

Kvintoler

En studie om anvendelse av kvintolbasert polyrytmikk
og polymetriske fem-grupperinger

Kristian Frøland

Veileder

Michael Rauhut

*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, 2013

Fakultet for Kunstfag

Institutt for Musikk

FORORD

Først og fremst ville jeg takke alle trommelærerene jeg har hatt i min tid som student ved Universitetet i Agder; Bruce Rasmussen, Karl Oluf Wennerberg, Torstein Lofthus, Audun Kleive, Jesper Bo Knudsen og Martin "Maretti" Andersen. Deres kunnskap, inspirasjon og veiledning har i stor grad preget mitt arbeid, både direkte og indirekte. Jeg vil også takke min veileder, Michael Rauhut, for konstruktiv kritikk og nyttige tips. Takk også til Per Elias Drabløs, Knut Tønsberg og Jango Nilsen, for gode råd og tips underveis. Takk til Christine Helland for korrekturlesing. En stor takk rettes også til alle musikerne jeg har gleden av å samarbeide med i det daglige. En spesiell takk til Nicolay Tangen Svønnæs og Kristoffer Tokle, for all deling av musikalske ideer og generelle tanker og diskusjoner rundt rytmikk, trommer og musikk generelt. Sist, men ikke minst, vil jeg takke alle nye og gamle venner gjennom studietiden, både i Kristiansand og Århus, som har bidratt til en positiv og kreativ studietilværelse.

Denne masteroppgaven består hovedsakelig av fagstoff om rytmiske konsepter og ideer til eventuell innøving av disse. Det er benyttet mye plass til aktuelle begreper, da jeg har vært opptatt av å forklare tydelig underveis. Forhåpentligvis er det mulig, også for en uskolert leser, å forstå store deler av oppgaven. Det er også satt av plass til diskusjon og drøfting av begreper som jeg mener er relevante til problemstillingen. Det har vært et mål å gi andre musikere inspirasjon til ny øvingsmetodikk, og presentere et, for mange, ganske ukjent tema på en konkret og tydelig måte.

Oppgaven er delt inn i åtte kapitler. I kapittel 1 introduseres oppgavens tema, problemstillingen presenteres, aktuelle presiseringer og avgrensinger blir nevnt, før det til slutt blir forklart noen relevante begreper. Kapittel 2 omhandler metodebruk. Kapittel 3 er en diskusjon rundt moderne jazz som sjangerbegrep. Kapittel 4 tar for seg begrepet groove, og relateres til selve forskningsprosessen og problemstillingen. Det er ment som et bidrag til en økt helhetlig forståelse av forskningen hos leseren. I kapittel 5 blir selve forskningsprosessen beskrevet. Det blir gitt flere konkrete noteeksempler, i tillegg til drøfting av ulike metodiske framgangsmåter. Kapittel 6 omhandler en rytmisk analyse av et allerede eksisterende motiv, og det drøftes ulike tolkningsmuligheter av dette motivet. I

kapittel 7 drøftes ulike funn gjort i forskningen. Det hele avsluttes med kapittel 8, som er en konklusjon.

Kristian Frøland

April, 2013

Innholdsfortegnelse

Forord	1
Innledning	6
1.1. Bakgrunn og begrunnelse for valg av problemfelt	6
1.1.1 Problemstilling	8
1.2 Presiseringer og avgrensning	9
1.3 Begrepsforklaring	9
1.3.1 Time	10
1.3.2 Polyrytmikk og polymetrikk	11
1.3.3 Grupperinger	16
1.3.4 Kvintoler	17
2 Metode	20
2.1 Aksjonsforskning	20
2.2 Øvrige metoder	22
3 Moderne jazz som sjanger	25
3.1 Kvalitative og kvantitative tilnærminger	27
3.2 Dagens jazzscene	29
4 Groove	31
4.1 En groove – en følelse	32
5 Forskningsprosessen	35
5.1 Eksisterende empiri	38
5.2 Egenøving del 1 – teknisk utførelse	40
5.3 Egenøving del 2 - teori til praksis	47
6 Analyse	50
6.1 Grunnlag for analytisk modell	50
6.2 Golden Xplosion	50
6.2.1 Marius Neset	51
6.2.2 Motivets struktur	52
6.2.3 Notasjon	52
6.2.4 Tolkning	53
6.3 Groovemessige muligheter	55
7 Funn i forskningen	58
8 Avslutning	63

Litteraturliste	65
CD-utgivelser	67
Artikler fra internett	67
Vedlegg	69

INNLEDNING

1.1. Bakgrunn og begrunnelse for valg av problemfelt

Våren 2011 var jeg inne i en periode i mitt musikalske studie hvor jeg var lei av egenøving. Jeg ble trøtt og lei av å sitte på øvingsrommet time etter time, og følte at det var til ingen nytte. De aller fleste musikere på ulike nivåer, som har flere års erfaring med egenøving, vet at en av de viktigste faktorene for å mestre instrumentet på et høyt nivå, er nettopp repetisjon. Utallige repetisjoner over lang tid kreves for at muskler og hjerne skal samarbeide og fungere optimalt. Det var dette det ble kommet fram til; at jeg var lei av å øve på de samme gamle øvelsene, å øve på noe man kan, for å kunne det enda bedre. Siden den generelle øvingslysten fortsatt var tilstedeværende, måtte noe nytt å øve på framprovoseres. Noe utfordrende og vanskelig. Det endte med at det ble konstruert en polyrytmisk groove hvor det foregikk 4 forskjellige rytmer på en og samme tid, og hvor alt kunne underdeles i kvintoler. Lang tid ble brukt på å i det hele tatt klare å spille den, og det ga ganske raskt øvingslysten tilbake. Dette ble starten på et dypdykk i kvintolbasert polyrytmikk, og har preget store deler av arbeidet de to siste årene.

I etterkant av denne åpenbaringen, har jeg latt meg inspirere av ulike musikere og musikk, særlig innen jazzsjangeren, som gir pågangsmot til å fortsette med min forskning og egenøving. Det kan virke som at det på dagens jazzscene stadig framtrer utøvere og komponister som i større grad enn tidligere benytter seg av avanserte rytmiske konsepter. Dermed kan man se på det som en *nødvendighet* å tilnærme seg denne kunnskapen, da man ellers muligens ville ha falt utenfor denne sjangeren. Det påstås derimot ikke at avansert rytmikk er en *nødvendighet* på dagens jazzscene. Man kan heller si at det er en spennende utvikling i jazzmusikken, og det er et fagområde hvor improvisatører fortsatt har mye å hente.

En spennende faktor ved dette temaet, er nettopp hvor mye energi og spenning polyrytmikk kan tilføre musikken. Når noe tilsynelatende er i ferd med å skli helt fra hverandre og kollapse, for så å komme sammen igjen, gir meg som utøver og lytter stor glede. Peter Vuust (2000) skriver i boken *Polyrytmik og -metrik i moderne jazz*:

Fornemmelsen kan sammenlignes med 2 sykler forbundne med en kraftig elastik, hvor den ene syklist forsøker at holde sin egen sykkel på midterstriben, mens den anden forfølger en alternativ rute. Kravene til denne syklists balanseevne og kraftoverskud øges i takt med trækket fra den anden. Når syklerne samles igen, kan man forestille sig, at den opsparede kraft forenet med den anden syklists tilbakkomst bringer syklerne fremad i et ryk. Selv om dette eksempel er en smule overpædagogisk, illustrerer det netop, hvorledes en banal melodi kan få en yderst komplisert virkning, når den indgår i en polyrytmisk sammenheng. Samtidig giver det en indikation af den perceptionsmessige subjektivitet, der nødvendigvis er forbundet med dette fænomen (Vuust, 2000, s.47).

Selv om det aktuelle forskningsfeltet ikke er et godt belyst tema i faglitteraturen, er ikke forskningen unik i praksis. En rekke utøvere har allerede i stor grad lyktes med å ta i bruk svært avansert rytmikk med stort musikalsk overskudd. I den forbindelse kan nevnes Marius Neset, en ung saksofonist fra Norge, nå bosatt i København. Han har hatt stor suksess de siste årene med blant annet bandet JazzKamikaze og sitt eget prosjekt Golden Xplosion. I begge bandene spiller han sammen med trommeslager Anton Eger fra Sverige. Dette er to utøvere som, gjennom et tett samarbeid over flere år, har opparbeidet seg et bemerkelsesverdig rytmisk repertoar, som tidvis langt overgår de fleste sin fatteevne.

Da det i forkant var liten kjennskap til relevant empiri, ble det bestemt at det måtte konstrueres et eget øvingsystem for å oppnå de resultatene det ble søkt etter. Det ble mutert et stort antall øvelser og systemer jeg hadde kjennskap til gjennom mine studier av trommesett og rytmikk, og disse ble tilpasset til det nye formålet, og i noen tilfeller ble den benyttede metodikken kopiert. Øvelsene ville enten omhandle kvintolbaserte polyrytmer, eller fem-grupperinger av andre underdelinger. Det ble kommet opp med en stor mengde øvelser av ulik karakter, men avhandlingen tar for seg et fornuftig utdrag av disse som er relevant i henhold til problemstillingen. Forskningen omfatter en analyse av deler av låten Golden Xplosion, som relateres til mye av det utførte arbeidet i forskningsprosessen.

1.1.1 Problemstilling

Dette forskningsarbeidet har blitt utført med utgangspunkt i følgende problemstilling:

"I hvilken grad kan bruk av kvintolbasert polyrytmikk og polymetriske fem-grupperte figurer i solospill og groove være med på å øke utøverens kontroll og forståelse av time?"

1.2 Presiseringer og avgrensning

Som trommeslager var det for meg helt naturlig å velge rytmikk som utgangspunkt for forskningsarbeidet. Det innebærer at analysedelen vil utelukkende være basert fra en trommeslagers perspektiv. Allikevel er arbeidet absolutt overførbart til andre instrumenter, selv om utførelsen vil variere fra instrument til instrument. For å lage musikk basert på disse konseptene er det i aller høyeste grad relevant å overføre arbeidet til andre instrumenter.

Som arbeidsformat for mitt feltarbeid¹ har jeg for det meste jobbet med bare trommesett og metronom eller samples. Dette er fordi jeg har vært nødt til å bruke mye tid på å selv bli komfortabel med materialet, og det ville vært forstyrrende og ineffektivt å jobbe med dette i samarbeid med andre, særlig i startfasen. I noen situasjoner har samarbeid med andre vært nødvendig, men da har dette foregått gjennom samtaler om emnet.

Senere i prosessen valgte jeg å få inn flere musikere i arbeidet, nettopp for å prøve å komme opp med musikalske ideer basert på det foregående arbeidet.

Siden dette emnet fort kan vise seg å bli overveldende, valgte jeg å dele mitt arbeid inn i to hovedområder, som igjen består av mindre undergrupper.

- Polyrytmer basert på kvintoler.
- Polymetriske grupperinger i fem.

Disse undergruppene ble igjen avgrenset, noe jeg vil komme nærmere tilbake til i kapittel 5. I neste avsnitt følger en nærmere forklaring av relevante begreper.

1.3 Begrepsforklaring

Jeg vil nå forklare ulike begreper som er mye benyttet i avhandlingen, og som relateres til arbeidet med kvintolbaserte polyrytmer og polymetriske fem-grupperte figurer, som presisert i problemstillingen.

¹ "Field research is the most central strategy of data collection associated with qualitative methodology. In general terms, field research is defined as "the study of people acting in the natural courses of their daily lives [...]" (Frankfort-Nachmias og Nachmias, 1996, s.281). For en generell innføring i kvalitativ forskningsmetodikk, se også Ann Kristin Larsen (2007, s.73-104).

1.3.1 Time

Begrepet *time* kommer av det engelske ordet *time*, som betyr tid, men i dette tilfellet er det snakk om den musikalske definisjonen av ordet. Blant utøvende musikere brukes begrepet blant annet for å beskrive ens evne til å holde et gitt tempo over en uspesifisert tidsperiode, og for å beskrive utøveres evne til å plassere sine spilte noter i rytmisk samsvar med andres. Astrid Johansen Rennemo (2011) relaterer begrepene *time* og *timing* til tid, og mener at de dermed kan knyttes til groove.² Time omtaler da gjerne hvordan en musiker forholder seg rytmisk i sitt spill, hvor formuleringen *å spille i time* oftest henviser til en rytmisering utført nøyaktig i henhold til gjeldende puls (Rennemo, 2011, s.25). Tor Dybo beskriver god timing som evnen til å gi ulike bidrag *riktig* eller *god* plassering med tanke på øvrige komponenter i det aktuelle musikalske forløp. (Dybo, 2009, s.30-31). I følge Jan Inge Nilsen (2012), er Dybos utsagn noe utøvende musikere vanligvis snakker om som, *foran, på, bakpå*, i forhold til en klingende eller ikke-klingende referansestruktur. Videre skriver Nilsen at for å få til en kollektiv bra timing, kan det virke som det er viktig at slike mikrorytmiske forskjeller står i forhold til hverandre slik at det skaper spenninger og fremdrift. Jeg stiller meg riktignok skeptisk til å kvalitetsbedømme med tanke på hvor ulike bidrag plasseres, da jeg mener dette er en subjektiv og til dels sjangerbestemt bedømmelse. Derimot vil jeg påstå at det er jevnheten mellom et uspesifisert antall bidrag som sier noe om kvaliteten, både i seg selv og i forhold til øvrige komponenter i forløpet. Eksempelvis mener jeg at om en utøvers subjektive tilnærming er at hans trommespill har høyest kvalitet når skarptrommas *back beat*³ på slag to og fire treffer noen få millisekunder etter de respektive pulsslå, så er det kvalitetsmessig bra. Om slagene derimot er ujevne, og da altså tidvis varierer i hvilken grad de treffer hvor, får trommespillet en vesentlig lavere kvalitet, og dette medfører at det ikke groover.

² Se kapittel 4.

³ Når man spiller på skarptromma på slag to og fire i en vanlig pop/rock-sammenheng, kalles dette back beat.

1.3.2 Polyrytmikk og polymetrikk

I mitt virke har jeg erfart at disse begrepene ofte blandes og brukes om hverandre, så da jeg ved et tilfelle ble spurt "hva er egentlig forskjellen?", ble jeg usikker. Siden både likheter og ulikheter ved disse to begrepene er svært sentrale i denne avhandlingen, er det viktig å gjøre seg et godt overblikk. I dette underkapittelet vil jeg først forklare de to begrepene hver for seg, og deretter prøve å forklare likheter og ulikheter ved de to.

Polyrytmikk

Peter Magadini definerer polyrytmer som to ulike rytmer spilt samtidig, eller *mot* hverandre, i introduksjonen til boken *Polyrhythms the Musicians Guide*:

Literally, the word "polyrhythm" means "many rhythms." In common use the term means two or more rhythms played simultaneously, or against each other. Polyrhythms 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).

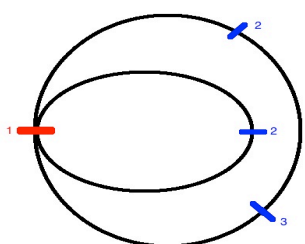


Eksempel 1. Den polyrytmiske figuren 3:2 (3 over 2).

Med andre ord er polyrytmer to eller flere rytmer med ulike antall slag, som har samme startpunkt og varer like lenge, målt i tid. Det vil altså si at dersom man repeterer disse rytmene, vil de ha samme startpunkt hver eneste gang. Hvor lang tid det tar fra start til slutt og hvilket tempo rytmene blir spilt i er irrelevant, da begge faktorer forandrer hverandre, og antall slag i hver rytme er uspesifisert. Eksempelvis 100:99 (hundre over nittini), en i praksis svært lite anvendelig

polyrytmisk figur, vil jeg påstå. Hvis man ser for seg at rytmen bestående av 99 slag har et tempo på 1 BPM⁴, vil det ta 99 minutter før figuren er gjennomgått og tilbake ved sitt startpunkt. Siden rytmen bestående av 99 slag har et tempo på 1 BPM og rytmen bestående av 100 slag skal bruke like lang tid fra start til mål, må rytmen bestående av 100 slag ha et tempo på 1,01010101 BPM. ($100/99=1,01010101$) Setter man derimot tempo til 99 BPM, vil det bare ta et minutt før figuren er gjennomgått. I lys av matematikken ser vi altså at tid og tempo i dette tilfellet er irrelevante faktorer.

