir slått på. I en situasjon uten trommer kan en gitarist for eksempel slå an en ny tone og dempe etterklngen på samme sted med påfølgende lik effekt.

4.2 Gestikk

Lilliestam anerkjenner hver enkelt musiker sin spillestil som personlig sound: 'Begreppet personlig sound kan sages vara samma sak som *personstil* eller *idiolekt*'²¹ (1995, s.218). Denne personlige sounden kan blant annet være et resultat av gestikk. Jon Øystein Rosland (2011, s.5) sier i sin masteroppgave at gester kan defineres som kroppsbevegelser som kommuniserer mening. Slikt sett er det naturlig å tenke seg at individuelle måter å røre seg på også vil ha innvirkning på den enkelte utøvers sound. Henrik Hellstenius sammenligner en musikalsk gest med kroppslige pulser:

En musikalsk bevegelse som varer omtrent så kort som en ordinær språklig setning. Musikken er et abstrakt språk men har mange koblinger direkte eller indirekte til det fysiske, det kroppslige. Det er bare å tenke på linken mellom jevn puls i musikk og menneskets hjertepuls. Forholdet spenning-avspenning er et fundamentalt forhold i musikk, slik det er i vår åndedrett hvor innpust er spenning og utpust er avspenning (Hellstenius, 2005).

Musikk kan i følge Jensenius forstås som en kroppslig fundert aktivitet, og man kan ikke skille kroppen fra de mentale prosessene som foregår, (sitert i Rosland, 2011, s.11). Kristoffer Bjerke beskriver hvordan Anne Danielsen definerer rytme. Hun skriver at den klingende rytmen i musikken kan defineres som en gest:

[...] Forholdet mellom det klingende og det ikke-klingende forklarer hun [Anne Danielsen] også ved hjelp av begrepene 'figure' og 'gesture', eller figur og gest. Gesten er en klingende musikalsk ytring som for eksempel et riff eller en frase, *eller et enkelt slag*, og innebærer i praksis derfor både de aktuelle og de virtuelle aspektene ved denne ytringen, i og med at de virtuelle aspektene alltid aktualiseres av det klingende. Figuren på den andre siden er det virtuelle aspektet ved gesten, og forklares av Danielsen som et skjema eller en struktur for å forstå gesten. I en analytisk oppdeling vil imidlertid gesten være det klingende og figuren det virtuelle. (Danielsen, sitert i Bjerke, 2007, s.10, min kursiv).

Slikt sett kan man si at puls og taktart også er en del av et sound. Hvordan man oppfatter grunnpuls og taktart kan dermed påvirke hvordan man oppfatter sounden i klingende musikk.

²¹ Personlig språk. Idiolekt. (2012). Oslo: Kunnsakpsforlaget.

4.2.2 Time

Det kan virke som om alle melodistemmer, linjer og rytmefigurer påvirker hverandre rytmisk. Hvis de ulike klingende elementene i musikken får sin mening ut fra referansestrukturer som gir dem mening, kan man si at den klingende rytmiske ytring dermed også er et resultat av de ulike perkussive elementene, fordi den klingende rytmen er skapt fra hvor disse er plassert timemessig i forhold til referansestrukturen. 'God timing' er i følge Dybo (som sitert av Rennemo, 2011, s.25) evnen til å gi ulike bidrag 'riktig', eller 'god', plassering i forhold til øvrige komponenter i det aktuelle musikalske forløp. Dette er noe utøvende musikere vanligvis snakker om som 'foran', 'på', 'bakpå', i forhold til en klingende eller ikke-klingende referansestruktur. For å få til en kollektiv 'bra' timing, kan det virke som det er viktig at slike mikroritmiske forskjeller står i forhold til hverandre slik at det skaper spenninger og fremdrift. Dette stemmer i så fall overens med hvorfor ulike musikere mener de passer bedre sammen med, eller spiller bedre med én instrumentalist, enn en annen som spiller samme instrument. Subjektivt føler de kanskje at timingen stemmer bedre. Å plassere musikalske gester timemessig slik at de skaper fremdrift i musikken er knyttet opp til bruken av verbet 'å groove'.

4.3 Groove

I følge Online Etymology Dictionary (2012) stammer ordet groove blant annet fra norrønt *grod* og *grof*, og betyr henholdsvis *grop*, *grøft* eller *bekk*, *elvbredd*. I engelsk forstand fikk det på 1600-tallet betydningen av en lang, smal kanal eller *fure*. Groove dukket opp i musikalsk sammenheng i 1902 som 'the spinal cut in a phonograph record' På 30-tallet dukket groove i følge Collins English Dictionary ("Groove," 2011) opp som en slengbemerking innenfor jazz hvis betydning var en kvalitetshenvisning på en fremførelse: 'In the groove' henviste til uanstrengt fremførelse med en god beat²². En groove kjennetegnes i følge Charles Keil ved en stor grad av repetisjon, men skaper likevel spenning. Groove innebærer en betoning av prosessen i musikkskapning, heller enn på de syntaktiske elementene:

²² Den isokrone grunnpulsen.

Music is about process, not product; it's not seriousness and practice in deferring gratification but play and pleasure that we humans need from it; 'groove' or 'vital drive' is not some essence of all music that we simply take for granted, but must be figured out each time between players; music is not so much about abstract emotions and meanings, reason, cause and effect, logic, but rather about motions, dance, global and contradictory feelings; its not about composers bringing forms from on high for mere mortals to realize or approximate, it's about getting down and into the groove, everyone creating socially from the bottom up' (Keil C, 1995, s.1).

Det Keil snakker om her kan være en kvalitativ side med begrepet groove, som groovens sosiale mening, men også groovens gest. Hvis man da vil koble sammen begrepet groove som et sosialt og rytmisk fenomen, med dans og kroppsbevegelse, kan det virke plausibelt å vurdere, ikke bare vestlig populærmusikk, men også annen musikk hvor rytme og dans er sterkt knyttet sammen. Om man da inkluderer folkemusikk fra de forskjellige regionene rundt om i verden, blir det klart at mye musikk er knyttet til dans, også stilarter innenfor det vi kaller klassisk musikk.²³ Det finnes et utall forskjellige typer musikk og kulturer hvor rytme og kroppsbevegelse oppstår. Dermed må man kunne hevde at det å føle en groove må være en subjektiv erfaring. Og siden en groove da vil kunne oppstå i musikk med ulik instrumentering, derav ulikt sound, og ulike rytmer med både jevne og ujevne pulser, jamvel flere pulser eller lag med beats, kan man ut fra et etnologisk perspektiv, trekke følgende konklusjon:

An unspecifiable but ordered sense of something that is sustained in a distinctive, regular and attractive way, working to draw the listener in. Grove Music Online ("Groove(i)," 2011).

Jason C. Birnholz og Beryl R. Benacerraf (1983) skriver at det å føle en puls, mammas hjerteslag, er en av de første erfaringer vi gjør i livet. Da er det kanskje ikke så rart at mennesket har en tendens til å ordne hendelser i et tidsperspektiv, og setter pris på regelmessige pulser. Spedbarn roer seg ned ved mors bryst når de blant annet føler den trygge velkjente pulsen fra hjertet. Barn sovner lettere når de blir vugget i søvn. Det kan virke som denne grunnleggende evnen til å oppfatte puls kan sammenlignes med evnen til å oppfatte isokrone pulser i musikk også. Utviklingen av denne evnen kan være

²³ For eksempel Wienervals.

kulturelt betinget. En forsker som A M Jones har forsket på afrikanske rytters kompleksitet. Han skriver at tidlig eksponering av rytmiske fenomen kan utvikle rytmesansen.

We have to grasp the fact that that if you from childhood you brought up to regard beating three against two as being just as normal as beating in synchrony, then you develop a two-dimensional attitude to rhythm which we in the West do not share' (Montfort, 1985, s.10)

Evnen til å tillegge musikken en puls gjennom kropp og/eller sinn for å kunne persipere den klingende musikken og således gi den en mening, kalte Richard Waterman i en artikkel fra 1948 'the metronome sense' (Bjerke, 2007, s.11). Ruth M. Stone skriver i artikkelen 'Shaping Time and Rhythm in African Music: Continuing Concerns and Emergent Issues in Motion and Motor Action' (Stone, 2007), at Robert Kauffman identifiserte en av veiene å gå for å forklare rytme som *motor*. Slikt sett kan man godt tenke seg at en groove er en rytmisk sammensetningen av ulike aspekter som fungerer som en motor som driver musikken fremover. Å definere begrepet groove slik den svenske forskeren Lars Lilliestam (1995, s.206) gjør:

'en låts grundpuls och rytmiska grundkaraktär, som ligger under melodin och andra framträdande instrumental- eller sångstämmor'

kan derfor virke fornuftig. Puls og beat blir ofte omtalt som synonymer, det vil si den følte pulsen i et musikalsk verk, det vi oftest kaller taktslag. I Grove Music Online ("Beat," 2011) er beat definert som den grunnleggende pulsen i taktfast musikk, og derfor den enheten som musikalsk tid er rettet etter. Selv om beaten ikke alltid er hørbar er den nødvendig for at en rytme kan bli etablert. Flere forskere, blant annet Anne Danielsen (2010), og J. H. Kwabena Nketia (1974), bruker benevnelsen puls også om *inndelinger* av den grunnleggende pulsen. Inndelinger er det som utøvende musikere vanligvis omtaler som underdeling. Jeg foretrekker å bruke benevnelsene *beat*, og *grunnpuls*, om den grunnleggende pulsen, og underdeling om inndeling av den grunnleggende pulsen i denne masteroppgaven.

Man kan også legge kvalitative aspekter til klingende beat: 'Wow, you've got a great beat!' Da kan man sammenligne beat med groove i kvalitativ forstand. For en trommeslager kan det bety å plassere slagene timemessig i forhold til beatet – mikrorytmiske avvik fra den isokrone grunnpulsen – slik at lytteren

subjektivt føler at det groover bra. Dette kaller Lilliestam groovens 'motoriska rörelse' (Lilliestam, 1995, s.207). En låt kan spilles på mange forskjellige måter, også uten at det groover. Å spille et rytmemønster, gjerne kalt en groove, er ikke det samme som at det blir spilt på en slik måte slik at det fanger den generelle lytters oppmerksomhet. Det kan virke som groove, både som subjekt og verb, er sterkt knyttet opp mot puls. Men det er kanskje ikke bare musikken, men også vår evne til å oppfatte puls, eksplisitt eller implisitt i musikk, som gjør at vi føler at noe groover. Det kan virke som om vi oppfatter grunnpulsen i musikken forskjellig ut fra taus kunnskap:

I witnessed some of the most striking evidence in support of Hornbostel's theory... in Bulawayo...All the Choirs had to sing set pieces of European composed music... These songs were conducted by the African teachers who coaches the choirs: I was astonished to see that several of them gave vigorous up-beats on all the strong beats where I should have given a down-beat...I discussed the matter with some of the African teachers afterwards, and they said that they definitely felt the up-beat to be the strong beat. (Blacking, som sitert i Stone, 2007).

Dette eksemplet viser at vi kan persipere rytmer forskjellig ut fra kulturbakgrunn. Den afrikanske dirigenten følte han skulle dirigere ett oppslag der europeeren mente det skulle være et tungt slag. Det kan være interessant å trekke inn et sitat fra en fremtredende vestlig utøver, trommeslageren Keith Carlock:

To me a groove is something that makes you want to move, makes you want to dance, you know. Even when I play, a lot of times, when I'm really feeling it, I move in my seat a little bit, just to kind of keeping a consistent feel happening in the hands, in the space between the notes. And that's really what's important- the space between the main pulse, meaning the kick and the snare, for groove music is very consistent. And then everything in between, all the subdivisions, the grace notes, and different accents and dynamics that you use in between those main beats are what makes it a little more special and unik...having that space between that very simple groove consistent. And then subdividing in between with sixteen notes, you know, need to stay very consistent also. And then there is different ways that those can, they can, you know, those sixteen notes can be very strict or they can be more loose, depending on how you feel them, and how the rest of the band

feels them too, you know. So there's a lot of variables...and then there is dynamics'. Keith Carlock fra videoen 'The Big Picture' (Wallis, 2009).

Her ser vi at å føle grooven er knyttet, ikke bare til auditive inntrykk, men også kroppsbevegelse. Det kan virke som at vi kan sanse en groove, for eksempel, via kroppen. Dette kan komme til uttrykk i, for eksempel, dans og fottramping, og synsinntrykk. Ved å se en utførelse kan dette forsterke vårt inntrykk av en groove. Videre kan det å føle en groove også være koblet opp mot psykologiske faktorer som for eksempel gruppepsykologi: Vi går på konsert og ser og hører en utøver eller et band, som for eksempel er kjent for å ha en fantastisk groove. Publikum nikker i takt, og det gjør vi også. Man kan også ved høyt volum kjenne lydtrykket fra høyttalerne fysisk på kroppen. For å skape en 'god' groove kan det være viktig med energi. Energi kan komme til uttrykk ved volum. Man føler som regel at det groover mer hvis volumet blir skrudd opp. Den norske trommeslageren Audun Kleive sa på et seminar i 1989 at man måtte ta tak i energien 'der oppe' og transformere den ut i trommesettet. Dette er selvsagt et svevende utsagn, men sier litt om innstillingen. Spiller man insisterende, kan spillet høres mer autoritært og distinkt ut, og således føre til at lytteren føler at det groover mer.

Carlock hevder at det ikke bare er beatet som er avgjørende for å føle en groove, men det som skjer i mellom, selve forholdet mellom beatene. Det er noe som er blitt analysert og forsket på. Anders Friberg og Andreas Sundström (1999) har blant annet forsket på hvordan underdeling er fordelt, og blir spilt i jazzmusikk. Man snakker her om swing, og graden av swing i jazz. Den punkterte underdelingen som kan være spissere enn trioler på lave tempi, blir flatet ut ved raske tempi. Det er også blitt forsket på mikroritmikk, da forholdet mellom auditive elementer seg i mellom, og beats²⁴. Andre forskere peker på at om en groove kan inneholde slike rytmiske variasjoner, er det likevel ikke et essensielt innhold for at noe oppleves som en groove. Carl Haakon Waadeland (2001) hevder at musikken groover hvis dens rytmiske elementer fører til kroppsbevegelser. Hans T. Zeiner-Henriksen hevder at

²⁴ For eksempel: Danielsen, A. (Ed.). (2010). *Rhythm in the Age of Digital Reproduction*. Farnham, Surrey: Ashgate. Og Keil, C. (1995). The Theory of Participatory Discrepancies: A Progress Report. *Ethnomusicology*, 39, 1-19.

rytmiske elementer ikke nødvendigvis trenger inneholde mikrorytmiske variasjoner for å føre til rytmiske kroppsbevegelser hos lytteren:

Spørsmålet om musikalske hendelser er relevante i en analyse av groover blir klart når de er sett i forhold til effekten på kroppsbevegelser. Rytmske hendelser som repeteres er sentrale for de observerbare strukturene som former grunnlaget for rørelsesskapende mønstre. Idealet for maskinpresise rytmisk timing i elektronisk dansemusikk utfordrer populære utsagn i rytmisk forskning relatert til den fundamentale natur av mikrotemporale variasjoner for groover. Levende musikere og hårfin mikrotiming er faktisk ikke spesielt relevant i forhold til produksjonen av groover i elektronisk dansemusikk, spesielt i forhold til lydopptaksteknikker, rytmeprogrammering og sound design. Jeg vurderer aktivering av (rytmiske) kroppsbevegelser til å være et sentralt kriterie når groove er brukt for å beskrive estetiske kvaliteter. Hvordan musikken er spilt for å aktivere disse bevegelsene varierer i forhold til ulike musikalske grener (Zeiner-Henriksen, 2010, s.157-158).

