

Polyrytmiske grooves ut ifra tradisjonell joik

En komponeringsprosess fra en trommeslagers perspektiv

MARIUS TRØAN HANSEN

VEILEDERE

Michael Rauhut
Knut Tønsberg

Universitetet i Agder, 2018

Fakultet for kunstfag

Institutt for rytmisk musikk



Forord

I gjennomføringen av masteroppgaven har det vært mange viktige kompanjonger. Jeg vil takke John André Eira, Ola Brandsnes Vårtun, Christoffer Mietle Furuheim og Espen Bakke (alle i GABBA) for fantastiske helger og hverdager med jam, samtaler om livet og vårt eget album. Herlig gjeng!

Tusen takk til Bruce Rasmussen for god oppfølging, gode trommetimer og bunnløs inspirasjon! You´re the boss!

En stor takk til Karl Oluf Wennerberg for motivasjon, gode samtaler om livet og herlige jammer på kontoret!

Jeg vil også takke mine veiledere Michael Rauhut og Knut Tønsberg for støtte, motivasjon og innsikt i den musikkvitenskapelige verden.

Jeg må takke Helge Norbakken og Gunnar Augland for at dere tok dere tid til å stille til intervju og bidra med erfaring og drøfting. I tillegg takkes Bjørn Charles Dreyer, Leif Isak Eide Nilut, Johan Sarah Jr. og Svein Schultz for flotte samtaler omkring joik og musisering.

Takk til Jan Inge Nilsen for innholdsrike samtaler omkring groove og oppgavens innhold.

Tusen takk til Mads With Kristoffersen, Idar Eliassen Pedersen, Bruce Rasmussen og Bjørn Charles Dreyer for korrektur og tilbakemelding.

God lesing!

Marius Trøan Hansen

24. april 2018

Universitetet i Agder, Bygg 47

Kristiansand

INNHOOLD

1	Innledning	7
1.1.	Bakgrunn for valg av tema	7
1.2.	Problemstillinger	8
1.3.	Avgrensing	9
1.4.	Formål med oppgaven	10
1.5.	Oppgavens videre struktur	11
2	Teori	13
2.1.	Samisk kultur	13
2.1.1.	Tradisjonsjoik og muntlig tradering	15
2.1.2.	Runebomme	18
2.1.3.	Sjamanisme, transe og suggesjon	21
2.2.	Moderne trommesett	22
2.2.1.	Perkusiv tilnærming	23
2.2.2.	Grunnleggende tilnærming ut ifra joik	26
2.3.	Komponerings og arrangering	27
2.4.	Drøfting av groove	30
2.4.1.	Groove, time og rytme	30
2.4.2.	Sound	35
2.4.3.	Polymetrik og polyrytmikk	36
3	Metodologi	39
3.1.	Komponeringsprosess og aksjonsforskning	39
3.2.	Kvalitative Intervjuer	41
3.2.1.	Presentasjon av trommeslagere	44
3.3.	Analyse og transkripsjon	45
3.4.	Metodeverktøy	47
3.4.1	Eksperimentering med lyder	49
3.4.2	Mikrofoner	50
3.5.	Reliabilitet og validitet	51

4	Analyse av intervju med trommeslagere	53
4.1.	Om studio-innspilling	53
4.2.	Om progresjon i låt	55
4.3.	Fra studio-innspilling til live-setting	56
5	Komponeringsprosessen til 'Mihkkelas'	59
5.1.	Analyse av melodi og form	60
5.1.1.	Utforming av trommegroove 1 (spor #1)	61
5.1.2.	Form analyse	63
5.1.3.	Refleksjoner	65
5.2.	Ny komponeringsrunde	65
5.2.1.	Utforming av trommegroove 2 (spor #2)	66
5.2.2.	Form analyse	70
5.3.	Endelig resultat av 'Mihkkelas' (spor #3)	71
5.3.1	Analyse av 'Mihkkelas' med band	71
5.4.	Live -setting i Kautokeino	72
5.4.1	Analyse av trommegroove ut ifra video	73
6	Avslutning	77
6.1	Oppsummering	77
6.2	Konklusjon	78
6.3	Forslag til videre forskning	82
	Litteratur- og kildeliste	83
	Vedlegg	86

1 INNLEDNING

1.1 BAKGRUNN FOR VALG AV TEMA

Gjennom min oppvekst hadde jeg knapt hørt joik. Radioen stod alltid på kanaler som P4, P3 eller Radio Metro. Det var mye pop-musikk på disse radiokanalene. Mor hørte ofte på pop-bandet ABBA som stod på fullt i stua mens hun vasket gulvet og danset til. Far gav meg en sjangerbredde alt fra Al Jarreau i USA til Vazelina på Hamar. Da jeg begynte å spille trommer i 13-års alderen var jeg inspirert av Michael Jackson, Stevie Wonder, Bjørn Eidsvåg og flere pop-artister fra USA og Norge. Jeg spilte til musikken på trommesettet med hodetelefoner på høyt lydnivå. Dette fulgte meg også gjennom hele videregående skole.

Etter videregående skole startet jeg på rytmisk linje på Agder folkehøgskole hvor jeg møtte den cubanske musikken for første gang. Klassen dro til Cuba og fikk oppleve afro-cubansk musikk og dansen i rumba og salsa. Da jeg gikk på folkehøgskolen øvde jeg en del på rumba – lærte meg groover og de rytmiske mønstrene som var vanlige i denne sjangeren. Jeg ble mer og mer interessert i de etniske groovene som fantes på Cuba og i Afrika.

Etter dette året kom jeg inn på rytmisk linje ved Universitetet i Agder. Her møtte jeg John André Eira som studerte elektronisk musikk og joiket. Sommeren etter første klasse dro jeg på jazzkurs i Søgne i regi av Agder folkehøgskole. Her var Helge Norbakken instruktør for trommeslagerne. Vi fikk være med å spille forskjellige rytmer fra Vest-Afrika som jeg ble oppslukt av. Perkusjonen, groovene og aller mest uttrykket både i den cubanske og den vest-afrikanske musikken vakte en interesse for perkusjonsspill. Jeg begynte så smått å interessere meg for world-music og folkemusikk.

Med Ola Brandsnes Vårtun, Christoffer Mietle Furuheim og Espen Bakke i samme klasse jammet vi på joiker med Eira det siste året på faglærerutdanningen. Det var en helt annen verden enn den musikalske bakgrunnen jeg kom fra. Beatet, følelsen, grooven og time ble satt i et helt annet perspektiv. Lydkarakteristikken endret seg også drastisk fra å bruke stikker og seide på skarptromma til å bruke broomsticks og/ eller visper uten seider. Jeg fant meg selv spille en perkusiv stil med inspirasjon fra cubansk og afrikansk musikk.

Vi brukte mye tid i studio – spilte inn joiker både med og uten trommer. Det var særlig et tidspunkt som satte meg litt ut av den «menneskelige verdenen», ut ifra det Eira joiket. Vi satte opp et pumpeorgel i studio – jeg banket inn fjerdedelspulsens på orgelet mens Vårtun holdt en drone gående. Tempoet var sakte, men intenst. Da Eira startet joiken ble uttrykket tungt, hardtarbeidende, slitende og heroisk på samme tid. Etter at vi hadde spilt noen suggererende runder, spurte vi Eira hvem sin joik det var. «Det var min bestefar sin joik».

1.2 PROBLEMSTILLINGER

Etter innspillingene, om det var improvisert eller bare idéskisser, skulle vi legge på perkusjon og utvikle trommegrooven. Da vi jobbet med den tradisjonelle joiken og instrumentering innad i trommene fant jeg meg selv ofte spille en ganske åpen tilnærming med en del improvisatoriske trekk. Det var spennende å høre på, men jeg syntes det manglet noe håndfast og gjenkjennbart. Den sirkulære musikkformen fant jeg utfordrende å få en progresjon ut av.

Jeg begynte å tenke på hvorfor jeg ikke hadde hørt tradisjonell joik med masse trommer og som var likeverdig med joiken. Innad i trommingen ville jeg utvikle en tematikk og få det mer mønsterbasert. Samtidig lurte jeg på om jeg kunne lage en groove som kunne være gøy og utfordrende å spille og som samtidig hadde et «hook». Phil Collins' berømte fill i «In the air tonight», den berømte trommegrooven i «Beat it» av Michael Jackson eller rytmiske figurer i rumbamusikken har rytmiske «hook» som «setter seg på hjernen». Hvordan kunne jeg få en groove til å «sette seg på hjernen» komponert ut ifra en tradisjonell joik?

Ut ifra disse spekulasjonene kom jeg fram til to problemstillinger:

1. Hvordan kan man komponere en særegen groove ut ifra en tradisjonell joik?
2. Hvordan kan man skape fremdrift og progresjon i en sirkulær musikkform?

Jeg vil i kapittel 2 komme nærmere inn på hva det vil si å komponere, men kort forklart vil det si å konstruere, å bygge et groove. Å komponere en «særegen» groove ut ifra joik vil være å konstruere en groove som kler den spesifikke joiken. En slags signatur på grooven.

Begrepet groove vil drøftes nærmere i kapittel 2. Alt som blir komponert er ut ifra en tradisjonell joik. Ved at en joik er tradisjonell betyr at den følger en tradisjon.

Med å skape fremdrift tenker jeg «fremdrift» med noe, et element, som skaper et musikalskt «driv». Med å skape progresjon tenkes en helhetlig dynamisk oppbygging mot noe som skal skje i den musikalske formen – et slags høydepunkt, en overgang eller variasjon i den musikalske formen. Jeg har alltid vært fascinert av progresjon som fenomen i musikk; vers, bridge, refreng og flere typer former som lager spesielle overganger.

1.3 AVGRENSING

Den tradisjonelle joiken har flere sider ved seg. Det er flere taktarter, time-forståelse og uttrykk når det kommer til fremføring av joik. Jeg har i denne oppgaven valgt å ta utgangspunkt i to av joikene gjort i studio med Eira og Vårtun. Det vil være fokus på trommeseksjonen og den melodiske føringen i joiken. Oppgaven omfatter ikke alle tradisjonelle joiker.

Runebommene som blir presentert i kapittel 2 vil ikke fokusere på betydningen av tegningene vist på tromma, men bli presisert at de har forskjellig innhold og bakgrunn. Dette med tanke på at figurenes navn er vanskelig å oversette og antall figurer er mange.

I oppgavens resultat kan man diskutere om det som er kommet frem til, enten er populærmusikk eller world-music. Hvem er det populært for? Tor Dybo forklarer at «populærmusikk» har en lang historie, og begrepsinnholdet har endret seg som følge av historiens utvikling (Dybo, 2013 s. 17). Populærmusikk er på mange måter det som er populært i det daglige og var, ifølge Dybo, på 1900-tallet brukt som arbeidermusikk, restaurantmusikk, jazz osv. «I dag brukes populærmusikk ofte som fellesbetegnelse for den afrikansk-amerikanske musikkarven [...] som rock, pop og reggae» (Dybo, 2013 s. 17)

Halvard Godal redegjør for world-music på Snl.no; «World music, verdensmusikk, betegnelse som er blitt brukt [...] om musikk som blander elementer fra ulike deler av verden» (snl.no ved Hallvard Godal 2018)

De ulike elementene som er koblet til den tradisjonelle joiken i denne oppgaven kan sies å være elementer fra ulike deler av verden. Anne Danielsen skriver om rytmisk musikk:

Betegnelsen rytmisk musikk har etter hvert blitt vanlig som en felles-betegnelse på de populærmusikalske stilartene og sjangrene der groove er vesentlig, og som man med et annet uttrykk kunne kalle groove-basert musikk. Rytmisk musikk omfatter i tråd med dette alt fra jazz til rock, country og blues til pop, soul, funk, latinamerikansk dansemusikk til nyere stilarter som hip-hop og tekno i alle hybrider og varianter (Danielsen, 2002, s. 131).

Jeg vil heller bemerke at i denne oppgaven er det rytmiske mønstre og groovedannelsen som er i hovedfokus. Det har ikke vært et mål å treffe en spesifikk sjanger. I likhet med Danielsen-sitatet er rytmisk musikk en felles betegnelse på ulike populærmusikalske stilarter. Jeg vil ikke i denne oppgaven diskutere disse begrepene, da ingen av begrepene har vært i fokus under komponeringsprosessen, ei heller som mål. Utførelsen og resultatene har en tilnærming til rytmiske mønstre og er ikke rettet mot en spesifikk sjanger.

1.4 FORMÅL MED OPPGAVEN

I denne oppgaven er det stort fokus på det kompositoriske, men det sier ikke noe om hvordan man skal forholde seg til komposisjon ut ifra en tradisjonell joik. Dette er mer en tilnærming og tolkning av en joik i samarbeid med Eira, Vårtun, Bakke og Furuheim. Jeg håper også på at man kan bli inspirert av oppgaven og åpne opp for fremgangsmåter og mind-set når en joik kommer. Ut ifra erfaring er det lett å holde tilbake når en sterk joik kommer inn i bildet, men man må ikke glemme sin plass, rolle og uttrykk. Målet er å finne måter man kan komponere, arrangere og tenke ut trommestemmer på ut ifra en tradisjonell joik, da en tradisjonell joik kan ha ulike utfordringer i forhold til time. Målet videre vil være å vise til en komponeringsprosess med refleksjoner rundt egen praksis samt vise til progresjon i en sirkulær musikkform.

1.5 OPPGAVENS VIDERE STRUKTUR

I kapittel 2 blir det redegjort for relevant teori og litteratur. Her vil leseren få en innføring i samisk kultur, tradisjonell joik, runeboomme, sjamanisme og et innblikk i det moderne trommesettet. Videre går man inn på komponering og arrangering. Deretter vil det drøftes rundt begrepet groove i henhold til oppgavens problemstilling.

I kapittel 3 blir de ulike metodene gjennomført i denne oppgaven presentert. Deretter følger et resultat av intervju med to profesjonelle trommeslagere i Norge før oppgaven går videre til komponeringsprosessen i kapittel 5. Til slutt blir det presentert en oppsummering, konklusjon og forslag til dere forskning i kapittel 6 med påfølgende henvisning til litteratur og kilder.

2. TEORI

Jeg vil i dette kapitlet vise til relevant teori og litteratur. I denne delen vil det bli fokus på den samiske kulturen, tradisjonell joik og runeboomme som er essensielt i forståelsen av samarbeidet. Deretter vil jeg diskutere termene groove, time og rytme før jeg viser til tilnærminger på trommesettet.

2.1 SAMISK KULTUR

Den samiske kulturen strekker seg i de nordlige områder av Europa. Dette inkluderer Norge, Sverige, Finland og Russland og kan betegnes i følge SNL, som Sameland.

Sameland (nordsamisk Sápmi, lulesamisk Sábmme, sørsamisk Saemie) er den tradisjonelle betegnelsen på samenes historiske bosetningsområde. Sápmi har ingen formelle grenser ... Utenfor Norge regnes Kolahalvøya i Russland, Lappland i Finland og Norrland i Sverige som innenfor Sápmi. (snl.no v/ Berg-Nordlie, Gaski, 2017)

Grensene for Sameland har ingen generell grense da det er innenfor område Sápmi dog man kan finne forskjellige språk i den samiske kulturen innenfor området. Den samiske kulturen har stått overfor utfordringer fra det utenforstående samfunnet med for eksempel religionsskift og fornorsking. Religion har vært sentralt i kulturen, men var, som Odd Mathis Hætta forklarer i heftet «samenes gamle religion og folketro», i den gamle religionen ingen helhetlig «lære». En naturreligion som den samiske har ingen stifter og ingen samlede regler for gudsdyrkelse (Hætta, 2006 s.7)

En naturreligion kan være troen på at fjell, innsjøer og steinblokker har sjel og liv. Da det finnes flere innsjøer og fjell kunne de med dette også tro på og dyrke flere guder. Dette betyr at religionen var polyteistisk¹. Det er blant annet på 1600-1700-tallet at religionsskiftet tar av for fullt. Som Hætta forklarer; den animistiske verdensoppfattelsen om at naturen var besjelet, kunne lett ta til seg personifiserte guder som Kristus (Hætta, 2006 s. 7). Ved at de

¹ [...] en religion med flere guddommer (snl.no v/ Per Kværne 2018)

tiltrakk seg en monoteistisk² religion måtte det velges enten mellom en poly- eller monoteistisk religion.

«Du skal ikke ha andre guder enn meg» (De ti bud).

Den historiske kristningen av samene startet «misjonen» allerede i 1000-tallet, men selve kristningen tok 700 år.

Ved at samene inntok kristendommen måtte de velge bort sin egen naturreligion. Dette vil ikke si at religionen gikk tapt for alltid, men at det hadde en betydning for fremtiden og det som er i dag. Samene har levd som nomader i mange år der blant annet reindrift har vært en viktig næringskilde. Den samiske reindriften er avhengig av at reinen skal få beite på frie utmarksbeiter hele året. Derfor er det mange av samene som flytter etter naturforholdene, i og med at disse varierer gjennom hele året (Ingrid D, 2013)³.

Den samiske kultur og musikk er på mange måter folkemusikk og -kultur. Den samiske folkemusikken inneholder store deler vokaltradisjon. «Den samiske folkemusikken er for en stor del vokal og kalles joik.» (Gaski, ved snl.no 2015)

Ved at noe er har en folketradisjon kan vi på Det store norske leksikon sine sider finne betegnelsen folkemusikk. Arne Holen definerer folkemusikk som «den musikk en folkegruppe har gjort til sin egen, til forskjell fra de profesjonelle musikeres kunstmusikk» (Snl.no v/ Holen, Ledang 2015)

Joiken og kulturen har tilhørt den samiske folketradisjonen og har sin egne og særstilte stil. Det er også i folkemusikken vi finner en tydelig muntlig overføring. Den muntlige overføringen, også kalt tradering, er ofte det som gjør at folkemusikken står særskilt fra andre sjangre.

² Troen på at det finnes én eneste gud (snl.no v/ Knut A. Jacobsen 2017)

³ <http://sdt439.blogspot.no/2013/10/samisk-kultur-i-dag.html>

Muntlig tradering betraktes som et overordnet kriterium ved at folkemusikken overleveres og får sin særegne karakter som en følge av direkte formidling (Aksdal, Bjørn 1998: 9).

Den muntlige overføringstradisjonen baseres derfor mye på tolkning og uttrykk. Når en joik blir muntlig overført kan det være at joiken får en annen rytme eller sprett ut ifra hvem som tolker den. Dermed er tolkning og fremføring en sterk side ved siden av å ha korrekt melodi og rytme.