Den eneste måten vi kan finne forholdet mellom de to hendelsene i en polyrytme, er å finne den laveste fellesnevneren. Vi ser for oss to løpere som starter på samme sted til samme tid, men skal løpe to ulike runde løyper og komme tilbake til startpunktet samtidig. Den lengste løypa er delt inn i tre like lange etapper, mens den korteste løypa er delt inn i to.



Eksempel 2. Polyrytmen 3:2, demonstrert som to ulike runder med henholdsvis to og tre punkter.

Laveste mulighet er 1 (helnote, eller 1 minutt i henhold til eksempelet over), siden det ikke finnes taktarter som 1/0,5 eller lignende. Det opereres altså utelukkende med hele tall, og dermed er svaret 6, siden 6 delt på 2 er 3, og 6 delt på 3 er 2. Svaret kunne ikke vært 3, selv om 3 delt på 3 er 1, fordi 3 delt på 2 er 1,5. Det betyr altså:

- Rytmen bestående av tre hendelser: 6 delt på 3 = 2, betyr 6 slag i grupper av 2.

⁴ BPM = Beats Per Minute. Vanlig benevnelse for tempo.

- Rytmen bestående av to hendelser: 6 delt på 2 = 3, betyr 6 slag i grupper av 3.



Eksempel 3. Polyrytmen 3:2, notert med laveste felles underdeling.

Polymetrikk

Begrepet betyr flere meter⁵ tilstedeværende til samme tid (poly = flere). Simha Arom kaller den jevne pulsen som kobler de ulike meter sammen for en isokron puls:

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).

Hvis vi spiller tonene C, D, E, F og G etter hverandre som 8-deler i en 4/4-taktart, ser vi et typisk eksempel på polymetrikk.



Eksempel 4. En 5/8-melodi i en 4/4-taktart.

Her ser vi at figuren gir en følelse av at dette går i 5/8. Den polymetriske funksjonen vil dog ikke komme fram i lyset så sant det ikke er en annen hendelse som tydelig gjengir 4/4-taktarten.

⁵ Brukes om repeterende mønstre, eksempelvis takter eller underdelinger.

Likheter og ulikheter

Dersom vi legger til en aksent på hver C-note i eksempel 4 ovenfor, ser figuren slik ut:



Eksempel 5. Samme som eksempel 4, men med aksenter på hver C-note.

Nå ser vi at de aksentuerte 8-delene satt opp mot 4-delene danner en polyrytmisk figur. Riktignok er det en figur som går over taktstreken, men det ser jeg på som å bøye reglementet, som i praksis bidrar til musikalsk spenning og flyt. Hvis vi noterer figuren i 5/4, ser vi tydelig at det også er snakk om polyrytmikk:



Eksempel 6. Samme figur som eksempel 4 og 5, men notert i 5/4 for å tydeliggjøre den polyrytmiske funksjonen.

Videre kan vi fjerne alle 8-delene med unntak av de med tilegnede aksenter, og samtidig notere 4-delene, som gjør at vi sitter igjen med polyrytmen 2:5:



Eksempel 7. Den polyrytmiske figuren 2:5. Merk: Da dette er rytmisk notasjon, har ikke notelengden og notehøyden noe annet formål enn å angi hvor lang noten er og for å vise ulike stemmer.



Eksempel 8. En populær måte å notere polyrytmen 2:5. I praksis er dette nøyaktig det samme som eksempel 7.

Naturlig nok er det mye forvirring om hva som er hva av polyrytmikk og polymetrikk. Ved å lete etter felles underdelinger mellom de ulike rytmene i en polyrytme, og i noen tilfeller gjør som tidligere nevnt og ignorerer taktstreker, er det min påstand at de to begrepene alltid er tilstedeværende til samme tid. Dette innebærer også at vi må se på underdelinger som isokrone pulser i seg selv. La oss se tilbake på 3:2-figuren med underdeling i eksempel 3:



Om vi nå ser på 8-delstriolene som den isokrone pulsen, og tenker at de aksentuerte notene indikerer første hendelse i forløpet, ser vi at den øverste stemmen *går i 2*, mens den nederste *går i 3*.⁶

Når musikken inneholder polyrytmikk og polymetrikk, er det rom for tolkning for lytteren. Nilsen skriver:

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 (Nilsen, 2012, s.42).

Estetisk sett kan det påstås at denne problematikken skaper spenning i musikalske omgangskretser, da det som nevnt gir rom for subjektiv tolkning og diskusjon. Vuust skriver om oppfattelse av polyrytmer:

De polyrytmiske forekomstene modpuls⁷ kan analogiseres til begrepet ironi. Ved ironi forstår vi uttalelser, der skal forstås motsatt af deres faktiske innhold –

⁶ Disse uttrykkene brukes for å indikere taktart. "Går i 2" betyr altså at det er snakk om for eksempel 2/4-takt, men i dette tilfellet er det bare telleren i brøken som angir taktarten som er relevant.

⁷ Vuust bruker "motpuls" om den rytmen som viker fra den isokrone pulsen, eller den pulsen som er "mot" en annen. I 5:3 (fem mot tre), er altså "fem" motpuls, mens "tre" er grunnpulsen.

udsigelsen er kontrær til det udsagte. Ironiens betydning skabes gennem negation af dens faktiske indhold og udpensler således dens dualitet. Ironi opfattes ofte som en mere subtil måde at udtrykke sig på, sværere at imødegå, fordi den indeholder sin egen modsætning. Et ironisk udsagn kan dog ikke forstås med mindre man forstår, at der er tale om ironi. Analogt kan modpuls forstås i opposition til grundpuls – dens konnotation er kontrær til denotationen. For at kunne værdsætte "ude" spil, harmonisk og rytmisk, er det nødvendigt at vide eller i det mindste at have en fornemmelse af, hvad der spilles "ude" i forhold til (Vuust, 2000, s.51).

Det kan virke som om det, ved manglende kunnskap og forståelse, lett kan oppstå misforståelser eller feiltolkning av de tilstedeværende pulsene i polyrytmiske hendelser. Som nevnt, kan dette ha positive utfall blant lyttere, men det kan virke som at innen det utøvende virket utgjør det seg heller negativt. Dersom det i et ensemble er store variasjoner i rytmisk kunnskap blant individene, vil dette kunne føre til at enkelte blir vippet av pinnen, da de ikke forstår hva som foregår. Dette er et problem jeg selv tidligere har forsøkt å framprovosere i praksis, for så å observere reaksjoner hos andre utøvere. Resultatene varierer fra individ til individ, med alt fra frustrasjon til fasinasjon. Problemet er at dersom noen ikke forstår hva som foregår, lider musikken. I stedet for å underbygge de allerede eksisterende elementene og skape spenning, vil den avanserte rytmikken overkjøre og ødelegge for helheten.

1.3.3 Grupperinger

Polymetriske fem-grupperte figurer, står det presisert i problemstillingen i denne avhandlingen. Begrepet har allerede blitt indirekte forklart i forrige kapittel, men jeg vil allikevel gå nærmere inn på det her.

Alle underdelinger har sin respektive logiske gruppering, her basert på en isokron 4-delspuls:

- 4-deler = 1
- 8-deler = 2
- 8-delstrioler = 3
- 16-deler = 4

- Kvintoler = 5

Og slik fortsetter listen. I denne avhandlingen forskes det med grupperinger i fem. Det har i teorien ikke noe å si hvilke grupperinger som velges, da poenget er å lage grupper som viker fra de respektive underdelingers logiske grupperinger. Det har dermed ingen hensikt å arbeide med kvintoler i grupper av fem, da det er kvintolens mest logisk gruppering.

Dette er en type rytmebehandling som vi finner i ulik grad i så godt som all musikk. I denne avhandlingen er det fokusert på å jobbe med konstante grupperinger som viker fra den gitte underdelings logiske gruppering. I mange tilfeller er det dette vi hører når noe låter *skeivt* eller *ute* i forhold til resten. I Amerika bruker de uttrykket *odd groupings*, som kan oversettes til rare grupperinger.

1.3.4 Kvintoler

Da store deler av denne avhandlingen er basert på bruk av kvintoler, vil jeg forklare begrepet og de ulike typer kvintolerbaserte polyrytmer som blir benyttet i forskningen. Jeg vil og demonstrere hvordan disse vanligvis noteres.

Notasjon

Det som normalt omtales som kvintoler, er basert på en 4-delspuls, og representerer fem hendelser innfor et pulsslag. Den noteres som 16-deler med et 5-tall over eller under. Jeg kaller den 16-delskvintolen.

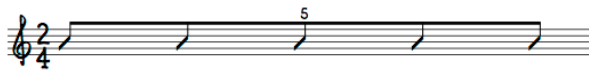


Eksempel 9. 16-delskvintolen.

I en 4/4-takt vil dette gi en total på tjue slag, i motsetning til 16-deler hvor det er seksten, eller 8-delstrioler som gir tolv.

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 ("Quintuplet", 2012, The Oxford Companion to Music).

8-delskvintolen og 4-delskvintolen representerer kvintoler, altså fem slag, over henholdsvis to og fire pulsslag, og noteres på følgende måte:



Eksempel 10. 8-delskvintolen, notert i en 2/4-takt.



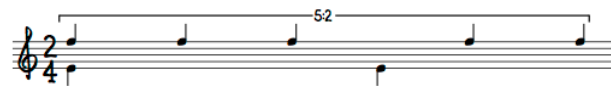
Eksempel 11. 4-delskvintolen, notert i en 4/4-takt.

Polyrytmene

I forskningen benyttes tre ulike kvintolbaserte polyrytmer:

- 5:2 (fem over to)
- 5:4 (fem over fire)
- 5:3 (fem over tre)

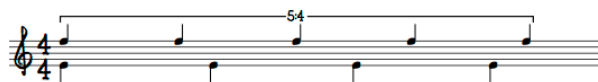
5:2 er det samme som 8-delskvintolen i eksempel 10, spilt samtidig som 4-deler. Den kan noteres som i eksempel 10, med to 4-deler (pulsslag) under eller over som to ulike stemmer, eller den kan noteres som 4-deler med en klamme over eller under som sier 5:2. Også denne med to 4-deler under eller over som to ulike stemmer. Sistnevnte er mest vanlig, og ser slik ut:



Eksempel 12. Polyrytmen 5:2.

5:4 er det samme som 4-delskvintolen i eksempel 11, spilt samtidig som 4-deler. Den kan noteres som i eksempel 11, med fire 4-deler (pulsslag) under eller over

som to ulike stemmer, eller den kan noteres som 4-deler med en klamme over eller under som sier 5:4. Også denne med fire 4-deler under eller over som to ulike stemmer. Også her er det sistnevnte som er mest vanlig:



Eksempel 13. Polyrytmen 5:4.

5:3 noteres også som 4-deler, med en klamme over eller under som sier 5:3, med tre 4-deler over eller under som to ulike stemmer:

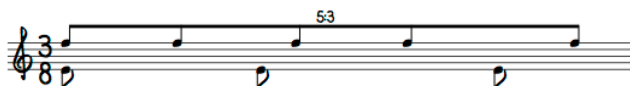


Eksempel 14. Polyrytmen 5:3.

Alle de tre polyrytmiske figurene kan underdeles i 16-delskvintoler, eller man kan si at de tilsvarer ulike grupperinger av 16-delskvintoler:

- 5:2 = annenhver 16-delskvintol = 16-delskvintoler gruppert i to.
- 5:4 = hver fjerde 16-delskvintol = 16-delskvintoler gruppert i fire.
- 5:3 = hver tredje 16-delskvintol = 16-delskvintoler gruppert i tre.

Eksemplene benyttet her er alle basert på en isokron 4-delspuls. Notasjonen endrer seg når pulsen endres. Dersom taktarten er 3/8 i stedet for 3/4, vil den isokrone 4-delspulsen bli erstattet av en isokron 8-delspuls. Polyrytmene vil da også bli notert som 8-deler med sin gitte benevning over eller under. La oss ta 5:3 som et eksempel, her notert over en 8-delspuls i 3/8-takt:



Eksempel 15. Polyrytmen 5:3, notert over en isokron 8-delspuls i 3/8-takt.

2 METODE

2.1 Aksjonsforskning

Som tidligere nevnt, ønsker jeg å benytte kvintolbaserte polyrytmer og polymetriske grupperinger i fem, i improvisasjon og groove. Introduksjonen for dette emnet kom fra musikk jeg hørte som inneholdt denne typen rytmikk. Nilsen (2012, s.11) skriver at hans grunnleggende forståelse av puls gjennom kroppsbevegelse, musikk, matematikk og mekanikk førte til en nysgjerrighet på om det gikk an å spille låter med kvintolunderdeling. De samme parameterne er gjeldende i mitt tilfelle, og som Nilsen hadde jeg ikke tidligere reflektert over hvorfor jeg tenkte slik. Dermed kan man også i mitt tilfelle se for seg at dette var forankret i den tause kunnskapen jeg besitter. Taus kunnskap kan forstås som en type intuitiv kunnskap, tilegnet gjennom lang erfaring med egen utøvende virksomhet, lytting, diskusjon og refleksjon omkring musikk. (Rennemo, 2011, s.8). Rennemo mener riktignok at å basere et forskningsarbeid utelukkende på taus kunnskap vil være vanskelig, da mangel på et konkret kildemateriale vil problematisere en troverdig argumentasjon. Det vil også bli utfordrende å knytte arbeidet opp mot ordinær forskning. Derfor har jeg valgt å trekke inn data fra relevante emner, for å bedre kunne trekke konklusjoner i forhold til den gitte problemstilling.

Aksjonsforskning består av fire faser: Planlegging, gjennomføring, observasjon og refleksjon. Det er vanlig at det forekommer flere aksjonsperioder i en forskningsperiode. "I aksjonsforskning forsker man ikke *på* noe, man forsker derimot *med* noe. Målet med denne perioden er å være aktiv deltagende for å finne ut i praksis om man kan skape endring, eller tilføre noe nytt." (Tønnessen, 2011, s.12) I mitt tilfelle ble det, som i mange andre forsknings situasjoner, naturlig å gjenta hele prosessen flere ganger. Jørgensen og Tønsberg (2013) omtaler dette som aksjonsforskningens *sykliske vesen*. Ramo (2010) stiller seg positiv til en slik metodikk. Han forklarer at hensikten med flere sykluser i forskningen er å se om forandringene man gjorde underveis var fornuftige eller ikke, basert på kunnskap man tilegner seg etter hver syklus.

Forskningen har vært fokusert mot de allerede nevnte rytmiske konsepter. Jeg valgte å bruke meg selv som forskningsobjekt, grunnet en tilstedeværende subjektiv interesse av å jobbe med dette på mitt hovedinstrument. Siden jeg

allerede hadde en del erfaring som student, lærer og utøver, hadde jeg tilegnet meg nyttig kunnskap til hvordan data kunne genereres, og jeg hadde allerede begynt med å konvertere metoder fra eksisterende litteratur for selv å kunne komme i gang med egenøvingen. Arbeidet i de fire fasene så i grove trekk slik ut:

- Planlegging: (teori – på papiret)

Her fant jeg ut hvilke praktiske delmål jeg skulle ha. Med andre ord satte jeg opp rytmiske forløp basert på de gitte polyrytmiske og –metriske konsepter. I tillegg fant jeg fram til ulike måter forløpene kunne anvendes i praksis. Det innebærer blant annet ulike aksentueringer, alternative stickings⁸ og orkestrering.

- Handling: (praksis – på papiret)

I denne fasen konstruerte jeg øvelser som skulle brukes for å oppnå de planlagte delmålene. Her ble idéene fra planleggingsfasen konkretisert og systematisert. Det var i denne fasen jeg følte at kjennskap til eksisterende litteratur, gode pedagogiske systemer og min erfaring som en øvende utøver kom sterkest til nytte. Samtidig var dette det steget i forskningen som bød på de største utfordringene, og det ble mye prøving og feiling.