Groove som subjekt er en bestemt sammensetningen av rytmer eller rytmemønstre som gjentas. De kan ofte ha et navn, for eksempel, 'The Rosanna Groove'²⁵. Bjerke skriver at benevnelsen Beat blir brukt om groove i Hip-hop: 'Et beat betyr her en collage av samples som danner det rytmiske fundamentet' (Bjerke, 2007, s.25). For å forstå bedre hva begrepet groove innebærer, kan det være hensiktsmessig med en definisjon av begrepet rytme.

4.4 Rytme

De latinske og greske røttene av det moderne ordet rytme, refererer til *strøm*. 'Rytme kan bli tenkt på som inndeling av en slik temporal²⁶ strøm til diskrete og regelmessige hendelser' (Desain, 2000, s.12). Ordet rytme refererer altså ikke eksklusivt til et auditivt fenomen, men til hendelser som kan forekomme også via lys og andre sansefølelser. Dette kan forklare hvorfor groove, som en form for rytme, kan kobles opp mot kropp og dans.

²⁵ Den berømte trommegrooven på 'Rosanna' fra plata TotoIV,(4500882, 1982, Columbia).

²⁶ Temporalis. Som har med tid å gjøre, tidsmessig. (Medisinsk ordbok)

I følge Matthew Montfort kan det virke som om rytme i musikalsk sammenheng blir definert som alt som har med 'timing' (tid, tidsmåling) og lengde av musikalsk lyd. Han sier at rytme har tre aspekter:

1. Tid
2. Bevegelse i tid
3. Manglende nøyaktig regelmessig bevegelse i tid.

Musikk med nøyaktig regelmessig bevegelse i tid er sagt å ha en puls, og musikk uten puls er sagt å være fri rytme (Montfort, 1985, s.3).

Det kan være grunner til å ikke avgrense musikalsk rytme til lyd som et auditivt medium. Det kan også virke plausibelt å ta med energi som følge av musikalsk aktivitet, som også kan komme til uttrykk på andre måter og sanses via andre sanser enn hørsel. Rytme er et fenomen som oppstår *i tiden*, og omfatter ikke tidsbegrepet. Peter Desain og Luke Windsor definerer rytme som strukturert tid. Det vil igjen si at rytme ikke er synonymt med tid. Hvorpå tidskonseptet dekker all type rekkefølge og varighet, innbefatter rytme vanligvis en spesiell type av rekkefølge og hendelser, en hvor hendelsene inntreffer med en eller annen form for repeterende struktur (Desain, 2000, s.12).

4.5 Meter

Forskningen på kvintolunderdeling er sentrert rundt kvintolunderdeling som en del av referanserammen for rytme, fenomenet *meter*. Hvordan kvintolunderdeling kan påvirke grooven, og musikken er et sentralt aspekt i forskningen. Derfor er meter drøftet inngående her. Christopher Hasty argumenterer i boken *Meter as Rhythm* (1997) for at rytme kan forstås ut fra et rammeverk.. Videre skriver han at ordet rytme også kan brukes til å beskrive et fenomen som ikke gjentas, for eksempel en håndbevegelse, et stille liv, livsløpet til en slektning osv. Dette heller mot en estetisk bruk av ordet (Ibid, s.3). Han skriver at begrepet rytme kan deles i to:

1. Lovmessig, regelmessig, målt.
2. Ekspressiv eller autoritær bevegelse, gest eller form.

I musikologien har en slik todeling av begrepet institusjonalisert seg gjennom inndelingen mellom termene *rytme* og *meter*. Rytme har her mistet sin vanlige betydning som et repeterende mønster. Hasty skriver videre at slik repetisjon, forestillingen om et system av periodisitet, tilveiebringer 'måling av tid' for rytmisk aktivitet- et temporalt nett for måling av musikalske aktiviteter, eller et rammeverk for konstruksjonen av det genuine rytmiske byggverket i musikken, kalles *meter* (Ibid, s.3). På denne måten kan man forestille seg at meter er en mer eller mindre selvstendig struktur som rytme bruker for sin egen del. Rytme spiller fritt med eller imot meter:

Selv om meter som regelmessig, repeterende, og likhet er generaliserbar, mekanisk, ekspressiv nøytral og i seg selv bare i uttrykk har karakter, kan rytme gjøre bruk av meter for å skape sin egen karakteristiske egenskap og uttrykk (Ibid1997, s3, min oversettelse).

Kvintolunderdeling slik jeg har brukt det faller inn under definisjonen meter fordi det er en del av dette rammeverket. Anne Danielsen (2006), som viser til Gilles Deleuze, skriver at opplevelsen av rytme er et samspill mellom klingende elementer og virtuelle, ikke-klingende aspekter:

[...] ifølge Deleuze er ikke det virtuelle det motsatte som det virkelige, men en forskjellig manifestasjon av virkeligheten kalt det aktuelle. Faktisk er det virtuelle fullt ut virkelig, og må defineres som en del av det virkelige objekt, fordi objektet eksisterer delvis i et virtuelt territorium [...] Vi kan tenke oss musikalske referansestrukturer som virtuelle aspekter i den virkelige musikken, parallelt med at klingende hendelser er en manifestasjon av den samme virkelighet. (Danielsen, 2006, s.47).

Det er i forholdet mellom det klingende og de ikke-klingende referansestrukturene, puls og taktart, at rytme oppstår. Men for at denne klingende rytmen skal ha mening, må den måles mot noe, og dette er de virtuelle aspektene.

Meter blir definert i Grove Music Online ("Meter," 2011) som gruppering av beats i taktfast/målt musikk til et tilbakevendende mønster (takta), definert av aksenter. Et helt verk, eller en seksjon av et verk er konstruert ut fra rekkefølgen eller ordningen av takter, og repetisjon av aksentuerte mønstre – eksplisitt eller implisitt. Dette er rammeverket for hvordan rytme er etablert og persipert. Hasty (1997, s.4) skriver at det er i motsetningene mellom meter og

rytme at vi konfronteres sterkest med motsetningene mellom lov og frihet, mekanisk vs organisk, generell vs spesiell, eller konstant repetisjon av det samme vs spontan kreasjon av nytt. Tabellen på neste side er hentet fra artikkelen 'Rhythm, §1: Fundamental concepts and terminology', fra Grove Music Online (London, 2011, min oversettelse).

meter

-En serie med artikulasjoner som former måleenheter

-Musikalske "når" – meter fungerer for å lokalisere tidsrom

-Vanligvis regelmessig, krever lik avstand av beats eller/og downbeats i en takt

-Metrisk aksent stammer fra lytterens aktive engasjement med musikken

-Metrisk aksent er alltid den første i takta.

-Takter er kontinuerlige: ingen gap eller brudd i en metrisk enhet.

-Takter er kontinuerlige: ingen gap mellom påfølgende takter.

Sterkt forutsigbare: vanligvis konstante, et pålitelig grunnlag for å forutse når etterfølgende hendelser vil finne sted.

rytme

-En serie med tidsenheter som former grupper

-Musikalsk "hva"-objekter formet av sammenkoblingen av fenomener som har en durasjon

-Vanligvis ikke regelmessig, kjennetegnet av ulike tidsenheter innenfor en gruppe

-Rytmask aksent stammer fra konkrete aspekter som forskjeller i lydstyrke, tidsrom

-Rytmask aksent kan oppstå hvor som helst i en rytmisk gruppe.

-Rytmske grupper er kontinuerlige: ingen brudd innenfor en gruppe.

-Rytmer er ikke nødvendigvis kontinuerlige: ofte er det gap mellom påfølgende grupper.

Svakt forutsigbare. Rytmer er derfor ikke et pålitelig grunnlag for å forutse etterfølgende hendelsen.

I vestlig musikk er meteret konkretisert gjennom inndeling av musikalsk tid ved bruk av takter og taktarter med aksenter. I en 4/4 takt vil beatet vanligvis være tenkt på som fjerdedeler, og underdeling tenkt på som åttendedeler eller sekstendeler osv. Det er vanlig at man skiller mellom tunge og lette beats. I tabellen står det at en metrisk aksent alltid er den første i takta. Dette kan diskuteres. Ofte er eneren, og i lettere grad treer, aksentuert i en takt, og blir kalt *downbeats*. Toer og firer blir kalt *backbeats* og åttendedelene som kommer imellom blir referert til som *offbeats*. Et beat i takta som leder inn til en downbeat, blir kalt *upbeat*. Man kan også tenke seg en kraftigere markering av ener og treer, i populærmusikken ofte referert til som *halftime*. Da blir grunnpulsen (beatet), gjennom måten det musikalske stykket er notert, på en og tre i takta. I artikkelen 'Rhythm, §1: Fundamental concepts and terminology' (London, 2011) hevdes det at det kvalitative supplementet som aksenter gir, muliggjør en konflikt mellom meter og rytme. Hvis den metriske forskjellen mellom sterk og svak ikke er koordinert med former for aksenter som kan bli sett på som rytmiske, skapes en konflikt. For at en slik konflikt skal kunne oppstå, må meter og rytme dele samme plattform. Den kvalitative kategorien av aksenter kan levere denne delte karakteren og bringe meter inn til den konkrete merkbare verden av rytme'.

I artikkelen 'Meter' fra The Oxford Companion to Music (Latham, 2011), heter det at meter som kan deles inn i like deler, eller beats, kalles *divisive*: 4/4 deles inn i for eksempel 2+2 halvnoter. Et meter som kan deles inn i ulike deler eller beats, kalles *additive*: 4/4 og deles inn i for eksempel 3+3+2 åttendedeler, eller 7/8 delt inn i for eksempel 2+2+3. Om man kan dele et meter i to, kalles dette et *duple* meter. På figurnivå er dette taktarter som kan deles inn i to. Et meter som kan deles inn i tre, kalles *triple* meter, et meter som kan deles inn i fem kalles *quintuple* meter, osv. Et meter som kan deles inn i fire, seks, åtte, tolv, seksten, kalles fremdeles duple metere, fordi de kan deles i to isokrone pulser. I musikalsk sammenheng betyr isokron puls en jevn puls, det vil si etterfølgende pulsslå med lik durasjon, og et meter er som oftest satt sammen av isokrone pulser. Unntak er additive meter hvor beatene ikke er like lange, for eksempel 7/8 (2+2+3). Her kan likevel underdelingen – jevne åttendedeler

– betegnes som en isokron puls. Denne kan også være grunnpulsen. Da kalles det et *complex meter*²⁷.

Man skiller også mellom enkle (simple), og sammensatte (compound) meter. Dette er for å skille hvordan beat er inndelt, som følge av vestlig måte å notere noter på. En grunnleggende metrisk organisering av divisive meter kan derfor se slik ut:²⁸

	Duple Meter	Triple Meter
Underdelt i to	Single duple 2/4 4/8	Single triple 3/4 3/2
Underdelt i tre	Compound duple 6/8	Compound triple 9/8

En takt i 6/8 og en takt i 3/4 inneholder hver seks slag, men 6/8 er et dobbelt meter fordi det inneholder to grupper av tre. 3/4 er et trippelt meter fordi det inneholder tre grupper av to. Slik blir dette tolket som om 6/8 har to beats, og 3/4 har tre beats (Eksempel 5).



Eksempel 5. Dobbelt (compound duple) og trippelt (single triple) meter.

En 6/8 er i prinsippet dermed en totakt med triolunderdeling, og kunne vært notert som 2/4 med triolunderdeling (Eksempel 6). Fordi det kanskje er tungvint å notere triolunderdeling, skriver man den som 6/8, som vanligvis blir lest som 'compound duple'.

²⁷ En samlebetegnelse for meter mer enn fire isokrone pulser er *complex*. Det finnes også flere typer meter som jeg ikke går inn på her fordi de ikke har vært relevant for forskningen.

²⁸ Tabell hentet fra Latham, A. (Ed.) (2011) *The Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press.



Eksempel 6. 6/8-delstakt kontra 2/4-delstakt.

Om noen tolker rytmen i et gitt musikkstykke som 3/4, og andre i 6/8, kan man si de tolker musikken i ulike meter.

4.4.1 Polyrytmikk og polymetrikk

I forskningen oppsto det et problem som henger sammen med tolkning av et gitt stykke musikk i ulike meter som består av likt antall slag, nemlig når det oppstår ulike meter med ulike beats og dertil ulike underdelinger.²⁹ Et gitt stykke musikk kan tolkes ut fra ulike meter, og på den måten påvirker dette musikkens mening. I min forskning kan det virke som dette problemet oppstod som følge av isokrone polyrytmer, og den intuitive dannelsen av en referanseverdi i form av meter hos lytteren basert på taus kunnskap. Det er derfor interessant å diskutere polyrytmikk, og polymetrikk. I introduksjonen til boken *Polyrhythms the Musicians Guide* definerer forfatteren, Peter Magadini, polyrytmer som to ulike rytmer som blir spilt samtidig:

Litterally, the word 'polyrhythm' means 'many rhythms.' In common use the term means two ore more rhythms played simultaneously, or *against* each other. Polyrythms can also be thought of as two different meters (time signatures) played against (or more accurately, with) each other. (...) At the time volumes one and two of the original 'Musician's Guide to Polyrhythms' were written, the word '*against*' was used to describe one rhythm simultaneously being played with another. During that period the word was used by musicians to describe very basic polyrhythmic functions (i.e. 3 against 2). However, to be more precise and accurate, the word '*against*' is better defined when thought of as meaning a rhythm that goes '*over*,' '*under*' or '*with*' another rhythm which is played at the same time (Magadini, 1993).

Polymetrikk oppstår når flere meter er tilstedeværende samtidig. Den pulsen som kobler disse sammen er oftest en jevn puls og kan kalles en isokron puls:

²⁹ Dette er drøftet i kapittel 7 'Funn i forskningen'.

The pulsation is an isochronous reference unit used by a given culture for the measurement of time. It consists of a regular sequence of reference points in relation to which rhythmic events are ordered. Moreover, in polyrhythmic music, the pulsation is the common denominator, from the standpoint of temporal organization, for all the parts in a piece. It is therefore the basic unit of which time with respect to which all durations are defined (Arom, 1991, s.231).

Her ser vi altså forholdet mellom rytme og meter, og hvordan meningen i en gitt rytmefigur er avhengig av konteksten for å ha mening. Det er derfor Magadini i det første sitatet i dette kapittelet snakker om å spille en rytme *over* en annen, og ikke mot. Man kan for eksempel spille 5 mot 4, som både 5 over 4, og 4 over 5. Det er to vidt forskjellige ting. Man må uansett tenke seg at man har fire isokrone og fem isokrone perioder som hver for seg danner en 'makroperiode' hvor startpunktene møtes. Slik kan man tenke seg at man får en fellesnevner på 20 enheter: $20:4=5$ og $20:5=4$, fem perioder av fire enheter, og fire perioder av fem enheter (Eksempel 7).



Eksempel 7. Perioder av grupperinger av 5 og 4.

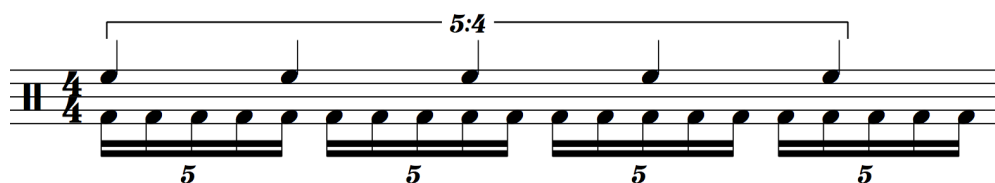
Hvis man videre tenker seg at man spiller fire over fem, må man spille fire isokrone rytmeverdier over fem grunnpulser som er delt inn i fire. Underdelingen av pulsen blir da fire, eller sekstendeler om man tenker noteverdier. Man markerer hver sjettede sekstendel (Eksempel 8).



Eksempel 8. Hver sjettede sekstendel markert.

For å spille fire over fem markerer, eller spiller man, hver femte sekstendel i en stemme mens man beholder grunnpulsen på hver fjerde sekstendel. Om man

spiller fem over fire må man dele grunnpulsen i fem og markere, eller spille, hver femte sekstendelskvintol (Eksempel 9).