Folkemusikk blir etter dette en del av det totale musikk-inventar i et samfunn, det vil si et sett av musikalske normer (sjangere, former og utførelser) som har en særlig verdi (1) i kraft av å være en tradisjon, (2) i kraft av særpreg som gjør dem til bærere av meddelelser om etnisk, nasjonal og lokal identitet og uten hensyn til yrke, klasse, alder eller kjønn, og (3) som direkte og/ eller indirekte kontrolleres av individer og grupperinger som deler disse verdiene (Aksdal, Bjørn 1998: 10)

Likevel skiller vi mellom norsk folkemusikk og tradisjonsjoik. Tradisjonsjoiken har andre verdier i den norske folkemusikken. Den sosiale konteksten er derimot den største forskjellen. Joiken blir fremført som en tolkning av noen og publikum sitter gjerne og lytter til, mens den tradisjonelle folkemusikken i Norge ofte kan bli fremført som dansemusikk.

2.1.1 TRADISJONSJOIK OG MUNTlig TRADERING

Joikens navn varierer fra sted til sted. Nordsamene kaller joiken «luohti», på sørsamisk heter joikemelodien «vuolle», mens skoltesamene har betegnelsen «le'udd» på sine melodier (Buljo, Klemet Anders 1998, s.139). Allerede som barn kan en få sin egen joik. Barn får sin egen joik, som kalles for dovdna. Dovdna brukes til motivasjon, styrke barnets identitet og selvbilde (Samidaiddar.no, Hva-er-joik).

Som barn gis en joik som er med på å styrke barnets identitet og tilhørighet. Man kan ved senere tid få en ny joik eller at barnejoiken tilpasses personens nåværende tilstand.

Når du ble større, omtrent i konfirmasjonsalder fikk man en voksenjoik. Da ble enten barnejoiken tilpasset til en joik for voksne, eller så fikk du en helt ny voksenjoik (Lena Susanne Gaup, utdrag fra «joik» 2009 minstemme.no).

Det sies at i Kautokeino joiker man salmene, mens i Karasjok synger man joikene (Buljo, Klemet Anders 1998 s. 140). Joikens funksjon og stemmebruk kan være annerledes fra en sørsamisk og en nordsamisk joik, men utgangspunktet for joiken er den samme. I følge nettsiden samidaiddar.no finnes tre hovedtyper joik; Rituelle joiker, fortellende joiker og personifiserte joiker. De mest vanlig brukte joikene finnes under personjoiken hvor vi kan finne natur-, dyr-, og personjoik. «En energisk person har en joik som både er rytmisk og melodisk sterk» (Samidaiddar.no, Hva-er-joik).

En joik gir ikke en beskrivelse om en person, men en tolkning av personen, dyret eller naturen. «Melodien er den bærende i joiken, deretter kommer ordene. [...] Via tonefall og rytme skal en se for seg personen» (Inga Juuso i intervju m/ Ole Magnus Rapp 2008, Aftenposten.no).

Juuso, forklarer at når man joiker, via tonefall og rytme, skal man se for seg personen, dyret eller naturen. Ved at man ser for seg personen prøver man å joike eller tolke personen gjennom personens melodi og rytme. Gjennom dette skapes et ekspressivt og særegent uttrykk.

[in joik] the singers express, through the melody, their perception of a person's or object's properties, and even their own feelings towards what they are singing about, or the memories which animate the mind at the remembrance of a person or object (Sjulsson, Kristoffer hentet fra <http://musikverket.se>).

Sjulsson sier her at joiken er et ekspressivt uttrykk der sangeren uttrykker sin egen persepsjon av en person eller objekt gjennom følelser og minner om den personen. Ofte er det også at det improviseres eller fremføres ord. I samtale med John André Eira om improvisering av ord gir han en forklaring.

«Tematikken går veldig ofte på beskrivelser av personens gjøren og laden. Ofte, hvis det er flyttsamer, er det ofte snakk om reinkjennetegn, reinmerke eller distriktstilhørighet» (Eira, intervju 2018).

Beskrivelser av personens «gjøren og laden» er et uttrykk av hva en person gjør i hverdagen. Tekstene kalles for «dajahusat» som betyr «uttrykk» (Samidaiddar.no). Om personen liker eller gjør spesielle ting kan dette gjerne bli joiket. Når det er snakk om flyttsamer referer Eira til samer som er flyttet til nye eller andre distrikter. Gjennom dajahusat (tekstlig uttrykk) refereres til spesifikke kjennetegn med personen. Dette kan være et referansepunkt for andre joikere og man kan dermed gjenkjenne personen som joikes. Det kan være at man i joiken joiker for eksempel: [personen] kommer fra [sted]. Dajahusat kan gjerne komme midt i joikemelodien for eksempel i tredje runde før melodien joikes videre.

Særlig ved joiken er dens særegne vokal bruk av vokallyder, toner og variasjoner. Den tradisjonelle joiken joikes med vokallyder som for eksempel; le-lo-la. Her [i joiken] er kvarttoner, glidetoner og kvintsprang som sjelden er i bruk i annen sang og musikk (Inga Juuso, intervju m/ Ole Magnus Rapp 2011). Lyder, melodi, rytme, toner og fremføring er sentralt i joiken der kvarttoner⁴ er særlig tilstede. Den nordsamiske joiken inneholder ofte pentaton skala og kan ha sprang som en stor sekund, kvintsprang, ters eller en hel oktav i melodien og er sjelden i akkompagnement av instrumenter.

Videreføring av joikene skjer i en muntlig tradering. Muntlig overføring er vanlig i miljøet og joikemelodiene har ikke blitt skrevet ned og dokumentert før i senere tid. Når en joik fremføres kan en annen som har joiket den samme joiken komme bort og si at den ikke skal joikes sånn og den vil derfor aldri være helt lik. Den vil aldri være helt lik fordi utøveren vil selv vise hvordan han selv kjenner vedkommende i joiken, det dyret, den plassen og hvilket forhold man har til denne personen eller det stedet (Skum i intervju med Thomas Andreassen, 2017: 50).

⁴ Tonetrinn som tilsvarer en halvering av halvtonetrinnet (snl.no v/ Ola Kai Ledang 2013)

I følge Johan Mathe Skum er joiken aldri helt lik fordi man tolker personens joik ut ifra forholdet til vedkommende. Dermed har den muntlige tradisjonen en effekt på joiken.

Den tradisjonelle joiken joikes uten bruk av tradisjonelle instrumenter, men joikes alene. Den består av melodi, rytme og takt og kan kalles for en sirkulær musikkform. Ved at den er en sirkulær musikkform menes ved at joiken ikke har en start og ingen slutt og at den derfor går i sirkel.

2.1.2 RUNEBOMME

I samspill med joiken kan vi finne en urgammel tromme kalt runeboomme. Den gamle samiske religion var basert på en animistisk verdensanskuelse og en sjamanistisk kultusform der tromming på runeboommen og framføring av joik hadde stor betydning (Hætta, 2006: 7).

I den førkristne folketro var den samiske religionen basert på en animistisk verdensanskuelse, altså troen på naturen og sjelen. Runeboommen ble ofte brukt i en sjamanistisk kultusform der trommen og joiken førte sjamanen inn i en transe hvor han kunne komme i kontakt med åndeverdenen.

Trommen ble og/eller blir laget forskjellig fra sted til sted. En av typene er en ramme av en brei spon i en oval ring med en spile i lengderetningen som håndtak og en tverrgående reim av tvunnet reinskinn (Hætta, 2006 s. 9). En annen type er ovalt naturvokst tre eller en uthulet skålforn med to eller flere avlange hull som danner håndtak (Hætta, 2006: 9).

Det finnes forskjellige runeboommer. Hætta beskriver to typer, mens Fjellheim beskriver og viser til tre typer. Den nordsamiske runeboommen, en rammetromme og den sørsamiske runeboommen. Hver tromme har sin egen vri, men den sørsamiske runeboommen er også i dette tilfelle en rammetromme. Fjellheim har fotografier og illustrasjoner av de tre forskjellige runeboommene:



Illustrasjon 1: Nordsamisk runeboomme. (Fjellheim 2004)
Foto: Jan Gustavsson



Illustrasjon 2: Sørsamisk runeboomme. (Fjellheim 2004)
Foto: Sverre Fjellheim



Illustrasjon 3: Rammetrokke; bakside og siden til høyre. (Fjellheim, 2004)



Bildene ovenfor viser de tre forskjellige trommene. Da både den nord- og sørsamiske runeboommen inneholder figurer og har en spesiell lokasjon med henvisninger til nord og sør, er det ingen spesifikke figurer eller lokasjon på rammetrokken. Hvor den kommer fra er uvisst, men den hadde nok en nogenlunde samme funksjon. I følge Hætta er trommeskinnet enten laget av avhåret reinskalvskinn eller av hannreinskin. Som slaginstrument brukes en hammer, som vi kan se på den nordsamiske og sørsamiske tromma. Hammeren er en enten

formet som en T eller Y og er laget av; «grareins brede fremadrette horntagg» (Hætta, 2006: 13).

Det er, så vidt undersøkningen av notasjon for runebomme, ingen notasjon av rytmen/ pulsen runebommen spilte i samspill med joiken og sjamanen. Etter å ha undersøkt på internett fantes det videoer av folk som spiller runebomme uten joik og man kan finne generelle likhetstrekk mellom trommen som er brukt og runebommen. Det finnes videoer av Mari Boine, sjamaner og andre folk som spiller runebomme. En video presentert på YouTube heter: «The spirit walker – en liten trommereise i mai 2013» og er lagt ut av Lars-Erik Lie. Den rytmiske pulsen valgte jeg å notere slik:



Noteeksempel 1: Runebommepuls

I notasjonen er det repetisjonstegn over to takter, men denne pulsen blir spilt over lengre tid – opptil flere minutter. Ved at det refereres til en trommereise er dette på lik linje med det sjamanene oppnådde i kontakt med ånde verdenen. Söker vi på trommereiser på Google kan vi finne flere kilder til trommereise. En trommereise beskrives av Jan Magne Sørensen på sin nettside:

Rytmene i trommeslagene kan føre oss inn og ut av en bestemt bevissthetstilstand. Trommelyden kan gjenspeile mors hjerteslag fra da vi lå i hennes mage, og sette oss i kontakt med sjelen, urkraften og «den kosmiske ånd» som er i alt og alle (Sørensen, jeg-er.no/trommereiser 2009).

Ved at de konstante underdelingene i pulsen repeteres over lengre tid kan dette føre til at man kommer i transe som i og for seg var sjamanens mål. Pulsen og rytmen som spilles er stort sett lik i alle videoene vist på YouTube. Underdelingene, aksentene og den suggererende tilnærmingen. Når dette kan sees på som en tilnærming på en tromme, hvordan kan vi spille med flere elementer?

2.1.3 SJAMANISME, TRANSE OG SUGGESJON

Sjamanene, også kalt noaidene, oppnådde en transe for å komme i kontakt med åndeverdenen. Transe er en tilstand hvor man er i en slags tilstedeværelse i musikken, tid og rom. Det Store Norske Leksikon (snl.no) skriver om transe:

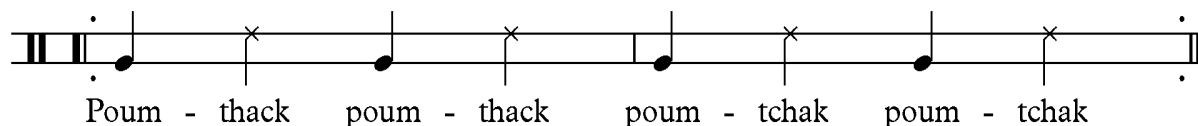
Transe, en søvnliggende, halvbevisst eller ubevisst tilstand med nedsatt påvirkelighet for inntrykk, reduksjon av realitetssans og nedsatt viljekontroll. Transe forekommer som symptom ved dissosiative tilstander og enkelte andre sinnslidelser, men er mest vanlig som resultat av hypnose eller av gruppeprosesser hvor lyd, rytme og sterk affekt brukes for å sette personen i en annen bevissthetstilstand. Transe er som regel en forutsetning for forekomsten av såkalte spiritistiske fenomener. Religiøse og følelsesmessig betonte transer kalles ekstase. (snl.no/transe ved fagkonsulent Ingunn B. Skre 2018)

Transen i denne forstand forekommer gjennom lyd og rytme. Her blir det også nevnt at det kan være et resultat av en gruppeprosess, men at det brukes for å sette en person i en annen bevissthetstilstand. Jeg ser dette i sammenheng med suggesjon. Ifølge Det store norske leksikon er «suggesjon, en prosess der ett eller flere individers opplevelse og atferd påvirkes og endres under direkte eller indirekte innflytelse utenfra.» (snl.no/suggesjon av Tore Helstrup 2017)

Suggesjon og transe har en noenlunde lik beskrivelse. Det at noe oppleves suggererende kan være av en sinnstilstand hvor man er «in the groove». Det suggererende kan også ofte forekomme av noe som repeteres. Men må en transe eller suggesjon forekomme av en gruppe? Noen kan oppleve noe som suggererende mens andre ikke. Derfor kan suggesjon også oppstå av en selv. Malt definerer selvsuggesjon som en; prosess som dreier seg om at man føler, ønsker, opplever og sanser ting som ikke har en sterk realitetsforankring (snl.no v/ Ulrik Malt 2015). Man kan med andre ord ha en sterk opplevelse i noe som ikke har en realitetsforankring.

2.2 TROMMESETTET

Trommesettet vi kjenner i dag består av skarptromme, basstromme, tammer og cymbaler. Disse instrumentene, separert, har hver sin funksjon. Selve trommesettet har variert gjennom historiens løp; fra new-orleans til swing, jazz, blues, hip-hop, rock, pop og mange flere sjangre. Den funksjonen vi kanskje kjenner best i dag er, som Bjerke referer til i sin masteroppgave, «the poumtchak-pattern». Det sammensatte ordet poum og tchak har en rytmisk effekt. Hvis man plasserer det mange ganger etter hverandre kan vi skape et bass- og skarptrommemønster:



Noteeksempel 2: Poumtchak pattern

Dette mønsteret er ofte brukt i flere sjangere og kan bli brukt som et referansepunkt i en låt. Trommene kan spilles forskjellig. Med forskjellige stikker, forskjellige størrelser både i skarp- og basstromme, tom-toms og cymbaler kan utgjøre ulike teksturer og kan gi inspirasjon og utvikling av groover. Mens jeg leser Roger Jeffs' bok, leser jeg om trommer. Han introduserer delkapittelet om trommer slik; Først bør man avgjøre om det i det hele tatt er ønskelig med en trommestemme (Jeffs, 1996: 61).

Man kan avgjøre om man i det hele tatt trenger trommer, men jeg stiller meg kritisk til Jeffs da han velger å åpne et delkapittel slik. Han tilføyer at «bruk av trommestemmer fører nesten alltid til en bastant markering av arrangementets grunnrytme» (Jeffs, 1996: 61).

Det virker som Jeffs stiller seg negativ i bruk av trommestemmer til et arrangement eller komposisjon. Jeg vil tilføye at et moderne trommesett har flere muligheter enn å gjøre «bastante markeringer» i arrangementets grunnrytme. Jeffs' bok er spesielt rettet til

akkordinstrumenter. Det står lite om hva trommene kan gjøre utenom rockegroove, fills og variasjoner. Istedenfor å gå i dybden av hvordan en trommeslager kan utvikle idéer og ha formål i samspill og en viktig rolle, gir han eksempler til låter uten trommer. I tillegg åpner han opp for diskusjon vedrørende to versjoner av låten «I Love Her» av Beatles – en med trommer og en uten.

«[...] er mulig å sammenlikne versjonene og diskutere hvorvidt trommene bidrog positivt eller negativt til arrangementet» (Jeffs, 1996: 61)

Jeg oppfatter Jeffs' innstilling til trommer som negativ. Jeg vil påpeke at versjonen gitt ut i 1964 inneholdt bongotrommer og rytmepinner. Dette kan også videreføres til et trommesett hvor man bruker håndflaten for å dempe og åpne klangen i skarptrommen. Trommesettet kan brukes på mange forskjellige måter; melodisk, rytmisk og til og med harmonisk sett ut ifra hvordan man stemmer trommesettet. Man kan spille i ulike timbre og dynamikk– mykt, hardt, høyt og lavt.

Det moderne trommesettet er stadig i utvikling. Det eksperimenteres ikke bare med selve trommene, men også diverse lyder. Ved å legge ting som splash eller rasleinstrumenter på skarptrommen eller andre trommer kan man skape en ny lyd som gir inspirasjon. Cymbalene er også stadig i utvikling og de forskjellige firmaene utforsker nye teksturer ved å sette hull i cymbalen, kutte den opp og få en spiral, legge en cymbal over en cymbal etc. Ved å legge en cymbal, gjerne en stor og en liten (eller flere), over en cymbal får man et cymbal-stack. Flere trommeslagere i dag eksperimenterer med nye teksturer, konsepter og tilnærminger som former nye spillestiler.

2.2.1 PERKUSIV TILNÆRMING

Ved perkusiv tilnærming til trommesettet menes å spille som en perkusjonist på det moderne trommesettet hvor man i en perkusiv tilnærming bruker trommene på et annet vis. I en perkusiv stil vil man bruke lydene i settet annerledes. Å bruke håndflaten uten seider på skarptrommen, velge broomsticks og/eller kost som trommestikker, ta inn bjeller og andre

ting i settet eller spille bongo-rytme på skarptrommen med åpne og lukkede slag kan være eksempler på denne tilnærmingen. I følge det store norske leksikon er perkusjon en;

Betegnelse for slag- og rasleinstrumenter: alle slags trommer, pauker, tamburin, cymbaler, kastanjetter, maracas, claves (slagpinner), treblokker, kubjeller, triangel, celesta, marimba, klokkespill, xylofon m.m. På elektroniske orgler er perkusjon registertrekk som frembringer perkusjonsaktig toneansats og dynamikk (snl.no, 2018).

Ut ifra dette er perkusjon alt som omhandler trommenes bestanddeler. Her nevnes også å frembringe en perkusjonsaktig toneansats og dynamikk på et elektronisk orgel.

Søker man på «percussive drumming» på YouTube dukker det flere videoer opp. Den ene videoen er med Gábor Dörnyei kalt «Gábor Dörnyei – Percussive drumming and independents» (publisert 21.jan. 2016). Her snakker Gábor blant annet om den perkusive tilnærmingen til trommesettet. I forsøk på å oversette videoen fra engelsk til norsk møttes en utfordring i form av setningsoppbygging. Jeg vil vise til oversettelsen og dermed gi en forklaring på hva som menes. Ved siden av Dörnyei sitter en journalist som jeg refererer til som Drumeo:

«The whole idea is being creative and instrumental about the percussive orchestration around the modern drumkit” (Drumeo, 2016).