- Observasjon: (praksis – på instrumentet)

Det var i denne fasen jeg som objekt satte meg ned bak instrumentet å prøvde å nå delmålene, ved hjelp av de konstruerte øvelsene og min allerede etablerte øvingsmetodikk basert på erfaring.

Siden jeg forsket med meg selv som forskningsobjekt, følte jeg selv at jeg i denne fasen befant meg i en noe merkelig situasjon. Min hovedoppgave som forsker var å observere hvordan de konstruerte øvelsene fra handlingsfasen ble mottatt og behandlet av forskningsobjektet. Samtidig var jeg også forskningsobjektet, som resulterte i at jeg hadde to innfallsvinkler jeg kunne benytte meg av. Hvorvidt det er positivt eller negativt, er noe forskere strides om. Det finnes mye relevant

⁸ Se kapittel 5.

litteratur som tar for seg denne problematikken. Den aktuelle typen aksjonsforskning blir kritisert for manglende objektivitet, og for at man som forsker ikke får distansert seg fra selve forskningsprosessen. Rennemo (2011) skriver at det opplevdes utfordrende å opprettholde en objektiv framtoning gjennom forskningsprosessen. Her vil jeg si at det i mitt tilfelle ikke har vært interessant å hele tiden være objektiv. Innledningsvis blir det gitt subjektive begrunnelser for valg av problemfelt, og jeg mener derfor at det legges til rette for subjektivitet gjennom hele forskningsprosessen. Jeg mener ikke at arbeidet utføres utelukkende fra en subjektiv innfallsvinkel, men i den grad det er forsvarlig.

- Refleksjon: (teori – på papiret)

Denne fasen handlet om å se tilbake på og reflektere over det nedlagte arbeidet. Eirik Sørbo (2011) skriver:

I denne fasen reflekterte jeg rundt de observasjonene og erfaringene jeg hadde gjort meg i observasjonsfasen. Jeg sammenlignet planleggingsfasens målsetninger med handlingsfasens utfall, og kunne ut i fra dette påpeke nye svakheter ved oppsettet, eventuelt problemer som ikke hadde blitt tilstrekkelig løst fra forrige refleksjonsfase (Sørbo, 2011, s. 20).

Planen var å få et stort antall gjennomføringer, og dermed valgte jeg å gjøre de individuelle syklusene relativt korte. Grunnen til dette var at den kontinuerlige observasjonen og refleksjonen i etterkant av hver handlingsfase utgjorde en viktig pekepinn for hvilken retning forskningen tok, og i hvilken grad jeg holdt meg til de forutinntatte planene. Dette er i tråd med Jørgensen og Tønsberg (2013), som skriver at det i denne fasen reflekteres over effektene som basis for videre planlegging.

2.2 Øvrige metoder

Siden utgangspunktet var aksjonsforskning med undertegnede som forskningsobjekt, var jeg selv ute i musikalske felt og forsket *med* de allerede nevnte polyrytmiske figurene som utgangspunkt. Dermed har feltarbeid vært sentralt for å innhente data. I forskningen observerte jeg at de forutinntatte planene og kursen jeg befant meg på endret seg i takt med min økende teoretiske

kunnskap om emnet. Dette har ført til at forskningsarbeidet gjengitt i denne avhandlingen gjenspeiler bare deler av min tilegnede teoretiske kunnskap gjennom prosessen. Jeg observerte underveis at den praktiske kunnskapen var veldig mye mer tidkrevende og utfordrende å tilegne seg. Det gjengitte forskningsarbeidet er i store deler begrenset til min praktiske kunnskap, altså det jeg selv er i stand til å produsere på mitt instrument.

Feltarbeidet ble utført innen tre ulike rammer: *transkripsjon*, *egenøving* og *opptak*. Egenøving ble delt inn i to undergrupper, hvorav den første delen var veldig teknisk detaljorientert, mens del to hadde et større fokus på estetiske verdier, nemlig anvendelse i musikalske settinger, eller teori til praksis.⁹ Fokuset var hele veien rettet mot problemstillingen, og det var noe jeg fant at jeg tidvis måtte minne meg selv på, da det er sånn i mitt tilfelle at denne typen arbeid har en tendens til å skli ut. Nilsen skriver:

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 (Nilsen, 2012, s.14).

I feltarbeidet ble det benyttet følgende verktøy:

- *Musikkinstrument* – trommesett og øvingspad.¹⁰
- *Internett* – særlig YouTube har vært et viktig hjelpemiddel og en inspirasjonskilde.
- *Metronom* – et høyst nødvendig verktøy for å oppnå presisjon i den utøvende delen av arbeidet.
- *Loggbok* – det ble konkludert med at å loggføre arbeidet gjennom alle syklusene var hensiktsmessig, for å ha muligheten til å gå tilbake og se over tidligere arbeid.

⁹ Med dette menes å øve opp evnen til å inkorporere de konstruerte øvelsene i allerede etablerte musikalske settinger. Les mer i avsnitt 5.3.

¹⁰ En øvingstromme som er laget for å simulere overflaten og responsen fra en skarptromme. Godt egnet for teknisk øving i hjemmet eller andre steder hvor det er lite aktuelt med bråkete trommer, da de som oftest produserer svært lite lyd.

- *Eksisterende relevant litteratur* – det ble brukt mye litteratur jeg hadde kjennskap til fra før for å konstruere øvelser og teknikker til bruk i forskningsarbeidet. Det ble også anskaffet ny litteratur.
- *Transkripsjon* – det ble benyttet transkripsjon som verktøy i analysedelen, og for å kunne notere ned relevant data generert gjennom improvisasjon over gitte rytmemønstre.
- *Noter* – ulike øvelser i forskningsprosessen ble notert på noter, og i flere tilfelle ble oppgaver løst utelukkende ved bruk av noter. Riktignok ble det funnet noen problemer ved notasjon. Enkelte rytmiske hendelser var vanskelige å notere, og dermed også vanskelige å lese. Dette kan være grunnet i at notesystemet vi bruker i vår del av verden ikke egner seg spesielt godt ved notasjon av blant annet kvintoler.
- *Samtaler og diskusjoner med medmusikere, veiledere og lærere*. Det ble hentet mye inspirasjon gjennom samtaler med andre, og både subjektiv og objektiv kritikk bidro til utarbeidelse av nye ideer.
- *Opptaks- og samplingsutstyr* – alt nødvendig utstyr, i form av Macbook Pro med innspillingssoftware, lydkort, usb-keyboard og mikrofoner, samt håndholdt opptaksmaskin (Zoom H4).

3 MODERNE JAZZ SOM SJANGER

Det vil i dette kapittelet først bli gitt en pekepinn på hvilken tidsperiode sjangeren omhandler, og drøfte noen begreper den ofte relateres til. Videre vil det gås inn på noen tilnærminger til definisjonen av populærmusikk, og vise hvorfor dette er relevant med tanke på den moderne jazzen. Til slutt vil det, basert på egne observasjoner og erfaringer, bli gitt et lite overblikk over noen av tingene som rører seg på dagens jazzscene.

En viktig presisjon for forskningen har vært rettelsen mot improvisasjon. I den sammenheng kommer man fort innenfor jazz-begrepet. Som nevnt innledningsvis, er bruken av avansert rytmikk stadig oftere å høre innen moderne jazz. I henhold til problemstillingen er det derfor hensiktsmessig å drøfte hvordan moderne jazz som sjanger kan defineres. Vi hører ofte om *Contemporary Jazz*, men hva er egentlig dette? I Oxford Music Online skriver Gary W. Kennedy at betegnelsen brukes som en referanse til fusion¹¹-utgivelser. Ted Gioia (1997) mener begrepet fusion strekker seg langt utover 70-tallets jazz-rock.

Jazz has always been a music of fusion. "Nothing from New Orleans is ever pure"-so goes an old throwaway phrase. But even by Crescent City standards, early jazz was an especially complex melange.¹² [...] Impure at its birth, jazz grew ever more so as it evolved. Its history is marked by a fondness for musical miscegenation¹³, by its desire to couple with other styles and idioms, producing new, radically different progeny.¹⁴ In its earliest form, jazz showed an ability to assimilate the blues, the rag, the march, and other idioms; as it evolved, it transformed a host of even more disparate sounds and styles. It showed no pretensions, mixing as easily with vernacular¹⁵ musics – the American popular song, the Cuban son, the Brazilian samba, the Argentinian tango – as with concert-hall fare. Jazz in its contemporary form bears traces of all these passages. It is the most glorious of mongrels¹⁶ (Gioia, 1997, s.364).

¹¹ Fusion (fusjon), betyr sammenslåing. I musikalske sammenhenger brukes det når musikken henter elementer fra flere sjangere. På 1970-tallet oppstod en egen sjanger som fikk navnet Fusion. Dette var hovedsakelig en krysning mellom jazzen og rocken.

¹² Låneord fra fransk. Oversettes med "en variert blanding". (Oxford Dictionaries Online)

¹³ "the interbreeding of people considered to be of different racial types." (Oxford Dictionaries Online)

¹⁴ Oversettes med "avkom". (Oxford Dictionaries Online)

¹⁵ Kan i denne sammenheng oversettes med "lokale", eller uttrykk som "kjente og kjære".

¹⁶ Oversettes med "krysning" eller "blandingsart". (Oxford Dictionaries Online)

Gioria viser her til jazzens ønske om å blandes med andre stilarter, som han mener har eksistert gjennom hele jazzhistorien. Dermed kan man påstå at selve essensen i definisjonen av fusion-begrepet ikke strekker til.

Bruken av uttrykket Contemporary Jazz ble for alvor kjent da Billboard¹⁷ annonserte det som en egen kategori i 1987. Betegnelsen brukes også om "dagens jazzmusikk". Ordet contemporary defineres, i følge Cambridge Dictionaries Online, som *existing now*, eller eksisterer i dag på norsk. Ved å oversette betegnelsen ordrett, kan man si at den sistnevnte betydningen er mest relevant i denne sammenheng.

Moderne jazz brukes riktignok om epoker enda tidligere i jazz-historien. Et eksempel er tittelen på Vuust sin avhandling (2000): *Polyrytmik og -metrik i moderne jazz: En studie af Miles Davis' kvintet fra 1960erne*. Gioia (1997) definerer i boken *The History of Jazz* bebop som starten på den moderne jazzen, og da er man helt tilbake til slutten av 1930-årene. Han benytter også begrepet *postmoderne jazz*, og mener med det tiden etter frijazz-epoken som så dagens lys mot slutten av 1950-tallet. De to begrepene brukes om hverandre, men det vil her bare bli benyttet moderne jazz, som altså omfatter all jazzmusikk etter frijazzen. På bakgrunn av dette, kan man si at moderne jazz som sjanger opptrer med lignende definisjonsproblemer som populærmusikken. Begge sjangrene forandrer seg med tiden, og begrepene er ikke tilstrekkelig beskrivende uten et oppgitt årstall for musikken de er ment å beskrive.

Moderne jazz fungerer som et samlebegrep for alle ulike grener av jazzen siden tiden etter frijazz-bølgen, herfra omtalt som tidlig på 1960-tallet. Det virker fornuftig med en slik samlebetegnelse, da antallet undersjangere stadig når nye høyder, med eksempler som *afro-jazz*, *latin-jazz*, *soul-jazz*, *jazz-funk*, *acid-jazz*, *nu jazz* og *punk jazz*. Ut fra titlene disse undersjangrene har blitt tilegnet, ser man tydelige referanser til fusion-begrepet, samt til Gioias påstand om at jazzen i hele sin levetid har søkt etter andre sjangere den kan blande seg med.

¹⁷ Billboard kan man si at er USAs svar på VG-lista her i Norge, men i en mye større skala. Den viser hele tiden populariteten til forskjellige sanger og album i ulike sjangere blant befolkningen i landet.

3.1 Kvalitative og kvantitative tilnærminger

Her vil det, i korte trekk, bli drøftet noen tilnærminger til begrepet populærmusikk, da funnet av eksisterende og relevant litteratur omhandlende populærmusikk i større grad var tilgjengelig. Begrepet moderne jazz tar på sett og vis for seg en nisje innen populærmusikken, eller jazz-samfunnets populærmusikk. Mye av det som i nåtiden omtales som klassisk musikk, hadde i følge Richard Middleton (2001) opprinnelig funksjon som populærmusikk. Det samme gjelder til dels jazzen, som særlig i swing-perioden gjorde seg gjeldende som populærmusikk. Middleton skriver også at populærmusikk ikke har faste musikalske karakteristikk eller sosial tilknytting, men refererer heller til et sosio-musikalsk univers i konstant forandring, hvis innhold preges av historiske endringer. Nilsen (2012, s.20) skriver om å definere populærmusikk ut fra aktivitetsnivå og utbredelse, og at det kan utgjøre det Middleton (1990, s.5) kaller den positivistiske¹⁸ tilnærmingen. Denne tilnærmingen gjør krav på å være den mest objektive tilnærmingen. Dette mener jeg også er relevant i drøftingen av moderne jazz. Tilnærmingen baserer seg på harde fakta, eksempelvis platesalg og antall spillinger på radio, tv og ulike streaming-tjenester¹⁹, og er derfor en kvantitativ tilnærming til begrepet. Tallene som produseres er riktignok ikke tilstrekkelig dekkende. Nilsen skriver:

Ved å linke aktivitetsnivå til salgstall av noter og innspillinger, og utviklingen av teknologien for massedistribuering, kan de positivistiske metodene altså ikke måle popularitet, men 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 (Nilsen, 2012, s.21).

Det må nevnes at i dagens samfunn er salget av musikk betraktelig lavere enn for bare noen få år siden. Dette skyldes i stor grad ulike streaming-tjenester, hvor nesten all musikk er tilgjengelig for hele befolkningen, uten eller nesten uten kostnad. Innhenting av mer data, som billettsalg fra konserter og salg av

¹⁸ 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. (Stanley, J., 1996, *Klassisk musikk*. Oslo: Grondal Dreyer.)

¹⁹ Eksempler på dette er Spotify, Wimp og YouTube.

merchandise²⁰, er derfor nødvendig for en slik tilnærming. Innen den moderne jazzen er det, igjen på grunn av dagens lave platesalg, mange artister og band som velger å i liten eller ingen grad basere sitt arbeid på innspilt musikk. Dermed kan man i en mye mindre grad basere en slik kvantitativ metode på tall fra platesalg og avspillinger av innspilt musikk gjennom ulike medier, og data må innsamles fra andre kilder. Eksempler på dette er sosiale medier som Facebook og Twitter, hvor stadig flere artister og band oppretter egne, offentlige profiler. Disse kan befolkningen velge å "følge", for å vise sin interesse for den aktuelle musikken. Dette produserer tall som i dagens nettbaserte samfunn vil være relevante i en kvantitativ måling.

Ved å se på ulike sosiologiske og musikalske kvaliteter, får man en annen innfallsvinkel til definisjonen. Nilsen skriver:

I et historisk perspektiv kan en, i tillegg til historiske hendelser og teknologisk utvikling, se 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 (Nilsen, 2012, s.22).

Politisk historie, sosiale grupper og språk er alle gjeldende faktorer i en kvalitativ tilnærming. Å basere en tilnærming utelukkende på musikalske kvaliteter vil stadig bli vanskeligere, da ulike sjangere i økende grad blander inn elementer fra andre sjangere. Eksempelvis det norske bandet *Shining*, som kaller sin nyeste musikk black jazz. Dette er ment å være en krysning mellom jazz og black metal. Dermed kan man si at musikken hører hjemme under moderne jazz-sjangeren. Shining's musikk har vært under forandring store deler av deres karriere, og jeg vil påstå at den nyeste musikken deres i svært liten grad inneholder kvaliteter som folk flest relaterer til jazz-idiomet. Ved å sammenligne deres siste studioalbum *Blackjazz* (2010) med for eksempel Miles Davis sitt album *Bitches Brew* (1970), er det få kvalitative musikalske fellestrekk å finne, selv om begge utgivelser hører hjemme i moderne jazz-sjangeren. Det er tydelig at definisjonen basert på musikalske kvaliteter, dersom den i det hele tatt eksisterer, er i konstant endring.