Eksempel 9. Hver femte 16-delskvintol markert

Slik viser dette at selv om sekstendelene i Eksempel 5 – 7 holder samme tempo, vil altså grunnpulsene være ulik. Slik blir referanserammen, eller meteret, ulikt. I Eksempel 9 er grunnpulsene delt inn i fem. Dette er mye vanskeligere for en vestlig musiker, siden dette er en inndeling av pulsen vi vanligvis ikke bruker. Dette forholdet, spesielt rundt polyrytmene 5 over 2 og 2 over 5, og aspekter rundt det, er drøftet i kapittel 7. I polyrytmisk musikk kan fellesnevneren som knytter de forskjellige rytmene sammen kalles den isokrone referansepulsene, men denne trenger da ikke være grunnpulsene i et gitt musikkstykke. Ut fra hvordan man tolker en gitt rytme, kan derfor grunnpulsene og underdelingen av denne oppfattes, eller tolkes ulikt. I vestlig musikk er det vanlig at flere aspekter definerer en taktart. Noen av disse faktorene er metriske, for eksempel aksenter, mens noen er av en annen art, for eksempel sound.

4.5 Oppsummering

Det klingende kan i følge Danielsen (2006) påvirke det ikke-klingende, referansestrukturen: de virtuelle aspektene aktualiseres alltid av det klingende. Siden det er mulig å oppfatte de virtuelle rammene på forskjellig måte må de virtuelle aspektenes uttrykk være avhengig av fortolkning. Derfor er de virtuelle rammene subjektivt betinget: 'En fortolkning er et uttrykk for en fortolkeres forståelse av noe, men hvorvidt fortolkningen representerer en subjektiv eller en objektiv og allmenngyldig oppfatning kan diskuteres' ("fortolkning," 2009).

En groove kan sies å være formet av alle klingende elementer som har en perkussiv karakter i et gitt tidsforløp, og som danner rytmestrukturer i en periode, eller også perioder, og som blir timet i forhold til referansestrukturer, og repetert på en slik måte at de underbygger pulser som beveger lytteren. Groovebasert musikk, er musikk som er fundamentert på slike fenomener.

Hvordan groove blir oppfattet er en subjektiv opplevelse.

5 FORSKNINGSPROSESSEN

I forskningen ble det fokusert på å få et naturlig forhold til kvintolunderdeling. Forskningen foregikk, som nevnt tidligere, i tre forskjellige sosiale settinger: egenøving, gruppeøving og studiosession. De ulike settingene fordret ulike aksjonsykluser, men også metoder. De ulike metodene griper inn i hverandre selv om de ble brukt ut fra ulike tilnærminger i de forskjellige settingene. Mens vi på bandøving tok utgangspunkt i låter, riff og groover, for å, for eksempel, øve på problemer rundt samspill, tok jeg i egenøving ofte utgangspunkt i små rytmiske figurer eller enheter. Disse enhetene kunne bli satt sammen til en groove. Egenøvingen var på den måten mer teknisk detaljorientert enn bandøving. Noen av metodene brukt i egenøving kalles 'sticking' og 'fatback':

1. *Sticking*

'Sticking' er en betegnelse på måten man veksler mellom å slå med høyre og venstre hånd for å spille en rytmefigur. Noen av disse har navn, for eksempel 'enkeltslag', som betyr å veksle mellom høyre og venstre hånd for hvert slag. Med 'Dobbeltslag' menes å veksle mellom høyre og venstre hånd for hvert andre slag, osv. 'Paradiddle' betyr to enkle og ett dobbelt. I en gitt rytmefigur vil dette påvirke sounden ved at de ulike måtene å bevege hendene på helt naturlig skaper ulike aksenter. For eksempel vil sekstendeler spilt på samme lydkilde, for eksempel en skarptromme, låte forskjellig med ulike stickings pga. artikuleringen som følge av de ulike stickingene. Dette kommer av små dynamikkforskjeller, eller mirkorytmiske variasjoner og klanglige variasjoner mellom slagene generert av forskjeller i håndbevegelsene. Fordi trommestikkene av samme grunn treffer trommeskinnet på forskjellige steder, farger dette også lyden, da en tromme låter ulikt ut fra hvor og hvordan du treffer den med stikka .

[...] a sticking is, in the most basic sense, an articulation. Different stickings sounds differently and can therefore be used as a means to articulating and phrasing musical events in time (Chaffee, 1976b, s.4).

Det finnes en tradisjonell skarptrommeskole som baserer seg på ulike stickings hvor man kaller dette *rudiments*. Disse stickingene har alle navn og danner grunnlaget for å spille marsjer. Jeg har brukt noen av disse i min forskning, og i tillegg brukt stickings fra Chaffees bok *Sticking Patterns* (1976b), og Joel

Rothams bok *Rock Drumming with Quintuplets* basert (1984), basert på både dobbeltslag og enkeltslag.

The term 'compound' sticking refers to those patterns that contain both single and double strokes. By using such patterns, a wide variety of phrasings and articulations can be achieved... (Chaffee, 1976b, s.34).

'Paradiddle' er for eksempel en såkalt 'compound sticking' fordi den inneholder både enkeltslag og dobbeltslag, men mange stickings har ikke navn. Opp gjennom årene har jeg ofte brukt en metode basert på stickings i forskjellige isokrone underdelinger for å lære rytmemønstre og polyrytmiske perioder. Denne metoden er beskrevet av Lars Erik Asp i hans masteroppgave 'Sticking og polyrytmikk : en arbeidsmetodisk tilnærming til polyrytmer. Masteroppgave i rytmisk utøvende musikk' (Asp, 2008).

2. *Fatback*

'Fatback' er egentlig et navn på en type groove består av et rytmemønster over to 4/4-delstakter hvor man forskyver siste backbeat i den første takta med en åttendel. Trommepedagogen Pat Petrillo beskriver det slik i et forum på [drummerworld](http://drummerworld.com)³⁰:

'The 'fatback beat' is a specific groove that was played alot on 70's R&B tunes. When I was a kid, if you couldn't play this beat, you couldn't be in a band :) It can be heard on tunes like 'Cold Sweat', and 'Mother Popcorn' by James Brown (played by Clyde Stubblefield), The beginning of '25 Miles' by Edwin Starr, and many others. It's a two bar groove that places the snare on the '&' of 4 in the first bar. THAT is what makes it different from other grooves. The term 'fatback' does have its origins in food...(...) The fatback is the 'greasy, fatty' part of the skin of pork. Many old school R&B drummers/musicians used to call this a 'greasy' beat because it's so different...so they began calling it the 'fatback'..because it's a greasy, slippery beat! Also, listen King Curtis Live in San Francisco, and the tune 'Memphis Soul Stew'. He is introducing the band, and when he comes to Bernard Purdie, he says..'Now we need a pound of fatback drums'...and Bernard kicks into the famous fatback beat with the snare on the & of 4..Of course with some other variations as well....' (Petrillo, 2006).

³⁰ Trommeside på internett (www.drummerworld.com).

I boken *Time Function Patterns* (Chaffee, 1976c) refereres 'fatback' til en metode for å øve inn ferdigheten med å kunne plassere basstrommen og skarptrommen på alle mulige steder i beatet, og kombinasjoner over to beats med sekstendelsunderdeling, mens man spiller forskjellige ostinat over ett beat på hi-hat. Denne metoden ble skrevet om til kvintolunderdeling med samme intensjon som originalen, men med kvintolunderdeling.

En metode som ble brukt flittig i gruppeøving var *vamp*: 'Å vampe' vil si å repetere en kort musikalsk periode mange, ofte et udefinert antall ganger. I artikkelen 'Vamping' i *The Oxford Companion to Music* hevdes det at dette er en teknikk mye brukt, for eksempel, i introer og presentasjoner hvor det blir snakket over musikalske hendelser, eller mens man venter på at andre hendelser finner sted:

'Improvising a simple, harmonized piano accompaniment, usually of octaves in the left hand alternating with chords in the right. The word, said to date from the early 18th century, was used in the early days of music hall, when 'vamp till ready' indicated that a progression was to be repeated indefinitely until a soloist entered' (Gammond, 2012).

Denne teknikken, i mer moderne sammenheng, er ofte en groove og akkordprogresjon spilt av kompet, og ofte brukt som underlag for solospill. I gospelmusikk er 'vampen' gjerne en del av en låt hvor det er åpning for vokalsolistiske utfoldelser og såkalt 'call-response' mellom solist og kor. En slik periode kan bestå av kun én eller flere takter som gjentas, for eksempel, fire takter med en repetert akkordprogresjon. I forskningen min ble dette brukt i bandsammenheng som en metode for å få et naturlig forhold til ulike rytmemønstre med kvintolunderdeling, ved å gjenta korte musikalske hendelsesforløp mange ganger.

5.1 Eksisterende empiri

Som nevnt innledningsvis visste ikke jeg om noen poplåter skrevet med underdeling i fem før jeg startet med forskningen. Jeg hadde spilt groover med kvintolunderdeling før jeg startet med systematisk utforskning høsten 2010. Groovene var selvkomponert, og disse var presentert for noen få medmusikanter med ulik respons. Dette, og undringen over at det tilsynelatende ikke fantes populærmusikk med kvintolunderdeling, gav

utgangspunktet for problemstillingen. I starten av forskningen ble det i første omgang søkt etter data på internett, for å se om det fantes noen låter med kvintolunderdeling som var omtalt der. Internett ble brukt aktivt fordi veien til biblioteker med aktuelle titler var lang. Universitetsbibliotekets internettsider og elektroniske viderekoblinger til oppslagsverk har også vært mye brukt i forskningen. Gjennom stikkordsøk på nettet ble det funnet mange relaterte artikler og definisjoner av termer, fenomener og begrep tilknyttet emnet det har vært forsket i. Et par eksempler er Ordnett og Grove Online. Mye av litteraturen har også vært lånt på Universitetsbiblioteket.

Eksisterende empiri var det lite av på internett. Men noe var av interesse:

- et klipp fra instruksjonsvideo med Steve Smith(2009),
- instruksjonsvideoer på Youtube som omhandle kvintoler i fills og som underdeling - men da kun for trommesett.
- litteratur med noteeksempler fra afrikanske trommerytmer³¹ og indisk musikk³² i bøker lånt ved biblioteket.
- Etyder fra Gray Chaffee's bokserie *Patterns* (Chaffee, 1976a), *Rock Drumming with Quintuplets* (Rothman, 1984), og *Polyrhythms-The Musician's Guide* (Magadini, 1993).

Men ingen av disse omhandler kvintoler som grunnleggende underdeling i låter.

Senere på høsten 2010 hørte jeg helt tilfeldig en låt på radio. Etter en stund med 'rytmisk forvirring' ble det konkludert med at det muligens var låt med kvintolunderdeling. NRK kunne opplyse at låta var 'Eight Hundred streets by feet', (90162, 2006, ACT Music), med jazzpianisten Esbjörn Svernsens trio, EST. Etter innkjøp av denne låta på iTunes og lytting oppfattet jeg meteret som underdelt i fem. Disse eksemplene viser at datainnsamlingen har vært både målrettet og tilfeldig. På grunn av tidligere erfaring med kvintolunderdeling ble dette oppfattet og registrert i en helt tilfeldig låt spilt på radio. Senere er det funnet mer data: en låt av bandet Rush: 'Losing It', hvor deler av låten, bl.a.

³¹ Shimha Arom (1991) *African Polyphony and Polyrhythm*, Cambridge University Press, Cambridge.

³² Tala khanda i (Montfort 1985)

første vers, kan tolkes som totakt delt inn i kvintoler. *Rhythmic Studies for All Instruments, volume 1* (Moreno, 2006) tar opp emnet å spille med kvintolunderdeling sidene 21-23, 36-38.

Slikt sett er ikke kvintolunderdeling et nytt og ukjent fenomen, men man kan likevel ut fra omfanget av data konkludere med at det er veldig lite brukt i vestlig populærmusikk. Siden jeg i starten ikke kjente til noe musikk innenfor feltet populærmusikk som var underdelt i fem, gikk jeg i gang med å komponere musikk som inneholdt dette elementet selv.

5.2 Komponering

En del av forskningsprosessen foregikk derfor ved å komponere låter som ble formet og prøvd ut i samspill med medmusikere. Intensjonen var å komponere i forskjellige sjangre innenfor populærmusikk. Sommeren 2010, før starten på masterstudiet, ble det komponert og programmert en skisse til en poplåt i studio til en kamerat i Oslo. Programmering ble valgt fordi jeg ikke hadde noen eksempler på hvordan det ville låte, og av erfaring visste fra tidligere forsøk på gruppeøvelser at det ville være vanskelig å spille med kvintolunderdelingen for musikere, noe som kunne bremse den kreative prosessen. Jeg skrev tekst, og sang inn ett refreng på denne låta. Kameraten min la på gitar. Trommer ble spilt inn senere hos en annen kamerat i et studio i Skien, etter øving hjemme med det programmerte låtmaterialet på headset som referanse. På masterstudiet var jeg så heldig å treffe en medstudent som ble veldig interessert i kvintolene. Han lagde også en låt til sitt masterprosjekt basert på kvintoler. Denne låta – 'In Between' – må kunne betegnes som Fusion³³. Denne ble fremført på hans eksamen våren 2011, og besetningen her ble utgangspunkt for bandet jeg har brukt i min forskning i settingen gruppeøving. Etter hvert komponerte jeg en jazzlåt også – 'Live'. Høsten 2011 ble låta 'All Alone' programmert og komponert sammen med Peder Losnegård, alias LidoLido. 'All Alone' er kommentert i kapittel 7.

I forskningsøyemed var det interessant i å vite hvordan andre hørte musikken som ble komponert, og derfor ble midlertidige utkast spilt for andre lyttere for å få tilbakemeldinger fra dem. Tilbakemeldinger og samtaler fra medstudenter

³³ Fusion er en sjanger som er en blanding mellom jazz og rock.

formet dermed i noen tilfeller den videre forskningen. Jazzkomposisjonen 'Live' er et resultat av en tilbakemelding fra en fremførelse av en annen låt i en samspilltime. Tilbakemeldingen gikk på at det var lett å oppfatte den grunnleggende pulsen i 'In Between' som fem slag i en 10/8-delstakt når åttendedelene ble markert i hi-hat. Slik ble låta av noen persipert i et annet meter enn den ble komponert i. Dette resulterte i at jeg komponerte en låt – 'Live' – i 15/16-delstakt, som blir en tretakt underdelt i fem, slik at det blir mer naturlig å tolke beatet som annenhver sekstendelskvintol.

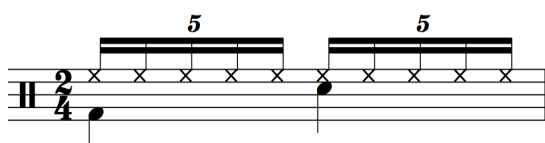
Ett av målene med forskningen var å kunne spille disse låtene, utvikle ferdigheten til å spille med kvintolunderdeling og da også improvisere, eller spille ad lib. For å gjøre dette måtte det øves mye både alene og i gruppe.

5.3 Egenøving

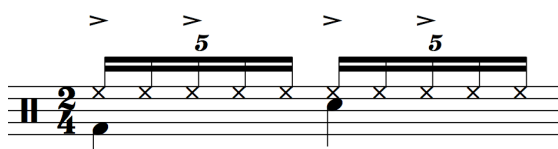
Ideen med å spille i kvintolunderdeling oppsto for midt på 1990-tallet da jeg var student ved Agder Musikkonservatorium. Jeg spilte, som nevnt tidligere, øvingsetyder fra boken *Sticking Patterns* (Chaffee, 1976b, s. 19,38,45,48,54,56) som var komponert i blant annet 10/8, 15/16 og 20/16-delstakt. Disse ble tatt opp igjen og øvd på da emnet ble tatt opp igjen i 2010.