Jeg tolker setningen som å tilnærme en perkusiv orkestrering i det moderne trommesettet. Å være kreativ og instrumental om perkusiv orkestrering (direkte oversatt) gir ikke mening og setningsoppbyggingen er rar. Likevel forstår jeg innholdet og formålet da det er meningen å vise til perkusiv orkestrering på det moderne trommesettet. I trommesettet har Dörnyei inkorporert diverse perkusjonsinstrumenter som tamburin, kubjelle, woodblocks, splash og små trommer uten damping og i høy pitch. Han viser en groove hvor han skaper en illusjon av flere perkusjonister i tillegg til trommesettet. Han forklarer:

«I'd like to clear a kind of misunderstanding about percussion and percussive drumming. Many people kind of associate percussion instrument with latin-music. Which is a great thing because that's probably where these instruments originated from, but once you approach your instrument musically you can add it to pretty much any style!" (Dörnyei, 2016)

Misforståelsen, som Dörnyei snakker om her, er at man assosierer perkusjonsinstrumenter med latin-amerikansk musikk. Det er mest sannsynlig der disse instrumentene han bruker i sitt sett kommer fra. Men når man tilnærmer instrumentene musikalsk kan man legge dette til i hvilken som helst stil, mener han. Dette er interessant og kan trekkes i likhet med den perkusive stilen vi kan se i den samiske musikken. Blant annet med Mari Boine har Helge Norbakken inkorporert darbuka, djember, bjeller etc. i et tradisjonelt trommeoppsett. Gunnar Augland har også tatt inn djember og teksturer fra en perkusiv verden inn i sitt oppsett. Det musikalske uttrykket som formes kan adapteres til flere stilarter og sjangre. Instrumentene Dörnyei bruker i trommeoppsettet er av perkusiv art, men sier ikke noe om en perkusiv tilnærming til trommesettet.

I forsøk på å redegjøre en perkusiv tilnærming tydeligere søkte jeg mer på YouTube. I en video med Mari Boine og trommeslager Gunnar Augland kalt; *Mari Boine - Idjagiedas / In the Hand of the Night (Oslo Opera House, 2009)*, spiller Augland en ett minutt og tretti sekunders lang trommesolo. I trommesoloen manipulerer⁵ han skarptrommens klanglige tekstur ved å dempe lyden med håndflaten. SNL beskriver perkusjon med toneansats og dynamikk som en perkusiv stil. Augland manipulerer lyden ved å bruke håndflaten og skaper et energisk driv. I likhet med SNL's forklaring om registertrekk bruker han i denne sammenheng skarptrommens registertrekk og frembringer perkusjonsaktige toneansatser og dynamikk. Det perkusive aspektet vil i denne sammenheng være bruk av trommenes lange og korte toner, valg av stikker og tilnærming til sound.

⁵ [...] å bruke hendene på en bestemt måte i utførelsen av et arbeid; berøre med hendene eller bruke knep (snl.no v/ Dag Gundersen 2018)

2.2.2 GRUNNLEGGENDE TILNÆRMING UT IFRA JOIK

Frode Fjellheim har skrevet en bok om joik og instrumentering. Boken viser hvordan man kan gå frem når man skal komponere og arrangere musikk ut ifra joik. Fjellheim deler perkusjonsinstrumentene inn i to ulike roller: pulsinstrument og underdelingsinstrument. Som pulsinstrumenter finner vi runebomme, djembe, gulvtom og basstromme og disse har en naturlig mørk frekvens. Underdelingsinstrumentene er cabasa, shaker, tamburin og maracas og har en naturlig lys frekvens.

Fjellheim viser til en puls hvor taktarten er 6/8 som man kan dele i 2. Underdelingene vil spille åttendelene, mens pulstrommen kan spille punktert fjerdedel.

The image shows a musical score for two percussion parts: Hi-hat and Basstromme. The time signature is 6/8. The Hi-hat part is written on a single staff with a treble clef and a 6/8 time signature. It consists of four groups of three eighth notes, each group separated by a vertical line. The Basstromme part is written on a single staff with a bass clef and a 6/8 time signature. It consists of four dotted quarter notes, each separated by a vertical line. The two staves are grouped together by a large left-facing curly bracket.

Noteeksempel 3: 6/8 underdeling og basstrommepuls

Den øverste linje-underdelingen gruppert i 3 mens den nederste linjen følger pulsen inndelt i to. Fjellheim forklarer at «i enkelte joiker er det en kombinasjon av fjerdedels og punktert fjerdedels puls. Enkelt forklart kan man si at noen pulsslag er lengre enn andre» (Fjellheim, 2004). I enkelte joiker deler man pulsslagene inn i korte og lange toner. Som i folkemusikken har man lette og tunge slag hvor den tunge ansatsen er lengre enn den lette.

---TUNG - lett – lett – TUNG – lett – lett----

Videre viser Fjellheim hvordan en 5/8-takt kan se ut i inndeling av fjerdedel og punktert fjerdedel.

The image shows a musical score for two parts: Hi-hat and Basstromme. Both are in 5/8 time. The Hi-hat part is written on a single staff with a treble clef and a 5/8 time signature. It consists of two measures. The first measure contains two pairs of eighth notes, and the second measure also contains two pairs of eighth notes. The Basstromme part is written on a single staff with a bass clef and a 5/8 time signature. It consists of two measures, each containing a single quarter note. A vertical bar line is placed between the two measures for both parts. The notation ends with a double bar line.

Noteeksempel 4: 5/8 underdeling med basstrommepuls

Dette er, for en joik, et godt grunnlag og utgangspunkt å jobbe ut ifra. Å spille kun åttendeler i lyse frekvenser og puls i basstromme vil jeg kalle for en grunnleggende tilnærming.

2.3 KOMPONERING OG ARRANGERING

Jeffs åpner boken «Arrangering og komponering» med å gi en innføring i forskjellene mellom arrangering og komponering. Han definerer arrangering som «kunsten å utforme en sats med utgangspunkt i en eksisterende melodi eller et tema» og komponering som «kunsten å utforme en sats med utgangspunkt i en egen melodi eller et eget tema» (Jeffs, 1996 s. 10). Han forklarer og beskriver mer i dybden av forskjellen. «Arrangering har altså mye til felles med komponering. Forskjellen ligger i at komponisten bygger på sine egne grunnidéer, mens arrangøren bygger på et allerede eksisterende utgangspunkt.» (Jeffs 1996: 10)

Avhandlingen er på mange måter både komponering og arrangering. Det er komponering av polyrytmisk groove ut ifra egne grunnidéer og det kan være arrangering av trommer ut ifra en allerede eksisterende melodi. Forskjellen er noe uspesifikk og utydelig. Jeffs forklarer at «arrangøren må likevel komponere musikk, fordi et arrangement alltid inneholder originalt materiale» (Jeffs 1996 s. 10). For å arrangere, må man også komponere.

I boken skiller Jeffs mellom nedtegnet sats og hodearrangering. En nedtegnet sats kommer i form av et partitur mens hodearrangering forekommer i «muntlige avtaler mellom de

deltakende musikerne, eventuelt små skisser, akkordskjemaer eller huskelapper»⁶. Den muntlige «hodearrangeringen» kjennes igjen i denne komponeringen hvor det ble brukt huskelapper og små skisser av låta.

Det store norske leksikon redegjør for komponering; «Komponere, skape et musikkstykke; opprinnelig kunsten å føye kontrapunktiske stemmer til en gitt melodi» (snl.no ved fagansvarlig Nils E. Bjerkestrand 2018)

Dette utsagnet kjenner jeg meg igjen i når det kommer til å komponere til en gitt melodi. Å tilføye kontrapunktiske stemmer er også en tydelig gjenklang i min tilnærming til komponering. Groovene er konstruert ut ifra en gitt melodi, joiken, og er på mange måter en komposisjon av et musikkstykke med utgangspunkt i den tradisjonelle joiken. Ved Kontrapunkt menes «den musikalske komposisjonsform å sette én eller flere melodier til en gitt melodi (cantus firmus)» (snl.no ved Ove Kristian Sundberg 2018).

Ut ifra den gitte melodien kan man lage rytmiske mønstre og sette det i kontekst. Kontrastene kan skape friksjon og spenning i forhold til melodien. Lyche referer til friksjon som spenning/avspenning:

Spenning/avspenning snakker man om i flere aspekt ved musikk. Det kan være i forhold til akkorder (spenningstoner), bestemte toner i en skala og i forhold til frasering. Spenning oppstår når toner, slag, melodier, akkorder osv. ikke kommer "som forventet". Forskjellige spenningsforhold i musikken har mye å si for hvordan musikken oppleves. (Lyche, 2007: 14)

Når en melodi, rytme eller akkord ikke kommer som forventet kan dette skape spenning og friksjon. Spenning kan være utfordrende eller pirrende. Avspenning kan være avslappende, trygt og beroligende. «På samme måte som friksjon mellom to gjenstander skaper energi (varme) kan også friksjon i musikk skape energi». (Lyche, 2007: 13)

På lik linje med at spenning oppstår, som Lyche nevner, mellom toner, slag, melodier, akkorder osv. kan det skapes rytmisk friksjon mellom to gjenstander. Ved å føre to

⁶ Jeffs, 1996 s. 24

kontrasterende rytmer mot hverandre kan dette skape friksjon på lik linje med å ta to steiner mot hverandre, gnikke (skape friksjon) og få varme.

Når det oppstår kontraster, oppstår det friksjon og spenning. Dette kan ha direkte overføring i tilnærmingen av polyrytmikk hvor det er flere kontrasterende rytmer i forhold til hverandre. Termen polyrytmikk vil jeg forklare nærmere i drøfting av groove.

For å gi et eksempel på kontrasterende rytmer vil jeg vise til to rytmer som er mye brukt i cubansk musikk. Som rytmisk underlag brukes clave og cascara. En clave blir spilt med to tykke trepinner som slås mot hverandre. En cascara rytme blir ofte spilt med to stikker på et stykke avkuttet bambus.



Noteeksempel 5: Rumba-Clave

Øverste noteeksempel er en 2-3 rumba clave. Det er to slag i første takt og 3 slag i andre takt.



Noteeksempel 6: Cascara

Cascaraen gir et rytmisk driv både i underdeling og kontrast til claven.

De forskjellige rytmene har ulikt aktivitetsnivå hvorav rumbaclaven har en lavere aktivitet i underdelinger. Sammen skaper de friksjon ved at slagene i cascaraen også treffer clavens rytme.

2.4 DRØFTING AV GROOVE

I oppgavens tittel og problemstilling finner vi ordet groove. I oppgaven vil det være naturlig å drøfte hva groove er.

2.4.1 GROOVE, TIME OG RYTME

Å definere hva groove er kan være utfordrende siden det oppfattes subjektivt. Dessuten blir ordet brukt forskjellig; uttrykk som «getting in the groove», «it's groovy» eller «han/hun groover bra, men ikke han/hun andre» fremstår som en opplevelse av et groove. Når det snakkes og skrives om groove brukes ofte betegnelsen følelse med det engelske ordet «feeling». Med dette kan man ikke konkret si noe om groove, men hvordan den oppfattes og føles. Lyche forklarer selv at han «har en veldig klar oppfatning av hva jeg synes groover. Andre kan ha en helt annen oppfatning enn meg.» (Lyche, 2007: 5)

Vi kan ha en oppfattelse av når ting groover eller ikke og det kan være at andre oppfatter grooven annerledes. Som Tiger C. Roholt skriver «[...] feeling a groove just is to "get" it.» (Tiger C. Roholt, 2014).

Oppfattelsen kan være forskjellig, men noen ganger må bare skjønne det, som Roholt argumenterer.

Lyche viser til to sider av en musikalsk groove. Den ene er musikalsk groove og er et groove som oppfattes subjektivt. Den andre er «det groovet» som spilles av X, som er konkret og som man kan skrive ned (mer eller mindre presist) med noter (Lyche, 2007: 10).

Det er ut ifra erfaring flere ganger man har opplevd et groove, men ikke forstått sammenhengen mellom time og ulike rytmiske mønstre. Jeg mener det derfor er en tredje opplevelse av groove – det man ikke skjønner, men oppfatter et groove.

Likevel kan vi finne faktorer som er med på å gjøre et groove. Et groove er gjerne basert ut ifra opplevelse av lyd og dens organisering. Lyche, ut ifra sine egne erfaringer, viser til tre elementer som er med på å gjøre et groove.

- 1: Plassering av lyd i tid
- 2: Styrken på lyden
- 3: Lyden(e)s tekstur karakter eller klangfarge.

I plassering av lyd i tid menes «lengden på lyden, når den starter og når den stopper» (Lyche, 2007 s. 10). Med styrken på lyden menes dynamiske virkemidler og med lydens tekstur, karakter eller klangfarge menes «hva slags» lyd. Organiseringen av lyden, dynamikken og teksturen kan gi en oppfatning og opplevelse av det vi kaller groove.

Charles Keil reflekterer rundt egen bruk av ordet groove:

“Over the years I've used the phrases ‘vital drive’ or ‘time feel’ or ‘in the pocket’ for the nouns ‘groove’ or ‘swing’” (Keil, Popscripum 11 – The Groove Issue, 2001)

I diskusjonen om hva groove er har Keil kommet fram til å bruke ord som energisk driv, time-følelse eller «in the pocket» for betegnelsen groove. Det er ikke bare et repeterende mønster som kan groove. Et trommefill⁷ eller rytmiske idéer kan også groove og det blir kanskje i denne sammenhengen man kan ta i bruk uttrykk som energisk driv, time-følelse eller «in the pocket» som groovebestemmende parametre.

Vår oppfatning av hva som groover eller ikke, varierer fra person til person. I diverse miljøer kan opplevelsen av groove være forskjellig. I forskjell fra en country-groove og en hip-hop groove er det forskjellige estetikker og tilnærminger, følelser, timeforståelse og opplevelser. Her er også den visuelle grooven annerledes. En country-groove kan få en til å bevege seg på et vis og en hip-hop groove på et annet vis. Grooven kan også oppleves annerledes hvis en musiker beveger seg på en måte. En groove og måten man beveger seg til den som musiker kan gi en effekt på publikum, en selv og ikke minst grooven som blir spilt. Hvordan en

⁷ Overganger som vanligvis blir brukt til å markere forminndelingen (Jeffs, 1996 s. 62)

musiker beveger seg, frem og tilbake, stillestående, mykt, hardt eller fra side til side kan påvirke grooven.

I en video på YouTube av Justin Timberlake kalt; «Justin Timberlake Performs 'Pusher Love Girl' on Ellen» (2013), kan vi tydelig se en unison bevegelse (digging) i bandet bak Timberlake. Gitaristene, perkusjonisten og trommeslager gjør den samme persepsjonen av grooven. Det gjør at groove og opplevelsen av grooven blir sterkere. Bevegelse til groove er særlig tilstede hos korister generelt. Å bevege seg til time og groove som en enhet kan i og for seg skape groove. Det trenger ikke være organisering av lyd, men en opplevelse av en visuell puls og ikke lyd.

Den helhetlige opplevelsen av et groove, både det visuelle og det vi hører, kan knyttes opp mot et holistisk synspunkt. Det store norske leksikon forklarer at «holisme, helhetstenking[...] den metode som anvender helheten som forklaringsprinsipp, i opposisjon til studiet av isolerte trekk» (Snl.no v/ Karl Halvor Teigen 2018)

Tydelige aspekter ved en opplevelse av en groove er plassering av lyd eller bevegelse i tid. Tid, som et musikalskt faguttrykk, blir referert til som det engelske ordet «time». Ordet brukes ofte i musikalske sammenhenger der det snakkes om å være presis i en handling - «å være på tida» eller det å ha god og dårlig time. Time kan komme i form av plassering av slag, etterslag innenfor gitte parametere og tempo.

En sammensatt groove kan bestå av rytmer. Det store norske leksikon beskriver rytme:

Ordet rytme betegner hvordan lydene i et musikkstykke er organisert i lange og korte, betonte og ubetonte impulser over tid. Ordet rytme brukes også for å beskrive karakteristiske rytmiske mønstre, og sier derfor noe om sjanger (for eksempel samba rytmer) (snl.no ved Ove Kristian Sundberg 2018).

I denne beskrivelsen finner vi noen karakteristikker ved rytme. En rytme kan bestå av lange og korte toner, ubetonte og betonte impulser over tid. En ubetont og betont impuls vil jeg ta

i sammentrekning av anslag, eller ghost note⁸ for en trommeslager. Dette menes med styrken på lyden. Korte toner, som nevnes, kan være en lukket hi-hat og lange toner kan være en åpen hi-hat sett ut ifra en trommeslagers perspektiv.

Kristoffer Bjerke argumenter at «et viktig skille mellom de to er at rytme ikke trenger å være repetitiv.» (Bjerke, 2007 s.15). En rytme trenger ikke være repetitiv. Man kan da trekke det i likhet med en rytmisk frasering eller rytmisk motiv. I en groove kan rytme forekomme som rytmiske figurer i et rytmisk mønster og i en musikalsk sammenheng kan man også bruke rytme som en kommunikasjonsform. Det kan være i form av 'call and response'⁹ eller som et que/signal til neste del av låten eller komposisjonen.

Rytmene og groove kan være i ulike meter og man bruker gjerne meter som en måleenhet. Den musikalske sammenhengen med meter kan også ligge i måleenhet. Grove Music Online definerer meter med; «In measured music the groupings of beat (in jazz most often four, three, or two) into a recurring pattern (the bar) defined by accentuation” (Grove Music Online, 2003)

Grove Music Online forklarer meter i musikalsk sammenheng som gruppering av beats. Beats, direkte oversatt til norsk betyr slag. Antall slag i en takt av ulike verdier kan gjøre at man oppfatter musikkens meter, avstanden mellom hver aksentuering av slaget. For eksempel kan man ta åttendelsunderdelinger i en 4/4 groove og aksentuere hvert andre slag. På hvert aksentuerte slag legger vi inn en skarp og en basstromme annenhver gang. Dette vil indikere et tempo, groove og feel.

The image shows a musical score for a 4/4 groove. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Hi-Hat' and the bottom staff is labeled 'Bass, Skarp'. Both staves are in 4/4 time signature. The Hi-Hat staff shows a sequence of eighth notes with accents (>) on every second note. The Bass, Skarp staff shows a sequence of quarter notes with accents (>) on every second note.

