

Vær preparert!

Prepareringsteknikker som ressurs i utviklingen av et idiosynkratisk el-gitarsound

Johannes Bramness Vaage

VEILEDER
Knut Tønsberg

Universitetet i Agder, 2019

Fakultet for kunsthøgskolen
Institutt for rytmisk musikk



Forord

I denne oppgaven undersøker jeg den preparerte el-gitarens potensiale som ressurs i utviklingen av mitt eget el-gitarsound. Det å forske på seg selv har vært givende, men også vanskelig fordi jeg underveis har blitt konfrontert med mine musikalske blindsoner og svakheter. Jeg har forsøkt å formidle denne utfordrende dualiteten og håper oppgaven kan være givende for andre gitarister som søker å utvikle sitt sound.

En spesiell takk til min veileder Knut Tønsberg for uvurdelig hjelp, kyndig veiledning, givende samtaler og smittende entusiasme.

Hjertelig takk til intervjuobjektene Are Lothe Kolbeinsen og Bjørn Charles Dreyer for så god hjelp, innsiktsfulle refleksjoner og inspirerende samtaler.

Tusen takk til gitarlærere Rolf Kristensen og Øyvind Nypan for gitar-relatert samtale og fine innspill.

Mange takk til Jan Bang, Per Elias Drabløs og Bjørn Ole Rasch og alle medmusikere og kollegaer for velvilje og fine innspill.

Tusen takk til Hanne Bramness for nøye korrekturlesing og et viktig utenformusikalsk blikk.

Mange takk til medstudentene Jaran Gustavson, Øystein Heide Aadland, Kristoffer Hanssen, Martin Utby, Markus Maaren Bastøe og Auver Gaaren for et godt akademisk felleskap.

Takk også til Are Skisland på biblioteket ved Universitetet i Agder for kyndig hjelp og assistanse.

Johannes Bramness Vaage

Kristiansand, april 2019

Innholdsregister

1. Innledning	5
1.1 Bakgrunn for valg av tema.....	5
1.2 Hvorfor en slik studie?.....	7
1.3 Tema og problemstillinger.....	7
1.4 Sentrale begreper i problemstillingen.....	8
1.5 Sentrale begreper i oppgaven forøvrig.....	9
1.5.1 Sound.....	9
1.5.2 Elektroakustisk musikk (som estetisk referanse for preparert el-gitar).....	10
1.5.3 Glitch-estetikk.....	12
1.5.4 Noise.....	13
1.5.5 Mikrotonalitet.....	14
1.5.6 Populærmusikk.....	16
1.5.7 Kunstmusikk.....	17
1.6 Avgrensning og oppgavens videre struktur.....	19
2. Teori og litteratur	21
2.1 Tidligere forskningslitteratur.....	21
2.1.1 Teoretisk utgangspunkt.....	21
2.1.2 Tverrfaglig innfallsvinkel.....	22
2.2 Valg av perspektiv.....	22
2.2.1 John Cage om støy.....	23
2.2.2 Instrumental forståelse.....	23
2.2.3 Bill Frisells gitarfilosofi.....	24
2.3 Elektrisk gitar (mangfoldet).....	25
2.3.1 Lydprosessering.....	26
2.3.2 Schoutens modell vedr. timbre.....	26
2.3.3 Schaeffers modell vedr. tekstur.....	27
2.3.4 Effektbokser.....	28
2.4 Preparert gitar.....	28
2.4.1 Utvidede utøvingsteknikker.....	29
2.5 Akademisk diskurs.....	29
3. Metode og forskningsprosess	31
3.1 Aksjonsforskning.....	31
3.1.1 Erfaringslæring.....	31
3.1.2 Kunstrelatert forskning.....	32
3.1.3 Påviselig betydning.....	33
3.1.4 Subjektivitet.....	33
3.2 Forskningsprosess.....	34
3.2.1 Logg.....	35
3.2.2 Intervju.....	35
3.3 Forskningsetiske dilemmaer.....	36
4. Pionerene innen preparert gitar	38
4.1 Utviklingsperspektiv.....	38
4.2 Bjørn Fongaard.....	38
4.2.1 Komponering, mikrotone-gitar og prepareringsteknikker.....	38
4.2.2 Elektronisk musikk.....	39
4.2.3 Innovasjon, sound og ettermæle.....	40
4.3 Keith Rowe.....	41
4.3.1 Billedkunst og tabetop-gitar i skjønn forening.....	41
4.3.2 Kompromissløshet.....	42
4.3.3 Sound, innovasjon og påvirkningskraft.....	42