Masterprogrammet ved Universitetet i Agder var en mulighet for å ta opp igjen interessen for kvintolunderdeling, og mye tid i starten ble brukt til å øve på egenhånd. Det ble øvd på trommesett og øvingspad. Siden jeg er utøver og har studert trommespill, var det naturlig å også utvikle metoder for å øve inn kvintolunderdelinger basert på eksisterende øvelser. Derfor ble metoder for å øve på andre problemer redesignet til å omhandle kvintolunderdeling. Jeg var selv forsøksperson ved å gjenkjenne problemer som oppsto og lage spesifikke øvelser for å øve på disse problemene. Dette er også i tråd med aksjonsforskning - man studerer egne erfaringer fra praksis og evaluerer egen forskning for så å tilpasse metodene for å forbedre praksisen (McNiff, 2002). For å venne øret og kroppen til å spille med kvintolunderdeling, øvde jeg på trommesett for å få sound fra et trommesett. Dette genererer også mange ulike rytmebevegelser i ulike lemmer, og således er mer kroppslig helhetlig enn å

øve på øvingspad, som ofte ikke fordrer de store kroppsbevegelsene³⁴. På trommesettet var den første metoden som ble tilpasset å omskrive Fatbackøvelsene i boken *Time Function Patterns* til kvintolunderdeling (Chaffee, 1976c). Denne ble litt komplisert i starten. Derfor ble prøvd ut å spille helt enkelt med sekstendelskvintoler på hi-hat, downbeat på basstromme og backbeat på skarptrommen (Eksempel 10). Deretter ble det prøvd ut ulike betoningar på hi-haten, for eksempel aksentuering av eneren og treeren i kvintolen for å høre hvordan dette påvirket fremdriften (Eksempel 11).



Eksempel 10.



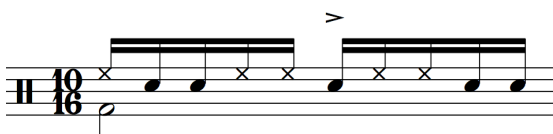
Eksempel 11.

For å danne et grunnlag for å frasere polyrytmisk med kvintolunderdeling var noe av det første som ble gjort å finne frem stickings som var basert på fem slag for eksempel høyre (h) venstre (v) hvv og vvhv. Denne stickingen er kalt 5c i boken *Sticking Patterns* av Chaffee. Disse stickingen danner naturlig en periode på fem. Dette ble øvd på en øvingspad mens det ble trampet hvert femte slag med begge benene for å markere, og venne kroppen til at det var en puls underdelt i fem. For å øve på groove og forskjellige rytmemønstre, var metodene generelt basert på å loope korte partier på en, to, tre og fire takter. Om man vil øve på fem mot tre og fem mot fire med kvintolunderdeling ved hjelp av stickings, må man bruke stickings på henholdsvis tre og fire slag; for eksempel fem over tre: hvv (vhh), og fem over fire: hvvv (vhhh). Her kan man

³⁴ Øvingspad ble benyttet fordi det er veldig praktisk i forhold til plass og volum. Slik er det for eksempel mulig å øve hjemme i stua uten å plage andre med støy.

også bruke en vanlig sticking kjent fra rudiments: paradiddle (hvhvhvv), som er en alternerende stickings fordi den veksler mellom høyre og venstre hånd.

For å øve på fraseringer som naturlig 'går opp' i fem, ble det øvd på alternerende stickings basert på ti slag hvhvhvhvv. Denne stickingen ble valgt fordi den ved enkle grep fører til en logisk introduksjon til kvintolunderdeling: om man plasserer høyre hånd på hi-hat og venstre på skarptrommen, spiller basstromme på første slag og aksentuerer slag 6, kan dette tolkes som en 2/4 takt med kvintolunderdeling (Eksempel 12).

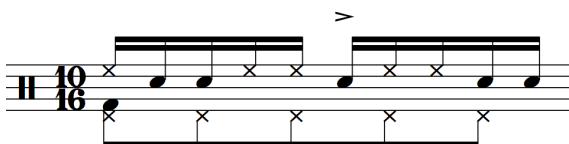


Eksempel 12. 2/4-takt med kvintolunderdeling.

Gjennom søk på nettet, fikk jeg tak i boken *Rockdrumming with Quintuplets* av Joel Rothman (1984). Det ble tatt utgangspunkt i denne for å øve inn øvrige stickings med kvintolunderdeling. Disse stickingene ble først øvd på med en øvingspad av praktiske hensyn, og siden det på dette stadiet stort sett skulle øves inn rytmiske mønstre i hendene til en 'motorisk hukommelse', var det ikke nødvendig å rigge opp fullt trommesett. For å gjøre beatet ekspisitt ble ulike rytmemønstre også trampet i takt med benene på gulvet. Dette var for eksempel enerne i kvintolen. Disse øvelsene ble siden overført til trommesettet.

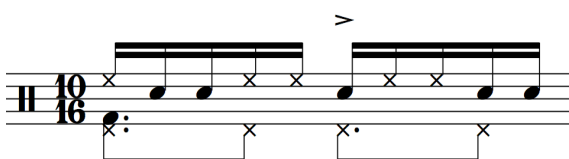
For å danne et grunnlag for å spille ad lib med kvintolunderdeling ble det laget øvelser til trommesett basert på stickingsøvelsene fra side 4 i *Rockdrumming with Quintuplets*. Disse øvelsene er skrevet ut i 10/16-delstakt og er en mengde ulike stickings. Måten det ble utført på var å spille ener i basstrommen; spille alle høyrehåndsslag på hi-hat; alle venstrehåndsslag veldig svakt på skarptrommen, bortsett fra 6. slag som ble markert på skarptrommen uavhengig av hånd (det vil si at høyrehånd ble flyttet ned på skarptrommen hvis dette slaget skulle bli spilt av høyre hånd i den aktuelle stickingen). Dette ble så loopet. Dette ble gjort for å markere backbeatet slik at det ble markert, og det hørtes ut som 2/4-delstakt med kvintolunderdeling. For å øve på variasjon med tanke på improvisasjon, ble også to og to øvelser koblet sammen

etter at alle var gått gjennom og innstudert en for en. For å få en systematisk sammenkobling av alle sammenkoblinger ble først øvelse en spilt med alle de andre, så øvelse to sammen med resten, og så videre. Slik ble alle sammenkoblingene gått gjennom og øvd på. Det ble eksperimentert videre med å trampe hi-hat på annenhver kvintol, eller åttendedelskvintolene, slik at dette dannet en fem over to bevegelse (Eksempel 13)



Eksempel 13. Fem-over-to bevegelse.

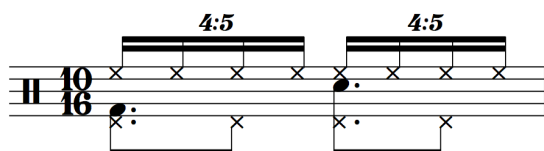
Dette var en ganske behagelig måte å holde tempo på. Siden det stort sett ble øvd i ett tempo på 60 bpm³⁵ var det veldig langsomt å kun trampe enere på hi-hat. Ved å trampe annenhver kvintol ble åttendedelstempoet 150, som er et vanlig tempo å trampe hi-haten på hvis man spiller en groove i 75 bpm og tramper isokrone pulser for å holde tempo. Ulempen her er at den uerfarne lytter som ikke er kjent med kvintolunderdeling lett vil kunne tolke at man spiller i 5/8 og således ikke tolker musikken ut fra samme meter som utøveren. Dette skjedde blant annet på samspilltime når vi presenterte låta 'In Between'. Dette er nødvendigvis ikke feil, man kan jo i utgangspunktet persipere og tolke musikk slik man velger selv. Men det kan sammenlignes med å tolke musikk skrevet i 6/8 som 3/4. Musikken får en annen mening fordi den blir tolket ut fra en annen ramme. Jeg ønsket at lytterne skulle oppfatte samme meter som vi spilte i. For å gjøre den grunnpulsen, eller det følte beatet mer eksplisitt, ble det derfor etter hvert øvd på å trampe eneren og fireren og ener og treer i kvintolen også, (Eksempel 14).



Eksempel 14. Markering av 1+4.

³⁵ Slag per minutt.

Senere ble det øvd på å plassere basstrommen på alle mulige steder med hi-haten gående i de nevnte rytmemønstrene. Dette er den tidligere nevnte øvelse som jeg lagde ut fra fatbackøvelse i boka *Time Function Patterns* (Chaffee, 1976c). Forskjellige måter på å veksle mellom forskjellige underdelinger for å utforske hvordan det påvirket beatet mitt (backbeaten) ble også laget, siden en inkonsekvens av backbeatets plassering når jeg vekslet mellom ulike underdelinger var en tilbakemelding etter en trommetime med Audun Kleive³⁶. Da det ble øvd på dette ble det kun trampet på fjerdedelene, for ikke å spille polyrytmer i underdelingen. Hvis man i utgangspunktet spiller med kvintolunderdeling og trapper ener og treer på hi-hat for så å spille vanlige sekstendeler på hi-hat over dette, blir dette fire over fem sekstendeler, men med bare markering av ener og firer i kvintolen i hi-hatstemmen spilt av foten(Eksempel 15)³⁷. Dette høres veldig uryddig ut.



Eksempel 15. Markering av 1+4 i kvintolen sammen 4:5 i sekstendeler.

Poenget var å få underdelingen til å høres naturlig ut, og da var det bedre å øve på stickings og rytmemønstre innenfor kvintolunderdelingen og la eventuelle polyrytmer komme som en naturlig del med kvintolunderdeling av grunnpulsens referanseramme. For eksempel fem over to ved å markere annenhver kvintol, og fem over tre ved å markere tredjehver kvintol o.s.v. Altså spille fem over to, tre og fire, og ikke to, tre og fire over fem, som da ville kreve en annen underdeling enn fem. Dette ønsket jeg ikke bruke tid på siden dette var utenfor forskningsområdet.

Etter å ha øvd alene på kvintolunderdeling i nesten to semestre, ble jeg med i et band for å spille 'In Between' på eksamen til en medstudent. Denne låta er komponert med underdeling i fem og er inspirert av min forskning – utkastet

³⁶ Kjent norsk jazztrommeslager fra Skien.

³⁷ På dette eksempelet kan det se ut som treeren i kvartolen spilles på likt med andre og fjerde slag i hi-hat, fot. Det gjør de ikke i praksis.

mitt til en poplåt og jazzlåta 'Eight Hundred Streets by Feet'. Dette bandet ble utgangspunkt for forskningsbandet mitt.

5.4 Gruppeøving

Siden det kan være vanskelig å spille musikk basert på en underdeling man ikke har vært eksponert for og har erfaring med, dannet jeg et forskningsband for å øve på kvintolunderdeling. Besetningen var trommer, bass, gitar og keyboard. Valg av instrumentbesetning ble gjort fordi disse instrumentene tradisjonelt danner grunnlaget for et ensemble innenfor populærmusikkgenrene. Det kan virke som at øving i samspillsammenheng var en av nøklene til å få selve idéen om å bruke kvintoler som grunnleggende underdeling til å fungere i musikalsk sammenheng. På bandøvelsene var det viktig at den sosiale stemningen var bra for å holde et åpent og søkende sosialt klima. Dette fordi det forskningssammenheng gav muligheter for at nye oppdagelser som de enkelte bandmedlemmene gjorde rundt temaet kvintolunderdeling kunne bli eksplisitte for de øvrige medlemmene, men også for at de ulike medlemmene i bandet kunne komme med sine meninger og forslag til endring.

Det ble alltid gjort opptak på bandøvelsene for å dokumentere hva vi hadde gått gjennom på øvelsen. I en situasjon der man spiller selv er det ofte lett å fokusere på det man selv holder på med og ikke lytte etter de andre aspektene i musikken. Derfor ble det gjort opptak på iPhone i programmet iTalk mot slutten av hver øvelse som ble delt på Dropbox. Opptakene ble også brukt til evaluering og gjenkjenning av problemer som hver enkelt øvde på hjemme. Felles evaluering av øvelsesopptak ble gjort delvis på mail, og i starten av neste øvelse hvor vi diskuterte det kvalitative innholdet i opptakene, og hva vi kunne forandre på og jobbe videre med. Så ble det prøvd ut forskjellige idéer som noen hadde kommet opp med hjemme, eller kom på mens det diskutertes. Dette kunne være både formmessige, tonale og rytmiske kompositoriske elementer, som også innebar instrumentering og sound. Opptakene er også en viktig dokumentasjonen på forskningsprosessen, fordi de viser utviklingen veldig konkret gjennom direkte opptak fra øvelsene, og ikke er en lingvistisk beskrivelse av den musikken som det ble forsket på. I tillegg ble opptakene brukt til å forandre og utvikle låter og idéer til senere bandøvelser.

Forskningsbandet spilte også på samspilltimer som i mastersammenheng fungerer som interpretasjon der hver enkelt elev presenterer materiale i sammenheng med forskningen sin og får tilbakemelding og kritikk.

Forskningsbandet spilte egne og andres låter for å få en meningsbærende musikalsk tilnærming til å spille med kvintolunderdeling. Et av målene var å lage enkle låter med underdelingen. Det viste seg at det var ganske vanskelig å spille låter med kvintolunderdeling på en 'naturlig' måte. Det kan virke som det er lettere å improvisere når man har erfaring med forskjellige klingende rytmer i det aktuelle meteret. Et lite kompendium for egenstudie for bandmedlemmene ble laget slik at alle hadde et opplegg for å øve inn og persipere underdelingen. Dette kompendiet er en ganske systematisk og teoretisk tilnærming til fenomenet basert på metode fra *Sticking Patterns* (Chaffee, 1976b), og *Rock Drumming with Quintuplets* (Rothman, 1984) for trommer. Dette ble delt på Dropbox slik at rytmiske grunnøvelser kunne øves på hjemme.

Et av målene var å kunne improvisere. Det ble derfor på bandøvelsen fokusert på å komme forbi stadiet med teknisk og matematisk tilnærming, for å kunne spille musikken på samme måte som spilt i vanlig 4/4 – en 'løsere' måte å forholde seg til grooven på som innebærer at det er mulig å improvisere. Dette ble gjort for at musikken med kvintolunderdeling ikke skulle høres så konstruert ut ved at den var fastlåst til kun forhåndskonstruerte groover og rytmer. Derfor ble det øvd på å spille ad lib med en løsere tilnærming slik at det ikke spiltes fastlåste forhåndskonstruerte rytmemønstre med kvintolunderdelingen. Når alle gjorde dette på likt var det vanskelig å orientere seg i forhold til plassering av beatet. Måten dette ble løst på var at vi loopet deler av låtene og spilte disse delene om igjen mange ganger. En av musikerne i bandet spilte da mer faste rytmemønstre som fremhevet beatet og underdelingen eksplisitt, mens andre da kunne være friere rytmisk, men likevel hadde en 'knagg' å forholde seg til. Dette ble valgt for ikke å få en for teoretisk tilnærming. Slik oppnådde alle i bandet etter hvert få en større frihet til å spille med kvintolunderdeling, og man 'hørte' etter hvert linjer som vi kunne improvisere. Slik ble tilnærmingen til musikk med kvintolunderdeling på bandøvelsene etterhvert mer preget av improvisasjon, og samspillet ble en setting hvor det ikke ble fokusert på tekniske detaljer. Det kan virke som dette

var en viktig brikke for å skaffe seg et rytmisk overskudd og knowhow i å spille delvis ad lib med underdeling i fem.