Noteeksempel 7: 4/4 groove

⁸ Ghost note= Svak tone, anslag

⁹ At man på musikalskt vis snakker sammen ved å kommentere hverandre rytmisk/ melodisk.

Her er aksentene i hi-hat gruppert i to. Grupperer man hi-hat i tre vil denne få et nytt meter – en større avstand mellom aksentene. Det vil dermed oppstå to forskjellige perioder og aksentene i hi-hat vil ikke møte basstrommens ener før etter tre takter.

Noteeksempel 8: 3 over 4/4

Periodefølelsen blir endret fra 4 takter til 3 takter. Markerer vi aksentene med basstromme og skarptromme vil vi få en metrisk modulasjon. I dette tilfellet vil grupperingen indikere til en ny taktart: 6/8.

Noteeksempel 9: Overgang fra 4/4 til 6/8

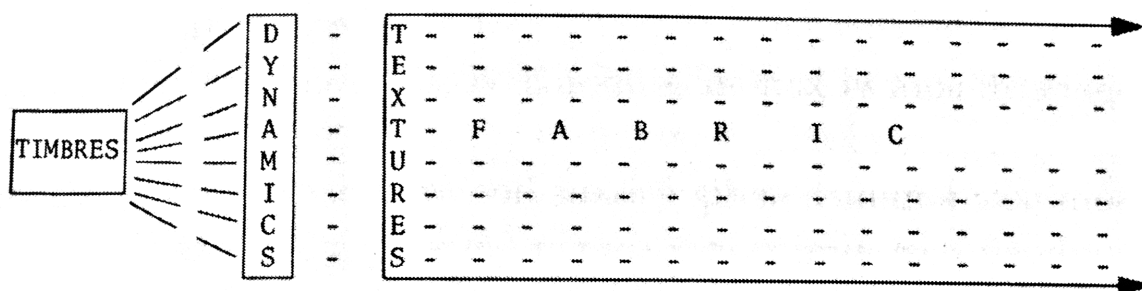
Man kan oppfatte meter annerledes. Noen kan forstå en groove som 2/4 mens andre kan oppfatte den som 4/4. Gjerne om disse to tolkningene kan man definere det som en 4/4 feel eller tenke det som half-time, altså 2/4.

2.4.2 SOUND

Sound er et engelsk uttrykk som direkte oversatt til norsk betyr; lyd. Det finnes forskjellig type lyd i form av tekstur. Det er forskjellige måter å beskrive sound. Man snakker om sound som en helhet (makronivå) eller man kan snakke om sound i en spesifikk enhet/ element (mikronivå). I Guidelines for Style Analysis viser Jan LaRue at sound kan deles inn i tre kategorier. 1) Timbre, 2) Dynamics og 3) Texture and fabric (tekstur). Tor Dybo forklarer modellen:

«Timbre kan være tonekvalitet eller klangfarge på et instrument eller hos en sanger[...] Dynamics kan kort og godt beskrives som intensitet i sound [...] Tekstur blir arrangementen (eventuelt sammensetningen) av det totale lydproduktet, og Fabric (of sounds) blir hvordan sound utvikler seg (eller utfoldes) over tid.» (Dybo, 2013: 89)

Beskrivelsen av dynamics (dynamikk) med intensitet i sound synes jeg har en enklere forklaring med betegnelsen Lyche forklarer med, nemlig styrken av lyden. Tekstur omtales som sammensetningen av det totale lydproduktet og fabric det totale lydproduktet i tid. Timbre er tonekvaliteten på et instrument. For en trommeslager, perkusjonist og andre instrumentalister kan tekstur endres i en timbre, tone eller slag. For en gitarist kan en timbre tekstualiseres med en binders som vibrerer på gitarens strenger og en trommeslager kan endre skarptrommens tekstur ved å for eksempel bytte stikker med visper. Tonekvaliteten på en skarptromme kan endres ved å presse hånden mot skinnen mens man spiller på det.



Illustrasjon 4: Jan LaRue «Sound» (1970: 23)

Hver lyd i den totale fabric of sound kan ha en funksjon og kan også forekomme i forskjellige frekvenser¹⁰. En lyd kan gjøre at den helhetlige teksturen og dynamikken forandres. Vi kan, ved å endre tekstur på en timbre, skape en dynamisk utvikling av den totale fabric of sound.

Måten man velger å spille en groove kan være inspirert av lyden som blir produsert av trommene. Dette kan gjelde alle instrumenter – om en bassgitar er stemt annerledes enn vanlig vil man tilnærme spillingen annerledes.

Et trommesett som er stemt og satt opp annerledes enn det man er vant til kan skape en kreativ og inspirerende tilnærming. Hvis et trommesett er mørkt stemt vil noen tilnærme spillingen ut ifra det. Et oppsett med djembe, darbuka og andre perkusjonsinstrumenter vil skape en annen tilnærming til bruk og organisering av lyder, og man kan også oppleve at man groover annerledes.

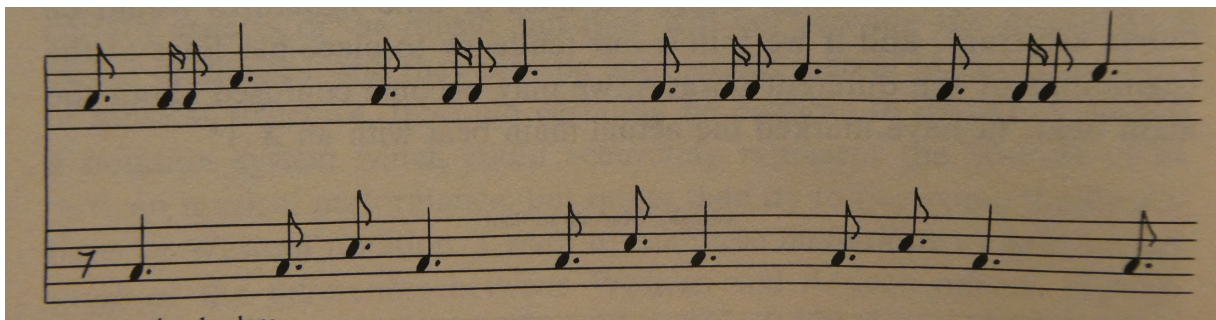
2.4.3 POLYMETRIKK OG POLYRYTMIA

I komponeringsprosessen oppstod det ulike rytmiske konstruksjoner i forhold til hverandre. Siden tanken bak en «fremdrift» og progresjon i komposisjonen ble tolket gjennom tekstur og rytme ble rytmene, i forhold til hverandre, polyrytmiske. Polyrytmikk er et todelt ord hvorav ordet poly betyr fler. I en oversatt form av ordet blir det «flere rytmer» (poly; rytmikk). Polyrytmikken blir gjerne knyttet opp mot kulturer i Afrika og på Cuba. I beskrivelsen av polyrytmikk skriver Grove Music Online:

The superposition of different rhythms or meters. [...] The term is closely related to (and sometimes used synonymously with) Cross-rhythm, though the latter is properly restricted to rhythm that contradicts a given metric pulse or beat (Grove music online, 2001 – “Polyrhythms”).

¹⁰ Lydens frekvens måles i Hertz og sier noe om tonehøyden.

Som ordet blir forklart er polyrytmikk flere rytmer, men her nevnes også meter og at det er nært relatert mot cross-rhythm (direkte oversatt; kryss-rytmer). Termen cross-rhythm blir ikke definert, men heller forklart at det er rytme som kontrasterer en gitt metrisk puls eller beat. Men hvor mange rytmer er det? I diskusjonen om cross-rhythms og dets betydning kan det trekkes opp mot polymetrikk og -rytmikk på samme tid. I et eksempel John Miller Chernoff viser til i sin bok «African rhythm and african sensibility» finner vi to rytmer med hver sin metriske puls:



Illustrasjon 5: Cross Rhythms. Foto: Chernoff, 1979: 49

Her er det klart kun to rytmer som går mot hverandre. Hver rytme har sin meter i forhold til hverandre. Han tilføyer:

«The effect of polymetric music is as if the different rhythms were competing for our attention» (Chernoff 1979: 46).

Her knytter Chernoff polymetrikk opp mot cross-rhythm hvor de to forskjellige rytmene har ulik meter og gir hverandre kontraster, spenning og friksjon. Man kan konkludere med at cross-rhythm inneholder to rytmer i forskjellig meter, men at rytmene blir i forhold til hverandre polyrytmiske.

3. METODOLOGI

Arbeidet med komposisjonen hadde ikke utgangspunkt i en type metode. Siden vi jobbet med komponering og arrangering av groover ut ifra joik før jeg startet på master var det ikke jobbet med en spesifikk metode. Likevel kan det være likhetstrekk mellom komponeringsprosessen og aksjonsforskning som metode. Jeg vil derfor presentere metoden og finne koblinger mellom disse.

Transkripsjon anså jeg som viktig del av oppgaven da det handler om komponering av polyrytmisk groove. Ved å vise til rytmiske mønstre og utvikling i komponeringsprosessen vil dette være tydelig i forhold til oppgavens formål. Hadde man ikke brukt transkripsjon ville det blitt vanskelig å forklare detaljene i grooven.

Siden det fantes lite informasjon om de stilistiske trekkene ved trommespill til joik, ville jeg gå dypere i dette ved å gjennomføre intervju med to profesjonelle trommeslagere i Norge. Disse vil bli presentert i dette kapitlet.

3.1 KOMPOSISJONSPROSESS OG AKSJONSFORSKNING

Jeffs skriver om komponering og hvordan man kan oppleve en prosess på en av to følgende måter.

- Komposisjonen bygges opp som en konstruksjon der de første ideene utgjør byggesteiner. Komponisten er som en arkitekt.
- Komposisjonen eksisterer allerede før arbeidet begynner. De første ideene er bare et glimt av det ferdige produktet, som gradvis avdekkes under utviklingsarbeidet. Komponisten er som en oppdagelsesreisende. (Jeffs, 1998: 15)

En komponeringsprosess starter ofte med å lage en grunnmur før man setter sammen byggesteinene. Som en arkitekt bygger man en komposisjon. Opplevelsen av en komponeringsprosess, som Jeffs referer til, kan være at man både konstruerer og oppdager. Jeg kjenner meg igjen i begge opplevelsene, mens Jeffs skriver at man opplever prosessen på «en av to» måter. I en komponerende prosess konstruerer man, i dette tilfelle, en groove,

men man kan også oppdage nye rytmer og lyder underveis i komponeringen. Det er en generell kobling til komponeringsprosessen og aksjonsforskning som metode. «Fordi aksjonsforskning er gjort av deg, utøveren, er det ofte referert til som utøver forskning, eller et lignende navn som utøver-ledet eller utøver-basert forskning.» (McNiff, Whitehead 2002: 15)

I en aksjonsforskning følges flere stadier hvorav planlegging, aksjon, observering og refleksjon tilsvarer en syklus. Planleggingen starter med å ha noe man vil prøve i en setting for så å prøve ut dette i aksjonsdelen. Deretter observerer man det som er gjort og reflekterer rundt dette før man starter en ny planlegging og gjennomfører en ny syklus med nye aksjoner, observeringer og refleksjoner. Akkurat som i en komponeringsprosess lager/konstruerer man noe, skisserer (planlegger) konstruerer (aksjon) og oppdager gjennom observasjon og refleksjon. I en aksjonsforskning er det prosessen som er interessant og i fokus fremfor et sluttresultat (Mendoza, 2014: 31).

Life is a process of asking questions to reveal new potentialities. Action researchers asks questions of the kind: "I wonder what would happen if...?" They aim to disturb fixed systems of knowing rather than maintain them. (McNiff, 2002: 18)

Å stille spørsmålet «jeg lurer på hva som skjer hvis ...?» har drevet og utviklet arrangementet og komposisjonen videre. I utforming av groove ut ifra den tradisjonelle joiken har man vært ute etter å få et maksimalt rytmisk potensial uten å gå etter noe spesifikt system, men heller stille spørsmålet «jeg lurer på hva som skjer hvis ...?». Intensjonen var å være kreativ i komponeringen og skape en groove som stod i stil med joiken. Videre skriver McNiff:

Learning in this view is rooted in experience. It involves reflecting on the experience of practice (a process of critical discernment), deciding whether the practice was in line with your espoused values base, and then deciding on future action as a result of the reflections (McNiff, 2002: 18).

McNiff argumenterer læring og kunnskap i aksjonsforskning basert på erfaring og at dette involverer refleksjoner rundt gjennomførelsen. Samtidig vekker hun oppmerksomhet rundt verdier og om praksisen er realiserbar med verdiene, altså om gjennomførelsen står i stil med verdiene man hadde i begynnelsen.

Jeg fordelte prosessen i 4. Hver prosess blir analysert og transkribert. Første prosess starter med å sette en form og struktur. I denne delen ble det utformet et groove som blir definert som trommegroove 1. Den andre prosessen tar for seg utprøvinger av nyt arrangement i trommeavdelingen. Her var det også nye elementer som shaker og andre perkusjonsinstrumenter. Den tredje prosessen følger det endelige resultat tilført orgel, bass, gitar og stemmer. Den fjerde og siste prosessen følger en analyse av live-setting med bandet GABBA i Kautokeino. Her var det fokus på å tolke det innspilte materiale og spille en sammensatt groove på trommesettet live.

3.2 KVALITATIVE INTERVJUER

Da mye av litteraturen jeg fant inneholdt lite informasjon om musikers tilnærming til joik ville jeg skaffe kompetanse gjennom kjente musikere som hadde erfaring med joik. Da jeg ville i dybden på erfaringer, ville ikke en kvantitativ undersøkelse¹¹ gitt meg den dybdekunnskapen jeg var ute etter. Derfor valgte jeg å gjennomføre kvalitative intervjuer¹² for å kunne få erfaringsbaserte synspunkter vedrørende spørsmål jeg satt inne med. I de kvalitative Intervjuene har jeg både brukt en strukturert og ustrukturert tilnærming. Jeg sendte intervjuobjektene spørsmålene i forkant av telefonsamtale hvorav den ene svarte direkte på mail. Store norske leksikon redegjør for strukturert intervju og dets fordeler og ulemper:

Strukturerte intervjuer har som fordel at de sikrer eksakt samme spørsmålsstilling i hvert tilfelle, og dermed gir informasjon som er lett å reprodusere (intervjuene har høy reliabilitet) (Snl.no v/ Ulrik Malt 2015).

¹¹ Kvantitativ undersøkelse er «dataene som genereres[...] vil være i tallform, som så gjerne analyseres ved hjelp av statistiske eller økonometriske metoder» (snl.no v/ Sirianne Dahlum 2017)

¹² Kvalitativ metode er «forskningsmetoder som vektlegger forståelse og analyse av sammenhenger i en prosess» (snl.no v/ Ulrik Malt 2015)

En strukturert intervjuform vil være å ha ett sett spørsmål. De samme spørsmålene blir stilt til hver enkelt person og gjør, som Snl argumenterer, det enklere å reprodusere data.

Svakheten ved strukturerte intervjuer er deres rigiditet, noe som gjør at spørsmålsstillingen ikke kan tilpasses den enkelte. Undersøkelser som tar sikte i å gå i dybden og eventuelt oppdage og kartlegge lite kjente fenomener (som f.eks. symptomer), bruker derfor semistrukurerte eller mer ustrukturerte intervjuformer (Snl.no v/ Ulrik Malt 2015).

Ved at intervjuene var tilnærmet intervjuobjektens synspunkter og erfaringer rundt et spesifikt emne og ikke omhandlet antall, som i en kvantitativ undersøkelse, var intervjuene kvalitative selv om de forekom i strukturert eller ustrukturert form.

Through conversations we get to know other people, get to learn about their experiences, feelings, and hopes and the world they live in (Kvale, 1996).

Gjennom samtale kommer man i kontakt og blir kjent med folk. Gjennom samtale kan man lære om hverandres erfaringer og få et innblikk i hverandres liv. Dette var også målet med intervjuene – å få et innblikk i deres verden og lære om deres erfaringer.

Med dette som bakgrunn tok jeg kontakt med min trommelærer, Bruce Rasmussen. Jeg mente han kunne hjelpe meg med å finne kontakter innen feltet, hvilket han hadde.

Dermed ble det også gjennomført flere intervjuer. Høstsemesteret 2017 bestod av fire samtalepartnere: Johan Sarah Jr., Svein Schultz, Bjørn Charles Dreyer og Leif Isak Eide Nilut. I tillegg til å snakke om erfaringer ville jeg også snakke om runebommen, men her var det generelt lite informasjon og viten. Jeg så på det som at jeg måtte finne noen bøker med informasjon om runebommen istedenfor. Johan Sarah Junior jobber med joik og har gitt ut flere album. Han har i tillegg jobbet med John André Eira som jeg også har jobbet med både i forbindelse med masteroppgaven, men også med GABBA. Svein Schultz er produsent og bassist og har jobbet med blant annet Mari Boine, Marianne Pentha og flere samiske

artister. Bjørn Charles Dreyer har spilt med blant annet Mari Boine, spilt i Sámi Grand Prix-bandet og har en del erfaring. Leif Isak Eide Nilut er en med god erfaring innen tradisjonen, han joiker selv og har spilt i bandet Orbina. Intervjuene var tilnærmet et semistrukturert intervju hvor lite var forberedt på forhånd.

Vårsemesteret 2018 tok jeg kontakt med trommeslagere. Helge Norbakken og Gunnar Augland var to klare intervjuobjekter og som jeg selv hadde sett opp til innen det norske trommemiljøet. De har begge spilt med Orbina og Mari Boine. Med disse intervjuene var formålet å kunne snakke om erfaringer rundt samspill og tanker om groove, motiv og tematikk i trommespill. Hvordan skaper de progresjon i noe som repeteres om og om igjen (sirkulær musikkform)? Og hva er deres tanker rundt studio og live?

Til sistnevnte semester laget jeg en intervjuguide som kunne passe inn med temaet samtidig som det var tilpasset instrumentalistene. Planen var å holde det til et semistrukturert intervju hvor jeg presenterte spørsmålene, men samtidig ha frihet til å samtale rundt emnet. Jeg kontaktet dem på telefon for å høre om de ville stille til intervju hvorav begge svarte ja. Jeg formet syv spørsmål og sendte disse i forkant av intervjuene som jeg ville utføre pr. telefon. Å sende mailen i forkant var med tanke på at intervjuobjektene kunne gjøre seg noen tanker slik at de selv kunne svare så presist de selv ønsket og at svarene ikke ble forhastet. Det er her at intervjuformen blir strukturert ved at intervjuobjektene forbereder seg på spørsmålene.