²⁰ Ulike artikler med reklame for et band eller en artist. Vanlige eksempler er t-skjorter, ulike hodeplagg og plakater.

3.2 Dagens jazzscene

Det er en utrolig variasjon på dagens jazzscene, og mye spennende foregår på tvers av kontinentene. Unge musikere virker å ha økende interesse for å blande elementer fra jazzidiomet med andre stilarter, som fører fram mye ny og spennende musikk. I dette avsnittet vil det bli diskutert hva som foregår i jazzmiljøer i dag, med hovedfokus på den nordiske og amerikanske arenaen. Det må nevnes at det ikke ble funnet noe fagstoff av nyere dato som kunne beskrive dette tilstrekkelig. Dette avsnittet er derfor basert på subjektive observasjoner, og samtaler med andre utøvere i Norden og Amerika. Siden avsnittet ikke har noen konkret teoretisk forankring, står også leseren fritt i sin oppfattelse av tematikken.

I Norden kan det virke som om en krysning mellom det komponerte og det frie har blitt en slags trend. En kombinasjon av kombinert musikk og fri improvisasjon er stadig å høre, gjerne framført innen rammer som vanligvis møtes i kammermusikken. Fra et rytmisk perspektiv, virker det å være en økende interesse for å inkorporere rytmetradisjoner fra andre kulturer i verden, eksempelvis ulike afrikanske land, Balkan og India. Den amerikanske Rhythm Changes-tradisjonen²¹ er i minkende grad å høre i nyskrevne nordisk jazzmusikk. Ofte inneholder musikken enklere harmonikk, og tonespråket baseres heller på droner og modalitet. Nils Petter Molvær og Eivind Aarset er eksempler på utøvere som stikker seg ut i toppsjiktet innen nyere nordisk jazzmusikk. Ofte baserer musikken seg heller på ulike lydlandskaper enn harmonisk og rytmisk struktur.

I den amerikanske jazzen virker det i dag som om en rekke utøvere i større grad lar seg inspirere av hva som skjer i Europa. Dette mener jeg er en spennende utvikling, siden jazz i utgangspunktet er et amerikansk fenomen. Man hører stadig om prosjekter som inkluderer musikere fra flere verdensdeler, som kan tyde på et ønske om samarbeid og en nysgjerrighet og interesse for hverandres preferanser. Det kan virke som om jazzmusikere på verdensbasis er med på å styrke et kulturelt internasjonalt samarbeid. Dette gjenspeiles blant annet i utdanningsinstitusjoner og jazzfestivaler, som tiltrekker musikere fra hele verden.

Støymusikk har også tilsynelatende i større grad funnet sin plass, dog muligens mer som en type avant-garde²² kunstmusikk enn jazzmusikk. Stian Westerhus har

²¹ Tradisjonen er basert på George Gershwins klassiker "I Got Rhythm", og omhandler et konkret harmonisk system som er benyttet i et stort antall amerikanske "jazz standards".

²² "Favouring or introducing new and experimental ideas and methods" (Oxford Dictionaries)

med sitt soloprojekt gjort seg kjent på verdensbasis blant tilhengere av denne musikken. Hans gitarspill er særdeles lite tradisjonelt, og musikken baserer seg i stor grad på støygenerering med hjelp av et stort antall forskjellige effekt-bokser.

Det er også de som skriver ny musikk med sterke bånd til gamle tradisjoner, men som allikevel låter nytt og spennende. Et eksempel på dette er den amerikanske saksofonisten Chris Potter, som med sitt band *Underground Quartet* balanserer seg fint mellom tradisjon og nytenking. Det kommer også stadig spennende prosjekter innen storband-arenaen. *Trondheim Jazzorkester* har etablert seg som et av de mest spennende storband-ensemblene på verdensbasis, og har med sin varierende besetning gjort en rekke kritikerroste prosjekter med blant andre Chick Corea, Pat Metheny, Motorpsycho og Marius Neset. Geir Lysne bør også nevnes, som med sitt prosjekt *Listening Ensemble* spiller musikk med referanser til mange ulike land og kulturer.

Uten tvil er variasjonen meget stor på dagens jazzscene, kanskje større enn noensinne, og det kan virke som om det er en plass-til-alle-mentalitet som er gjeldende. Selv om jazzmusikken ikke er å regne som populærmusikk lenger, er det mange som følger dens utvikling. Man kan si at det nok vil være spennende å følge utviklingen i framtiden, med nye blandinger av sjangere og kulturer.

Med en slik mentalitet, som nevnt ovenfor, kan det antas at også avanserte rytmiske konsepter som denne avhandlingen omhandler, vil finne sin plass på dagens, eller morgendagens jazzscene. Som nevnt innledningsvis, er riktignok dette noe som allerede eksisterer, men i relativt liten grad. I problemstillingen er fokuset blant annet rettet mot anvendelse av rytmikken i solospill, som igjen kan relateres til jazz-idiomet.

4 GROOVE

Arbeidet nedlagt i denne avhandlingen omhandler svært avansert rytmikk, med kompliserte framgangsmåter som kan gi en utøver teoretisk og praktisk kunnskap til å framføre en sammensetning av noter som ikke vil bli forstått, og trolig heller ikke særlig godt mottatt hos en stor andel av befolkningen, også musikere og musikkinteresserte folk generelt. Disse tankene leder til spørsmål som "hvorfor?" og "hva er vitsen?". Jeg vil i dette kapittelet prøve å gi leseren en større forståelse av hva begrepet betyr, basert i stor grad på subjektive meninger.

Man kan si at det er en søken etter noe uhørt som er selve drivkraften, det er et ønske om å trække opp nye stier i stedet for å gå den gamle trygge veien. Om det er en god eller dårlig idé kan diskuteres, men jeg er av den oppfatning at det er en slik mentalitet som i det store og det hele fører til nye veier. Det påstås på ingen måte at nettopp denne avhandlingen vil føre til noen som helst revolusjon, eller et forsøk på en, som sådan. Sannsynligheten er derimot stor for at man, gjennom grundig forskning av ulike bruksområder fra flere innfallsvinkler, vil kunne finne *noe* ved dette emnet appellerende til musikalske preferanser.

Musikk har for svært mange mennesker en emosjonell verdi, og for mange en slags spirituell mening i sitt vesen. Dette kan forklares ved at dersom musikken *føles* bra hos de respektive utøverne, vil denne følelsen smitte over til lytterne, som på den måten føler seg inkludert i noe større enn en rekke lydbølger som strømmer ut fra høyttalerne. Dette er tanker jeg de siste årene i økende grad har blitt opptatt av. Tittelen på Duke Ellingtons slager fra 1931 er for meg en pekepinn på hva musikk virkelig handler om: *It Don't Mean a Thing, If It Ain't Got That Swing*. Riktignok har denne noe banale tittelen flere dypere meninger, sett i lys av blant annet tidsepoken den ble skrevet i og samfunns- og politisk historie, men det skal jeg ikke gå inn på her. Ved å bytte ut ordet swing med groove, et mer tidsriktig begrep i henhold til dagens populærmusikkultur, kan vi si: *Det gir ingen mening, dersom det ikke groover*. Det er hovedgrunnen til at jeg mener det er relevant å inkludere dette kapittelet i avhandlingen, i tillegg til at det kan bidra til å gi leseren et tydeligere overblikk over hva forskningsarbeidet som står beskrevet omhandler, det teoretiske så vel som det praktiske. I denne sammenheng relateres begrepet til det aktuelle emnet ved å produsere følgende påstand: *Graden av kompleksitet er ikke ensbetydende med kvalitet. Dersom det ikke groover, er det hele meningsløst*. Dette har preget forskningsprosessen betraktelig, i form av at i søken etter en *god*

følelse, altså en god groove, har mindre viktige og enklere tanker om rent instrumenttekniske og koordinasjonsmessige oppnåelser blitt tilsidesatt og sett på som rene verktøy, som i seg selv ikke gir mening. Det vil i dette kapitlet bli drøftet relevante definisjoner knyttet opp mot begrepet groove.

4.1 En groove – en følelse

Groove brukes på flere måter. "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." (Nilsen, 2012, s.25). Når noe groover, framprovoser dette positiv energi hos utøverne som da blir inspirert til å yte mer, som igjen fører til at musikken groover mer. Blant riktig gode utøvere blir dette gjerne til en syklus, hvor alle individene bidrar til å dra hverandre fram mot et felles mål, en musikalsk energibombe.

At musikken svinger eller "groover" har vært en utfordring å forklare rent vitenskapelig, da den er en følelse av rytmisk energi, suggererende og drivende, og er ofte et resultat av en mengde forskjellige elementer i musikken, hos utøveren(e) og han eller hennes mentale tilstand i det utøvende øyeblikk. Samspillet mellom de individuelle i et ensemble, preferanser i forhold til den bestemte stilarten og tekniske ferdigheter kan være avgjørende for hvordan musikken svinger. Også hvordan man beveger seg i forhold til hvordan man spiller, eller hvordan man oppfatter bevegelser i det man spiller vil virke inn på svingen. Disse bevegelsene kommer sjeldent som et resultat av bevisst kontroll og fokusering på de fysiske elementer i utførelsen, men mer som en leten etter den riktige sinnstilstand, som trigger de bevegelsene nødvendige for å få musikken til å svinge. En bevisst kontroll over slike bevegelser ville antageligvis bli stivt, kjedelig og livløst. Til sammenligning vil en kvantifisert rytme fra en trommemaskin virke stiv, kjedelig og livløs (Lisø, 2009, s.26)

Som Lisø, finner også jeg det vanskelig å gi et relevant bilde på hva en groove, eller å groove, er i musikalsk sammenheng. Det kan virke som at flere deler denne problemstillingen, da det i ulike musikkrelaterte forskningsavhandlinger er gjengitt en rekke definisjoner på groove som i praksis ikke har noen relasjon til musikk som sådan. Problemstillingen er knyttet opp mot den estetiske delen av

vitenskapen, som også viser seg å være vanskelig å definere, da det i estetikken filosoferes over noe, etter min mening, abstrakt. I Store Norske Leksikon står det følgende om estetikk:

Estetikk betyr den kunnskap som kommer gjennom sansene”, og defineres som: “det området av filosofien som undersøker grunnlaget og lovene for det skjønne I kunsten; kunstteori. Begrepet brukes også om de oppfatninger og metoder som gjør seg gjeldende hos en kunstner eller håndverker i arbeid, eller når man bedømmer sanseintrykk fra kunstverk, gjenstander, naturen, omgivelsene osv. Estetikken ble grunnlagt som egen vitenskap av den tyske filosofen Alexander Baumgarten I verket *Aesthetica* (1750). Problemer vedrørende det skjønne I kunsten har imidlertid opptatt tenkere gjennom hele kulturhistorien (Tjønneland, 2009).

Med en slik definisjon kan det virke som om estetiske verdier er av subjektiv form. Dette står i samsvar med Jo-Martin Nordbøs beskrivelse av begrepet han kaller hverdageestetikk:

Forståelsen av begrepet stammer fra det klassiske estetikkbegrepet “det skjønne”. Videre skiller den seg ut da den tar utgangspunkt i individets subjektive preferanser, og ikke orienterer seg mot kunsten (Nordbø, 2010, .19).

Basert på disse definisjonene, tok jeg via Facebook kontakt med et utvalg veletablerte norske trommeslagere, og stilte følgende spørsmål:

“Hvordan vil du definere begrepet groove? Som substantiv, en groove, og som verb, å groove.”

Spørsmålet ble stilt til utøvere jeg visste at mange mente hadde en god groove, eller at de groovet bra i sitt spill. Dette er basert på min kunnskap om de enkeltes karriere, som i seg selv gjenspeiler en popularitet blant andre musikere, samt min subjektive mening om utøvernes spill.

Erland Dahlen var den eneste som tok seg tid til å svare innen avhandlingen ble levert, og han definerte begrepet som noe personlig, og han tilknyttet begrepet til

plassering av slag i forhold til grunnpulsen. Dette kan relateres til Dybos beskrivelse av god timing.²³

Alle har sin egen groove/gange. Jeg tenker også groove som beat. Dvs ligge bak/foran eller rett på beatet. Også "grader av stramhet" kan være en god betegnelse! Man betegner også groover med begreper som: Skranglete groover/tighte groover/elastiske groover. Hvis jeg må velge en setning blir det som "grader av stramme pulser på beat" (Dahlen, 2013, hentet fra min personlige Facebook-konto).

Med dette kan man si at alle har sin personlige groove, og at hva som groover er en subjektiv preferanse. Personlig mener jeg at en god groove i seg selv ikke nødvendigvis har noen relasjon til instrumentteknisk overskudd. Det er riktignok ikke min påstand at teknisk overskudd ikke er viktig, men heller at teknikken i seg selv ikke er det elementet som skiller mellom musikk som groover og musikk som ikke groover. Man kan heller si at når noe virkelig groover, kommer denne nevnte positive energien fra utøvernes positive sinn. Med andre ord, så kan man si at menneskelige faktorer som humør, ærlighet og kjærlighet i stor grad setter preg på en utøvers groove. Den følelsen, følelsen av god stemning. Disse tankene kan relateres til den aktuelle problemstillingen, dersom man ser på relasjonen mellom time og groove. Det kan være en god idé å arbeide aktivt med tankene som har blitt diskutert i dette kapitlet, gjennom en slik forskningsprosess. På den måten har man utgangspunkt i et fokus på kontroll og forståelse av time, og altså groove.

²³ Se avsnitt 1.3.1.

5 FORSKNINGSPROSESSEN

Det vil i dette kapitlet bli gitt en forklaring av metoder brukt i feltarbeidet og leting etter eksisterende empiri, før jeg vil gå inn på selve egenøvningsprosessen. Det er satt av god plass til denne delen, da jeg føler dette var den mest betydningsfulle delen av arbeidet. Det vil hele veien bli gitt noteeksempler.

Jeg erfarte tidlig at jeg i denne forskningen måtte vie mye tid til å gjøre meg som utøver komfortabel med de rytmiske grunnidéene jeg hadde tatt for meg. Som nevnt innledningsvis, ble det nødvendig å avgrense omfanget ganske kraftig. Jeg endte med å jobbe utfra følgende idéer:

- Polyrytmene 5:4, 5:2 og 5:3.
- Kvintoler gruppert i to, tre og fire. Dette er på sett og vis det samme som polyrytmene i punktet over, men her spilles også den felles underdelingen.
- 16-deler gruppert i fem.
- 4-delstrioler gruppert i fem.
- 8-delstrioler gruppert i fem.
- 16-delstrioler gruppert i fem.

Hvilken triol-rate som ble benyttet, stod i forhold til hvilket tempo det ble spilt i. I sakere tempi var det altså aktuelt å spille med en høyere rate enn i raske tempi.

Feltarbeidet ble som tidligere nevnt utført innen tre ulike rammer: transkripsjon, egenøving og opptak. Rekkefølgen av disse varierte hele veien, ut i fra gjennom hvilken metode en aktuell idé oppstod. De ulike metodene påvirker også hverandre, og åpnet for endringer og forbedringer av hverandres resultater. Opptak ble i all hovedsak brukt som en referanse, slik at jeg kunne høre meg selv spille med så objektive ører som mulig. Transkripsjon ble som tidligere nevnt hovedsakelig brukt for å visualisere idéer som dukket opp gjennom improvisasjon, og som en del av analysen. Hovedparten av feltarbeidet var helt klart egenøvingen, i henhold til tidsforbruk og produksjon av resultater. Jeg observerte underveis at min teoretiske kunnskap og kreativitet innen emnet hadde en tendens til å løpe fra mine praktiske ferdigheter. Siden arbeidet gjengitt i denne avhandlingen i stor grad baserer seg på min praktiske kunnskap, altså ting jeg kan spille på mitt hovedinstrument, er ikke forskningsprosessen gjengitt systematisk, eller kronologisk, etter ulike gjennomføringer i tråd med aksjonsforskningen. Oppsettet

er heller basert på refleksjon over hver enkelt gjennomføring, og består derfor av et utvalg av de øvelsene som i etterkant ble definert som mest relevante og effektive i henhold til problemstillingen, sortert etter en progressiv kompleksitet og dermed også økende vanskelighetsgrad.