I kapittel 4.3 skriver jeg at Waadeland (2001) og Zeiner-Henriksen (2010) peker på at musikk groover hvis det fører til (rytmiske) kroppsbevegelser. På gruppeøvelsene ble det derfor brukt mye tid til å *vampe*³⁸ på en groove: spille det samme rytmemønsteret om igjen mange ganger. Dette ble gjort mens grunnpulsen ble trampet og kroppene beveget i takt med det aktuelle meteret. Man kan godt si at det ble danset mens det ble spilt. Ved å vampe kan man også konsentrere seg om å spille presist og lytte etter hvordan rytmiske figurer fungerer sammen, heller enn å tenke videre på neste rytmiske og/eller tonale utfordring. Slikt sett får man god tid til å absorbere og bearbeide musikken. Det som ble jobbet med i dette tilfellet var det Anne Danielsen (2006) kaller opplevd rytme, både det klingende og det virtuelle: groovens gest. Å vampe på en groove kan være en god måte å få den kvalitative følelsen av at det groover. Denne metoden ble brukt med samme intensjon som looping av deler av låtene: øve inn et naturlig forhold til å spille med kvintolunderdelingen. Etter hvert ble det øvd på å spille enkle fills mens det ble vamped for å få en leken innfallsvinkel på å spille fraseringer i grooven.

Samtidig ble det øvd på ferdig konstruerte rytmemønstre og polyrytmikk. På en låt i 15/16 ble det for eksempel øvd på fem over tre i løpet av en periode på fire takter som ble loopet. Noen i bandet markerte i hver fjerde takt tredje hver sekstendelskvintol slik at fraseringen ble fem over tre. Når det blir øvd slik kan det har større musikalsk verdi enn å øve kun på fem over tre for seg selv.

Slik ble groover, låter, og deler av låter brukt i samspillsituasjonen for å øve på forskjellige aspekter med kvintolunderdeling.

³⁸ En vamp kan være synonymt med å loope en del av en låt. Men å loope deler av en låt er ofte lengre partier av låta, som for eksempel et helt refreng, og trenger ikke være groovebasert. Vamp er ofte looping av korte sekvenser bestående av to til fire takter med få og enkle akkorder. Vamp er ofte groovebasert, ved at et rytmemønster blir gjentatt i den hensikt at det skal 'bevege' lytteren mer og mer.

6 ANALYSE

6.1 Grunnlag for analytisk modell.

Analyse er i forskningen på kvintolunderdeling brukt som en forklaring på ulike rytmiske aspekter forbundet med komponering med kvintolunderdeling i populærmusikk. Forskningen har vært fokusert på å analysere musikk med kvintolunderdeling for å studere hvordan kvintolunderdeling kan påvirke musikkens rytmiske oppbygging, og for å kunne drøfte hvordan man som lytter oppfatter denne musikken. I analytisk sammenheng har det vært fokusert på aspekter i sound som de enkelte lyder og klangers perkussive aspekt som beskrevet i kapittel 4.1.1³⁹.

Allan F. Moore (2001) hevder at den klassiske musikkanalysen som tar utgangspunkt i notene ikke fungerer så godt ved analyse av populærmusikk.⁴⁰ Alternative analysemodeller er derfor utviklet for analyse av populærmusikk. En av disse er nevnte Allan Moore sin modell i boken *Rock: the primary text: developing a musicology of rock*. Her skriver han at en analyse av rock må ta utgangspunkt i musikkens tekst. Med dette mener han det klingende materialet. Middleton stiller også spørsmål med den tradisjonelle musikkanalysen:

...for a good deal of pop music and most genres of black American music, the technical differences between this music and mainstream Western art music (e.g. the emphasis on sound-quality, the distinctive singing styles and treatment of timbre, the relative importance and complexity of rhythm, the significance of pitch inflection, the valorization of harmonic simplicity and structural repetition) raise questions about whether conventional analytical method, designed for study of the art-music repertory, is always appropriate (R. Middleton, 2001, s.151).

³⁹ For en bredere diskusjon av sound vil jeg henvise til Kristoffer Bjerke. Bjerke, K. Y. (2007). *Klanglig forming av grooveopplevelsen: en studie av sound som groovebestemmende parameter*. Universitetet i Oslo, Oslo.

⁴⁰ Musikkforskeren Jan LaRue utelukker harmoni, melodi og rytme i kategorien sound, og skriver i *Guidelines for Style Analysis* at den stilanalytiske kategorien sound inkluderer alle aspekter av lyd vurdert i seg selv heller enn som råmateriale for melodi, rytme og harmonier LaRue, J. (1992). *Guideline for Style Analyse* (2. ed.). Sterling Heights: Harmonie Park Press..

Dette sitatet viser at det kan virke som det er hensiktsmessig å ta utgangspunkt i musikkens sound som det totale lydbildet ved en analyse av populærmusikk. Moore deler i sin metode sounden, og dermed også lydkildene i ulike lag eller sjikt, men legger ikke samme betydning i ordet som Hellstenius (2005)⁴¹. Moore deler sjikt inn slik:

1. Det rytmiske sjikt. Trommer og perkusjon.
2. Bass-sjiktet. De dypeste frekvensene.
3. Solistsjiktet. Melodistemmen, vokalt eller instrumentalt.
4. Det harmoniske sjikt. Befinner seg mellom bass og solistsjikt. Består av akkorder og harmonier som binder disse sammen (Moore, 2001, s.33).

42

Å analysere musikken ut fra lydbilde innebærer lytting. Keil har, i følge Dybo (2002), uttrykt skepsis til bruk av elektroakustiske baserte metoderedskaper:

Som et alternativ til elektroakustiske baserte metoderedskaper av DP har Keil ved senere anledninger uttrykt ønske å etablere et ekspertpanel, som kan drøfte og fastsette hva som kan være musikalsk 'groove'. På den måten ønsker han å oppnå et bredt empirisk belegg for fastsettelsen av musikalsk "groove"-fenomener⁴³. Men dette ønsket kan også tolkes som et uttrykk for en skepsis til at "naturvitenskapelig metodeapparat" er det mest hensiktsmessige i studiet av komplekse rytmiske fenomener (Ibid).

I analysen av låten 'All Alone' som er komponert og spilt inn, er det utelatt elektroanalytiske innfallsvinkler. I følge Dybo er Melograf, Sonograf utdaterte elektroakustiske metoderedskaper (Dybo, 2002, s.15-56). Det finnes nyere metoder som bruker bl.a. spektrogram. En av disse er boken *Analytical Methods of Electroacoustic Music* (Simoni, 2006). Her brukes spektrogram og visualisering av lydbølger i tillegg til verbal drøfting og beskriving. Et annet

⁴¹ Forgrunn, bakgrunn og mellomgrunn.

⁴² Tor Dybo kritiserer blant annet Moore for ikke å behandle rytmiske fenomener som groove og timing grundig nok Dybo, T. (2002). En drøfting av analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet. In L. Johnson (Ed.), *Musikkvidenskapelig årbok* (pp. 15-56). Trondheim: NTNU..

⁴³ Ut fra diskusjonen i kapittel 4, kan det virke som groove er veldig subjektiv og varierer fra person til person med alle de variabler dette innebærer. Det er sannsynlig at man ikke vil komme til en endelig konklusjon. Og det er ikke sikkert at andre eksperter som tilfeldigvis ikke er med i dette ekspertpanelet vil være enig i denne konklusjonen.

elektroakustisk verktøy er editeringsvindu, eller *amplitudegraf*: "En amplitudegraf viser amplitude, eller volum, vertikalt og horisontalt. Modellen lages gjerne i et audio-sequenser program som for eksempel Digidesign Pro Tools, Steinberg Cubase, Apple Logic, eller Ableton Live" (Bjerke, 2007, s.25). Som nevnt tidligere kan PD-torien til Charles Keil, mikrotiming, og ørsmå variasjoner av timing være viktig for hvordan vi subjektivt oppfatter en groove. Samtidig skriver Zeiner-Henriksen at slike variabler ikke er essensielt i forhold til at musikken groover. I en analyse av mikrotiming kan rammeverket i editeringsvinduet bli brukt for å visualisere enkelte lydenes anslag og dynamiske utvikling slik de er fremstilt grafisk. Mikrotiming er ikke kommentert, fordi det ikke har vært eksplisitt forsket på.

I min forskning har noter vært et nyttig verktøy, fordi jeg som musiker er vant med denne visuelle noteringsformen som inneholder mye viktig informasjon. Dette er noe Moore (2001) også kritiserer når han sier at musikkvitenskap tenderer til å bli visuell (han sikter til partiturorientert og notebildefiksert) i stedet for auditiv. Men han sier at vi likevel ikke kan ignorere noter. Og at noter kan være verdifulle hvis de blir brukt med omhu. Noter kan ikke gi fullstendig informasjon i alle analytiske sammenhenger. Musikk spilt ut fra noter må likevel interpreteres fordi notene ikke gir tilstrekkelig informasjon for en eksakt gjengivelse av den musikken som i utgangspunktet er blitt notert. Jeg har brukt noter i tillegg til verbal drøfting og beskriving i min analyse av 'All Alone'.

Det kan virke som lytting og persepsjon av musikk i utgangspunktet er en subjektiv opplevelse. All musikk en person hører på vil ved denne lytterens persepsjon av musikken bli farget av lytterens tidligere erfaring og kunnskap. Å skrive en kvalitativ analyse av et stykke musikk ut fra sound vil med andre ord lett kunne farges av analytikerens kunnskap. Theodor W. Adorno har beskrevet forskjellige type lyttere ut fra deres musikkunnskapsnivå, og fokus på musikk ut fra ulike synsvinkler (Adorno, 1976, s.11-29). Det kan virke som det aktuelle fokuset på hva man lytter etter i musikk i tillegg til kunnskapsnivå kan spille inn på hva som blir lagt merke til ved lytting – hva man lytter etter i musikken i en aktuell situasjon. 'Eight Hundred Streets by Feet' ble for eksempel spilt av forskningsbandet. Slik ble den også analysert for å finne ut hva de ulike instrumentene spilte Dette må kunne kalles en praktisk analyse av de relevante faktiske forhold, men ofte uten bevisst lingvistisk refleksjon over deres

funksjoner. Ved å analysere, eller 'plukke' en låt, trenger man praktisk musikkteoretisk kunnskap, eller evne til å lytte etter bestemte aspekter i musikken, noe som gjerne kommer av praktisk erfaring⁴⁴. Slik analyse foregikk kontinuerlig gjennom forskningsperioden i de ulike settingene. Dette viser at man er i stand til å lytte etter forskjellige aspekter av et klingende musikalsk verk. Ved gjentatte gjennomlyttinger kan vi tenke oss at man kan fokusere på ulike aspekter ved musikken. Dette kan bety at man dermed persiperer den ulikt, selv om man i kraft av å være samme person har de samme forutsetningene. Den individuelle persepsjonen kan altså være formet av andre ulike forhold, ikke bare kunnskap. Å vurdere musikk utover de konkrete faktiske forhold har i praksis vist seg vanskelig, fordi en rekke psykologiske faktorer vanskelig å måle spiller inn. Det kan for eksempel virke som om vurderingen av ulike kvaliteter i et gitt klingende musikkstykke, og hvordan disse kvalitetene blir oppfattet i et musikkstykke er avhengig av hvor musikkstykket er plassert i forhold til annen musikk:

Assessment of ability in musical contexts is normally subjective, unlike competitive sport, where winning a match is an objective measure of skill. Judges, who are often music professionals, listen to prepared performances and then rate these according to implicit or explicit criteria. It is well established that such assessments, even if offered by experienced and trained judges, have limited reliability (Laming, 1990). Ratings may change according to such variables as the gender or attractiveness of the performer (Landy and Sigall, 1974) and are extremely vulnerable to order effects (Hales and Tokar, 1975): for instance, judges often rate a performance in relation to the one they have just previously heard. Jury members of a leading international piano competition gave quite different ratings to the same performance when it was repeated twice within a sequence of recorded performances (Manturszewska, 1970)... However, because it is hard to devise objective measures for qualities such as interpretative power, the most widely used psychological tests have tended to concentrate on relatively simple and short-term perceptual sub-components of musical skill, such as the ability to tell whether two short musical sequences are the same or different in pitch and/or rhythm (e.g. Seashore, Lewis and Saetveit, 1960;

⁴⁴Dette kommer til uttrykk hos Bjorn Charles Dreyer, side 108, hvor han korrigerer musikolog Alan Moore som hører et ridecymbal hvor det egentlig blir spilt hi-hat. Dreyer, B. C. (2011). *Elektronisk gitar praktisert ut fra lydlandskapsperspektiver.*, Universitetet i Agder, Kristiansand.

Bentley, 1966; Sergeant and Boyle, 1980).(Grove Music, Psychology of music, §VI: Musical ability).

Eksemplet over viser at vurderingen av et lydbilde er veldig subjektiv og preget av blant annet hendelser som har skjedd i umiddelbar fortid. Man kan da for eksempel tenke oss at et element som tempoet i en låt vil være preget av den foregående. Om man hører to låter i rekkefølge og den første låten har et høyere tempo, vil dette kanskje føre til at lytteren føler at den andre låten er langsommere enn den egentlig er, enn om den foregående hadde hatt et lavere tempo. Men det kan også tenkes at det er andre aspekter innbyrdes i en låt som kan spille inn på tempofølelse, en av disse er metriske, og forbundet med tolkning. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 7.

Jeg kunne valgt å ta utgangspunkt i Moores analysemetode ved analyse og gjennomgang av 'All Alone', men det er valgt å dele den klingende musikken inn noe annerledes enn Moore. Siden det er forsket på groove, er den harmoniske oppbyggingen i liten grad kommentert. Det er fokusert på metrikken, og hvordan perkussive aspekter danner grunnlag for rytmer, form og bevegelse i låta. Analysen av 'All Alone' er en beskrivelse av hvordan og hvorfor ulike rytmiske elementer ble brukt i komponering og arrangering. Det er i hovedsak en lingvistisk fremstilling basert på noterte stikkord som ble gjort mens komponeringen fant sted.

I analysen er det brukt noter for å vise rytmiske hendelser. For å gjøre pulsen mer eksplisitt er noen av eksemplene notert slik av den eksemplifiserte rytmen er notert med halsen opp, og grunnpulsen med halsen ned. Noen eksempler er notert med tonehøyde slik at det som er eksemplifisert skal bli mer tydelig i notebildet. Disse eksemplene er markert med G-nøkkel. Eksempler på rytmiske aspekter som har en tonehøyde er markert som kryss der hvor ikke tonehøyden er notert. I ett eksempel (Eksempel 23), er det markert kryss i forskjellige linjer for å indikere den tonale toneforskjellen.

Jeg har ikke tatt opp historiske og sosiale hendelser om for eksempel hvordan og hvor for eksempel en sjanger som R&B har oppstått. Men form, akkord oppbygging, sound og andre kompositoriske elementer i 'All Alone' er valgt ut fra at låta skal passe inn i en musikalsk sjanger, og også en kultur. På den måten er låta formet av noen ikke-musikalske aspekter. Det ble diskutert om det for eksempel skulle være rapping eller melodi på verset. Av subjektive grunner ble

det rapp. Men kulturelle og sosiale aspekter rundt låta er ikke diskutert i analysen.

6.2 'All Alone'

Komponeringen av 'All Alone' foregikk over et halvt år, fra våren 2011 til november samme år. Først som preproduksjon⁴⁵ i Sweet Spot studio⁴⁶, så to studiosessions hjemme hos Peder Losnegård, alias LidoLido, deretter miksing og mastring i Sweet Spot studio igjen.

Tidlig i prosessen bestemte jeg meg for å se om det gikk an å komponere låter med kvintolunderdeling i forskjellige sjangre innenfor populærmusikk. Dette for å se om det i det hele tatt var mulig å innføre kvintolunderdeling samtidig som kriteriene om at musikken skulle være enkel ble bevart. En av sjangrene jeg valgte var Rap/R&B. Jeg ble i denne sammenhengen anbefalt å ta kontakt med Losnegård, som er en ung artist innenfor denne sjangeren. Det var flere grunner til å ta kontakt med Losnegård. To av de viktigste var at jeg har kjennskap til Losnegård fra før. Han også er trommeslager, og på den måten interessert i rytmikk. Intensjonen var å lage en så enkel, men fengende låt innenfor sjangeren R&B som mulig, men med kvintolunderdeling.