Intervjuet med Norbakken ble gjort på telefon. Han hadde lest spørsmålene i forkant og var godt forberedt. Da spørsmålene var sendt i forkant ville jeg få det til å virke som en samtale og dermed utformet man spørsmålene som om det var en vanlig samtale. Istedenfor å stille spørsmålene nøyaktig som de var skrevet ned, omformulerte jeg spørsmålene slik at de ble stilt noe mer åpent. I tillegg diskuterte vi noe mer rundt emnet, trommespill og tilnærminger.

Intervjuet med Augland pr. telefon ble ikke noe av da han svarte direkte på mailen. Planen var å ringe han to dager etter tilsendt mail, men mailen ble besvart med en gang. Jeg leste svarene han kom med og jeg fikk det jeg var ute etter. I dette scenarioet syntes jeg det var

vanskelig å ringe opp igjen da svarene var basert på erfaring, om livet og at det generelt opplevdes som om det var en samtale. Jeg sendte ham så en tekstmelding:

«Hei, Gunnar!

Tusen takk for flotte svar! Hvis jeg føler for å likevel ringe deg i morgen – er det greit? Det er godt utfylte svar og skulle hilse deg fra Helge Norbakken da jeg snakket med han for to uker siden!» (Tirsdag 13. mars kl.18:49 2018)

Til svar fikk jeg:

«Hihi. Klart det! (tommel opp)» (Tirsdag 13. mars kl. 18:50 2018)

3.2.1 PRESENTASJON AV TROMMESLAGERE

Innen den norske trommeverdenen ville jeg ta kontakt med to som har stor profil innen den samiske tradisjonen. Jeg ville ta kontakt med Gunnar Augland og Helge Norbakken som har vært med å utvikle et trommespill til joik.

Helge Norbakken

Norbakken er en trommeslager og perkusjonist. Han har et personlig uttrykk som, for meg, oppleves særdeles organisk i form av lyder, groove og estetikk. Han har på mange måter vært med å forme et eget personlig musikalsk uttrykk. Han jobber i flere konstellasjoner og spiller mye folkemusikk og forskjellige typer folklore. Det kan nevnes at han har spilt med flere norske artister – Mathias Eick, Batagraf, Mari Boine og Kari Bremnes er verd å nevne. I sitt trommesett bruker han diverse perkusjon; Djembe, bilfelger, shakere, cymbal etc. Han sier selv at «det er et resultat av sånn type arbeid i studio» (Norbakken, intervju 2018).

Med sånn type arbeid mener han, som det opplyses i resultatene, å ha med perkusjon og lyder i trommesoppsettet som artisten ville ha.

Gunnar Augland

Augland er en profesjonell trommeslager som har jobbet en del med joik. Han har også spilt med den samiske artisten Mari Boine og Orbina. Han har vært med som trommeslager i Sámi Grand Prix-bandet, jobbet med Svein Schultz og vært ansatt på Beivvas Sami Nasjonal Teater på 1990-tallet. Jeg opplever en god og stødig beat i hans spillestil. I trommesettet tar han inn djember og annen perkusjon i tillegg. Det virker som oppsettet kan variere fra konsert til konsert.

3.3 ANALYSE OG TRANSKRIPSJON

Dybo referer til to musikkanalytiske perspektiver; et innenfra- og utenfra perspektiv.

«Et innenfra perspektiv tar utgangspunkt i musikerperspektivet og tar for seg den enkelte musikers eller en bestemt gruppes estetiske normer for framføring, improvisasjon, valg av klanger m.m. Her rettes oppmerksomheten mot det utøverorienterte, hvor oppgaven blir å undersøke framføringsprosessen. Viktige spørsmål i denne sammenheng kan være: Hva er det som hender, hva er viktig og hva er det som driver denne låten framover?» (Dybo, 2013: 28)

Et innenfra perspektiv blir med dette fokusert rundt det utøverorienterte. Videre forklarer Dybo utenfra perspektivet:

«Ved et utenfra perspektiv forflyttes oppmerksomheten mot analyser og beskrivelser av rock og jazz som lydhendelse og sound ut fra en lytterposisjon» (Dybo, 2013: 29)

Da jeg jobbet i studio med Vårtun og Eira, konstruerte vi groover ut ifra tradisjonell joik. Da man selv har vært utøver var det en utfordring å sette seg selv i en lytterposisjon. Dette ser jeg i sammenheng med å interpretare¹³ et musikkstykke. Derfor vil det å ta utgangspunkt i

¹³ Tolke, forklare (snl.no 2009)

hva som driver låten fremover og hva som hender være en tilnærming som gir et godt perspektiv i oppgaven.

I en komponeringsprosess kommer man til uttrykk som «driv», «fremdrift», «bakpå» og «frampå». Dette er musikalske begreper som Dybo kaller for ekstramusikalske parametere.

[...] ekstramusikalske parametere blir brukt for å omtale fenomenologiske framstillinger av hendelser som omtales med termer som timing, driv, sving, intensitet, «det tar av» «trøkk» osv. (Dybo, 2013: 29)

I studioinnspillingene ble slike termer brukt. Disse parameterne følges opp i analysen av låten og rytmene. Da man ville at det skulle skje en slags progresjon gjennom låten kommer de rytmiske mønstrene på forskjellige steder i låta. Derfor vil det være naturlig å vise til form og utvikling i det musikalske lydbildet. Ekstramusikalske uttrykk som; «her trengs det mer driv», «vi trenger noe som binder», «kan vi få en tydeligere time her», «her må vi trøkke til» etc. har vært med på å forme groove og uttrykket.

Da trommene følger en progresjon, struktur og form ville jeg bruke transkripsjon for å vise til rytmiske mønstre. Jeg valgte å transkribere de ulike elementene i groove og vise til funksjonen i en form-analyse. I formanalysen vil man kunne se når de forskjellige instrumentene kommer inn. Å skrive ned hele partituret ville i denne forstand virket utydelig og komplisert. Analysemodellen viser funksjonene til de forskjellige instrumentene og når i det totale lydbildet elementene kommer inn.

I et forsøk på å svare på problemstillingene vil jeg analysere et musikkstykke som ble utformet i studio i Drammen og studio i Kristiansand. Innspillingen ble gjort i tidsrommet vår 2017 og tidlig høst samme år. Joiken heter '*Mihkkelas*' og er en joik Eira joiket. Ut ifra denne komponerte vi groove og arrangerte stemmer, harmoni og basslinjer.

Komponeringsprosessen ble gjort i forkant av masteroppgavens opprinnelse og fremstår slik man tenkte da uten formening om teori og litteratur, men handling ut ifra hva man selv syntes var «kult». Disse handlingene ville jeg prøve å finne et teoretisk perspektiv på ved å finne relevante komponeringsteknikker.

3.4 METODEVERKTØY

De musikalske valgene gjort i Innspillingsperioden har vært preget av hva jeg synes kler grooven. Med ekstramusikalske uttrykk som «fremdrift», «trøkk», «driv» fikk elementene en musikalsk funksjon. Trommeoppsettet har variert i stor grad, men hovedelementene man hører i innspillingene har stort sett vært til stede under prosessen.

Gulvtom, basstrommer, skarprommer, cymbaler etc. har vært i oppsettet. Bildet nedenfor er en tolkning av de ulike elementene i komposisjonen satt sammen i ett og samme trommesett.



Illustrasjon 6: Trommeoppsett ut ifra studio-innspilling. Foto: Marius Trøan Hansen

Tabell 1: Oversikt over elementer i trommesettet

1.	14''x14'' GULVTOM M/ METALLRASLE	7.	METALLBOKS
2.	14'' HI-HAT	8.	8'' og 10'' HI-HAT
3.	BJELLER X2	9.	14''x14''GULVTOM
4.	14''x5,5'' SKARPTROMME	10.	22''x22'' BASSTROMME
5.	10'' PICCOLO SKARP U/SEIDER	11.	20'' CRASH
6.	20''x14''BASSTROMME		

Oppsettet er tilnærmet en perkusiv stil. Bjeller, metaller og andre kontrasterende lyder. Hoved basstrommen (den gule midt i bildet) har en kort attack uten sustain, mens basstromme til høyre i bildet har lang sustain og mørkt stemt. Dette gjør at man, i en musikalsk kontekst, kan skape dynamikk ved å endre tekstur. Gulvtommene har ulike teksturer hvor gulvtommen til venstre har et afrikansk rasleinstrument (som ofte er festet på en djembe) på seg og den til høyre er kun skinn. Visuelt kan man i en live-situasjon tydeliggjøre bestemte unisone partier. Ved å ha en piccolo (italiensk; liten) skarptromme uten seider og en «vanlig» skarptromme kan man gjøre et slags skifte i frekvensområde. Piccolo skarpen er lyst stemt mens hoved-skarptrommen er mørkt stemt. Fra å underdele med hoved-skarptrommen til å underdele med piccolo skarp kan man gjøre et dynamisk skifte i det totale fabric of sound. I tillegg kan man bruke piccolo skarpen til å kommunisere med medmusikere, 'call and response', eller innad i trommeoppsettet. Samme gjelder valg av to hi-hater. Man kan endre det dynamiske spekteret ved å endre tekstur. Bjellen og metallboksen er inspirert av intervjuet med Norbakken hvor han redegjør for bruk av metaller som han også har i sitt sett. I oppsettet er det minimalt med cymbaler. Det er med utgangspunkt i observasjon av lite cymbalbruk i innspillingene.

3.4.1 EKSPERIMENTERING MED LYDER

I søken etter en særegen lydpalett kan man bli inspirert av å slå på ting uten formening om hva det skal brukes til. I prosessen har man funnet lyder som man ikke tenkte kunne brukes i en studiosammenheng. Det kan være at man kommer borti en ting, for eksempel en kopp, en benk eller andre hverdagslige ting som kan inspirere til lyd. I utformingen av lydpaletten har dette ofte vært tilfelle.

På rommet mitt har jeg et elektronisk trommesett. Trommesettet er ikke koblet til strøm, men brukes generelt til teknikkøvelser eller lekning med forskjellige patterns, fills eller grooves uten spesifikke trommelyder. Når den ikke er koblet til headset har den akustiske lyden av trommesettet en tørr lyd. Skarptrommen, som man kan se på bildet nedenfor, har en slags skarptrommelyd, men uten volum. I tillegg fant jeg en kopp med en lys frekvens som jeg kunne bruke på et trommeparti.

ROLAND TD-3 ELEKTRONISK PAD



Illustrasjon 7: Elektronisk trommepad, Roland TD-3 uten elektronisk signal. Foto: Marius Trøan Hansen

KOPP



Illustrasjon 8: Kopp. Foto: Marius Trøan Hansen

Ved anslag er den umiddelbare lyden tørr og kort. Hvordan kan man bruke denne lyden i et groove? Som en effekt? Slike spørsmål har gjort at man eksperimenterer med ulike lyder og perkusjon. Dette kan også gi et større vokabular man kan bruke i settinger hvor man trenger en spesifikk lyd.

3.4.2 MIKROFONER

Vi brukte forskjellige mikrofoner til forskjellige tidspunkt under prosessen. I Drammen hadde Vårtun et sett mikrofoner mens jeg i Kristiansand hadde et annet sett.

TELEFUNKEN COPPERHEAD



*Illustrasjon 9: Telefunken Copperhead.
Foto: Hentet fra Sweetwater.com*

TELEFUNKEN M60 STEREO SET



*Illustrasjon 10: Telefunken M60 Stereo Set.
Foto: Hentet fra Telefunken-elektroakustik.com*

I Drammen, studio i kjelleren hos Vårtun, var Telefunken Copperhead mye brukt i opptak av basstromme. Mikrofonen fungerer fint som vokalmikrofon og gir et klart og rent lydbilde. Den gir mye detaljer. Telefunken M60 Stereo Set brukte vi som overheadmikrofoner. De gir et klart og tydelig opptak. Disse mikrofonene ble brukt under utforming av den første grooven.

SHURE SM57



*Illustrasjon 11: SHURE SM57.
Foto: Hentet fra megamusiconline.com.au*

SHURE SM BETA 52A



*Illustrasjon 12: SHURE SM BETA 52A.
Foto: Hentet fra Gear4music.no*

Hjemmekontoret i Kristiansand og gjennomføring av siste opptak ble gjort med disse mikrofonene. SHURE SM 57 har fungert bra som en skarptrommemikrofon, men også til å ta opp diverse perkusjon. Mikrofonen fungerer fint med elementer av lys klangfarge og den gir en distinkt lyd. Mikrofonen har fungert fint i opptak av trommer generelt. SHURE SM BETA 52A er en basstrommemikrofon og fungerer fint for dype klangfarger.

3.5 RELIABILITET OG VALIDITET

I denne forskningen har jeg vært nøye med utvalg av teori og litteratur. Kilder og litteratur som bøker, faglitteraturer, internett og YouTube-videoer er nøye utvalgt og jeg har stilt meg kildekritisk i utvelgelsen av disse. I utvelgelsen av faglitteratur til samisk kultur har litteratur blitt dobbelt sjekket med Eira på telefon. Ved å gjøre intervjuer med musikere innen den samiske kulturen, kan jeg støtte meg på de fakta som er blitt belyst. Både nettsider og bøker har blitt grundig sjekket om opplysninger av den samiske kulturen og i beskrivelsene av joik.

All sitering av Norbakken, Augland og Eira er autorisert. Jeg har spurt intervjuobjektene om lov til publisering av resultatene fra intervjuene hvorav alle svarte; ja. I oppgaven er det belyst ulike perspektiver og tanker på hvordan man som trommeslager opplever en komponeringsprosess, hva som er viktig i en live-setting og synspunkter på progresjon.

Komponeringen som kommer frem i oppgaven er tatt ut ifra mine perspektiver. Likevel håper jeg at andre som har interesse av oppgaven kan finne inspirasjon i det å komponere polyrytmisk groove ut ifra tradisjonell joik. Ved å analysere kun én låt med joik mener jeg ikke dette er for lite å vise til siden fremgangsmåten kan tilnærmes hvilken som helst joik. Det blir opplyst idéer til hvordan man kan komponere og dette mener jeg kan brukes i hvilken som helst sammenheng. Det er også opplyst relevant teori og litteratur rundt komposisjon og som viser seg støttende i gjennomføringen.

Intervjuobjektene subjektive synspunkt på teknikk og helhetlige aspekter rundt de opplyste temaene har stor relevans. Da det ikke er funnet relevant teori om ulike tilnærminger i studio og live for trommeslagere er informasjonen og synspunktene viktige da de kommer fra profesjonelle og erfarne trommeslagere. I tillegg gir svarene mening da det kan trekkes koblinger med mine egne erfaringer.

All analyse av form og komponering er gjennomført ut ifra de ulike funksjonene i lydbildet. Det å finne analysemetoder har ikke vært enkelt da flere metoder ikke har passet inn i dette formatet. Siste analyse er designet ut ifra Alan F. Moores rytmisk, harmonisk, bass og melodisk sjikt.

4 ANALYSE AV INTERVJU MED TROMMESLAGERE

Jeg har snakket med de jeg anser som to profesjonelle trommeslagere innen feltet. Intervjuene ble gjennomført våsemesteret 2018. Hva er viktig for de som trommeslagere og hvordan har de tilnærmet seg en sirkulær musikkform? Hvordan skaper de progresjon i en låt? Jeg vil i dette kapitlet presentere noen av svarene.

4.1 OM STUDIO-INNSPILLING

Blant de første spørsmålene som ble stilt spurte jeg om deres tilnærming i studio. Norbakken snakker om hvordan han tilnærmer seg nytt materiale:

«Hvis det er musikk som noen vil jeg skal spille inn som kanskje har hatt en joik eller en folklore som utgangspunkt så har jeg kanskje lært meg melodien og ikke planlagt akkurat hva jeg skal gjøre» (Norbakken).

Det å lære seg melodien er viktig før man skal i kontakt med musikken. Videre forteller han at han kanskje har notert noen motiver som han synes kan kle melodien, men kun som et utgangspunkt. I en studiosammenheng er det ikke alltid man trenger å spille inn hele trommesettet.

«Jeg bruker ikke å spille inn hele oppsettet mitt med armer og bein og djember og metaller og basstrommer alt i ett take [...] Måten jeg bruker å jobbe på, på nytt materiale ... som ikke har spilt live det er å finne en eller annen liten stemme med en eller annen tromme som jeg synes kan kle det som jeg hører.» (Norbakken)

Norbakken presiserer en tydelig fremgangsmåte i studio. Videre gir han et innblikk i komponering av groove og hva han tenker under en prosess. Han pleier ikke å spille hele trommesettet med en gang, men legger på forskjellige trommer og lyder etterhvert som han både blir kjent med sangen og lytter etter åpninger hvor han kan legge inn trommer (parafrasert ut ifra intervju). Norbakken har en veldig klar tanke om hvilke frekvenser han velger i en komponeringsprosess og alt med utgangspunkt i hva han føler trengs i lydbildet

og hva som kler melodien. Han går så veldig nøyaktig inn på hvilke frekvenser han starter og slutter med. Han snakker så om å lage kontrasterende rytmer.

«Og hvis det er noen figurer i joiken som er veldig markante, kanskje den figuren lar jeg smitte over på tromma eller så lager jeg en kontrasterende figur som tåles å høres en god del ganger de nærmeste minuttene.» (Norbakken)

Augland har et annet perspektiv og forteller om sine tanker når han er i studio:

«Det er kanskje lett å overfokusere i studio og glemme den frie gode følelsen med å kunne flyte godt på det man hører, eller om jeg er den første som skal legge ned et komp for andre, og da få det til å flyte komfortabelt med spenning og strekk i dynamikk lyder og musikalitet» (Augland).

Den frie flyten og å få ting til å låte musikalsk, om han er den første eller siste som skal legge ting over allerede eksisterende musikk, er viktig. Jeg ser meg enig i at det kan være lett å overfokusere i studio. Ofte når man har prøvd å utvikle en dynamisk kurve har det å legge på flere lag med perkusjon eller andre elementer vært en enkel løsning for å få en progresjon. Dette er nok fordi man overfokuserer på at noe må skje og utvikle seg.

«Så god plan, ingen plan eller iallfall bra kjemi og enighet med alle og ikke minst produsenten om god lyd, riktig lyd, lyd som du tenker vil at skal høres sånn og sånn ut etterhvert» (Augland).

Augland viser til et helhetlig inntrykk av det å være i studio som er like viktig med det som skjer innad i musiseringen. Å ha en god kjemi blant sine medmusikere og produsent er viktig for at man kan kunne spille som den man er. Hvis alle hadde vært sinte på hverandre er det klart at dette gir utslag på det musikalske.