4.4 Fred Frith	43
4.4.1 <i>Improvisasjon og sjangerfusjon</i>	44
4.4.2 <i>Mangfoldig utøver og musikkfilosof</i>	44
4.4.3 <i>Et innholdsrikt og allsidig virke</i>	45
4.5 Pionerenes fellestrekk	45
4.6 Sammenfatning av funn	46
5. Mine funn fra eksperimentering med pionerenes og egne prepareringsteknikker	47
5.1 Første hovedkategori: Tredje-bro	48
5.1.1 <i>Relevant teori utledet fra intervju</i>	48
5.1.2 <i>Relevant prepareringsteknisk teori</i>	49
5.2 Min eksperimentering med tredje-bro	51
5.2.1 <i>Overordnet om utforming og plassering av prepareringsobjekt</i>	51
5.2.2 <i>Overordnet om anvendelighet og potensiale for variasjon</i>	51
5.2.3 <i>Strikkepinne i tre og metall</i>	51
5.2.4 <i>Plastsugerør (Sangbro)</i>	53
5.2.5 <i>Estetiske betraktninger rundt de utforskede objektene</i>	54
5.2.6 <i>Kompatible effektbokser som supplement til den fysiske lydmanipulasjon</i>	55
5.3 Tredje-broresultater sammenfattet:.....	56
5.4 Andre hovedkategori: Dempende materialer	57
5.4.1 <i>Relevant teori utledet fra intervju</i>	57
5.4.2 <i>Relevant prepareringsteknisk teori</i>	58
5.5 Min eksperimentering med dempende materialer.....	59
5.5.1 <i>Generelt om utforming og plassering av prepareringsobjekt</i>	59
5.5.2 <i>Generelt om anvendelighet og potensiale for variasjon</i>	59
5.5.3 <i>Papir</i>	60
5.5.4 <i>Plastsugerør</i>	62
5.5.5 <i>Estetiske betraktninger rundt de utforskede objektene</i>	63
5.5.6 <i>Kompatible effektbokser som supplement til den fysiske lydmanipulasjon</i>	64
5.6 Dempende materialer-resultater sammenfattet:	65
5.7 Tredje hovedkategori: Legato-teknikker.....	66
5.7.1 <i>Relevant teori utledet fra intervju</i>	66
5.7.2 <i>Relevant prepareringsteknisk teori</i>	66
5.8 Min eksperimentering med legato-teknikker	67
5.8.1 <i>Overordnet om utforming og plassering av prepareringsobjekt</i>	68
5.8.2 <i>Overordnet om anvendelighet og potensiale for variasjon</i>	68
5.8.3 <i>Bue</i>	68
5.8.4 <i>Malekost</i>	70
5.8.5 <i>Kompatible effektbokser som supplement til den fysiske lydmanipulasjon</i>	71
5.9 Legato-teknikker-resultater sammenfattet:	71
5.10 Kjennetegntabell – Vaages preparerte el-gitar av 2019.....	72
6. Der teknikk og teori møter musikkfilosofi	74
7. Avslutning (svar på problemstillingene)	76
7.1 Sammenfatning av resultatene	78
7.2 Videre arbeid	79
Referanser.....	80
Vedlegg.....	84