Låta 'All Alone' er programmert og kvantifisert – det vil si at alt som er spilt inn, bortsett fra vokalen, er behandlet av datamaskinen og plassert rett på beatet timemessig i forhold til griden⁴⁷. Alle instrumenter man hører er skapt og gjengitt av programmer i en datamaskin. Noen av lydene er skapt i *software synthesizers*, mens andre lyder er *samples*. Når jeg her nevner 'stryk', er dette derfor ikke autentiske strykeinstrumenter, men opptak av ekte strykere, samples, som gjennom program i datamaskinen kan bli gjengitt i ulike tonehøyder. Dette er ikke alltid problemfritt da det kan påvirke de enkelte lydenes sound. Alle lydene er spilt inn via et *MIDI-keyboard*. Noen av lydene, for eksempel trommenelydene, er i utgangspunktet laget for å etterligne en trommemaskin fra tidlig 80-tallet, som igjen var laget for å etterligne ekte trommer. I denne produksjonen er det ikke brukt ekte trommemaskin, men et program med tilnærmet like lyder. Trommelydene er brukt med hensikt for å

⁴⁵ Forarbeid til lydproduksjonen.

⁴⁶ Studio på Veia, drevet av Rudolf Alfred Fredly.

⁴⁷ Det metriske rammeverket visualisert på dataskjermen i editeringsvinduet i et musikkprogram.

skape et tradisjonelt lydbilde innenfor den sjangeren vi ønsket å komponere i – R & B.

Losnegård utførte den fysiske programmeringen, og innspillingen og komponeringen er gjort på en Mac med innebygde software-synther og Cubase opptaksprogram. Det første som ble gjort var å sette datamaskinen til telle i 5/4, fordi mange lyder som er brukt inneholder ekko-effekter som er programmert til å virke i 'normale' 16.deler. Tempo for grunnpulsene i 'All Alone' er 60 BPM med kvintolunderdeling. Ved å sette tempo til 150 BPM og taste inn 5/4 taktart, jobbet datamaskinen med 16.deler. Bakdelen var at vi måtte forholde oss til et klikk som gikk i 5 over 2 i forhold til intendert puls. Dette var for øvrig ikke noe problem fordi den nye trommebeaten som ble programmert ble laget ut fra den gamle trommebeaten fra preproduksjonen ved at den gamle gikk i loop. Slik hørte vi helt fra begynnelsen av totakt med kvintolunderdeling ekspisitt ut fra den gamle trommebeaten.

Når man komponerer et stykke musikk, er det ikke slik at man alltid lager ting fordi de skal ha en funksjon. Man skriver gjerne linjer og riff også grunn av deres estetiske kvaliteter, men på denne komposisjonen ble mange av lydene valgt for å skape fremdrift og riktig lydbilde i forhold til sjangeren. Siden intensjonen var å lage en så ukomplisert, men fengende låt som mulig, ble akkordene derfor holdt enkle⁴⁸. Komponeringen startet med utgangspunkt i programmeringen fra preproduksjonen. Dette loopet vi i en periode på fire takter slik at akkordprogresjonen gikk om og om igjen sammen med grooven. Vi startet med trommene, og jobbet i et program som heter Reason. Den gamle beaten (fra preproduksjonen) var litt komplisert og ble derfor forenklet og programmert med 'riktige' lyder (for å relatere dem til kvalitetene for hvordan jeg har definert moderne populærmusikk i slutten av kapittel 3). Lydene som er brukt er fra en av de første trommemaskinene på markedet, nemlig en Roland 808, som er spesielt viktig for å få et 'riktig' sound:

The TR-808 is a classic drum machine that used analog synthesis to create its sounds. The sounds have a very thin and pure quality and aren't grungy like its successor the TR-909. In fact, the 808 has become the signature beatbox used in most R&B and hip-hop as well as a lot of dance and techno music.

⁴⁸ I slutten av kapittel 3 har jeg definert populærmusikk som 'enkel, og lett forståelig for de fleste: Det vil si sjangermessig i sin enkleste form og harmonikk, og med vekt på melodi og klar struktur'.

Booming bass kicks, crispy snares and that annoying cowbell sound made famous during the 80's are all part of the 808 and its famous sound. (fra vintagesynth.com "Roland TR-808 Rhythm Composer," 2012)

Dette ble spilt inn via masterkeyboardet, en stemme om gangen: hi-hat, handclaps og basstromme; mens de gamle trommene lå under som en referanse. Disse ble nå tatt bort. Den nye beaten, eller trommegrooven, ble så kvantifisert. Etter litt eksperimentering med å flytte basstrommen frem og tilbake innenfor den metriske rammen, ble basstrommen programmert til eneren og fireren i kvintolunderdelingen, fordi det følte som det beste 'hodenikkerytmemønsteret', det vil si det som virket mest naturlig å nikke i takt med (Eksempel 16). Slik får fireren i basstrommen i praksis en funksjon som *upbeat*, som definert i kapittel 4.5, og leder inn til *downbeat*, den første grunnpulsen i takta, og *backbeat*, den andre grunnpulsen i takta.



Eksempel 16. Basstromme på 1 og 4 i kvintolunderdeling.

Noe som er interessant i denne sammenhengen, er at mens Moore utelukker tonehøyde i det rytmiske sjiktet, ble det i programmeringen av 'All Alone' brukt lyder fra dette sjiktet for å skape basstøner: Noe av det spesielle med en Roland 808 er de klare rene lydene. Dette gjør det mulig å stemme basstrommene slik at de får en distinkt tonehøyde. I 'All Alone' ble det programmert nedstemte 808 basstrommelyder, ofte kalt 'kicks', på enerne med tone lik grunntonen i akkorden. For ikke å forstyrre anslaget som var programmert fra før i den nye trommebeaten, ble anslaget her 'skrudd' vekk. Måten det ble gjort på var å lage en fade inn, slik at lydets anslag ikke kan høres. Deretter ble det programmert en lyd fra en Trilian bass-synth⁴⁹, og laget lengre basstøner med denne for å få en sound med mer kornete tekstur. Denne følger de stemte basstrommene utenom intro, outro og andre pre-refreng hvor de stemte basstrommene er alene. Deretter ble det programmert noen synthlyder:

⁴⁹ Software bass synthmodul.

Her finnes mer info: <http://www.spectrasonics.net/products/trilian.php>

- Lyd med akkordprogresjon.

Denne lyden ligger rolig og skifter på hver andre fjerdedel sammen med bassen for å fremheve harmonikken, men også for å bruke harmoniske skift for å markere *downbeats*. Etter evaluering ble det valgt å kutte durasjonen etter tre sekstendeler for å skape luft for melodistemme og forventning inn til backbeaten (Eksempel 17). Denne lyden kommer godt frem i starten av versene.



Eksempel 17.

- Lyd med lang durasjon som ligger i bakgrunnen for å underbygge harmonikken og skape 'atmosfære'.

Dette er en type lyd som ofte blir referert til som en padlyd. Denne er laget med utgangspunkt i en Malström softwaresynth.

Etterpå ble det lagt til en lys lyd fra denne synthen hvor bassen ble skrudd vekk. Slik det er brukt det her beveger det seg i 32-dels noter i et mønster på fraser av fire 32-delsnoter delt inn i en 16-delsnote og to 32-delsnoter (Eksempel 18). Slik beveger fraseringen seg fem over to beats. Dette er et rytmemønster som ble brukt mye av artist og produsent Tim Mosley, kalt Timbaland⁵⁰. Ved å bruke et slikt rytmemønster fra en produsent innenfor sjangeren, blir den stilistiske tilhørigheten ytterligere fremhevet. Lyden er ganske høyfrekvent og høres nesten ut som et perkusjonsinstrument.

⁵⁰ Hip-hop and R&B producer Timbaland, wrote music critic Touré in Rolling Stone, was "among the few modern sound makers who have a signature sound, not a formula." Timbaland made his name crafting a string of multi-platinum hits for superstar artists, most notably for Jay-Z, Ginuwine, the late Aaliyah, and childhood friend Missy "Misdemeanor" Elliot. Among his biggest singles are Ginuwine's "Pony," SWV's "Can We," and Aaliyah's "One in a Million." Timbaland scored his own Top Ten hit in 1997, "Up Jumps Da Boogie," with long-time friend Magoo Timbaland. (2002) (Vols. 32). Gale Cengage.



Eksempel 18.

Denne rytmen ble brukt for å 'lime' takta sammen. Med kvintolunderdeling får man en underdeling som gjør at beatet ikke kan deles opp i to jevne mindre pulser uten at dette blir polyrytmisk i forhold til underdelingen. Derfor er det laget et polyrytmisk rytmemønster som gikk opp etter to beats. Denne lyden høres på første del av refrengene, og er mest fremtredende i venstre side.

På pre-refrengene kan man høre en samplet pianolyd som spilles av baklengs. Slik har denne lyden ikke noe klart anslag, men vokser seg større etter hvert. Denne lyden blir introdusert i første pre-refreng og bidrar til å poengterer at dette er en ny del ved nyanseforandring i låtas sound. Ved å tilføre en ny lyd her understreker man det LaRue kaller makrometer:

'For nettopp slike vide grunner er det at forandring i sound bidrar mest: de kan synliggjøre store moduler midt i uordenen av andre elementer, og opprettholder den hierarkiske strøm av sammenhengende enheter i middels og nå og da også store dimensjoner. Beskjedne forandringer i orkestrering hver 16. takt, for eksempel kan minne oss tydelig om en delstruktur som lett kunne forsvinne blant virvaret av melodiske og rytmiske detaljer' (LaRue, 1992, s. 30-36, min oversettelse)

Forandring i sound via orkestrering ble brukt for å få en distinksjon av de forskjellige delene ved arrangement av 'All Alone'. Siden det var ønskelig at refrenget skulle ha et 'større' sound enn de andre delene, ble det for eksempel lagt til flere elementer på refrenget, både rytmisk og tonalt. Det ble for eksempel lagt på gitarsynth for å gjøre refrenget større.

Melodilinjen ble nynet frem i studio mens refrenget gikk i loop. Deretter ble 'vokalmumling' recordet⁵¹. Vokalmelodien ble altså i noen tilfeller mumlet frem før teksten. Det ble recordet flere opptak oppå hverandre som ble arbeidet med

⁵¹ Tok opp. Spilte inn.

etterpå med å klippe opp og lime sammen deler til en melodi. Slik ble alle de ulike vokaldelene i låta laget. I første vers har vokalfraseringen, som ofte kalles 'flow' ved rapping, en ganske lik fraserings i de ulike frasene. Denne har siste anslag på treeren i taktens andre kvintol slik at dens durasjon slutter *upbeatet*. Slik er det perkussive aspektet ved vokalens klangfarge også med og fremhever grooven ved at fraseringen dermed bygger opp under grooven, i stedet for polyrytmisk fraserings *over* groovens klingende aspekt. Tekstskrivning foregikk ved å loope partier av låta og nynne seg frem til en tekst. Deretter sette på opptak og loope del for del og syng x antall ganger oppå hverandre og klippe og lime. Mens melodistemmens fraserings som beskrevet over i første vers er enkelt bygd opp ved at dens durasjon slutter fjerde slag i andre beats underdeling, for å skape kontinuitet og 'flow', er vokalen i andre vers friere rytmisk i forhold til grooven. Etter evaluering mellom første og andre studiosession ble vokalmelodien her en rytmisk variasjon i forhold til rytmikken brukt i vokalen i første vers. Dette ble gjort for å for å skape variasjon siden. Denne avgjørelsen ble tatt ut fra vurderinger om at grooven på dette punkt i låta hadde blitt såpass etablert hos lytteren at det var mulig å innføre rytmer som jobbet mot grooven. Fra tredje takt i andre vers har vokalen en polyrytmisk fraserings (Eksempel 19, de to siste taktene i eksemplet).



Eksempel 19. Polyrytmisk fraserings i vokal.

Denne 'konflikten' med grooven er skapt av de perkussive aspektene i teksten, konsonantene, vokalens 'flow'. Denne blir løst opp igjen i takt fem slik at det bare er et 'rytmisk utspring', og ikke blir etablert som en gjennomgående fraserings.

På andre verset er for øvrig bassen orgelpunktbasert litt rytmikk fra trommebeaten i preproduksjonen er beholdt for å skape variasjon mellom første og andre vers i låta også i de dype frekvensene. Vokalen er også på

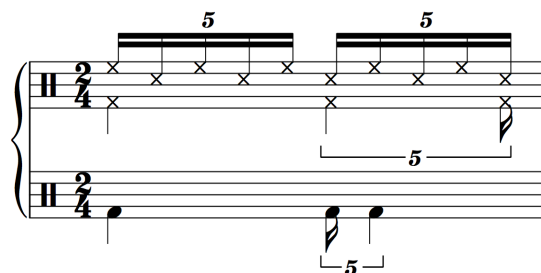
utvalgte steder i låta klippet opp i små biter for å gi perkussive effekter. Dette høres godt på andre prerefrenge.

Formen på 'All Alone' er: Intro (8 takter), vers (8 takter), pre-refreng (8 takter), refrang (8 takter), vers (8 takter), pre-refreng (8 takter), refrang (8 takter), bridge (16 takter), re-intro (4 takter), refrang (8 takter), outro (4 takter). Formen ble til etter hvert som ulike deler av låta ble komponert. Låta ble altså ikke komponert fra start til slutt, men refrenget ble laget først.

Nedenfor har jeg listet opp noen andre ting som ble lagt til for å skape variasjon i tillegg til klanglig og dynamisk utvikling i låta:



Her er det også programmert basstromme som notert i eksemplet for å underbygge grunnpulsen (Eksempel 23).



Eksempel 23. Fiolinstemmer i 5:2.

Etter bridgen med sin kryssrytme kommer introen igjen for å 'nullstille' med å presentere noe kjent før siste refreng. Siden lytteren på dette punktet av låta har vært eksponert for kryssrytmen fem over to, og dermed kanskje har mistet grunnpulsfølelsen, er dette partiet lagt til for å hjelpe lytteren inn igjen i grooven. Vokalen er også på utvalgte steder i låta klippet opp i små biter for perkussive effekter, noe som høres godt på andre pre-refreng. Outro er som intro for å få en fin avrunding av låta.

Låta er mikset i Sweet Spot Studio av Rodolf 'Rootzy' Fredly. Det ble lagt vekt på at den skal låte bra også på dårlige lydanlegg. Derfor er bassfrekvensene 'tørket opp' for ikke å bruke opp unødvendig energi her. Av samme grunn er basstrommen mikset til å 'booste' i frekvenser som høres også på et lite anlegg. I mastringa la Rootzy på en delay for å gi vokalen en ny dimensjon. Dette høres ganske godt etter første vokalfrase i første vers.

Slik ble låta 'All Alone' komponert og produsert.

7 FUNN I FORSKNINGEN

Med utgangspunkt i 'All Alone' diskuterer jeg i dette kapittelet noen kvalitative funn i forskningen. 'All Alone' fikk etter hvert et liv på internett ved at Losnegård gav den ut på hjemmesiden www.lidolido.no. Han gav den ut som gratis nedlasting i forkant av utgivelsen av debutalbumet som ble utgitt uka etterpå. Dermed fikk 'All Alone' relativt stor oppmerksomhet, siden Losnegård kort tid i forveien hadde gjort en vellykket opptreden på Spellemannsprisen.. Noen av dataene som kom inn etter denne publiseringen har likevel blitt brukt for å vurdere graden av verifisering av problemstillingen, fordi de er interessante i en evaluering av sentrale spørsmål knyttet til denne.