Det virker som at estetikken er forskjellig i studiotilnærmingen, men jeg mener også at begge tenker noe om instrumentering og det helhetlige inntrykket. I forhold til svarene kjenner jeg meg kanskje mer igjen i Norbakken sin tilnærming, men at det også har vært

viktig med den gode stemningen med produsent og medmusikere. I studioinnspillingene gjort i forkant av masteren har vært preget av god stemning og støtte fra medmusikere. Å ha en tillit til medmusikere har vært viktig både for meg og de andre i bandet.

4.2 OM PROGRESJON I LÅT

I en komposisjonsprosess tenker man som regel på å skape en progresjon i en låt. I denne delen av intervjuene var jeg ute etter deres tanker rundt hvordan man kan skape en progresjon i noe som repeteres i en sirkulær musikkform. Norbakken snakker om noen idéer til hvordan man kan skape en progresjon

«Den mest innlysende er jo å bruke dynamikk. Det er jo det første, ikke sant, øker du dynamikken – det er jo.. da blir det progresjon» (Norbakken)

Ved å bruke dynamikk blir det progresjon. Han gir så en idé på hvordan de ulike elementene involvert i lydbildet vil være med på å skape en progresjon.

«[...] hvis man begynner med et element så legger man på et element til også legger man kanskje på et tredje element og de elementene er kanskje ikke lik type aktivitet.» (Norbakken)

Han forklarer med 3 typer aktiviteter hvor aktivitet A har en høy aktivitet, aktivitet B, noe mindre og aktivitet C har en mindre eller høyere aktivitet igjen. Disse aktivitetene, forklarer han, kan man bruke som en progresjon ved å starte med en aktivitet (A), legge på neste (B) og neste (C) eller å ta vekk en aktivitet (A) hvorav to aktiviteter (B og C) står igjen.

I en suggererende kontekst, som joik ofte er, gir Augland en forklaring på at progresjon kan være å ikke gjøre noe mer ut av det solistiske.

«En progresjon i en suggererende suggesjon med et repeterende ostinat¹⁴ som ofte joik er satt sammen med når det snakkes rytmiske elementer, er jo selve nøkkelen til å oppnå den gode følelsen med å ikke gå ut av pattern, men holde samme mønster til det oppnås nettopp det stooket man kan få etterhvert som noen kaller transe/ den andre siden/ en annen planet o.l.» (Augland)

Progresjonen eller målet kan være en transetilstand som kan oppnås ved å holde en stødig puls over lengre tid. Den suggererende effekten en joik har forsterkes desto mer man holder det suggererende beatet. Dette har jeg sett på som utfordrende i spillesituasjoner der det er få overganger i musikken. Ved at det er lite progresjon betyr det ikke at man skal gi opp, men holde fokus mens en spiller. Dette vil jeg drøfte videre i oppgaven under drøftingskapittelet.

4.3 FRA STUDIO-INNSPILLING TIL LIVE

Jeg har sett det på som en utfordring når man i en studiosammenheng har lagt flere trommestemmer over hverandre, hvor man skaper en illusjon av flere trommeslagere, at det kan være vanskelig å interpretere dette i en live-kontekst. Det var derfor viktig for meg å spørre om deres tilnærming til studio og live-opptreden. Har de noen teknikker de bruker og hvordan forholder de seg til en live-situasjon? Løsriver de seg fra innspillingen og hvordan tolker de den eller spiller de rett og slett studio-innspillingen?

«Jeg har ofte vært fan av innspillinger som har satt seg så hardt at det MÅ eller KAN jo ikke spilles annerledes ...» (Augland)

I situasjonen man støter på en innspilling som man føler «er» låta kan man føle at det å spille grooven er selve nøkkelen. Men når man er i en situasjon der det er en slags illusjon av flere trommeslagere, hvordan forholder man seg til det og hvordan kan man skape den samme illusjonen?

¹⁴ Ostinat = en repeterende rytmefigur (<https://no.wikipedia.org/wiki/Ostinato>)

Norbakken redegjør for en tydelig teknikk han bruker:

«Når du dubber en tromme veldig mange ganger, samme type stemme så får du sånn multiple attack på en lyd og da sprer jeg kanskje fingrene eller putter to/ tre stikker i samme hand for å få den type groove» (Norbakken).

Den samme lyden som er gjort i studio, med multiple attacks, kan oppnås ved å spre fingrene eller putte flere stikker i en hånd. Dette kan være med på å lage en illusjon av flere trommeslagere i ett. I utvelgelsen av patterns, groove og trommeroller kan man også tenke på om det er noen spesifikke ting som; lyder, cymbaler, trommer etc.

«[...] jeg forsøker å gjøre det jeg syntes er kult og viktig, så får resten ha sitt eget deilige liv i kofferten, på fine reiser. At folk skal få kjenne seg igjen i enkelte introer etc. syntes jeg er bra, for da brer den gode stemningen seg med applaus og videre utover låta og god stemning, det kan man ikke få nok av» (Augland).

Å ha noe som er gjenkjennbart syntes jeg også er bra for en låt. Og det er desto viktigere å ta utgangspunkt i, som Augland påpeker, det man synes er kult. Man vil gjerne oppnå en applaus og god stemning. Åpningsmelodien, trommegroove, trommepartiet eller andre ting som publikum kan feste en gjenkjennelse kan skape den gode stemningen man er ute etter. Dette kan også settes i likhet med visualisering av noe som skal komme, et mål hvor målet er å oppnå applaus.

Ut ifra intervjuene er det flere ting som sitter igjen. Å oppnå en progresjon trenger ikke nødvendigvis å være at man legger på ting eller tar bort elementer i det totale lydbildet. En progresjon i seg selv kan være å holde en stødig puls over lengre tid og at man ved dette kan komme i en transe. «Is i magen» er et uttrykk jeg mener passer fint i beskrivelsen av en progresjon. Når man selv streber med «å komme fremover», kan det hende at det egentlig «går fremover». Derfor er det å ha «is i magen», som referer til et fokus, et passende uttrykk.

5. KOMPONERINGSPROSESSEN TIL 'MIHKKELAS'

Komponeringsprosessen startet med første innspilling våren 2017 og høsten samme år. Vi møttes ofte i Drammen hvor Vårtun hadde mikrofoner, trommesett og diverse instrumenter klart for innspilling.

Tidlig i prosessen var man interessert i å konstruere en særegen groove som man syntes passet joiken. I utprøvingene som følger under dukket det opp flere fenomener som både polyetrikk og polyrytmikk. Målet var å skape en progresjon og fremdrift i grooven samtidig som det hadde en særegen sound.

I innspillingsprosessen valgte vi å ikke bruke click-track. Det kommer av personlige og sosiale formål da vi ikke var ute etter at det skulle være metrisk korrekt, men at samspillet kunne få lov til å leve i form av time og frihet i spillestil. Dessuten følte det ikke naturlig å bruke click fordi det ville blitt låst i forhold til hvor joiken kommer inn og med det komme inn på riktig plass i forhold til metronom. Dette er med tanke på at vi ville at låta skulle ha en levende puls og at den, i time, kunne strekkes.

Første utforming av groove ut ifra joiken '*Mihkkelas*', ble innspilt i Drammen med Vårtun som lydteknikker. Her jobbet vi med å sette form og feel. Andre utforming ble innspilt i Kristiansand av meg selv med bakgrunn i refleksjoner rundt tidligere innspilt materiale.

I det følgende kapittel vil det vises til en komponeringsprosess med transkripsjoner av grooveene samt hvordan prosessen utartet seg. Tanker om hvordan man kan skape en progresjon blir også presentert. Innspillingene gjort i Kristiansand ble sendt til Vårtun for videre pålegg av bass, orgel, gitar og kor. Det blir med dette presentert et endelig resultat med disse elementene og jeg anser dette som en viktig del da det har vært målet å utforme joiken i band.

Hvordan tolker man innspilt materiale med flere grunnleggende rytmer til en live-setting med band? Hva er mest essensielt å få med i konteksten? Det kan ofte være interessant å observere hvilke valg man tar ut ifra innspilt materiale i en live-setting.

5.1 ANALYSE AV MELODI OG FORM

'Mihkkelas' er en personjoik fra 1800-tallet. Joiken blir joiket av John André Eira i de kommende innspillingene. Det kommende melodiske eksempelet er notert ut ifra det Eira har joiket. Det er flere som ville joiket den annerledes, men Eira joiker den slik:

The musical notation shows the melody of 'Mihkkelas' in treble clef. It is divided into three sections: A, B, and C. Section A is in 5/8 time and consists of two measures. Section B is in 7/8 time and consists of two measures. Section C is in 7/8 time and consists of four measures. The melody starts with a quarter note, followed by an eighth note, a quarter note, and a quarter note in the first measure of A. The second measure of A has a quarter note, an eighth note, and a quarter note. Section B starts with a quarter note, followed by an eighth note, a quarter note, and a quarter note. The second measure of B has a quarter note, an eighth note, and a quarter note. Section C starts with a quarter note, followed by an eighth note, a quarter note, and a quarter note. The second measure of C has a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The third measure of C has a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The fourth measure of C has a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The notation includes various accidentals and accents.

Noteeksempel 10: «Mihkkelas» melodi

Joiken inneholder tre fraser: A, B og C. Formen på joikens melodi er ABAC som repeteres i en sirkel. Frase A og B kan settes sammen som én frase, det samme kan A og C, hvorav taktartene til sammen blir $5+5+7 = 17/8$. Ved å dele det inn etter melodians naturlige frasing som inndeles i $5+5+7$ vil det være enklere å spille over. Begge A-delene er to takter med $5/8$ før den går i en takt av $7/8$ i B og C-del.

Melodien er åttendelsunderdelt. I A-delen er første og fjerde åttendel aksentuert. B- og C-delen er i taktarten $7/8$ hvor første, fjerde og sjette åttendel er aksentuert. C-delen fungerer som en hale på melodien. Ved at melodien har slike aksenter får den en tydelig puls. Det siste sekstendelsløpet i C-delen er en av de få variasjonene Eira gjør.

I konstruksjonen av form og struktur jammet vi over joiken med Eira på vokal og meg på trommer. Eira indikerte og viste hvordan joiken var inndelt ved å slå taktfast på låret. Vårtun begynte planlegging av form og struktur. Vårtun snakket om spenning/avspenning hvor vi i mellompartiene, etter x-antall runder med joik, skulle avspenne den avanserte taktarten ved

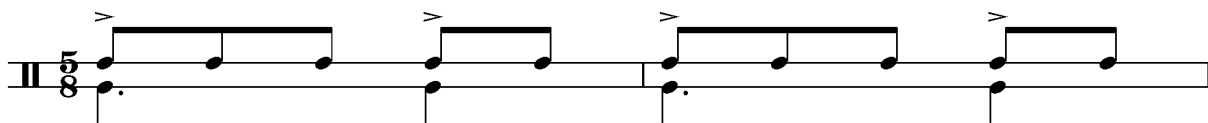
å spille 5/8 eller 3/8. I formen som følger under er joik fremstilt med bokstaven 'J' og benevnelsene 1-5. Det er den samme joiken som joikes i alle benevnelsene, men kan ha sine variasjoner med både dajahusat og rytmiske motiver. Formen ble slik:

Intro – J1 – Mellomspill 1 – J2 – Mellomspill 2 – J3 – Mellomspill 3 – J4 – Mellomspill 4 – J5

5.1.1 UTFORMING AV TROMMEGROOVE 1 (spor #1)¹⁵

I en taktart av 17/8 var det viktig å holde et enkelt trommegroove for videre pålegg. I søken etter en groove som passet joiken valgte man å følge joikens markeringer i basstromme, og underdele i lyse frekvenser.

Den rytmiske pulsen og basen er 5/8 som spilles i intro og mellompartier.



Noteeksempel 11: Intro og mellomparti 'Mihkkelas'

Ut ifra dette ville det være enklere å jobbe ut noe kontrasterende. Da dette ble base for intro og mellomspill, ville man legge til noe som skapte fremdrift og kontrast når joiken startet. Tolkningen av fremdrift har ofte vært at man tolker det som å føre noe tettere sammen. Man opplevde kanskje beatet som noe seigt og ville derfor tilføre noe som skapte mer fremdrift. Derfor, når joiken startet valgte man å gruppere underdelingene (i cymbal-stack) i 3 i håp om å sette en «signatur», fremdrift, og friksjon i grooven. Ved å aksentuere hvert tredje slag ble dette en kontrasterende metrisk puls som i forhold til 17/8 ble polymetrisk.

¹⁵ Vedlegg 1; «SPOR 1_ *Mihkkelas* trommespor 1; trommegroove og joik»

Noteeksempel 12: 3/8 over 17/8 'Mihkkelas'

Siden underdelingene ble gruppert i 3 opplevde jeg at grooven fikk en større horisont. Den fikk en større horisont ved at aksentene i cymbal-stack starter på eneren i takt 1 sammen med basstromme, men aksentene møtes ikke igjen før etter tre 17/8-takter ($5+5+7 = 17/8$). Da dette ble utgangspunktet ville man legge flere teksturer i grooven som myket opp det statiske lydbildet. Dermed valgte man å spille åpne og dempede slag på en skarptromme uten seider – som en bongotromme ville gjort. Denne hadde en noe mindre aktivitet enn cymbal-stack og basstromme og gjorde at grooven fikk en mer organisk tilnærming. Likevel opplevde vi at goovet var seigt og at vi trengte noe som «skjøv» beatet frem. Man begynte å imitere et tog ved å bevege høyre hånd i sirkel med en indikering av hvordan et tog hørtes ut. «TSCHAK-a-TSCHAK-a». Imitasjonen av et tog kunne adapteres med vispeslag på skarptromme. Ved å legge inn anslag på annenhver andre åttendel skapte dette en fremdrift og elementene kom tettere sammen. Til nå hadde grooven en høy aktivitet. For å få en større kontrast ville man føre inn noe som hadde mindre aktivitet. Vi valgte å føre inn et klapp som kom annen hver takt.

Grooven ble slik:

The image shows a musical score for a groove. It consists of five staves: Cymbalstack, Visp, Skarptromme, Klapp, and Basstromme. The Cymbalstack staff has a 3/8 time signature and contains a series of eighth notes with accents and 'x' marks. The Visp staff has a 5/8 time signature and contains a series of eighth notes with accents and 'x' marks. The Skarptromme staff has a 7/8 time signature and contains a series of eighth notes with accents and 'x' marks. The Klapp staff has a 5/8 time signature and contains a series of eighth notes with accents and 'x' marks. The Basstromme staff has a 5/8 time signature and contains a series of eighth notes with accents and 'x' marks. The score is divided into three measures by vertical bar lines, with a double bar line at the end.

Noteeksempel 13: Groove 1 'Mihkkelas'

Det er relativt få elementer, men til sammen utgjør de en rytmisk helhet. Med det rytmiske ostinatet i basstrommen har grooven ulike aktivitetsnivåer over ostinatet. Lenger ut i komposeringen ville man få inn et element som ga komposisjonen mer dybde. Vi dubbet derfor basstrommen med en annen som var mørkere stemt. I tillegg tilførte vi inn en gulvtom. Dette ga grooven et nytt «krydder».

5.1.2 FORM ANALYSE

I tabellen nedenfor kan vi se når de ulike elementene kommer inn i lydbildet. Noen av elementene er skrevet inn med ulike roller i form av grupperinger. For eksempel i J2 spiller cymbal-stack (liten cymbal plassert på stor cymbal) 3/8 og basstromme spiller 5+5+7. Noen elementer er markert med bokstaven «X» da det ikke er innen en spesifikk gruppering, men mer en rytmisk rolle som ikke har spesifikke navn.

Tabell 2: Oversikt over musikalsk form og instrumentering 'Mihkkelas'

<u>Instrument</u>	<u>Intro</u>	<u>J1</u>	<u>Mellom</u>	<u>J2</u>	<u>mellom</u>	<u>J3</u>	<u>mellom</u>	<u>J4</u>	<u>Luftig parti</u>	<u>J5</u>
Cymbal-stack	3+2	5+5+7	3+2	3/8	3+2	3+2	3/8	5+5+7	x	x
Visp 2/8			x	x	x	x	x			x
Basstromme			3+2	5+5+7		5+5+7	3/8	5+5+7	x	x
Klapp				x		x				x
Gulvtom					x	x				x
Skarptromme			x	x	x	x			Improviserer	X

I introen høres cymbal-stack som spiller 5/8 og markerer første og fjerde åttendel (fra 0:00-0:23). Når joiken starter (0:24) følger cymbal-stack pulsen i melodien, 5+5+7. I mellomspill 1 (0:41-0:47) kommer basstromme, visp og skarptromme inn samtidig. Dette gir et nytt grunnlag og får funksjonen som et musikalsk «bass-drop»¹⁶. Grooven spilles noen runder før J2 begynner. I Joik 2 spilles groove rett fram. I mellomspillet kommer en ny basstromme inn og man kan høre en gulvtom som varierer i mellomspillet. Det er lite aktivitet i gulvtommen, men den legger en dybde i det musikalske spekteret. I Joik 3 (1:15-1:33) er alle elementene inne hvor klapp gir grooven en backbeat¹⁷ og kan på mange måter gjøre den fullverdige grooven før det går ned i mellomparti 3 (1:33-1:41). I J4 (1:41-1:58) hører vi at joiken blir dubbet av en lysere stemme samtidig som dynamikken går ned. Både cymbal-stack og basstromme spiller det samme før skarptrommen improviserer over det «luftige partiet» (1:58-2:17). Elementene; visp, klapp og basstromme kommer subtilt inn før den fullverdige grooven kommer inn (2:21) og bygger opp til joikens siste C-del og avsluttes.

¹⁶ [...] «bass-drop» som innebærer at bassen i musikken kommer tilbake etter et fravær (www.snl.no/dubstep v/Omdal og Kjøll 2016)

¹⁷ Backbeat, aksent i skarptromme mest kjent på 2 og 4 i 4/4.

5.1.3 REFLEKSJONER

I denne grooven opplevde jeg en fremdrift. De ulike rytmiske inndelingene og teksturene er tydelige i forhold til hverandre. Det skapes spenning/avspenning i de ulike delene hvor 5/8 og 3/8 roer ned i mellompartiene. Basstrommemønsteret fungerer som et ostinat, en grunnmur og elementene over fungerer som byggeklosser. Jeg opplevde grooven som spennende, men syntes det var noe stivt og at det ble matematisk formulert.