Som nevnt, baserer avhandlingen seg i stor grad på min tilegnede praktiske kunnskap. Derfor vil jeg gjengi noen av de mest essensielle metodene benyttet i egenøvingen:

- *Stickings*

Stickings er ulike sammenhenger av slag i en rytmisk hendelse. Det mest vanlige eksempelet er sammensetninger av slag mellom høyre og venstre hånd for å spille en rytmefigur. Den amerikanske trommepedagogen Gary Chaffee skriver:

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

Chaffee har i sin bok *Sticking Patterns* (1976b) en rekke øvelser som baserer seg på dette. Han har, blant annet, flere eksempler på stickings bestående av fem slag. Disse har vært til stor hjelp og inspirasjon i min forskning på grupperinger av trioler og 16-deler i fem. En av grunnene til at jeg fant dette svært appellerende framfor å bare jobbe med enkeltslag²⁴, var at ulike stickings åpner opp nye muligheter for å flytte de ulike slagene rundt på trommesettet²⁵.

- *Rudiments*

En del ulike typer stickings er satt sammen til et system som kalles *rudiments*. Tradisjonen har røtter helt tilbake til 1700-tallet i Sveits. I dag er N.A.R.D. en av de mest kjente organisasjonene som jobber for å ivareta og videreformidle tradisjonen.

The Association was organized during the American Legion National Convention in 1933 by a group of prominent drummers, who selected thirteen of the

²⁴ Betyr å veksle mellom høyre og venstre hånd for hvert slag.

²⁵ Dette ble tidligere i avhandlingen omtalt som "orkestrering".

Standard American Drum Rudiments required for membership in this organization. It should not be assumed that the purpose of this group was to originate or invent any of the Standard American Drum Rudiments, but was to review the early rudiments that first came from Switzerland 200 years previously, at a time when music notation was not standardized. The original rudiments found their way from Switzerland to France, then to England, and it was during the American Revolution that they were first introduced in the United States. Shortly thereafter, a number of publications using these rudiments appeared (Hentet fra N.A.R.D. sin nettside: www.nard.us.com).

Noen av disse rudimentene så jeg på som hensiktsmessige å benytte i forskningen. Siden det blant seriøse trommeslagere er helt normalt å ha en viss kunnskap om de grunnleggende rudimentene, var dette allerede en del av min kunnskap som jeg kunne benytte meg av. De rudimentene jeg valgte å inkorporere i forskningen bestod stort sett av enten tre eller fire slag. Ved å sette de inn i kvintolunderdelte figurer, fikk jeg flere muligheter til å spille kvintoler gruppert i henholdsvis tre og fire. Dette ble videre brukt for å simulere polyrytmene 5:4 og 5:3.

- *Aksentuering*

Et annet verktøy som var svært aktuelt i arbeidet med grupperinger. Det ble forsket på bruk av aksentuering som markering av begynnelsen på hver gruppe, men også innad i gruppene, for å bryte ned fem-gruppene til for eksempel 2+3 eller 3+2. Joe Morello har i sin bok *Master Studies* (2000) en rekke øvelser omhandlende aksenter. Riktignok omhandler ikke disse øvelsene grupperinger i fem, men konseptet ble benyttet som inspirasjon i forskningen. Det samme gjelder George Lawrence Stone sin bok *Accents and Rebounds* (1961), som inneholder et avsnitt om ulike aksentueringer i taktarten 5/8, noe som gjorde de svært tilpasningsvennlige til bruk i forskningen.

- *Improvisasjon*

Med min mangeårige bakgrunn som student og øvende trommeslager, vet jeg at mange gode idéer kommer til overflaten gjennom improvisasjon. Ved å slippe seg løs, åpner man opp for at den *tause kunnskapen* og den menneskelige spontaniteten kan jobbe fritt. Etter hvert som jeg begynte å få større kontroll over

idéene jeg hadde avgrenset forskningen til, ble improvisasjon i økende grad brukt som metodisk verktøy. En bærbar opptaker ble brukt flittig, slik at analyse av spillet ville være mulig i etterkant. Improvisasjon handler i stor grad om nettopp det å være spontan. I følge Oxford American Dictionary har verbet "å improvisere" to definisjoner:

1. Create and perform (music, drama or verse) spontaneously or without preparation.
2. Produce or make (something) from whatever is available.²⁶

Det den første definisjonen sier om å skape noe uten forberedelse, stiller jeg meg noe skeptisk til. Da må i så tilfelle begrepet *forberedelse* også defineres. Selv utøvere av fri improvisasjon har indirekte forberedt seg over lang tid. Improvisasjonen vil alltid bli påvirket av en utøvers individuelle forberedelse, i form av blant annet egenøving, tilegnet teoretisk kunnskap, musikalske preferanser og erfaring. Viktigheten av interaksjon med andre utøvere er også sentral i improvisasjonsbasert musikk, som resulterer i at samspillserfaring også kan plasseres som en del av en utøvers generelle forberedelse. Også fri improvisasjon, uten ledende faktorer som toneart, tempo og lignende, vil bli preget av de enkelte utøveres langsiktige forberedelse. Mads R. Johansen (2010), skriver:

Jeg forbinder friimprovisasjon med å improvisere fritt innenfor egne musikalske rammer. Dette innebærer for meg å kunne improvisere fritt med den kunnskap og erfaring jeg allerede sitter inne med, for så å skape nye musikalske uttrykk ved å sette kunnskapen og erfaringen i nye musikalske kontekster. Det innebærer også at musikken ikke skal være planlagt i form av notasjon, oppbygning, dynamikk osv. Musikken blir aldri telt opp og det er kun utøverne som bestemmer, ved å lytte til hverandre, hvilken retning musikken skal ta (Johansen, 2010, s.9).

5.1 Eksisterende empiri

Min kjennskap til kvintoler i forkant av forskningen begrenset seg til en rytmeøvelse som baserer seg på å gjøre studenten kjent med, og trygg på, å skifte

²⁶ http://oxforddictionaries.com/definition/american_english/improvise

mellom ulike underdelinger. Det finnes flere varianter av denne, men jeg ble introdusert for den i Chaffee sin bok *Rhythm and Meter Patterns*. (1976a). Riktignok er det bare 16-delskvintoler som presenteres i boken, og ingen av de andre kvintolfigurene jeg var interessert i å utforske. Jeg hadde, som nevnt innledningsvis, konstruert en svært avansert polyrytmisk groove basert på kvintolunderdeling, men dette var likevel ikke noe jeg var i stand til å bruke til noe annet enn å spille den akkurat som den var. Disse tankene førte meg i retning av denne avhandlingens problemstilling.

Leting etter relevant data ble en langvarig prosess. Internett var et sentralt hjelpemiddel, og det ble brukt mye tid på forskjellige forum i leting etter aktuelle artikler om temaet, hvor det ble funnet noen interessante og tankevekkende diskusjoner rundt dette. Riktignok er ikke alle kilder på nettet like pålitelige, og en del av stoffet jeg fant valgte jeg å overse, grunnet tvilsomme kilder og i noen tilfeller tydelige faktafeil. I tillegg har jeg brukt mye trommerelatert litteratur jeg var i besittelse av fra før, samt at noe nytt ble kjøpt inn. En del litteratur var også å finne på Universitetsbiblioteket, og på biblioteket hos Det Jyske Musikkonservatorium i Århus, hvor jeg var på utveksling deler av studietiden. Jan Inge Nilsen har, gjennom samtaler og med sin masteravhandling *Kvintoler som grunnleggende underdeling* (2012), har vært til stor inspirasjon i forskningen.

Via nettet fant jeg på YouTube flere videoer omhandlende bruk av kvintoler i solospill, med mange ulike typer stickings og idéer til orkestrering. Deler av innholdet var tilsvarende noen av idéene jeg hadde kommet opp med i forkant, og dermed ikke spesielt interessante. Allikevel var det interessant å observere at det fantes andre der ute med tilsvarende interesser. Etter videre leting, ble det funnet noen instruksjonsvideoer som omhandlet bruk av polyrytmer som 5:4, 5:3 og 5:2 for å konstruere groover. Selv om utførelsen i videoene ikke var av spesielt god kvalitet, var det gode idéer å hente.

Underveis i prosessen kom jeg over Fred Albrights bok *Polyrhythmic Studies for Snare Drum* (2005). Den bidro med mye nyttig lærdom omhandlende en rekke polyrytmer som strekker seg langt ut over de som blir omtalt i denne avhandlingen. Den inneholder også nyttige metodiske verktøy til bruk ved analyse av polyrytmer.

Marius Nesets albumutgivelse *Golden Xplosion* (2011) har vært til stor inspirasjon, noe jeg kommer tilbake til i analysen, i kapittel 6.

Utover i prosessen kom jeg stadig over YouTube-klipp, artikler og forum der utøvere fra fjernt og nært demonstrerte måter å inkorporere kvintoler i fills og solospill, men svært lite relatert til nettopp kvintolbasert polyrytmikk. Dette førte til at jeg gikk i gang med å sette opp mitt eget system for innøving og inkorporering av slike figurer.

5.2 Egenøving del 1 – teknisk utførelse

Begrepet time, som beskrevet tidligere i avhandlingen, er et av de mest relevante begrepene i henhold til problemstillingen. Som nevnt, beskriver begrepet en utøvers evne til å holde seg innenfor et gitt tempo, og ens evne til å plassere sitt spill i samsvar med andres. Problemstillingen henviser til arbeid med å forbedre utøverens kontroll og forståelse rundt begrepet time. Jeg vil påstå, etter en del års erfaring som musiker og student, at god time handler i stor grad om bevisstgjøring. Som lærer har jeg riktignok erfart at nybegynnere stiller til start med svært ulik naturlig forkunnskap, eller talent. Noen er allerede ved første forsøk i stand til å holde et gitt tempo over lang tid, mens andre ikke umiddelbart forstår hvordan dette skal utføres. Allikevel vil jeg påstå at vi alle har det i oss, vi er alle i stand til å slå en jevn puls over lang tid. Alle normale mennesker uten fysiske hemninger er i stand til å forflytte seg i jevn fart ved hjelp av normal gange. Jeg har i hvert fall aldri sett et menneske som begynner å gå, og deretter avanserer til rask gange og gradvis øker tempoet helt til de når sin maksfart, *ufrivillig*. Som sagt, er bevisstgjøring et sentralt begrep i forståelsen av god timing. Bevisstgjøring av *hvor* ulike hendelser skal plasseres for å stå i samsvar med andre, var selve essensen i de tidligste egenøvingsperiodene.

Polyrytmiske øvelser

Det ble i starten brukt en del tid på å bli kjent med og få kontroll over de tre ulike polyrytmene. Øvelsene som ble konstruert, var videreutviklet fra eksempler i boken *Polyrhythmic Studies for Snare Drum*. (Albright, 2005, s.5). De tar for seg ulike polyrytmer, og viser hvor de ulike slagene plasseres ved hjelp av deres laveste felles underdeling, som i alle tilfellene her er 16-delskvintoler. Øvelsene ble utført ved å trampe den isokrone 4-delspulsene med beina, for så å spille 16-delskvintoler med enkeltslag i hendene. Deretter ble motpulsene markert med

aksenter, før underdelingene til slutt ble fjernet. Disse øvelsene ble repetert over lengre tid, i ulike tempi.



Eksempel 16. Polyrytmen 5:4, øvelse 1. Se spor 1 på vedlagt CD.



Eksempel 17. Polyrytmen 5:2, øvelse 1. Se spor 2 på vedlagt CD.



Eksempel 18. Polyrytmen 5:3, øvelse 1. Se spor 3 på vedlagt CD.

Siden det var et mål å inkorporere figurene i en improvisasjonsbasert setting, ble det forsket på bruk av ulike stickings og rudimenter, for å åpne opp for større frihet til orkestrering av slag rundt på trommesettet. Det ble først forsket på stickings og rudimenter over 16-delskvintolfigurene med aksenter, fra eksemplene over. Figurene bestående av 16-delskvintoler i grupper på tre og fire var helt klart mest anvendelige for alternative løsninger, da det finnes mange flere muligheter med tre og fire slag enn det det gjør med bare to. To av de mest benyttede figurene, var *paradiddel*²⁷ og stickingen omtalt som 3a²⁸ i boken *Sticking Patterns* av Chaffee.

²⁷ Et rudiment bestående av to enkeltslag og ett dobbeltslag. Det vil normalt utføres: høyre, venstre, høyre, høyre (hvh), etterfulgt av vhhv.

²⁸ Består av ett enkeltslag og ett dobbeltslag, og utføres: hvv, eller vhh.

I tillegg ble det benyttet flere rudimenter som inneholder flams²⁹, som gir enda større muligheter til orkestrering.

The image shows two staves of musical notation for flam rudiments. The first staff is in 2/4 time and contains four measures: PARADIDDEL (rhythm: HVHHVHV), DOBBELTSLAG (rhythm: HHVVHHV), FLAM-PARADIDDEL (rhythm: HVHH VHV), and FLAM-TAP (rhythm: HH VV HH VV). The second staff is in 3/8 time and contains three measures: 3A STICKING (rhythm: R L L R L L), FLAM ACCENT (rhythm: R L R L R L), and SWISS ARMY TRIPLET (rhythm: R R L R R L).

Eksempel 19. Eksempler på stickings og rudimenter som ble benyttet i forskningen.

Videre ble det forsket på å variere utførelsen av motpulsene i hver enkelt polyrytme med ulike stickings og rudimenter. Dette innebar at motpulsene ble gruppert i to, tre eller fire slag, dermed oppstod det en polymetrisk funksjon på polyrytmens motpuls. Dette viste seg å være svært vanskelig i praksis. I eksemplet under ser vi hvordan en paradiddel oppfører seg når den settes inn i motpulsene til en 5:4 polyrytme. Merk: i eksemplet er *kun* motpulsene notert.

The image shows two staves of musical notation for a 5:4 polyrhythm. The first staff is in 4/4 time and contains four measures, each with a 5:4 polyrhythm indicated by a bracket above the notes. The stickings for the first four measures are: R L R R L, R L L R L, R R L R L, and L R L R R. The second staff is in 5/4 time and contains four measures, each with a 5:4 polyrhythm indicated by a bracket above the notes. The stickings for the first four measures are: L R L L R, L R R L R, L L R L R, and R L R L L.

Eksempel 20. Bruk av paradiddel i polyrytmen 5:4.

I eksemplet over er motpulsene i polyrytmen gruppert i fire. Hvis fokuset rettes mot de aksentuerte notene satt opp mot den isokrone 4-delspulsene, får vi en ny

²⁹ En flam, også kalt sleipslag, består av et slag med den ledende hånden, og et svakere slag (ghost-slag) som utføres med den andre hånden, like før "hovedslaget".

polyrytme, 5:16. Dette åpnet opp for nye idéer i henhold til konstruksjon av groover, i tillegg til å være et nyttig verktøy med tanke på *metrisk modulasjon*.

Metrisk modulasjon gir oss muligheten til å skifte tempo ved bruk av ulogiske grupperinger av gitte underdelinger. Dersom motpulsen i eksemplet over telles i fire, altså at hver ener faller på slaget med aksent, kan utøveren velge å gjøre dette til den nye isokrone 4-delspulsen. Dermed er det forekommet en metrisk modulasjon ved hjelp av 4-delskvintoler gruppert i fire. John Riley skriver i sin bok *Beyond Bop Drumming* (1997) om flere av de mest kjente rytmeseksjonene innen jazzen på 60-tallet:

Occasionally these great rhythm sections would really capture the imagination of the other musicians and their audience by creating the impression of a sudden shift into a completely new tempo, not double- or half-time, but totally unrelated to the original tempo. In reality, these wild shifts in tempo are not unrelated at all, but are based on a number of logical superimpositions (Riley, 1997, s.32).