'All Alone' har en enkel form, og er bygd opp av enkle deler med arrangementsmessige og kompositoriske trekk som kan sammenlignes med andre låter i moderne R&B/Rap. Slik skulle man tro at jeg har lyktes med å innføre kvintolen i moderne populærmusikk i kvalitativ forstand, men det er nok ikke så enkelt. Man hører at 'All Alone' har likhetstrekk med en poplåt, noe som i utgangspunktet var min intensjon med forskningen. Men jeg har også ved tilfeldigheter fått mulighet til å måle andre aspekter, siden den er blitt publisert på Youtube. Det er også kommet kommentarer etter at den ble spilt på radio, NRK P3, samme dag som den ble lagt ut på Losnegård sin blogg⁵². Begge plasser ble det spurt om lytterne kunne komme med tilbakemeldinger om hvordan de oppfattet grooven, siden det var av interessert i forbindelse med forskningen på kvintolunderdeling. Man kan anta at tilbakemeldingene fra radiospillingen blant annet er farget av psykologiske faktorer som at det er Losnegård som har gitt den ut. Men, fordi om noen sier at de ikke reagerer på rytmen osv., indikerer ikke det nødvendigvis at publikum oppfatter grunnpulsen slik vi ønsker. At låta trenger en forklaring/introduksjonsvideo, 'All Alone (Behind The Scenes + Kvintoler 101)', er kanskje ikke et bra tegn med tanke på enkelhet og intuitiv musikalsk tilgjengelighet. I hvilke kretser denne videoen får mest oppmerksomhet er vanskelig å si, og blir mest spekulasjon. Ut fra kommentarer og tilbakemeldinger fra Facebook kan det virke som at den slår mest an blant musikkinteresserte, og da som en kuriositet. Slik kan man også se på låta som en outsider i forhold til populærmusikk – kvintolunderdelingen gjør den

⁵² Data på disse tilbakemeldingene kan man finne ved å gå på LidoLido sin blogg og søke etter 'All Alone'. <http://lidolido.blogg.no/goodguyday.html>

spesiell og muligens vanskelig tilgjengelig for den gjengse lytter uten spesialkompetanse og spesiell interesse. Det kan derfor diskuteres om den da kan kategoriseres som populærmusikk via kvaliteter som 'enkel', og 'lett forståelig for de fleste', selv om den for øvrig er sjangermessig i sin enkleste form og harmonikk, og med vekt på melodi og klar struktur. Man kan hevde den passer dårlig inn i hvordan man vanligvis ser på termen populærmusikk:

A term used widely in everyday discourse, generally to refer to types of music that are considered to be of lower value and complexity than art music, and to be readily accessible to large numbers of musically uneducated listeners rather than to an élite...(R. M. P. Middleton, 2012).

Tilbakemeldingene fra internettet viser at folk oppfatter grooven i 'All Alone' forskjellig. Dette kan virke som et bra eksempel på at vi persiperer et klingende objekt ulikt ut fra tidligere erfaringer, kunnskap og andre forutsetninger. Noen hører den slik vi ønsket – en totakt delt inn i fem, mens andre hører den som 5/16. Andre igjen hører den som 5/8. De persiperer ikke rytmen i låta ut fra samme rammene som komponistene. Dette kommer blant annet frem i en kommentarlenke i forbindelse med at jeg la ut en link til Youtube på lydfilen 'All Alone (Irregular)', og videoen 'All Alone (Behind The Scenes + kvintoler 101)':

Men kan det kalles kvintol? Jeg mener å huske at en kvintol er en 5-delning av noter som tilsvarer 4 noter av samme rytmiske verdi... (F.eks fem 16-delsnoter spilt over varigheten av ett 4-delsslag). Rytmer som i utg.pkt da går i 5/4 eller 5/8 anses vel ikke som kvintoler...?⁵³

Dette utsagnet kan vise at denne lytteren ikke persiperer rytmen i 'All Alone' ut fra samme underdeling og beat som vi som lagde låta prøver å gjøre eksplisitt. Om han hadde persipert rytmen ut fra samme meter (taktart) som den er komponert i, ville han hørt nettopp fem 16-delsnoter på hver fjerdedel. Det kan se ut som denne lytteren tolker grunnpulsen som åttendelskvintolene, og dermed tolker han låta ut fra 5/8 – et annet meter enn det den er skrevet i. Musikken får en annen mening for han enn meg, fordi de ikke-klingende

⁵³ Data er hentet fra Facebook. Jan Inge Nilsen shared a link. January 21. (2012). *Facebook* Retrieved 10.03.2012, 2012, from <http://www.facebook.com/profile.php?id=712241220>

referansestrukturene er forskjellig. Slik blir også musikkens gest ulik. I kapittel 4.2 siterer jeg Anne Danielsen som skriver:

[...] opplevelsen av rytme er et samspill mellom det klingende og det ikke-klingende. Med sistnevnte menes referansestrukturer som puls, taktart etc., og det er ikke mulig å forstå rytme uten å ta disse med i betraktning...Gesten er en klingende musikalsk ytring som for eksempel et riff eller en frase, eller et enkelt slag, og innebærer i praksis derfor både de aktuelle og de virtuelle aspektene ved denne ytringen, i og med at de virtuelle aspektene alltid aktualiseres av det klingende. Figuren på den andre siden er det virtuelle aspektet ved gesten, og forklares av Danielsen som et skjema eller en struktur for å forstå gesten [...] (Danielsen 2006, s 44 og 48, som sitert av Bjerke, 2007).

Om vi tenker oss 'All Alone' som den *klingende musikken*, vil de enkelte riff og fraser få ulik betydning om man tolker den samme klingende musikken ut fra et 'single quintuple' meter (5/8-delstakt), eller et 'quintuple duple' (2/4-delstakt med kvintolunderdeling). Dette vil igjen påvirke hvordan vi hører helheten. Slik viser eksemplet med tilbakemelding på 'All Alone' at vi tolker musikk ulikt ut fra erfaring og kompetanse. Den klingende musikken blir ut fra dette ulik både på figurnivå, det ikke-klingende, og gestnivå, som Danielsen beskriver som den klingende musikken og referansestrukturene. Hvis de fleste tolker 'All Alone' ut fra 5/8-delstakt får den klingende musikken da for lytteren en annen mening enn intendert fra komponistene, og man kan da si at jeg ikke har lyktes med å verifisere min problemstilling. 'All Alone' blir da en låt i 5/8-delstakt med vanlig åttendedelsunderdeling. Dette er ikke nyskapende fordi det finnes mange populærmusikalske låter i 5/8-delstakt, blant annet 'Seven Days', 1993, A&M, med artisten Sting. Slik sett kan man rent hypotetisk tenke seg at om 'All Alone' ble en stor hit, men som en 5/8-låt, ville jeg likevel ikke ha lyktes med å innføre kvintolen som den naturlige underdelingen i moderne populærmusikk. En av grunnene til at mange, selv etter å ha sett forklaringsvideoen, tolker grunnpulsen i 'All Alone' som åttendedelene, kan være at dette er pulsen som Losnegård knipser over ved presentasjon av stryketema i introen på videoen 'All Alone (Behind The Scenes- Kvintoler 101)'. Slik sett er den gjort veldig eksplisitt i forklaringsvideoen. Det vi egentlig ønsket var å få folk til å høre denne pulsen som Losnegård knipser som en polyrytmisk kryssrytme i forhold til beatet – fem over to, 5:2. Men siden dette da også for

mange er den naturlige måten å høre grunnpulsen ut fra taus kunnskap, kan det virke som vi har motarbeidet oss selv i denne sekvensen av videoen.

Men, kommentarlenken på facebook som sitert fra, viser at det er mulig å forandre på oppfatning av grunnpulsen. Her følger et annet utdrag fra kommentarlenken på facebook:

Lytter: Kult! Er Seven Days av Sting også bygget på kvintoler?

Jeg: Seven Days går i $5/4$ ⁵⁴. Altså fem grunnpulser/beats i takta med vanlig åttendelsunderdeling. Vi har laget en slags $10/8$ ⁵⁵ som vi har delt i to, altså to beats pr takt delt i fem. Dette kan sammenlignes med forholdet mellom $3/4$ og $6/8$.

Lytter: Jango. Takk for forklaring. I motsetning til Trånn har jeg nok litt for lite i bagasjen til å skjønne dette helt :-). Dere har lagt skarp/handclaps på 6, vil det ikke flyte mer naturlig om den kommer på 7, eller blir det feil?

Jeg: Altså, denne låta går i en to-takt som er delt inn i kvintoler. Det blir da fem 16-deler på hver fjerdedel-16-dels kvintoler. Grunnpulsen er 60bpm. Kantslaget ligger på 2-eren i takta. Downbeat delt inn i 5 + backbeat delt inn i 5. (<http://jango.no/film.html>) Man kan jo for enkelthets skyld notere den i $10/16$, ($10/8$). Stryken i starten på bridgen går da 5 over 2 grunnpulser: 8-dels kvintol, 5:2. Det er selvfølgelig mulig å høre låta som $5/4$ med en grunnpuls på 150bpm. Dette kan sammenlignes med å høre en låt i $6/8$ som $3/4$. Hvis man tenker seg $5/16$, (eller $5/8$), vil man måtte ha downbeat på hvert femte slag, og grunnpuls i 300.

Takk for grundig forklaring Jango! Nå begynner endelig konseptet å gå opp for meg :) Jeg fant en metronom-app med kvintolunderdeling, (Visual

⁵⁴ $5/8$ kan like godt noteres som en $5/4$. Begge er "single quintuple".

⁵⁵ Jeg valgte lenge å notere "quintuple duple" rytme som $10/8$ i stedet for $10/16$ for enkelthets skyld, men har kommet til at $10/16$ er en mer presis notering siden kvintoler over ett beat vanligvis noteres som sekstendeler.

Metronome) da ble det etterhvert litt lettere å holde på 4/4 og ikke ende opp med å bare føle 5/4 eller 10/8.

Dette eksemplet viser at det er mulig å manipulere hvordan man vil persipere en musikalsk gest ut fra de mulige virtuelle rammene. Dette blir igjen utslagsgivende for hvordan vi oppfatter en groove, og dermed også deler av et sound. Slik kan dette eksemplet vise at persepsjon av en gitt groove er en labil subjektiv erfaring, i den forstand at den er preget av det aktuelle kunnskapsnivå og taus kunnskap hos både komponist og lytter.

'All Alone' ble gitt ut på Losnegård sin hjemmeside Det betyr at låta fikk mye mer oppmerksomhet enn om jeg hadde gitt den ut på en annen måte. I og med at den ble gitt ut på Youtube kun som en lydfil, kan man tenke seg at den hadde fått mindre antall spillinger enn den ville hatt om det var laget en musikkvideo til den. Dette kan vi se på tallene som viser antall spillinger av video. – 'Behind the Scenes' videoen på Youtube hvor vi snakker om kvintoler, og hvordan vi laget låta har flere avspillinger enn selve låta⁵⁶. Man må regne med at låta blir spilt av fra andre kilder også, siden den er mulig å laste ned gratis, men tallene fra Youtube kan si litt om trenden. På denne måten viser også forskningen min ganske konkret vanskeligheten med å måle popularitet ut fra kvantitative data slik det er blitt kritisert av Middleton i boken *Studying Popular Music* (1990, s.5-6). Med grunnlag i samme data er det likevel grunn til å tro at det hadde vært mulig å 'pushe' låta mer for å gjøre den mer kjent via massemedia. Slik det ser ut for øyeblikket kan det virke som 'All Alone' er en kuriositet for spesielt interesserte. Men det kan også hende at siden låta har en video (om enn alternativ), så kan den ha et langt liv på grunn av sin innovasjon. Mange trender innenfor populærmusikk, for eksempel sjangerne Punk rock⁵⁷ og Rap⁵⁸ har oppstått i alternative miljøer, og vært dyrket frem av spesielt interesserte.

⁵⁶ Pr. 09.03.2012. kl 10.45– All Alone (irregular) 6384 avspillinger, All Alone (Behind The Scenes + Kvintoler 101) 6448 avspillinger. Losnegård, P. (Writer). (2012). All Alone (Behind The Scenes-Kvintoler 101) [film]. In LidoLido (Producer), *Good Guy Day*. Norge: GoodGuysTV, Losnegård, P. (2012). All Alone (Irregular). *Good Guy Day* Retrieved 09.03.2012, 2012, from <http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=J3gQPamtn6U>, ibid.

⁵⁷ An aggressive style of rock that was part of a deeply contradictory movement initiated in London by Malcolm McLaren in 1975... Moore, A. F. (Ed.) (2012) Grove Music Online. Oxford: Oxford Univercity Press..

I den forbindelse kan man si at det for tiden foregår en prosess, en bevisstgjøring av kvintoler som underdeling, ved universitetet i Agder. Her har vi vært en liten gruppe, forskningsbandet mitt, som har spilt låter med kvintolunderdeling på øvelser, konserter og interpretasjoner. Slik er det startet en liten gruppe på ulike tradisjonelle instrumenter innenfor populærmusikk med spesialkompetanse på feltet. Denne gruppen har studert fenomenet inngående og generert data ut fra feltarbeid, siden det ikke finnes mye eksisterende data om fenomenet. Menneskene rundt, for det meste de andre musikkstudentene har delvis vist stor interesse for fenomenet, og noen av de andre elevene har også startet å øve på å spille i meter som er underdelt i fem.

Det kan virke som om kvintolunderdeling fungerer best i sakte tempi. For oss som øvde på å spille med denne underdelingen, ble det vanskelig å spille hvis fjerdedelpulsen ble raskere enn 80 BPM, og det hørtes veldig stresset ut. Dette kan ha med nivået vi var på i starten, som gjorde at vi ikke hadde kvintolene i 'ryggmargen', og dermed måtte konsentrere oss mens vi spilte (80 BPM med kvintolunderdeling tilsvarer et tempo på 100 BPM med vanlige sekstendeler). Det er vanlig i andre stilarter at sekstendeler kan bli spilt i mye raskere tempi enn 100 BPM, men vi fikk i denne forskningsprosessen aldri testet hvordan det var å spille i raskere tempi. Et annet funn i denne sammenhengen var at når vi spilte så sakte som vi gjorde, ble det naturlig å dele beatet i to ikke-isokrone pulser – 3+2, eller 2+3 for å holde tempo. Dette kan tolkes som *additive meter*. Man kan derfor diskutere om vi spilte med kvintolunderdeling i et tempo på, for eksempel, 60 BPM, eller en 5/8 takt med åttendelspuls på 300.

Det kan virke som kvintolunderdeling påvirker tempofølelsen i et gitt tempo. I forhold til en låt med sekstendelsunderdeling i et gitt tempo vil kvintolunderdeling gjøre at en låt med grunnpuls i samme tempo føles raskere, fordi underdelingen fører til hurtigere bevegelser i melodilinjer, riff og andre perkussive aspekter.

⁵⁸ 'A popular style of performance that first came to prominence in the late 1970s. The term originally referred to stylized speech used by American urban black youth. When this kind of speech was used by the master of ceremonies (MC) to introduce the disc jockey (DJ) at street parties, it became attached to a musical backing; the MCs were known as 'rappers'. It has now become part of HIP-HOP culture' Wilton, P. (Ed.) (2012) *The Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press.