I forhold til joikens melodi og fremføring tas noe av oppmerksomheten i det de forskjellige lagene kommer inn. Særlig oppfattet jeg grupperingen i cymbal-stack, når den går i 3/8 over 17/8, som et forstyrrende element. Det er klart at det skapes friksjon, men jeg opplevde det mer forstyrrende enn spennende. Dette kan ha noe med mine musikalske referanser å gjøre. Jeg opplevde det både som kult, men samtidig noe forstyrrende.

Visperollen gir en fremdrift når den inndeles i 2. Dette syntes jeg fungerte veldig fint. Kanskje man skaper fremdrift ved å føre elementer tettere sammen? Når gulvtommen kommer inn i mellomparti 2 og inn i joik 3, får grooven en tyngde. Dette likte jeg godt.

Til sammen får grooven en polymetrisk tilnærming ved at det foregår flere pulser og aksenter på samme tid. Det ble noe låst i de ulike mønstrene dog det var kult å ha et slikt fast mønster. Likevel er det noe som ikke føles riktig. Det er et «luftig parti» som oppleves litt uten mål og mening.

Man vil føre inn en mer etnisk groove som virker mer sammensatt og som ikke trenger kontinuerlig tilføring av elementer, men at elementene utgjør en fremdrift og progresjon sammen.

5.2 NY KOMPONERINGSRUNDE

På dette tidspunktet i komponeringsprosessen hadde jeg snakket med Bjørn Charles Dreyer om joik og tromming, hvor han blant annet nevnte samspillsituasjoner med Augland. Vi snakket om det å «holde en stødig beat» over lengre tid og at dette utgjorde den totale fremdriften.

Man ville fremdeles bruke trommegroove 1 med underdeling og basstromme ostinatet. Med inspirasjon i vest-afrikanske, brasilianske og cubanske rytmeseksjoner ville man konstruere en illusjon av flere trommeslagere, et slags trommeensemble. I slike ensembler kan man finne polyrytmiske teksturer som; kantslag, cascara og clave. Utfordringen her ville bli taktarten og periodeinndelingen hvor joiken kommer inn på uante plasser.

Gjennomføringen av den nye grooven ble satt sammen på trommerommet i G-bygget, Universitetet i Agder. Det var utfordrende lydmessig med henhold til rommets klangfarge. Det er grupperom ved siden av og aircondition står på og skaper mye utfordringer for lydopptak. Derfor valgte jeg å ikke bruke overheadmikrofoner i denne gjennomføringen da disse tok opp mye av rommets lyddetaljer. Dermed fungerte SM57 og SM BETA 52A veldig bra i denne sammenhengen da de var rettet mot skarptromme, gulvtom og basstromme store deler av tiden. I dette rommet ble gulvtom, basstromme, skarptromme og visp spilt inn. Senere samme dag måtte jeg hjem for å spise middag, men bestemte meg for å fortsette innspillingen hjemme. Da jeg ikke hadde mikrofoner hjemme hadde jeg likevel en mikrofon i min MacBook Pro. Mikrofonen plukker opp en klar og spiss lyd, men under opptakene valgte jeg å legge enten et håndkle, en genser eller annet mykt tøy over mikrofonen som gjorde at det spisse signalet ble dempet. Dette er fordi at jeg ikke opplevde at mikrofonen gav den karakteristikken jeg ville ha i lydbildet.

Med tanke på å holde en stødig puls og illusjonen av et stort trommeensemble ble det gjennomført en ny innspillingsrunde.

5.2.1 UTFORMING AV TROMMEGROOVE 2 (spor #2)¹⁸

Det eksisterende og ujevne tempoet skapte utfordringer for pålegg av ny groove til '*Mihkkelas*'. Da det ikke var spilt inn med click-track var det å konstruere en konstant og stødig puls vanskelig. Med tanke på å sette en klar underdeling for min egen del, valgte jeg å spille inn en shaker som gikk gjennom hele låten. Ut ifra denne shakeren kunne jeg belage meg på en jevnere puls, men det var fortsatt noen steder der tempoet sank og shakeren

¹⁸ Vedlegg 2; «SPOR 2_ *Mihkkelas* trommespor 2; trommegroove og joik»

prøvde å møte det nye tempoet uten å lykkes. Likevel syntes jeg det ble et interessant utfall. Selv om tempoet var ujevnt så gjorde ikke dette noe for min del. Etter min oppfatning ble det bare mer spennende å lytte til.

Noteeksempel 14: Groove 2 'Mihkkelas'

I noteeksempelet ovenfor kan vi se at shaker spiller åttendelsunderdeling gjennom hele grooven. Jeg syntes grooven fikk en fin flyt ved at shakeren spilte dette. Det rytmiske ostinatet i basstrommen er beholdt. Da jeg var på leting etter clave-mønstre i en skeiv taktart fant jeg en instruksjonsvideo av clave-mønstre i 5/4. Videoen jeg fant er av Scott Genovese og heter «*Scott Genovese -5/4 clave-lesson*» (2015). Claven han konstruerte hadde ett slag mer enn et «vanlig» clave-mønster. Videoen ga inspirasjon til å jobbe ut en egen clave til komposisjonen. Da jeg var interessert i rumbaclave ville jeg inkorporere den karakteristiske tidlige eneren som også ble det ekstra slaget. Denne claven fikk også et slag mer enn det en vanlig clave har. Den mest vanlige inndelingen av clave er 5 slag (3-2) som vi kan se i noteeksempel 5. Claven er spilt på kanten av en metallstang på det elektroniske trommesettet stående hjemme.

Som rytmisk kontrast ville man lage en clave til i skarptrommen. Skarptromme-mønsteret har dermed en mer vanlig clave-struktur hvor den spiller 3 slag til sammen i 5/8-taktene og 2 slag i 7/8-takten. Jeg opplevde skarptrommemønsteret mer som en indikering av backbeat enn en clave-rolle. Skarptrommeslagene er gjort på en elektronisk pad, vist i illustrasjon 7,

uten elektronisk signal, men innspilt akustisk. I noteeksempel 6 ser vi cascara-rytmen kjent i cubansk musikk. Cascara-varianten (dens rolle, men ikke fullstendige rytmikk) spilles på gulvtom-rimmen. Her kan vi også se at basstrommen holder den samme drivende pulsen som den gjorde i trommegroove 1. Det var et godt holdepunkt og jeg valgte derfor å beholde det. Vispen stryker markert på enerene langs skinnet på en skarptromme. Før det markerte stryket spilles et lett anslag som gjør at stryket får en pust. I bytte av cymbal-stack spiller gulvtommen markerte grupperinger i 3, men spiller hver ener i første 5/8-dels takt og 7/8-takten.

I trommegroove 1 konstruerte man polymetriske rytmer i håp om progresjon, men i dette utkastet prøvde jeg å lage polyrytmiske mønstre holdt over lengre tid. Da det er endringer i taktartene; fra 17/8, 5/8 og 3/8 kunne man prøve å få de ulike polyrytmene til å passe inn i alle partiene. Som Augland argumenterer, det kan være en progresjon i å holde en konstant groove over lengre tid. Rytmene i grooven kan sies å ha en periodisk følelse, men joiken har ingen periodisk navigasjon. Dermed oppstod det tilfeller hvor rytmene måtte «hente seg inn» for å treffe den nye perioden joiken satt.

I det luftige partiet valgte man å lage et trommeparti. Partiet har en A- og en B-del. B-delen har noe større variasjon og leder inn til siste joik. Hvert element er dubbet 3-4 ganger og skaper en slags «multiple attack». Dette gjør at det kan høres ut som flere trommeslagere spiller den samme rytmen.

The image displays a musical score for a drum set, specifically for the piece 'Mihkkelas'. The score is organized into three systems, each with three staves: Cup, Skarptromme (snare), and Bass og toms (bass and tom). The time signature is 5/8. Section A, marked with a boxed 'A', covers measures 1 through 8. Section B, marked with a boxed 'B', covers measures 9 through 12. Measure numbers 5, 9, and 12 are indicated at the start of their respective systems. The Cup part maintains a steady eighth-note pattern throughout. The Skarptromme part features a sparse, rhythmic pattern of notes and rests. The Bass og toms part has a more intricate pattern, including eighth and sixteenth notes, with some measures containing multiple notes on a single staff.

Noteeksempel 15: Trommepart 'Mihkkelas'

Under trommepartiet ligger det en konstant underdeling av åttendeler i koppen illustrert i illustrasjon 8. Dette gjør at det skapes kontrast fra det dype registeret til det lyse. Hele trommepartiet blir et spenningsmoment før siste joik.

5.2.2 FORM ANALYSE

Siden man ikke lenger kan måle opp mot polymetriske figurer er det derfor i denne tabellen krysset av når de ulike elementene kommer inn i lydbildet.

Tabell 3: Oversikt over musikalsk form og instrumentering 'Mihkkelas'

<u>Instrument</u>	<u>Intro</u>	<u>J1</u>	<u>Mellom1</u>	<u>J2</u>	<u>Mellom2</u>	<u>J3</u>	<u>Mellom3</u>	<u>J4</u>	<u>Trommeparti</u>	<u>J5</u>
Shaker	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Clave				X		X				X
Cascara	X	X	X	X	X	X				X
Skarptromme		X	X	X	X	X				X
Gulvtom	X	X	X	X	X	X			X	X
Visp (skyv)	X	X	X	X	X	X	X	X		X
Kopp									X	
Basstromme	X	X	X	X	X	X	X		X	X
Klapp										
Pusterør								X	X	
Virvel								X	X	

Basstrommen, visp, cascara, clave, shaker og gulvtom spiller stort sett gjennom hele låten. I første, andre og inn til tredje og femte joik kan det høres en metallisk lyd på eneren. Dette er for å indikere at joiken sluttet eller startes. Det er kun i J2, J3 og J5 claven kommer inn. I J2 (0:32-0:49) er joiken dubbet med en mørkere stemme. Variasjoner i skarptrommen skjer i mellompartiet (0:49-0:59) før J3 starter med et «pling». I J3 (0:59-1:16) kan vi høre joikens dajahusat før det roes ned i et nytt mellomspill (1:16-1:25).

To elementer og/eller effekter som ikke kom med i transkripsjonen er pusterør og virvel. I J4(1:25-1:43) er dynamikken medium-lav. Deretter kommer en virvel som starter samtidig med et pust (1:34). Pusten sees på som et avspenningsmoment som om man skal ta det siste styrkeløftet. Virvelen er spilt av en elektronisk pad uten elektronisk signal. Lyden i seg selv er tørr. Virvelen har 3 forskjellige dynamiske virvelmønstre. De forskjellige virvlene starter i en lav aktivitet hvor de, til sammen, former en slags bølge. Til slutt føres bølgene tettere sammen og blir en stor bølge inn til trommepartiet (1:42). Trommepartiet går to runder hvor

den fader ned andre runde for å gi plass til joiken. Etter en runde med joikemelodi kommer trommegrooven inn igjen (2:06) og følger joiken helt ut til siste tone som avsluttes med et «pling».

5.3 ENDELIG RESULTAT AV 'MIHKKELAS' (spor #3)¹⁹

Etter at innspillingen av ny trommegroove var sendt til Vårtun var grunnlaget stort. Vårtun hadde nå to trommegroove å velge mellom og en enda større utfordring var å få innspillingene til å henge sammen time-messig. Etter trommeinnspilling begynte gjengen i studioet i Drammen å arrangere stemmer, akkorder og basslinjer. Vårtun tok begge trommeinnspillingene, groove 1 og groove 2, sammen. Den siste grooven ble komprimert og brukt som et sample i bakgrunnen av lydbildet. Den første groove ble satt i forgrunn og fungerte som hovedspor. I introen ble begge groovene byttet ut med gitar og piano.

5.3.1 ANALYSE AV 'MIHKKELAS' MED BAND

Tabell 4: Oversikt over musikalsk form med band

Elementer	Intro	J1	Mellom1	J2	Mellom2	J3	Mellom3	J4	Parti A	Parti B	J5
Joik		X		X		X		X			X
Piano	X	X	X	X	X						X
Gitarer	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X
Bass				X	X	X	X	X		X	X
Trommer 1					X	X	X	X			X
Trommer 2	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X

Låten starter med gitar og piano i et lyst register med klanglig lydbilde (0:00-0:25). Det spilles i taktarten 5/8 og trommegroove 2 (cascara etc.) kommer snikende inn i lydbildet (0:21). Sammen følger disse elementene hverandre gjennom J1 og første mellomspill uten

¹⁹ Vedlegg 3; «SPOR 3_ Mihhkelas – GABBA band»

basselementer (0:25-0:49). I J2(0:49-1:06) legger piano akkorder i dypere register og sammen med gitaren lager disse en spenning og forventning til noe stort. Her spiller bassen joikestemmen i medium register. Deretter kommer et «bass-drop» (1:06) hvor grooven kommer hardt inn i slutten av melodien med et «røft» basselement. Her brukes trommegrove 1 i forgrunn av lydbildet med trommegroove 2 i bakgrunnen. Cymbal-stack er ikke i fokus og de fleste lysfrekvente lydene i trommene er mikset til et lavere nivå. Dette gjør at melodien kommer tydeligere fram og cymbal-stackens komplekse aksentuering blir ikke forstyrrende. Det roes ned i mellomspill 3 før J4 (1:33-1:42). J4 (1:42-1:59) har en medium-lav dynamikk, og bygges opp mot trommepartiet. (1:59-2:18) Nå «trækkes det til» med et trommeparti med pusterør, kopp og gulvtommer. Etter en runde med trommeparti settes gitar og bass inn i lydbildet som bygger en kromatisk spenning opp mot siste joik. (2:19) På ener legger bass, trommer og gitar av, og joikemelodien står alene før elementene kommer inn (2:23) tutti²⁰ etter én runde. Det bygges dynamisk opp mot joikemelodiens siste C-del før den avsluttes unisont med melodiens siste tone.

5.4 LIVE-SETTING I KAUTOKEINO

I en live-situasjon vil det meste være annerledes fra det man spilte inn i studio. I studio har man laget et lydbilde som fungerer. Siden vi hadde jobbet med materialet en god stund og kun i studio, hvor hvert instrument ble spilt inn separert ville det bli ekstra interessant å se hvordan dette utartet seg i en live-situasjon. For min egen del hadde jeg laget mange forskjellige rytmemønstre som illustrerte et helt trommeensemble og nå skulle det baseres på trommesettet i en band-sammenheng. Siden jeg som menneske kun har fire lemmer å bruke måtte jeg begrense grooven og tilnærme dette til trommesettet.

²⁰ Tutti = alle, samtidig



*Illustrasjon 13: Trommeoppsett i Kautokeino
Foto: Marius Trøan Hansen*

Trommeoppsettet i Kautokeino besto av basstromme, skarptromme, hi-hat, 2x gulvtom (en på hver side av oppsettet), en rack-tom og tre cymbaler. Planen var å ta opp konserten fra miksepulten, men det lot seg ikke gjøre da miksepulten ikke hadde mulighet for direkte overførbart opptak. Da vi fikk lyd på videoopptak er lydfilene herfra likevel ikke av god kvalitet. Derfor følger det ingen lydfil fra konserten.

5.4.1 ANALYSE AV TROMMEGROOVE UT IFRA VIDEO

Valgene jeg gjorde under påskefestivalen i Kautokeino var forholdsvis enkle. Jeg ville at publikum forhåpentligvis kunne følge med i grooven. Jeg valgte derfor en tydeligere tilnærming med backbeat-tankegang. I introen valgte jeg å beholde cascara-rollen uten basstromme, som i studio-versjonen. Nedenfor er groove transkribert slik det ble fremført i Kautokeino.

Noteeksempel 16: Groove fra live-setting i Kautokeino

Basstrommen spiller det rytmiske ostinatet. Hi-hat spiller som regel visperollen gjort i første trommegroove. Jeg brukte visper i denne konteksten hvor jeg underdelte med høyre hånd og markerte backbeat med venstre hånd på skarptromme. Backbeat på skarptrommen kommer på ener i den andre 5/8-takten og sekser slaget i 7/8-takten. I den dynamiske utviklingen av låten valgte jeg å bytte til stikker i mellompartiet før J4. Her spilles det i lyst register med underdeling i cymbaler før det bygges opp mot trommepartiet med gradvis nedgang til mørkere registre. Det er to musikalske «bass-drops» i denne live-settingen. Den første er når basselementet kommer inn i mellomspillet etter J1. Og den andre er når siste joik starter, J5.

Jeg oppdaget også, via filmopptak, hvordan jeg beveget meg i grooven.

«Etter å ha sett video bak trommesettet i Kautokeino under gårdsdagens konsert legger jeg merke til bevegelsene vi gjør i bandet. Jeg ser at jeg blant annet beveger kroppen opp og ned. I skeive taktarter og låter som går noe fortere digger jeg i en mer bølgeform, mens i seige låter er det enten opp- og ned- eller frem- og tilbakebevegelse i time.» (Loggbok 1.april 2018)

I joiker som har noe mer tyngde og kanskje er noe enklere å forstå, gjorde jeg bevegelsen opp-og ned i overkropp. Dette er nok mye på grunn av opplevelsen av groove. Under *'Mihkkelas'*, som går i en skeiv taktart, beveget jeg overkroppen i en bølgete bevegelse uten noe fast mønster. Jeg fulgte ikke pulsens markeringer i overkroppen som visuelt ser avslappende og uanstrengt ut.

Bevegelse i groove har alltid fascinert meg. Fra Norge med Audun Kleive til amerikanske Nate Smith og Steve Gadd har jeg lagt merke til hvordan de beveger kropp mens det grooves. I en 4/4-groove har jeg blant annet lagt merke til ulike tilnærminger i bevegelsene hos Nate Smith og Steve Gadd. Nate Smith har flere måter – blant annet frem-og-tilbake hvor bevegelsen «frem» er ener og «tilbake» er backbeat på 2 og 4, bevegelsen ligger i overkroppen. Steve Gadd gir den samme indikeringen av backbeat, men bevegelsen er gjort med hodet – altså opp = ener og treer mens ned er backbeat. Det blir også gjort en konstant bevegelse på alle fjerdedelene med en fremover-bevegelse, jeg har en hypotese om at dette kommer an på tempo og feel. Audun Kleive beveger kroppen i noe mer bølgete form uten å markere en spesifikk puls, men at pulsen ligger i trommene.

6. AVSLUTNING

I dette kapittelet vil det bli presentert oppsummering og konklusjon i henhold til oppgavens problemstillinger, hvilke erfaringer som er gjort og forslag til videre forskning.