Det ble forsøkt å spille en rekke groover basert på denne metoden, for eksempel en vanlig 4/4-groove, etterfulgt av den samme grooven spilt på motpulsen i en 5:4-polyrytme, altså 4-delskvintoler.



Eksempel 21. Metrisk modulasjon ved bruk av 5:4.

Siden 5:3-figuren tilsvarer 16-delskvintoler gruppert i tre, ble det øvd på å bruke den som en metrisk modulasjon av den triolbaserte swing-rytmen. Swing-rytmen, som vanligvis spilles på ride-cymbalen med høyre hånd, inneholder ikke konsekvente trioler, så det ble i første omgang spilt hver andre og tredje triol på skarptromma med venstre hånd, slik at samtlige trioler gjennom hele takten ble spilt. Det resulterte i at utførelsen ble enklere å gjennomføre.



Eksempel 22. Figuren som ble benyttet som utgangspunkt for den metriske modulasjonen i eks. 23.

Denne øvelsen ble til ved å tilpasse en øvelse fra Rileys bok (1997, s. 36.) *Beyond Bop Drumming*, hvor han gjør akkurat det samme, bortsett fra at hans øvelse er basert på 16-deler i stedet for kvintoler. Legg merke til i eksempel 22 at figuren gjentar seg etter to pulsslag, altså består figuren i seg selv av seks slag. Dermed er figuren i eksempel 23 faktisk basert på 16-delskvintoler gruppert i seks, ikke tre.



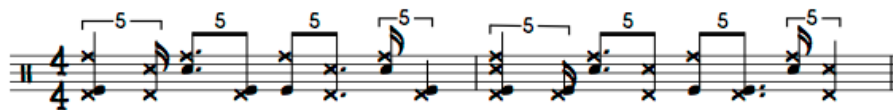
Eksempel 23. Metrisk modulasjon ved bruk av 16-delskvintoler gruppert i tre, eventuelt 8-delstriolunderdeling på motpulsen i polyrytmen 5:3.

Det ble alltid benyttet metronom i innøvningsfasen, og i alle de foregående øvelsene ble det øvd på å trampe isokrone 4-deler i beina. Dette bidrar til at hele kroppen i større grad føler tilstedeværelsen av den isokrone pulsen, i tillegg til at det enkelte ganger kan være meningsfylt ovenfor både lyttere og andre utøvere i en eventuell samspillsituasjon å diktere den isokrone pulsen i spillet.

Etter hvert som den praktiske kunnskapen ble større, ble det forsket på å benytte flere av de nevnte figurer og øvelser i konstruksjon av ulike groover. Det viste seg vanskelig å komme opp med noe som trolig ville være passende i en samspillsituasjon, da resultatene ofte hørtes ganske unaturlige ut. I eksemplet under ble polyrytmen 5:4 benyttet, og ved hjelp av spesifikk orkestrering på trommesettet kan det i praksis tolkes som to groover som blir spilt til samme tid, i to forskjellige tempi. Legg merke til at skarptrommeslagene som treffer på motpulsens spilles med *cross stick*³⁰, mens skarptrommeslagene som treffer på slag to og fire i grunnpulsen spilles på vanlig måte. Venstre fot tramper alle slagene i motpulsens på hi-hat, mens høyre hånd spiller alle slagene i grunnpulsen på ride-

³⁰ Betyr at man legger trommestikka horisontalt på tromma, oftest skarptromma, slik at den ene enden av stikka ligger på skinnen, mens den andre hviler over kanten på tromma. Slaget produseres ved at man løfter stikka kun i den enden som hviler over kanten, og deretter slår den ned mot kanten.

cymbalen. Figuren ble notert ved bruk av 16-delskvintoler, da dette tydeliggjorde alle slagenes plassering i forhold til hverandre.



Eksempel 24. "Dobbelgroove" – konstruert ved bruk av polyrytmen 5:4.

I låten *The Real Ysj* av Marius Neset (2011), oppdaget jeg en interessant rytmisk hendelse, som jeg ikke umiddelbart forstod hva var. Låten går i 4/4, og som en variasjon i en av taktene spiller deler av bandet unisont de fire første notene i melodien med en rytmisk variasjon. Grunnen til at jeg ikke forstod hva som skjedde, var at de spilte polyrytmen 5:4, men med pause på det første slaget, altså eneren i takten. Dette førte til nye idéer til øvelser i forskningen.

Det ble tatt utgangspunkt i å bytte ut et av slagene i motpulsene i hver enkelt polyrytme med en pause. Pausen ble forsøkt innsatt på alle av motpulsens ulike slag, og videre ble det forsket på bruk av flere pauser på forskjellige steder i figurene. Riley beskriver lignende øvelser i boken *The Art of Bop Drumming* (1994, s. 39), hvor han tar for seg bruk av ulike pauser i triolbaserte fraser for bruk i solospill på trommesett. Disse øvelsene var svært relevante i henhold til problemstillingen, da det kreves særdeles god kontroll og forståelse av underdelinger og time for at utførelsen skal være mest mulig presis. Dette er grunnet i at innføring av pauser resulterer i ujevn avstand og tidvis nokså lange opphold mellom de spilte slagene, som igjen gjør at bevissthet om hvor de enkelte spilte slag skal plasseres er helt nødvendig for en god utførelse.

Det bør nevnes at eksemplene 21, 22 og 24 også kan tolkes som polymetriske, da det forekommer flere meter samtidig. Men, i dette tilfellet blir de vurdert først og fremst som polyrytmiske, fordi de baserer seg på manipulering av motpulsene i de ulike polyrytmene.

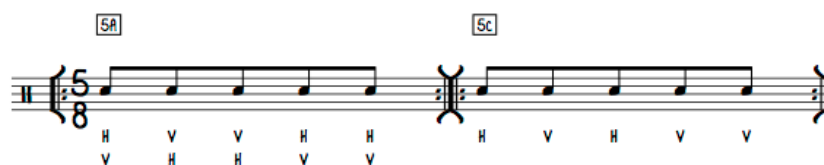
Polymetriske øvelser – grupper av fem

Så langt har det utelukkende blitt beskrevet øvelser for de utvalgte polyrytmiske figurene, mens forskningen på fem-grupperinger av andre underdelinger har blitt

utelatt. Det kommer av at det i forskningsprosessen ble viet mest tid til arbeidet beskrevet til nå i dette avsnittet, da interessen for den delen av forskningen ble forsterket i takt med den økende praktiske kunnskapen underveis.

Den grunnleggende teorien benyttet i denne delen av forskningen er av et mindre kompleks vesen enn det foregående, hovedsakelig grunnet i at den bygger på underdelinger som vi i den vestlige musikkarten har et nært forhold til, altså underdelinger som 8-deler og 16-deler, samt ulike trioler.

Det ble i all hovedsak fokusert på å inkorporere ulike stickings bestående av fem slag, og spille disse over de ulike familiære underdelingene nevnt ovenfor. Under innøvingen ble det også her benyttet metronom, og selve stickingene ble utført på øvingspad mens grunnpulsen ble trampet unisont i begge bein. Det ble også eksperimentert med å telle høyt alle slagene i grunnpulsen. Dette var noe jeg hadde erfart tidligere i mine studier hos professor Bruce Rasmussen. Ved å telle høyt, innføres på sett og vis enda et element som må koordineres med de spilte hendelsene, men ved å mestre dette oppnås en mye større kontroll og intern pulsfølelse³¹. I starten ble det tatt figurer fra Chaffees bok *Sticking Patterns* (1976b, s.35 og s.47). De kalles 5A og 5C, og består henholdsvis av ett enkeltslag og to dobbeltslag, og tre enkeltslag og et dobbeltslag. Merk: alle eksemplene under er notert i taktarten 5/8, som 8-deler. Dette er utelukkende av praktiske årsaker. I selve egenøvingprosessen ble de ulike figurene satt inn i de respektive underdelinger nevnt i starten av dette avsnittet, og spilt over lengre tid.



Eksempel 25. Sticking fra *Sticking Patterns* av Chaffee (1976b)

Videre ble det eksperimentert med ulike variasjoner basert på eksemplene ovenfor. Disse baserte seg på det samme prinsippet, altså kombinasjoner av enkeltslag og dobbeltslag.

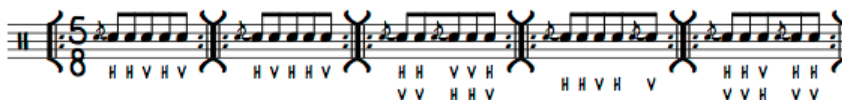
³¹ Med dette menes at man "føler" grunnpulsen i kroppen uten fysisk anstrengelse, samtidig som det spilles irregulær rytmikk i forhold til grunnpulsen.



Eksempel 26. Konstruerte stickings, basert på samme prinsipp som i eksempel 25.

I alle eksemplene over ble det forsøkt med ulike aksenter. Som oftest var det logisk å aksentuere eneren i figuren, og det følte ergonomisk riktig å aksentuere eventuelle andre enkeltslag, dersom de var tilstedeværende i forløpet.

Det ble, som i eksempel 19, også her benyttet flams for å gi større muligheter til orkestrering på trommesettet. Dermed ble det konstruert hybrider av ulike rudimenter basert på flams, bestående av fem slag, siden ingen relevant litteratur ble funnet.



Eksempel 27. Konstruerte rudimenter med flams.

Som nevnt tidligere, var intensjonen å ta konseptet inn i en improvisasjonsbasert setting. Fokuset var derfor hele tiden rettet mot frigjørelse innenfor de gitte rammene, og etter hvert som den praktiske utførelsen av øvelsene var oppnådd, ble det i større grad fokusert på spontan veksling mellom figurer og ulik orkestrering for nettopp å kunne oppnå en slags frihet innen disse rammene.

5.3 Egenøving del 2 - teori til praksis

Mange av øvelsene i forrige avsnitt omhandler bare motpulsene i polyrytmene, eller grupperinger av 16-delskvintolunderdelingen som simulerer disse. Selv om de fleste øvelsene ble innøvd med beina trampende på den isokrone 4-delspulsene, er ikke det et element som i en utøvende sammenheng alltid vil bli spilt. Dermed kan det diskuteres hvorvidt en del av øvelsene i realiteten er polyrytmiske. For mange vil nok for eksempel figuren i eksempel 21 heller oppfattes som et drastisk temposkifte enn den polyrytmiske funksjonen som faktisk forekommer. I en

samspillsituasjon vil opplevelsen endres, dersom andre individer i ensemblet spiller figurer som baserer seg på grunnpuls, i dette tilfellet den isokrone grunnpuls.

Min oppfattelse er at alle de foregående eksemplene er polyrytmiske enten grunnpuls er *hørbar* eller ikke, fordi de er satt inn i et system hvor det veksles mellom grunnpuls og motpuls innenfor gitte rammer. Hvis det derimot spilles figurer som, igjen som i eksempel 21, bygger på motpuls i polyrytmen 5:4, gruppert i fire fra start til slutt i en solistisk rolle, eller hvor alle i et ensemble spiller den samme rytmiske figuren, da har den ikke lenger noen som helst polyrytmisk funksjon. Et slikt tilfelle vil jeg påstå at aldri vil forekomme i praksis, da en slik notasjon av et rytmisk forløp rett og slett er helt meningsløs.

Siden denne type øvelser altså bare gir mening når de er satt i sammenheng med den opprinnelige tempo-følelsen og underdelingen, ble det konstruert øvelser for å øve konkret på overganger mellom groover og underdelinger vi vanligvis finner i vestlige musikkjangere, til de aktuelle groover og figurer med kvintolunderdeling. Både eksempel 21 og 23 viser de originale grooveene etterfulgt av de polyrytmiske, men dette viste seg å være vanskelig å utføre i praksis i begynnelsen. Dermed ble det konstruert enklere øvelser med mål om nettopp å løse denne problematikken.

De nye øvelsene handlet om å veksle mellom konsekvente 8-deler, 8-delstrioler eller 16-deler og de forskjellige typer øvelser nevnt i eksemplene 16-23. Deretter ble det samme gjentatt, men denne gangen med ulike groover basert på 8-deler, 8-delstrioler eller 16-deler. Dette ble en av de mest tidkrevende delene av egenøvingen, men mye mulig også den prosessen som utgjorde de beste resultatene, relatert til problemstillingen. Som et ledd i arbeidet med solospill, ble det etablert øvelser med formål om at man som trommeslager skulle ha muligheten til å kompe³² seg selv.

Selv om dette avsnittet på papiret er bemerkelsesverdig kortere enn det foregående, er det etter min oppfattelse som musiker enda viktigere. I forrige avsnitt drøftes rene tekniske utfordringer og teoretiske løsninger knyttet til emnet, mens det her er fokus på estetiske og musikalske verdier. Riktignok er det også her drøftet tekniske utfordringer, men forskjellen er at problematikken dette avsnittet omhandler også kan relateres til sosiologi, da det gjennom de forklarte øvelsene

³² "In the most general sense, the rhythm sections collective function is to "comp", a term that carries the dual connotations of accompanying and complementing." (Berliner, 1994, s.315).

arbeides med metoder for å relatere de avanserte, og for mange ukjente, rytmiske konseptene til familiære rytmiske landskap. Dette ser jeg på som en nødvendighet i prosessen med å inkorporere arbeidet i allerede etablerte musikalske settinger, som i praksis innebærer samarbeid med andre individer i ulike samspillsituasjoner, hvor graden av felles forståelse for benyttede musikalske elementer er en sentral faktor i henhold til samarbeid innad i ensemblet, som igjen er utslagsgivende for sluttproduktets kvalitet.

6 ANALYSE

I dette kapittelet vil jeg gjøre en rytmisk analyse av et motiv fra låten *Golden Xplosion*. Valget falt på akkurat denne låten, fordi det var den jeg følte at i størst grad var relevant til forskningen. Det bør også nevnes at funnet av musikk inneholdende noen av de aktuelle rytmiske konsepter var svært begrenset. Jeg vil gå inn på motivets rytmiske struktur og innhold, analysere tolkningsmuligheter, og til slutt vise hvordan dette kan berike en utøvers spill. Dette er direkte i tråd med avhandlingens problemstilling, da det omhandler nettopp kontroll og forståelse av time.

6.1 Grunnlag for analytisk modell

Formålet med analysen har vært å gi leseren en forklaring på, eller innblikk i, hvordan kvintolbasert polyrytmikk kan integreres i musikk. Med fokus på subjektive tolkningsmuligheter av rytmiske figurer, ble det drøftet ulike notasjonsalternativer ved hjelp av transkripsjon. Det kan diskuteres i hvilken grad transkripsjon er et fullverdig analytisk verktøy, men jeg mener at i denne sammenhengen er transkripsjon et tilstrekkelig verktøy. Det er fordi intensjonen med analysen baserer seg på en videre behandling av problemstillingen, da analysen knyttes opp mot bevisstgjøring av noters plassering i forhold til hverandre og i forhold til pulsen, som nevnt tidligere. Derfor er ikke faktorer som en notebasert transkripsjon ikke dekker relevante. Eksempler på dette er sound, lydeffekter og intensitet. Man kan si at visualisering av rytmer ved hjelp av noter er et av de mest effektive verktøyene for økt bevisstgjøring og forståelse av dette, gjerne i kombinasjon med lytting. Noter er på sett og vis musikernes skriftspråk, og bidrar til økt forståelse, ved at det tas i bruk flere sanser i oppfattelsen av musikalske forløp. Nilsen skriver: "I min forskning har noter vært et nyttig verktøy, fordi jeg som musiker er vant med denne visuelle noteringsformen som inneholder mye viktig informasjon." (Nilsen, 2012, s.63).

6.2 Golden Xplosion

Golden Xplosion (2011), fra nå av *GX*, er tittelen på Nesets første soloalbum, men det er også tittelen han har gitt bandet sitt, og det er tittelen på åpningssporet på albumet. I denne analysen refererer *GX* til sporet, eller låten.