Vi opplevde i forskningsbandet at det var vanskelig å 'føle' kvintolunderdelingen. Det var vanskelig å spille åpent og samtidig presist, uten at noen måtte markere alle underdelingene eksplisitt for å holde timen. Vi opplevde også at det var svært lett å 'spille seg ut' om man spilte ad lib. Vanlige løp og riff vi kjente fra tidligere, og som da var spilt i andre underdelinger, dannet nye og ukjente perioder i forhold til beatet spilt med kvintolunderdeling. Dette opplevde jeg også ved egenøving, særlig i starten. Jeg kunne spille et fast rytmemønster ganske greit, men når jeg spilte ad lib fills, mistet jeg ofte beatet slik at jeg, for eksempel, havnet ut på sekstendelen før eller etter beatet. Dette ble et mindre problem etter hvert som jeg øvde gjennom forskjellige stickings og fatbackøvelser. Dette indikerer at selv om man bevisst tolker rytme ut fra et meter, påvirker likevel taus kunnskap og tidligere erfaringer vår persepsjon av det aktuelle klingende materialet. Det er grunn til å tro at referansestrukturer som ligger i utøverens tause kunnskap kan gjøre at utøveren persiperer et gitt klingende aspekt ut i fra tidligere kjente referansestrukturer. Når man da spiller et rytmemønster i en ny referanseramme, som er kjent for utøveren som en gest med en annen referanseramme, kan man, når man spiller og hører det kjente klingende rytmemønsteret, bytte referanseramme ubevisst eller også mot sin vilje. Dette kan videre indikere at man ved improvisering i musikk analyserer relevante aspekter i den klingende musikken fortløpende, og ofte ubevisst mens man spiller. Slik sett kan det i analytisk sammenheng være grunn til å ikke definere groovens gest som bare det klingende, slik Anne Danielsen skriver: 'I en analytisk oppdeling vil imidlertid gesten være det klingende og figuren det virtuelle'. (Danielsen sitert i Bjerke, 2007).

Musikkens gest kan virke alltid å være påvirket av både klingende og ikke-klingende referansestrukturer som gir musikken mening.

8 AVSLUTNING

I denne masteroppgaven har jeg med utgangspunkt i et fenomen innenfor en rytmisk ikke-klingende referansestruktur avdekket en rekke forhold som spiller inn på kvalitative aspekter rundt begrepet groove. Det kan virke som graden av verifisering av problemstillingen varierer ut fra hvordan man definerer hva som er populærmusikk. Som vist i kapittel 3 er det mulig å definere hva som er populærmusikk ut fra forskjellige innfallsvinkler, kvantitative og kvalitative. Begrepets intensjon er som nevnt i kapittel 3 farget av ulike tilnærmingene. En klar verifisering er derfor vanskelig å gi.

Hvis man ønsker å kunne spille ad lib, ikke bare ferdig innøvd fraser, må man ha kunnskap og overskudd til å analysere aktuelle klingende aspekter fortløpende i den gjeldene konteksten. Derfor kreves det et høyere kunnskapsnivå for å improvisere enn å spille ferdig innøvd materiale i en gitt musikalsk kontekst. Min forskning har vist at å spille ad lib kan øves opp gjennom blant annet systematisk praktisk erfaring. Øvelsene som for eksempel fatback, hvor man går gjennom alle mulige kombinasjoner av å plassere et slag i en gitt underdeling, gjorde det lettere for meg å kjenne igjen rytmemønstre og plassering av enkle slag i kvintolunderdeling fortløpende uten å miste beatet, og dermed timingen innenfor meteret.

Slik har den systematiske utforskingen av kvintolunderdeling gitt meg mer knowhow rundt fenomenet kvintolunderdeling, men også rytme og groove generelt. Det kan virke sannsynlig at det ville tatt mye lenger tid å komme på samme kunnskapsnivå om jeg ikke hadde forsket bevisst på kvintolunderdeling. 'Læring kan bli akselerert gjennom kritisk bevissthet, og forsterket gjennom intellektuelt studie' (McNiff, 2002). Slik har min praktiske kunnskap og ferdighet på instrumentet også hatt utbytte av forskningen. Dette viser at praktisk kunnskap kan være kongruent med kognitiv lærdom og fører til mer knowhow.

Det kan virke som forskningen har vist at ulike aspekter rundt rytmestrukturer, for eksempel meter, kan påvirke en grooveopplevelse. Derfor kan det igjen virke som om forskning på groove ikke bare bør fokusere på, som Keil, prosess og mikrorytmikk, som mye senere forskning er sentrert rundt. Fremtidig forskning bør inkludere rytmestrukturer, og dermed også syntaktisk oppbygging av rytmemønstre. Det kan se ut som at rytmiske spenninger i en

gitt groove ikke skapes bare i en utførelse, men også i oppbyggingen av denne grooven som et rytmemønster. Forskningen presentert i denne masteroppgaven viser at det kan virke som underdeling av beatet kan være med på forme hvordan vi oppfatter beatet, eller grunnpulsene, og dermed det kvalitative aspektet med en groove. Et aspekt det hadde vært interessant å forske på er om dette også kan gjelde uavhengig av individuelle variasjoner hos forskjellige utførelser, som blant annet kan føre til mikrorytmiske variasjoner fra en utførelse til en annen. Individuelle variasjoner kan også være forskjeller i for eksempel sound. Det har vært interessant i denne sammenhengen å lese om Bjerkes forskning på sound som groovebestemmende parameter i hans masteroppgave (Bjerke, 2007), også i forhold til at Hans T. Zeiner-Henriksen hevder at rytmiske elementer ikke nødvendigvis trenger inneholde mikrorytmiske variasjoner for å føre til rytmiske kroppsbevegelser hos lytteren (Zeiner-Henriksen, 2010). Derfor kan man tenke seg at andre forhold og aspekter bør forskes på. Dette kan være elementer fra sound, men også kulturelle og historiske. Forskningen på kvintolunderdeling i moderne populærmusikk har vist at vi kan oppfatte en groove forskjellig ut fra taus kunnskap. Dette kan manipuleres ved å ta noen bevisste valg, for eksempel med metrikk, som vist gjennom forskningen presentert i masteroppgaven. Det kunne være interessant å forske videre på tolkning og persepsjon av groove. Forskningen presentert i denne oppgaven må i så henseende sees på som en sonderende undersøkelse som har kartlagt noen aspekter som kan forskes videre på.

LITTERATURLISTE

- Adorno, T. (1976). *Music Sosiologi* (H. Apitzsch, Trans.). Frankfurt am Main: Bo Cavefors Bokförlag.
- Arom, S. (1991). *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Asp, L. E. (2008). *Sticking og polyrytmikk : en arbeidsmetodisk tilnærming til polyrytmer : masteroppgave i rytmisk utøvende musikk*. Universitetet i Agder, Kristiansand.
- Birnholz, Jason C. og Beryl. B. R. (1983). The Development of Fetal Hearing. *Science*, 222.
- Bjerke, K. Y. (2007). *Klanglig forming av grooveopplevelsen: en studie av sound som groovebestemmende parameter*. Universitetet i Oslo, Oslo.
- Blokhus, Y. og Molde, A. (Ed.) (2004) *Wow!: Populærmusikkens historie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Brolinson, P. E. og Larsen, H. (1981). *Rock-: aspekter på industri, elektronikk & sound*. Solna: Esselte studium.
- Chaffee, G. (1976a). *Rhythm & Meter Patterns*. Miami: GC Music.
- Chaffee, G. (1976b). *Sticking Patterns*. Miami: GC Music.
- Chaffee, G. (1976c). *Time Function Patterns*. Miami: GC Music.
- Danielsen, A. (2006). *Presence and Pleasure – The Funk Grooves of James Brown and Parliament*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Danielsen, A. (Ed.). (2010). *Rhythm in the Age of Digital Reproduction*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Desian, P. og Windsor, L. (2000). *Rhythm Perception and Production*. Lisse: Swets & Zeitlinger B.V.
- Dreyer, B. C. (2011). *Elektronisk gitar praktisert ut fra lydlandskapsperspektiver.*, Universitetet i Agder, Kristiansand.
- Dybo, T. (2002). En drøfting av analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet. In L. Johnson (Ed.), *Musikkvidenskapelig årbok* (pp. 15-56). Trondheim: NTNU.
- Friberg, A. S., A. (1999). Jazz Drummers' Swing Ratio in Relation to Tempo. from <http://www.acoustics.org/press/137th/friberg.html>
- Frith, S. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, S. (2007). Is jazz popular music? *Jazz Research Journal*, 1(1), 7-23.
- Gammond, P. (Ed.) (2012) *The Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Gripsrud, J. (Ed.). (2002). *Populærmusikk i kulturpolitikken*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Guttu, T. (Ed.) (2010) *Norsk ordbok* (2. ed.). Oslo: Kunnskapsforlaget.

- Hall S, Whannel P. (1964). *The Popular Arts*. London.
- Harper, D. (Ed.) (2012) Online Etymology Dictionary. Dictionary.com.
- Hasty, C. F. (1997). *Meter as Rhythm*. New York: Oxford University Press.
- Hellstenius, H. (2005). En ny måte å lytte på. Retrieved from <http://www.hellstenius.no/pdf-filer/EnNyMaateAaLyttePaa.pdf>
- Hiim, H. (2010). *Pedagogisk Aksjonsforskning*. Oslo: Gyldendal.
- Jeff Beck. (2012). Oxford: Oxford Music Online.
- Johannessen, A. Tufte, P. A. og Christoffersen, L. (2010). *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode* (4. ed.). Oslo: Abstrakt forlag AS.
- Keil, C. (1995). The Theory of Participatory Discrepancies: A Progress Report. *Ethnomusicology*, 39, 1-19.
- Keil C, F. S. (1995). *Music Grooves*.
- LaRue, J. (1992). *Guideline for Style Analyse* (2. ed.). Sterling Heights: Harmonie Park Press.
- Latham, A. (Ed.) (2011) *The Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Lilliestam, L. (1995). *Gehörsmusik: blues, rock och muntlig tradering* (Vol. 37). Göteborg: Musikhögskolan, Göteborgs universitet.
- London, J. (Ed.) (2011) *Grove Music Online*. Oxford Music Online.
- Losnegård, P. (Writer). (2012). All Alone (Behind The Scenes- Kvintoler 101) [film]. In LidoLido (Producer), *Good Guy Day*. Norge: GoodGuysTV.
- Losnegård, P. (2012). All Alone (Irregular). *Good Guy Day* Retrieved 09.03.2012, 2012, from <http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=J3gQPamtn6U>
- Lystrup, M. (2009, 12.08.2012). Vekk med rytmisk musikk, sier organister. *Vårt Land*. Retrieved from <http://www.vl.no/kultur/article17086.zrm>
- Magadini, P. (1993). *Polyrhythms- The Musician's Guide* (2. ed.). Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Malt, U. (2012). *femenologi*. *Store norske leksikon*, from <http://snl.no/fenomenologi>
- McNiff, J. og Whitehead, Jack. (2002). *Action Research: Principles and Practice*. London: RoutledgeFalmer.
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press.
- Middleton, R. (Ed.) (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vols. 20). London/ New York: Macmillian/Grove.
- Middleton, R. og Manuel P. (Ed.) (2010) *Grove Music Online*. Oxford: Oxford Music Online.
- Middleton, R. og Manuel P. (Ed.) (2012) *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press.

- Montfort, M. (1985). *Ancient Traditions- future Possibilities*. Mill Valley: Panoramic Press.
- Moore, A. F. (2001). *Rock: the primary text: developing a musicology of rock*. Aldershot: Ashgate.
- Moore, A. F. (Ed.) (2012) Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press.
- Moreno, T. (2006). *Rhythmic Studies for All Instruments Volume 1* (Vol. 1). New York: Muse Eek Publishing Company
- NESH. (2008). *Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, humaniora, juss og teologi*. Oslo: Forskningsetiske komiteer.
- Nesset, E. (2009). *Ableton Live for d(r)ummies: en studie om hvorvidt sequenserprogrammer som Ableton Live kan ha nytteverdi for trommeslagere i en live-situasjon.*, Universitetet i Agder, Kristiansand.
- Nketia, J. H. Kwabena (1974). *The Music of Africa*. New York: Norton.
- Petrillo, P. (2006). fat back exercises. *DRUMMERWORLD OFFICIAL DISCUSSION FORUM* Retrieved 06.03.2012, 2012, from <http://www.drummerworld.com/forums/archive/index.php/t-21611.html>
- Rennemo, A. J. (2011). *Bass ut av Boksen : en studie omkring elbassen i en multifunksjonell rolle*. Unpublished masteroppgaver rytmisk musikk MUR 500, UiA, Kristiansand.
- Richie_Havens. (2012). Oslo: nettleksikon.no.
- Rosland, J. Ø. (2011). *Gestisk saksofonspill : kan bedre forståelse av musikk som kroppsuttrykk gjøre meg til en bedre saksofonist?* , Universitetet i Agder, Kristiansand.
- Rothman, J. (1984). *Rock Drumming with Quintuplets*: J.R.Publications.
- Simoni, M. (Ed.). (2006). *Analytical Methods of Electroacoustic Music*. New York: Routledge.
- Smith, S. (2009). Khanda West. *Drum Legacy DVD* Retrieved 20.09.2010, 2010, from http://www.youtube.com/watch?v=F_T4YXhnveA&feature=fvvr
- Stanley, J. (1996). *Klassisk musikk*. Oslo: Grøndal Dreyer.
- Stone, R. M. (2007). Shaping Time and Rhythm in African Music: Continuing Concerns and Emergent Issues in Motion and Motor Action. *TRANS-Transcultural Music Review*.
- Storey, J. (2005). Popular. In T. B. L. G. M. Morris (Ed.), *New Keywords*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Thiemel, M. (Ed.) (2012) Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press.
- Timbaland. (2002) (Vols. 32). Gale Cengage.
- Waadeland, C. H. (2001). *Rhythmic Movement and Moveable Rhythms: Syntheses of Expressive Timing by Means of Rhythmic Frequency Modulation*. NTNU, Trondheim.

- Wadel, C. (2006). *Forskning i egne erfaringer*. Flekkefjord: SEEK.
- Wallis, R. (2009). Keith Carlock, *The Big Picture*. USA: Hal Leonard coporation.
- Wilton, P. (Ed.) (2012) *The Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford Univercity Press.
- Zeiner-Henriksen, H. T. (2010). *The "PoumTchak" Pattern*. Universitetet i Oslo, Oslo.

Artikler fra ordbøker og internet

'Ad lib'. (2003). HarperCollins Publishers.

'Beat'. (2011). Oxford: Oxford Music Online.

'Folk Music'. (2010). Oxford: Oxford University Press.

'Fortolkning'. (2009). Oslo: Store norske leksikon.

'Groove'. (2011). Retrieved 15.02.2012, from Collins:
<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/groove>

'Groove(i)'. (2011). Oxford Music Online.

'Idiolekt'. (2012). Oslo: Kunnsakpsforlaget.

'Isochronous'. (2008). Oxford: Oxford University Press.

Jan Inge Nilsen shared a link.

January 21. (2012). Facebook Retrieved 10.03.2012, 2012, from
<http://www.facebook.com/profile.php?id=712241220>

'Meter'. (2011). Oxford Music Online.

'Percussion'. (2012). Oxford: Oxford Music Online.

'Perkusjon' (2012). Oslo: nettleksikon.no.

'Populærmusikk'. (2012). Oslo: Kunnskapsforlaget.

'Quintuplet'. (2012). Oxford: Oxford University Press.

'Populærmusikk'. (2012). Oslo: Kunnskapsforlaget.

'Quintuplet'. (2012). Oxford: Oxford University Press.

Roland TR-808 Rhythm Composer. (2012). Retrieved 14.02.2012, 2012, from
<http://www.vintagesynth.com/roland/808.php>

'Timbaland'. (2002) (Vols. 32). Gale Cengage.

Vedlegg

For å vise til improvisert spill med kvintolunderdeling er det lagt ved en CD med låta "Live", som er komponert i forbindelse med gruppeøving, og låta 'All Alone', for å kunne få utbytte av eksemplene i analysen. 'Live' er en tretakt med kvintolunderdeling, og 'All Alone' en totakt.

CD

Spor 1 **All Alone**

Melodi: Peder Losnegård, Jango Nilsen

Tekst: Peder Losnegård

Programmering og vokal: Peder Losnegård

Lydiks: Rudolf Alfred Fredly

Innpilt i november 2011

Spor 2 **Live**

Melodi: Jango Nilsen

Musikere: Suman Kumar (vokal), Jango Nilsen (trommer), Hallvard Eggestad (bass), Nicolay Tangen Svennås (piano), Knut Ingolf Brenna (gitar)

Teknikere: Kristian Frøland og Eivind Alexander Fossland

Lydiks: Rudolf Alfred Fredly

Innpilt i mars 2012