6.1 Oppsummering

Oppgaven er en studie i komponering polyrytmisk groove ut ifra joik. Begrepet groove defineres forskjellig, men det er tydelig at det er flere aspekter som utgjør et groove. Selve plassering av lyden, dynamikken og de kroppslige bevegelsene i time og rytme er med på et helhetlig groove. I oppgaven er det presentert samisk kultur, joik og dens kulturelle bakgrunn. Det er forklart ulike typer tradisjonell joik; natur-, dyre- og personjoik. Denne oppgaven er tatt utgangspunkt fra personjoiken til '*Mihkkelas*' fra 1800-tallet.

I samspill med den tradisjonelle joiken finner vi runebommen. Runebommen har vært vanskelig å finne dokumentasjon på, men i oppgaven er det presentert, ut ifra videoer på internett, en tilnærming til runebommens puls og rytme. Runebommen ble gjerne spilt av en sjaman som ved å joike med et repetitivt underlag av trommen oppnådde en transe. Runebommen har forskjellige størrelser og former ut ifra hvor i landet den er laget.

Det er reflektert rundt komposisjon og arrangering i tillegg til å vise noen komponeringsteknikker i forhold til oppgavens mål. Komponering og arrangering er noe av det samme fordi man kan si at man komponerer et arrangement.

I den samiske musikkutviklingen er det to viktige trommeslagere som har bidratt til utvikling av trommespill til joik; Helge Norbakken og Gunnar Augland. I samtale og intervju med disse blir det presentert erfaringer og tanker rundt studio, progresjon og live-setting. De hadde ulike perspektiver både i studio og live. Norbakken viste til spesifikke teknikker han brukte mens Augland så mer en helhetlig prosess. Som Norbakken drøftet kan man oppnå en progresjon ved å bruke dynamikk, ta inn og ut elementer ved ulikt aktivitetsnivå. Augland drøftet rundt det å holde et beat over lengre tid som også kan få en progresjon. I en live-setting kan man ta utgangspunkt i studio-versjonen og finne ut hva man synes er viktig å ha

med. Dette blir også tolket i kapittel 5.4 hvor jeg tar utgangspunkt i en studioversjon og tilnærmer dette en live-setting.

I kapittel 5 ble komponeringsprosessen presentert. Prosessen følger en utvikling av trommegroove ut ifra den tradisjonelle joiken. Den første prosessen var basert på polymetrikk, mens den andre var polyrytmisk. Ut av komponeringen kom det et resultat med orgel, bass og el-gitar hvor trommegroovene ble sammenslått. Siste trommegroove ble komprimert og lagt i bakgrunnen mens første trommegroove ble brukt i forgrunnen.

6.2 Konklusjon

Å jobbe med groove ut ifra en tradisjonell joik har vært givende. Den tradisjonsrike folkemusikken har en annerledes time-forståelse. Jeg har sett på det som en utfordring å forstå både melodi, rytme og time. Med forskjellige trykk i melodi og kanskje andre swing-prosenter enn det jeg var vant til skapte utfordringer i å presisere time. Derfor har det vært viktig å lære melodi og puls i joiken for så å tilnærme dette til et trommesett eller perkusjonsinstrument. Da man hadde vært i studio ble det spennende å ta det i en live-setting. Men i en live-setting oppdaget at jeg ville tilpasse spillestilen i Kautokeino slik at publikum kunne ha en forståelse av beatet.

«Fremføringen av musikken ble annerledes i forhold til studioversjonen. Jeg følte at musikken trengte tydelighet og at det skulle være enkelt å følge både for publikum og band. Jeg spilte mer fills inn til neste del og groovene ble gjort noe enklere enn det var i studioversjonen. Grunnen er nok at jeg ikke har øvd på å nettopp sette groovene, men heller tolke alt til ett trommesett i en sammenheng hvor jeg ikke har 40 trommeslagere bak meg og at det skal være enkelt å forstå for min egen del og bandet.» (Loggbok 31. mars 2018)

Siden studio-versjonen har mye pålegg av rytmer, trommer og teksturer syntes jeg det var viktig at publikum kunne forstå grooven. Jeg har ikke 40 armer og bein og kan derfor ikke

spille alt som er spilt inn i studio. Det var derfor viktig å holde bandet som en enhet og ikke tenke så mye på de forskjellige patterns utført i studio.

I prosessen har det vært særdeles viktig å ha John André Eira med sin musikalske bakgrunn. Selv spiller han trommer og perkusjon og har en forståelse for time og groove. Uten Eira hadde nok oppgaven hatt et annet utfall og melodien som er presentert hadde mulig vært en annen melodi. Med Eira i spissen har det vært viktig at han har kunne holdt time og joike jevnt og bevisst ut ifra taktarten, hvilket igjen gir medmusikere frihet til å komponere og lage groover ut ifra joiken.

Det er viktig å presisere at jeg har fått hjelp i å forstå det melodiske oppsettet og samtidig at produsent og medmusiker Vårtun ga struktur til komposisjonen. Å komponere en groove kan ha forskjellige tilnærminger ut ifra joikerens feel og time.

Så:

1. Hvordan kan man komponere en særegen groove ut ifra tradisjonell joik?

Alle joiker er forskjellig og hvordan de blir joiket tolkes av joikeren, men det er viktig for begge parter å kunne melodien. Uten melodien har man ikke noe å komponere ut ifra. Når man kan melodien er det enklere å forstå dens aksenter som man kan velge å markere eller spille rundt. Man kan starte med å holde underdeling i lyse frekvenser og markere puls i basstromme. Basstrommepulsen gjort i denne komponeringen kan sies å være et rytmisk ostinat. Det er et godt utgangspunkt for å forstå pulsen og feel i joiken. Det kan være nok å starte med én tromme, som Norbakken forteller i intervju, og derfra bygge ut grooven i trommesettet og legge flere kontrasterende rytmer.

Vi, gjengen i Drammen, har spilt inn flere joiker hvorav vi flere ganger jammet over joikene Eira joiket. Å jamme rundt en joik og finne en passende groove eller bare spille med kan være et godt utgangspunkt for å bli kjent med joikemelodien, dens puls og variasjoner.

En del av målet var å ha joiken og trommene likeverdige slik at det som skjer i trommene kunne være interessant på lik linje med joiken. I groovene som er presentert er det ikke bare

trommer, men også perkusjon, klapp og andre lydformater. Alle rytmene til sammen er polyrytmiske.

I konstruksjonen av grooveene har jeg vært opptatt av at rytmene strekker seg lenger enn én takt. Hver for seg er de rytmiske lagene strukket over en hel takt og gjør at grooveen får en større horisont. For eksempel kan man tenke en rytme over én takt som en hel frase. Som i trommegroove 1 er cymbal-stacket gruppert i 3 som gjør at den møter eneren i 17/8 etter 3 hele 17/8 -takter. Basstrommeostinatet kan man også tenke som en frase og at den ikke er inndelt i 5+5+7, men at hele ostinatet er strukket over 17/8-takten. For eksempel kan man legge skarptromme backbeat annenhver takt og/eller bongorytme kun i takt én og/eller tamburin annenhver eller hver fjerde takt. Dette kan gjøre at grooveen får en større horisont.

Det er også viktig å presisere dynamikk. De dynamiske parameterne er essensielle for et groove. Å spille riktig pattern/mønster er fint, men i form av timbre; styrken på lyden, er dynamikk viktig. Det kan være å legge av, spille svakt eller sterkt eller spille like sterkt, men bytte tekstur og bruke de dynamiske spektrene.

2. Hvordan kan man skape fremdrift og progresjon i en sirkulær musikkform?

Når man selv kommer fra en pop-kultur hvor vers-pre-chorus-chorus-former har stor makt kan man støte på utfordringer i å spille en sirkulær musikkform. Ut ifra intervju og erfaring er det ikke alltid man trenger å strebe etter en progresjon, men å stole på at det oppstår en progresjon ved å holde en stødig puls. Det å holde et rytmisk pattern over lengre tid kan i og for seg skape progresjon. Likevel har man, i denne oppgaven, vært ute etter å skape progresjon i den musikalske formen. I prosessen har man prøvd ut forskjellige teksturer og rytmer i håp om å oppleve en fremdrift. I tolkningen av fremdrift førte vi rytmiske mønstre og teksturer tettere sammen. Vårtun har vært tydelig på bruk av spenning/avspenning i komposisjonen som ved for eksempel bruk av taktarter og teksturer. I trommegroove 2 la man inn, etter J4, et trommeparti med både en A- og B-del. Trommepartiet kan være et mål i komposisjonen som man spiller seg inn til. Det er her man kan si at det oppnås en progresjon, en utvikling, et mål. I tolkningen av progresjon er det å bygge komposisjonen

sett i musikalsk form, makronivå, mens man skaper fremdrift i grooven med elementer, mikronivå.

Joiken bruker svært få variasjoner, men når variasjonene først kommer, som for eksempel gjennom dajahusat (formidling av ord) eller plutselige sekstendelsløp/uforventede rytmer, er disse ekstremt effektfulle. Variasjoner er viktig, men det er også viktig å holde noe tilbake før man varierer trommegrooven. Som joiken introduserer melodien med ordlyder som; le, lo, la kan man også introdusere grooven for så å variere grooven når joiken varierer.

Dermed er det i en sirkulær musikkform desto viktigere å ha «is i magen» - og ikke overspille, men være med og fremføre den samme joiken gjennom sitt instrument. I en duo-konstellasjon med Eira på Vaktbua, Kristiansand 2017 opplevde man en streben etter å oppnå noe større. Man overspilte og overdøvde joiken med sekstendelsfills og mye teknisk utfordrende ting fordi man opplevde ingen musikalske og at lydbildet var tomt. Istedenfor å holde en stødig puls og stole på det ville man heller gå videre til et refreng og vise for publikum at det man gjorde var kult. Ut ifra dette lærte man hvor viktig det er å være i nuet og å være sammen om det man musiserer og fremfører.

I begynnelsen virket det noe skummelt å «ta sin plass i lydbildet», men det har vært viktig for mitt kunstneriske virke å gjøre nettopp det. I håp om å ufarliggjøre en tanke om at joiken var sårbar kontaktet jeg erfarne musikere innen feltet; Schultz, Sarah Jr., Nilut og Dreyer. Ut ifra samtalene tolket jeg deres tilnærming som å ikke være redd for å gjøre de tingene man liker. I samtale med Nilut om bandet Orbina, ble det nevnt at på 1980-1990-tallet var synthesizere og trommemaskiner mye brukt i populærmusikken. Dette var, som Nilut forklarte, «i tida» (Nilut). Det er mange som har komponert og arrangert musikk til joik både innen jazz, pop og rock. Det er med dette viktig ikke å være redd for å musisere og prøve ut nye ting ut ifra en joik.

I samspill med joik er det enkelt å markere pulsen i joiken og at joiken er det ledende element. I utforming av groovene var jeg ute etter å få joiken og trommene likeverdige, at de hadde like stor betydning. Da joiken er sirkulær, kan man i utviklingen av et groove, se på joiken som et melodisk ostinat. Ut ifra erfaring har dette gjort at jeg eksperimenterer mer

med rytmiske motiver og temaer over joiken. Tanken om å bruke joiken som et melodisk ostinat kan hjelpe for videre eksperimentering av groover og rytmiske idéer. Dette har i tillegg vært en ny viten for meg, men basert på solistiske utgangspunkt hvor man bruker et ostinat i basstromme og hi-hat og eksperimenterer med rytmer ut i trommesettet.

6.3 Forslag til videre forskning

Jeg har alltid vært fascinert av bevegelse. Bevegelse i groove, dans, måten vi går på, måten vi digger til musikk etc. Under påskefestivalen i Kautokeino observerte jeg hvordan ulike tradisjonelle joikere beveget seg i fremførelsen av joik. Etter mine observasjoner vugget og/eller danset kvinnene mens de joiket. Det var en tydelig time i joiken som man kunne danse til. Mennene gestikulerte mer ansatser og markeringer i melodien med knyttneve og åpne armer, men ingen dans. Stemmer dette? I så fall hvorfor er det slik at kvinner vugger og/eller danser, men ikke menn? Hvis ikke - hvorfor ingen dans? Hvordan gir disse ulike formene uttrykk i fremførelsen?

Groove er et spennende tema. De kroppslige bevegelsene man gjør i et groove kan gi utslag for hvordan grooven kommer ut. Frem-og-tilbake, side-til-side, uten puls, opp og ned med hode etc. og i forskjellige parametere. Vil det totale fabric of sound endres med ulik bevegelse i lik groove?

Da joiken inneholder rytme og melodi er det spennende hvordan joiken blir frasert rytmisk og hvordan de legger seg i beatet. Joikens beatplassering og mikrorytmikk kan kokes ned til nonoler, septoler, kvintoler og andre mikrorytmiske parametere. Hvordan fungerer den mikrorytmiske beatplasseringen i forhold til fremførelsen? Er det bevisst bruk av mikrorytmer?

Med dette håper jeg oppgaven kan brukes til inspirasjon og utvikling av musikalske idéer og komponering ut ifra joik. Jeg håper også at den kan bidra til oppmerksomhet og nysgjerrighet rundt tradisjonell joik.

LITTERATUR- OG KILDELISTE

Aksdal, B., Buljo, K.A., Filfet, A., Løkken, A. (1998) *Trollstilt*. Norge: Gyldendal Norsk Forlag

ASA.

Chernoff, J. M. (1981) *African rhythm and African sensibility: aesthetics and social action in African musical idioms*. USA, University of Chicago.

Dybo, T. (2013) *Representasjonsformer I Jazz- og populærmusikkanalyse*. Trondheim: Akademika forlag.

Fjellheim, F. (2004) *Med joik som utgangspunkt*. Trondheim: Lade Offset A/S.

Hætta, O. M. (2006) *Samenes gamle religion og folketro*. Alta Museum.

Jeffs, R. (1996) *Arrangering og komponering*. Norge: Gyldendal Norsk Forlag A/S.

Kvale, S. (1996) *Interviews: An introduction to qualitative research interviewing*. California: Sage Publications.

McNiff, J., Whitehead, J. (2002) *Action research: Principles and practice, Second Edition*. London: Routledge.

LaRue, J. (1970) *Guidelines for style analysis, a comprehensive outline of basic principles for the analysis of musical style*. New York: W.W. Norton.

MASTEROPPGAVER:

Bergsrønning, J. (2015) *Kroppens rolle i tonedannelse på tenorsaksofon*. Kristiansand: Fakultet for kunsthøgskolen, Institutt for musikk, Universitetet i Agder.

Bjerke, K. Y. (2007) *Klanglig forming av grooveopplevelsen: en studie av sound som groovebestemmende parameter*. Oslo, Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

- Borøy, S. (2017) *Improvisasjon i duokonsept bestående av vokalist og trommeslager: fra intuisjon til bevisstgjøring? En studie der vokalisten er det primære forskningsobjekt.* Kristiansand: Fakultet for kunstfag, Institutt for musikk, Universitetet i Agder.
- Dreyer, B. C. (2011) *Elektronisk gitar praktisert ut ifra lydlandskapsperspektiver.* Kristiansand: Fakultet for kunstfag, Institutt for musikk, Universitetet i Agder.
- Mendoza, S. (2014) *En vokalist søken etter sin sound: en studie omkring å bevisstgjøre bruk av talestemmekvaliteter i vokalutøving for å tydeliggjøre sin vokalidentitet.* Kristiansand: Fakultet for kunstfag, Institutt for musikk, Universitetet i Agder.
- Myhr, K. (2014) *Mot en egalitær musikkform.* Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- Nilsen, J.I. (2012) *Kvintoler som underdeling.* Kristiansand: Fakultet for kunstfag, Institutt for musikk, Universitetet i Agder.
- Tambs-Lyche, T. (2007). *Musikalsk Groove.* Kristiansand: Fakultet for kunstfag, Høgskolen i Agder.
- Wennerberg, K.A. (2013) *Elektroakustisk trommesett i sanntid.* Kristiansand; Fakultet for kunstfag, Institutt for musikk, Universitetet i Agder.
- Zeiner-Henriksen, H.T. (2010) *The «poumtchak» pattern; Correspondences between rhythm, sound and movement in electronic music.* Oslo, Det Humanistiske fakultet, Avdeling for Musikologi, Universitetet i Oslo.

INTERNETT:

Om drop-effekt: <https://snl.no/dubstep>

Om folkemusikk: <https://snl.no/folkemusikk>

Om holisme: <https://snl.no/holisme>

Om intervju: www.snl.no/strukturert_intervju

Om komponering: [https://snl.no/komponere - musikk](https://snl.no/komponere_-_musikk)

Om ostinat: <https://no.wikipedia.org/wiki/Ostinato>

Om polyrytmikk:

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022059>

Om samer: www.snl.no/samer

Om samisk folkemusikk: https://snl.no/samisk_folkemusikk

Om Sápmi: <https://snl.no/Sápmi>

Om suggesjon: www.snl.no/suggesjon

Om transe: www.snl.no/transe

HENVISNINGER TIL YOUTUBE:

Drumeo, 2016; *Gábor Dörnyei - Percussive Drumming And Independence - DRUM LESSON.*

Hentet 05.04.18.

<https://www.youtube.com/watch?v=SS02g-ysbec&t=911s>

Xirly3153, (2013); *Justin Timberlake Performs 'Pusher Lover girl'*. Hentet 20.04.18.

https://www.youtube.com/watch?v=Pg_WwprwplI

Genovese, S. (2015): *Scott Genovese, 5/4 clave lesson.* Hentet 13.05.17.

<https://www.youtube.com/watch?v=rCAoWO36ka4>

VEDLEGG LYDSPOR:

Spor 1: 'Mihkkelas' – trommespor 1; trommegroove og joik

Joik: John André Eira

Trommer, perkusjon: Marius Trøan Hansen

Klapp: Ola Brandsnes Vårtun, Christoffer Mietle Furuheim, Espen Bakke og
Marius Trøan Hansen

Lydteknikker: Ola Brandsnes Vårtun

Innspilt vår 2017

Spor 2: 'Mihkkelas' – trommespor 2; trommegroove og joik

Joik: John André Eira

Trommer, perkusjon: Marius Trøan Hansen

Lydteknikker: Marius Trøan Hansen

Innspilt høst 2017

Spor 3: 'Mihkkelas' – GABBA band

Joik: John André Eira

Piano: Ola Brandsnes Vårtun

Gitar og el-gitar: Christoffer Mietle Furuheim

El-Bass: Espen Bakke

Trommer, perkusjon: Marius Trøan Hansen

Lydteknikker: Ola Brandsnes Vårtun

Miks: Mike Hartung, Propeller Recording

Master: Morgan Nicolaysen, Propeller Mastering