GX introduseres med, og baseres på, et saksofon-motiv bygget på den polyrytmiske figuren 5:3. Patterson (2011) skriver i sin anmeldelse av albumet for nettsiden *AllAboutJazz*:

The circular motif on the intro to "Golden Xplosion" sounds like a warm-up exercise, though Neset's chiming harmonic punctuation makes the piece curiously compelling (Patterson, (2011), anmeldelse av "Golden Xplosion" fra nettsiden www.allaboutjazz.com).

Analysen omhandler nettopp dette sirkulære motivet, og jeg vil vise hvordan det er plassert i en rytmisk kontekst, samt analysere hvordan det kunne vært plassert, basert på subjektiv tolkning.

6.2.1 Marius Neset

Født og oppvokst i Bergen, og startet i ung alder med saksofon som hovedinstrument. Etter et år på Berklee College of Music i Boston, MA, hvor han blant annet møtte en legende, Michael Brecker, flyttet han til København for å studere ved det prestisjetunge Rytmisk Musikkonservatorium. Der møtte han blant andre Django Bates³³, som ble en enormt viktig person i Marius sin tidligere karriere. Bates var tidlig ute med å se Marius sitt enorme talent, og tok han raskt inn i varmen og inviterte han med i sitt storband *stoRMChaser* og etter hvert også hans mindre ensemble *Human Chain*. Mellom 2005-2011 har Marius Neset sitt hovedprosjekt vært bandet *JazzKamikaze*, som har hatt stor suksess i Asia, Nord- og Sør-Amerika og Afrika, så vel som i Europa med deres musikk, som henter elementer fra jazz, rock, electronica og klassisk musikk.

I april 2011 ga Marius ut sitt soloalbum, *Golden Xplosion*, som foruten Django Bates på tangenter besto av Jasper Høiby på bass og Anton Eger på trommer. På under et år ble han etablert som et av de viktigste navnene innen moderne, europeisk jazz. Han ble allerede da som 26-åring beskrevet av Terje Mosnes i Dagbladet som "den mest talentfulle norske saksofonisten siden Jan Garbarek i 1960-årene."³⁴

³³ Engelsk pianist, komponist, arrangør og lærer som i flere år har undervist ved Rytmisk Musikkonservatorium i København.

³⁴ Biografien er hentet fra Nesets hjemmeside www.mariusneset.com og Nesets offisielle Facebook-side www.facebook.com/mariusnesetmusic/info.

6.2.2 Motivets struktur

GX er en videreutvikling av låten *Old Poison (XL)*, fra samme album. Idéen var, i følge komponisten: "To make it sound like two or three saxophones playing at the same time" (Marius Neset Masterclass, hentet fra www.youtube.com).

Som nevnt tidligere, er låten bygget på et saksofon-motiv over polyrytmen 5:3. Motivet består av to stemmer, begge utført samtidig på en saksofon.

- Den øverste stemmen, motpulsene i 5:3, spiller notene Eb fem ganger, og deretter notene Gb fem ganger. Dermed kan man si at polyrytmen gjentar seg en gang i motivets forløp.
- Understemmen, som da er grunnpulsen i 5:3, fremstår som en slags bass-stemme, og spiller notene Ab, E og Db, deretter B (H), E og D.

To steder i motivet, på hver ener i polyrytmen, møtes de to stemmene, og må spilles samtidig. Det vil i praksis si henholdsvis tonene Ab og Eb og B og Gb. Dette utføres ved å utnytte såkalte *multi phonics*, som baserer seg på saksofonens overtoneregister. Utover i komposisjonen blir dette motivet behandlet på mange ulike måter, blant annet ved å fylle inn de resterende notene i polyrytmens fellesunderdeling. Hele motivet blir også reversert, som skaper en ganske drastisk variasjon. I denne analysen er det riktignok bare tatt utgangspunkt i det allerede beskrevne motivet i sin enkleste form, da det i størst grad er relevant i henhold til problemstillingen.

6.2.3 Notasjon

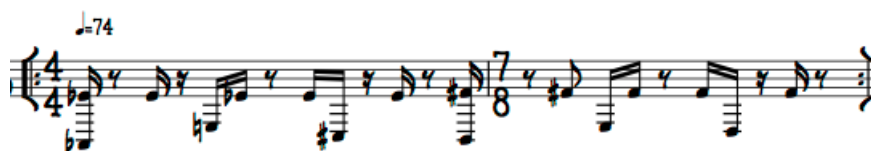
Det aktuelle motivet fra forrige avsnitt er som nevnt basert på polyrytmen 5:3. Slik den aktuelle rytmen er beskrevet tidligere i avhandlingen, består motpulsene av 16-delskvintoler gruppert i tre. Grunnpulsen er da de isokrone 4-delene, som man kan se på som 16-delskvintoler gruppert i fem, altså underdelingens mest logiske gruppering. Komponisten har derimot ikke valgt å notere motivet i GX som en kvintolunderdelt figur. I komposisjonen er ingen av pulsene i polyrytmen den isokrone pulsen, fordi polyrytmen er notert med vanlig 16-delsunderdeling. Det vil si at motpulsene i polyrytmen består av 16-deler gruppert i tre, mens grunnpulsen

består av 16-deler gruppert i fem. I dette tilfellet er altså den isokrone 4-delspulsen 16-deler gruppert i fire, igjen underdelingens mest logiske gruppering.

Som nevnt, gjentar polyrytmen seg en gang i motivets forløp. Dette medfører et antall 16-deler som ikke passer inn i noen av taktartene vi er mest vant med.³⁵ Motivet er notert i taktarten 15/8, eventuelt 4/4 og 7/8 annenhver gang. I lys av enkel matematikk, ser man grunnen til dette: Polyrytmen 5:3 spilles to ganger, altså får vi totalt 10:6 (ti mot seks). Da dette er notert med 16-delsunderdeling, kan man si at:

- Motpulsen = 16-deler gruppert i tre, spilles ti ganger. $3 \cdot 10 =$ tretti 16-deler, eller femten 8-deler.
- Grunnpulsen = 16-deler gruppert i fem, spilles seks ganger. $5 \cdot 6 =$ tretti 16-deler, eller femten 8-deler.

Som vi ser, passer begge de to pulsene inn i taktarten 15/8. Komponisten bruker også 4/4 og 7/8 annenhver gang, som består av like mange slag, siden 4/4 er det samme som 8/8, og $8+7=15$. Det kan tenkes at komponisten favoriserer denne notasjonen fordi han ønsker en tilstedeværende isokron 4-delspuls så lenge det er mulig, heller enn en dobbelt så raskt 8-delspuls.



Eksempel 28. GX-motivet, original notasjon.

6.2.4 Tolkning

Mange lyttere, meg selv inkludert, vil sannsynligvis tolke motivet i låten GX annerledes, av to årsaker:

³⁵ Her menes mest brukt i vestlig musikk. Konkrete eksempler er 4/4 og 3/4.

- For det første spilles ikke den isokrone grunnpulsen. Altså gis ikke lytteren mer enn to mulige alternativer å velge mellom, hvorav ingen av de representerer den isokrone pulsen i henhold til hvordan motivet er notert. Først når resten av bandet tar del i musikken og motivet havner i en kontekst, kan den gitte notasjonen forsvares.
- For det andre oppfattes motpulsene i polyrytmen som dominerende i forhold til grunnpulsen, fordi den befinner seg i et høyere register, eller høyere frekvenser. Dette kan relateres til Allan Moores (2001) analytiske modell, som separerer de ulike lydhendelsene til fire ulike sjikt i musikken. Sjikt 1 og 2 utgjør henholdsvis rytmeproduksjon og de dypeste frekvensene, mens vi i sjikt 3 finner de lysere frekvensene, som Moore mener vi som oftest oppfatter som melodien. Sjikt 4 tar for seg harmonier, som i de fleste tilfeller befinner seg frekvensmessig mellom sjikt 2 og 3.

Dersom man tolker motivet som at nettopp motpulsene i polyrytmen faktisk *er* den isokrone pulsen i forløpet, vil notasjonen se slik ut:



Eksempel 29. GX-motivet, notert med motpulsene som isokron puls.

I eksemplet over ser vi at motpulsene i 5:3 har blitt til den isokrone pulsen, som i dette tilfellet er en 4-delspuls. Dermed er taktarten skiftet til 5/4. Vi ser at motpulsene fortsatt er gruppert i tre, men er her notert med 8-delstriolunderdeling, og er da altså nok en gang gruppert i den gitte underdelings mest logiske gruppering. Understemmen i motivet, eller polyrytmens grunnpuls, blir da notert som 8-delstrioler gruppert i fem. Ved en slik notasjon, er den anvendte polyrytmen snudd på hodet, og det vil da være korrekt å kalle den 3:5.

Den kan eventuelt noteres på følgende måte:



Eksempel 30. Vanlig notasjonsmåte for polyrytmen 3:5.

Siste tolkningsalternativ er at man oppfatter grunnpulsen i 5:3-polyrytmen som den isokrone pulsen. Dette tilsvarer polyrytmen 5:3 slik den har blitt framstilt tidligere i avhandlingen. I så tilfelle vil 16-delskvintoler være laveste felles underdeling, og man kan notere dette som eksempel 14 i avsnitt 1.3.4. Notasjonen av motivet vil se slik ut:



Eksempel 31. GX-motivet, notert med polyrytmens grunnpuls som isokron puls.

Legg merke til at det er tempoangivelser i eksemplene 27, 28 og 30. Dersom man spiller det noterte motivet slik det er skrevet i de ulike eksemplene i de angitte tempi, vil man observere at motivet i seg selv ikke endrer tempo. Dette kommer av at de ulike tempi har blitt regnet fram, ved å finne tempoet selve underdelingen har, uavhengig av *hvilken* underdeling det er snakk om.

6.3 Groovemessige muligheter

Nå har vi sett nærmere på hvilke tolkningsmuligheter som er tilstedeværende for motivets rytmiske funksjon. Neset og de andre musikerne i bandet virker å ha meget god kontroll over disse mulighetene, og veksler tilsynelatende fritt mellom disse som de selv ønsker. Fra en trommeslagers perspektiv, vil jeg nå vise hvordan man kan simulere de ulike taktartene presentert ovenfor, ved å variere hvilken av de aktuelle pulsene man velger å følge. I eksemplene under er motivet igjen notert på de tre ulike måtene, og til hver av de er det notert en enkel trommegroove, som tar for seg de respektive underdelinger motivet noteres i. Merk: som en øvelse kan man veksle mellom hvem av de presenterte grooveene man spiller, uavhengig av

hvilken taktart som er gjeldende. For å gjøre dette korrekt, kreves særdeles god forståelse av og kontroll over underdelinger og grupperinger, som igjen er i tråd med avhandlingens problemstilling.

Eksempel 32. GX-motivet med trommegroove. Original notasjon.

Eksempel 33. GX-motivet med trommegroove. Triol-notasjon.

Eksempel 34. GX-motivet med trommegroove. Kvintol-notasjon.

Igjen er tempo-angivelsene tatt med. Dersom man spiller disse groovene etter hverandre i et uavbrutt forløp, i de angitte tempi, hører man at de noterte hi-hat-figurene tempomessig er helt like i utførelsen.

For å fritt kunne simulere de ulike taktartene notert over, med den originale 16-delsunderdelinger som utgangspunkt, kan man si at man må føle flere pulser samtidig, i denne sammenheng tre ulike pulser. Eksemplet under viser de tre ulike pulsene, hvor den isokrone pulsen er notert nederst, deretter polyrytmens grunnpuls, og motpulsene øverst. Hele eksemplet er notert i motivets originale taktart, og det er inkludert tall som viser hvordan hver enkelt puls vil telles.

The image shows three staves of musical notation. The first staff has a 4/4 time signature and contains a sequence of eighth notes with counting numbers 1, 2, 3, 4, 5, 1 below them. The second staff has a 4/4 time signature and contains a sequence of eighth notes with counting numbers 1, 2, 3, 1 below them. The third staff has a 4/4 time signature and contains a sequence of eighth notes with counting numbers 1, 2, 3, 4 below them. A vertical line separates the first four measures from the next four measures. In the second measure of the second section, there is a circled '8' below the staff, indicating a change in the counting sequence for the first two staves. The first staff continues with counting numbers 2, 3, 4, 5. The second staff continues with counting numbers 2, 3. The third staff continues with counting numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.

Eksempel 35. De ulike pulsene i GX-motivet.

Musikere som tidligere har øvet seg på ulike polyrytmer, er som oftest vant med å forsøke å føle to ulike pulser samtidig. Her er det snakk om tre pulser, noe som kompliserer situasjonen veldig. Det er tydelig at Neset og musikerne han har med seg har jobbet mye med denne typen problematikk.

7 FUNN I FORSKNINGEN

Her vil det bli framlagt resultater fra forskningen, med utgangspunkt i egenøvingprosessen og analysen. Som nevnt, er avhandlingens innhold i stor grad basert på oppnådd praktisk kunnskap. Dermed er også resultatene preget av dette, og da finner jeg det fornuftig å drøfte ulike subjektive observasjoner gjennom prosessen. Før vi går videre, vil av praktiske årsaker problemstillingen bli gjengitt:

”I hvilken grad kan bruk av kvintolbasert polyrytmikk og polymetriske fem-grupperte figurer i solospill og groove være med på å øke utøverens kontroll og forståelse av time?”

Underdelinger og bevisstgjøring

Vanskelighetsgraden av de ulike eksemplene i egenøvingen er tidvis svært høy, og i skrivende stund kan jeg fortsatt ikke si at jeg føler meg komfortabel med å praktisere alle øvelsene i musikalske settinger foran et publikum. Når det er sagt, må det nevnes at en økende grad av kontroll over plassering av rytmiske hendelser har vært merkbar. Dette tyder på at forskningen har vært hensiktsmessig med tanke på problemstillingen. Den økende kontrollen gjelder ikke utelukkende for de rytmiske ideer det ble jobbet med i forskningen, men heller på generell basis. I eget spill ble det observert større presisjon i utøving av enklere rytmiske mønstre, og ved lytting til relativt avansert rytmisk musikk ble det etter hvert lettere å forstå hva som foregikk. Det kan virke som at man gjennom intenst arbeid med underdelinger også forsterker sin egen pulsfølelse. I ulike samspillsituasjoner begynte etter hvert noen av de utforskede ideene å dukke opp intuitivt. Det kan tyde på at man er på rett spor, og at deler av øvingsmaterialet er i ferd med å finne sin plass blant den tause kunnskapen man er i besittelse av.

Pulsfølelse og improvisatorisk frihet

Det ble tidligere presisert at det ble benyttet metronom under innøving av alle øvelsene, for å tydeliggjøre den isokrone pulsen man hele tiden hadde som utgangspunkt. Jeg opplevde at det var vanskelig å føle denne pulsen da jeg forsøkte å improvisere med ulike ideer uten metronom. Særlig i de tilfellene hvor det forekommer metriske modulasjoner, hvor det er viktig å føle originalpulsen, for å

ha mulighet til å returnere til den (se eks. 21 og 23). Følelsen av at man befinner seg i et nytt tempo, med en ny isokron puls, hadde en tendens til å overskygge følelsen av den faktiske isokrone grunnpuls. Dette var særlig tilfelle da jeg forsøkte å variere figurene jeg spilte intuitivt. En idé om å systematisk variere de modulerte grooveene ble påtenkt, men det ble ikke tid til å utforske dette i praksis. Tilsynelatende er tanken om å oppnå frihet innenfor disse rammene en særdeles tidkrevende prosess, og i mitt tilfelle strekker den seg utover de gitte tidsrammene for denne avhandlingen.

Noen tanker om ulike tempi

Det kan virke som om de rene polyrytmiske ideene, hvor ikke underdelingen spilles, fungerer best i raskere tempi, mens ideene som involverer kvintolunderdeling bedre finner sin plass når tempoet er betraktelig lavere. Dette kom jeg fram til ved å ta opp mitt eget spill. Ved lavt tempo, blir avstanden mellom grunnpuls og motpuls såpass stor at det er vanskelig å føle noen tilknytning mellom de to, og framførelsen kan da virke mot sin hensikt. De spilte rytmiske hendelsene blir da så oppstykket, at man kan si at følelsen av selve grooveen forsvinner. Altså ødelegger polyrytmen for musikken, mer enn den tilfører. I raskere tempi opplevdes dette helt annerledes. Siden avstanden mellom grunnpuls og motpuls da er mye mindre, ga det en følelse av at grunnpuls ble strukket litt, som i mine ører ga musikken et energisk løft. Siden avstanden mellom de to pulsene er mye mindre i raskere tempi, vil det også oppleves lettere for utøvere å holde fast ved den isokrone pulsen. Da kvintolunderdelingen ble spilt, opplevdes det i raskere tempi ganske rotete. En presis utførelse viste seg også å være vanskeligere. Dersom tempoet derimot ble for langsomt, var det lett å oppfatte underdelingen som en isokron puls. Altså fungerte ikke ideene like godt i alle tempi. På sett og vis er de problemene diskutert her to sider av samme sak. Hvis man ser på fire 16-deler som en isokron puls, vil da fem 16-delskvintoler utgjøre en 5:4-polyrytme over de fire 16-delene. Dermed kan man si at avstanden mellom 4-deler og 4-delskvintoler i et tempo hvor 4-delene er lik 200 BPM, tilsvarer avstanden mellom 16-deler og 16-delskvintoler i et tempo hvor 4-delene er lik 50 BPM. De to nevnte tempi opplevdes for øvrig som svært anvendelige for de gitte rytmiske hendelsene.

Da det var av interesse å kunne benytte alle ideene uavhengig av tempo, kom jeg fram til at jeg kunne variere hvilken puls jeg benyttet som grunnpuls i polyrytmen. For eksempel i et sakte tempo, kan man ved å bruke 8-delene som grunnpuls, spille polyrytmene i dobbelt tempo. I raske tempi kan man gjøre motsatt, og tenke at halvnotene er pulsen. Dermed kan man spille med 8-delskvintolunderdeling. På den måten fant jeg muligheter til å bruke alle ideene slik jeg mente de fungerte best, nærmest uavhengig av tempo.

I utføringen av polyrytmiske figurer i raske tempi, opplevde jeg det som nærmest umulig å telle, eller tenke på, polyrytmens fellesunderdeling. Hvis man eksempelvis spiller polyrytmen 5:4 hvor den isokrone 4-delspulsen har et tempo på 200 BPM, vil kvintolunderdelingen holde et tempo på 1000 BPM, altså tusen slag per minutt. Det er det rett og slett ikke mulig å telle. I forskningen kom jeg fram til at dette heller ikke var nødvendig. I startfasen var fokuset på å bli bevisst på hvor slagene skulle være plassert i henhold til underdelingen, men dette gikk etter hvert over til å gjenkjenne et slags harmonisk spenn mellom grunnpuls og motpuls. Jeg ble altså i stand til å spille polyrytmene presist i høyere tempi, uten å fokusere på slagenes plassering med tanke på underdelingen, men heller i forhold til hverandre.

Fem-grupperinger og orkestrering

Det kan virke som at fem-grupperinger av mer kjente underdelinger som 16-deler og trioler er lettere å inkorporere i etablerte musikalske settinger. Dette kan ha en sammenheng med at man opererer innen en underdeling som allerede er etablert, og dermed vil ikke grupperingene låte så fremmed for øret, i motsetning til en plutselig endring av underdeling. Jeg opplevde at hvordan jeg orkestret grupperingene rundt på instrumentet, var avgjørende for hvordan de ble oppfattet ved gjennomlytting i etterkant. For eksempel ved å markere det første slaget i hver gruppe med basstromme og cymbal, var det lett å oppfatte dette som en ny isokron puls med kvintolunderdeling. Sannsynligvis er dette fordi at slag på basstromme og cymbal virker dominerende i lydbildet, og det er et slag ørene våre forbinder med eneren i takta, eller i en periode. Ved andre orkestreringsløsninger opplevde jeg ikke i samme grad å bli vippet av pinnen. Særlig da grupperingene ble benyttet som overganger i en etablert groove, var det sjelden noe problem å ivareta pulsfølelsen. Muligens hadde dette en sammenheng med at arbeidet med de

polyrytmiske figurene på dette tidspunktet allerede var godt i gang, og at det hadde ført til en helhetlig økning i forståelsen av rytmikk, som resulterte i at arbeidet med fem-grupperinger var lettere å forstå seg på. Etter hvert kom jeg fram til at konstante fem-grupperinger var mest anvendelige i kortere tidsperioder. I lengre overganger og fraser i solospill, opplevde jeg det som unaturlig å begrense spillet på denne måten. Da hørtes det heller konstruert ut, og det var derfor hensiktsmessig å forsøke og blande fem-grupperingene med andre grupperinger og underdelinger.

Et skritt videre

Motivet som er beskrevet i analysen, brukte jeg som en referanse i mine forsøk på å prøve ut noen av de kvintolbaserte polyrytmene i triol- og 16-delsunderdeling. Dette viste seg å være vanskelig, da man som nevnt i analysen må forholde seg til tre pulser samtidig. Dessverre ble det ikke tid til fordypning i denne problematikken, men kanskje er det noe å se nærmere på i framtiden. Jeg synes det er utrolig fascinerende, i den grad det er mulig, å få hjernen til å telle til tre, fire og fem i tre forskjellige tempi, *samtidig*.

8 AVSLUTNING

Jeg har i denne masteroppgaven presentert en rekke tanker og konkrete øvelser for arbeid med kvintolbasert polyrytmikk og polymetriske fem-grupperinger, og drøftet ulike relasjoner av arbeidet til problemstillingen. Gjennom en forskningsprosess basert på aksjonsforskning med meg selv som forskningsobjekt, kan det virke som om det også bare er meg selv som kan avgjøre i hvilken grad problemstillingen er blitt verifisert. Som nevnt tidligere i avhandlingen, er det tatt utgangspunkt i den oppnådde praktiske kunnskapen. Siden den er noe begrenset, satt opp mot den oppnådde teoretiske kunnskapen, kan man si at det også kanskje har ført til at problemstillingen ikke kan verifiseres i så stor grad som ønsket. Dette er grunnet i at det på sett og vis er for tidlig å trekke en tilstrekkelig konklusjon. Men, jeg vil allikevel påstå at gjennom det praktiske arbeidet som har blitt utført, har jeg absolutt merket en økt forståelse og kontroll. Dermed kan man med sikkerhet si at problemstillingen er verifisert, men til hvilken grad er fortsatt diffus.

Anvendelse av arbeidet i solospill, er det som har vist seg å være mest utfordrende. Det kreves i svært høy grad et rytmisk overskudd for å oppnå en solistisk frihet, og det er ikke noe jeg føler jeg har oppnådd enda. Riktignok har jeg større overskudd i skrivende stund enn jeg hadde før dette forskningsarbeidet startet, men jeg føler ikke selv at jeg er på et nivå hvor jeg komfortabelt kan anvende dette i praksis.

Det kan virke som om arbeidet har ført til en større kontroll og forståelse rundt begrepene time og groove, også utenfor det gitte rytmiske rammeverket. Dette tyder på at kunnskapen er overførbar, og på den måten bidrar til en generell framgang hos utøveren. Som nevnt i forrige kapittel, dukket noen av de utforskede rytmiske ideene etter hvert opp intuitivt. Det kan virke som om dette materialet tar seg god tid i underbevisstheten hos utøveren, før det blir inkorporert som en del av ens personlige uttrykk. Dette kan være grunnet i det aktuelle materialets høye vanskelighetsgrad.

Drøftingene i kapittel 3 viser til en moderne jazzarena med et åpent sinn, og forhåpentligvis vil det bli aktuelt å framføre musikk som inkluderer noen av ideene i denne avhandlingen en gang i framtiden, eller en videreutvikling av disse. Selv om dette kun blir spekulativt, velger jeg selv å tro at det i større grad vil bli rom for en slik type musikk i framtiden.

Som nevnt, føler jeg ikke selv at jeg er på et tilstrekkelig nivå med den praktiske biten av forskningen, til at jeg vil framføre den offentlig. Dette gir en tydelig pekepinn på videre arbeid med emnet. Kapittel 5 inneholder ulike noteeksempler på konkrete øvelser, og man kan tenke seg at det vil bli aktuelt å videreutvikle dette til et kompendium eller en serie artikler til undervisningsbruk, dog for spesielt interesserte. Man kan også tenke seg at det vil være aktuelt å tilpasse de ulike øvelsene til anvendelse på andre instrumenter. I kapittel 6 vises det til ulike tolkningsmuligheter av en bestemt rytmisk hendelse. Det kunne vært interessant å forske videre på tolkning av rytmikk, i tråd med taus kunnskap og frekvensmessig plassering av ulike hendelser.

Det kan konkluderes med at forskningen presentert i denne masteroppgaven har produsert noen interessante resultater, og i stor grad legger opp til videre forskning.

LITTERATURLISTE

- Albright, F. (2005). *Polyrhythmic Studies for Snare Drum*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co., Inc.
- Arom, S. (1991). *African Polyphony and Polyrhythm: Musikal Structure and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Austring, B. D. Og Sørensen, M. (2006). *Æstetik og læring, Grundbog om æstetiske læreprocesser* (1. udgave). København: Hans Reitzels Forlag.
- Berliner, P. (1994). *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Chaffee, G. (1976a). *Rhythm and Meter Patterns*. Miami: GC Music.
- Chaffee, G. (1976b). *Sticking Patterns*. Miami: GC Music.
- Frankfort-Nachmias, C., & Nachmias, D. (1996). *Research Methods in the Social Sciences. (Fifth Edition)*. London: St. Martin's Press, Inc.
- Gioia, T. (1997). *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- Johansen, M. R. (2010). *Hvordan kan rammer og begrensninger for friimprovisasjon påvirke forutsetningen for kreative prosesser?* Kristiansand: Universitetet i Agder.
- Larsen, A. K. (2007). *En enklere metode: veiledning i samfunnsvitenskapelig forskningsmetode*. Bergen: Fagbokforl.
- Lisø, K. (2009). *Forskning på rytmisk oppfattelse sett fra en trommeslagers perspektiv med vekt på didaktiske perspektiver og refleksjoner*. Kristiansand: Universitetet i Agder.
- Lyche, T. T. (2007). *Musikalsk groove*. Kristiansand: Høgskolen i Agder.
- Magadini, P. (1993). *Polyrhythms – The Musician's Guide* (2. Edition). Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- 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.
- Moore, A. F. (2001). *Rock: the primary text: developing a musicology of rock*. Aldershot: Ashgate.
- Nilsen, J. I. (2012). *Kvintoler som grunnleggende underdeling*. Kristiansand: Universitetet i Agder.
- Nordbø, J. M. (2010). *Vintage trommeestetikk i dagens popmusikk*. Kristiansand: Universitetet i Agder.
- Ramo, A. (2010). *Fysiske og tekniske utfordringer knyttet til bruk av elektroniske effekter med kontrabass*. Kristiansand: Universitetet i Agder.
- Rennemo, A. J. (2011). *Bass ut av Boksen: En studie omkring elbassen I en multifunksjonell rolle*. Kristiansand: Universitetet i Agder.
- Riley, J. (1997). *Beyond Bop Drumming*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co., Inc.
- Riley, J. (1994). *The Art of Bop Drumming*. Miami, FL: Manhattan Music, Inc.
- Rotham, J. (1984). *Rock Drumming with Quintuplets*. J.R. Publications.
- Stanley, J. (1996). *Klassisk musikk*. Oslo: Grøndal Dreyer.
- Stone, G. L. (1961). *Accents and Rebounds*. Randolph, MA: George B. Stone & Son, Inc.
- Stone, G. L. (1963). *Stick Control*. Randolph, MA: George B. Stone & Son, Inc.
- Sørbo, E. (2011). *Software som improvisasjonsverktøy: Kreativitetsfremmende bruk av software i elektronisk musikk*. Kristiansand: Universitetet i Agder.
- Tønnessen, T. G. (2011). *El-Gitar og effektbruk: En studie rundt elektroniske hjelpemidlers påvirkning av el-gitarens virkeområde*. Kristiansand: Universitetet i Agder.
- Vuust, P. (2000). *Polyrytmik og -metrik i moderne jazz. En studie studie af Miles Davis' kvintet fra 1960erne*. Århus: Det Jyske Musikkonservatorium.

CD-utgivelser

Davis, M. (1970). *Bicthes Brew*. Columbia Records.

Lysne, G. (2006). *Boahjenásti – The North Star*. ACT.

Neset, M. (2011). *Golden Xplosion*. Editon Records.

Phronesis. (2010). *Alive*. Edition Records.

Shining, (2010). *Blackjazz*. Indie Recordings

Artikler fra internett

"Avant-garde". Oxford Dictionaries Online. Hentet 17.03, fra

<http://oxforddictionaries.com/definition/english/avant-garde?q=avant+garde>

"Contemporary". Cambridge Dictionaries Online.

"Contemporary Jazz". Oxford: Oxford Music Online.

"History of N.A.R.D.". Hentet 05.03, fra

http://nard.us.com/History_of_N.A.R.D..htm

"Improvise". Oxford Dictionaries Online. Hentet 11.03, fra

http://oxforddictionaries.com/definition/american_english/improvise

Marius Nesets biografi. Hentet 04.03, fra

www.mariusneset.com/about

Marius Nesets offisielle Facebookside, hentet 04.03, fra

www.facebook.com/mariusnesetmusic/info

"Melange". Oxford: Oxford Dictionaries Online. Hentet 14.03, fra

<http://oxforddictionaries.com/definition/english/melange?q=melange>

"Miscegenation". Oxford: Oxford Dictionaries Online. Hentet 14.03, fra

http://oxforddictionaries.com/definition/american_english/miscegenation

"Mongrel". Oxford Dictionaries Online. Hentet 14.03, fra

http://oxforddictionaries.com/definition/american_english/mongrel?q=mongrel

Patterson, I. (2011). *Marius Neset Golden Xplosion: Golden Xplosion* (review). Utgitt 06.07, 2011. Hentet 7.3, fra

<http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=39855-.UTh5W6VN1Gs>

"Progeny". Oxford Dictionaries Online. Hentet 14.03, fra

http://oxforddictionaries.com/definition/american_english/progeny?q=progeny

Riel, M. (2010). *Understanding Action Research*, Center For Collaborative Action Research. Pepperdine University. Hentet online fra:

<http://cadres.pepperdine.edu/ccar/define.html>

Tjønneland, E. (28.02.2013). Estetikk. *Store Norske Leksikon*. Hentet 12.03., fra

<http://snl.no/estetikk>

"Vernacular". Oxford Dictionaries Online. Hentet 14.03, fra

http://oxforddictionaries.com/definition/american_english/vernacular?q=vernacular

VEDLEGG

For å vise litt av mitt virke som musiker, er låta *Hardanger* av bandet SayWhat lagt med, samt låten *Skagerrak*, som jeg selv har skrevet. I *Hardanger*, kan man helt mot slutten høre at det er benyttet blant annet kvintoler gruppert i fire i et trommefill. I tillegg er det vedlagt lytteeksempler til de tre første eksemplene fra forskningskapittelet, for å gi leseren et auditivt holdepunkt for videre lesning.

CD

Spor 1 **Eksempel 16**

Spor 2 **Eksempel 17**

Spor 3 **Eksempel 18**

Spor 4 **Hardanger**

Melodi: Steinar Jeffs Tovslid & Nicolay Tangen Svennæs

Arrangement: Steinar Jeffs Tovslid, Nicolay Tangen Svennæs, Simen Daniel Børven & Kristian Frøland

Innspilt og utøvd av SayWhat

Miks: Jan Erik Kongshaug – Rainbow Studio

Innspilt i desember 2012

Spor 5 **Skagerrak**

Melodi og arrangement: Kristian Frøland

Musikere: Steinar Jeffs Tovslid (el-gitar), Petter Stubberud Tysland (pedal steel & barryton-gitar), Thomas Edvardsen (piano), Finn Dyb-Sandnes Jr. (bass), Kristian Frøland (trommer)

Teknikk og miks: Kristian Frøland

Innspilt i april 2013