1. Innledning

1.1 Bakgrunn for valg av tema

Jeg tror det delvis var en følelse av utenforskap som førte til at jeg begynte å spille gitar. Jeg ville være kul og passe inn, men skjønte snart at det å leke og eksperimentere var mye morsommere enn å spille rockesoloer i super fart slik som de kule guttene i klassen på ungdomsskolen. Det viste seg også at det å skille seg ut i musikk ikke bare var lov, men også litt av poenget, og som en konsekvens satte jeg plutselig pris på følelsen av å være annerledes. Tilfeldigvis var min første gitarlærer en eksperimenterende musiker og gjorde meg oppmerksom på alle de forskjellige lydene man kunne lage med instrumentet. Han drev med rare ting som for eksempel å feste binderser på strengene over lydhuset og han kalte det preparert gitar. Lydene som da kom ut av gitaren fascinerte meg, men det skulle ta lang tid før jeg tillot meg selv å omfavne preparert gitar. En av årsakene til det tror jeg var at den innspilte musikken med preparert gitar som fantes i hyllene på musikkavdelingen på Deichman bibliotek i Oslo var utfordrende lytting for en 16-åring. Jeg fikk dermed inntrykk av at preparert gitar var forbeholdt atonal musikk, men ettersom jeg ville lage musikk av en mer tonal karakter avskrev jeg lenge dens potensiale.

I årene som fulgte ble jeg styrt av forestillingen om at jeg måtte velge stil og den leken og eksperimenteringen jeg hadde bedrevet tidligere ble prioritert vekk. Jeg trodde nemlig det var forventet av meg å velge og spesialisere meg i en bestemt sjanger. Jeg tenkte etter hvert at jazz var sjangeren for meg fordi improvisasjon tillot meg å leke og å være kreativ igjen samtidig som jeg kunne sette en tydelig merkelapp på mitt musikalske prosjekt. Etter hvert forstod jeg imidlertid at det å være jazzgitarist innebar å inngående studere sjangerens definerende utøvere for å tilegne seg et visst tonespråk. Disse sjangerkonvensjonene opplevde jeg som hemmende selv om elementer fra jazzen er blitt sentrale i min musikk slik den framstår i dag. Nei, de årene jeg hadde tvivlet på forestillingen om å bli jazzmusiker var ikke forgjeves; underveis hadde jeg lært at å velge vekk sjangerkonvensjoner til fordel for personlig uttrykk ikke innvirker negativt på min relevans som musiker, snarere tvert i mot. Videre visste jeg nå også at hovedmotivasjonen for å beherske gitar var å kunne lage og spille egen musikk. Dermed stod jeg fritt til å fokusere på å utvikle de instrumentale tekniske egenskaper og musikalske virkemidler jeg selv mente var viktige. Prøvingen og feilingen disse årene viste seg altså å være nyttige. Det opplevdes frigjørende og forløsende å kunne distansere seg noe fra de ytre påvirkninger og forventninger til meg selv. Noen dager er det derimot vanskelig å opprettholde denne distansen. Følgende sitat er hentet fra intervjuet *Music is Good: A Conversation with Bill Frisell* med Danny Barnes publisert i *Fretboard Journal* nr. 4, og

det har jeg brukt som en rettesnor når jeg merker et for stort fokus hos meg selv på hva andre vil si eller tenke om musikken min:

It's frustrating to be perceived in certain ways, sometimes it hurts your feelings or it pisses you off. It's «why do they think I'm doing this when I'm doing that» . . . but I think you have to just shake that shit off you. There's nothing you can do about how you're perceived, really. I just think it's out of our hands. The best thing is just to work on what you believe in and keep going. We have to stay on our own track. It's a drag when you're pigeonholed in some way. (Verlinde 2009)

Frisell peker altså her på det som har vært et sentralt poeng for meg i denne prosessen: Å ikke la seg styre av andres forventninger eller fordommer. Jeg mener det beste resultatet kommer gjennom å tro på egen musikalitet og legge ned en vedvarende innsats for å utvikle sitt uttrykk – det handler om å skape ny musikk.

Preparert gitar er interessant i den forbindelse fordi den er en kilde til nye impulser og ideer. Ved å endre instrumentets lyd frigjør man seg fra ordinær gitarteknikk og eksempelvis nye komppfigurer, voicinger eller anslag unnfanges. I konsertsammenheng kan en preparert gitar tilføre et overraskelseselement ved å bryte med publikums forventning til instrumentets lyd og dermed potensielt heve konsertopplevelsen. Videre kan preparert gitar virke som kreativ katalysator i komposisjon. En god sammenligning er den gunstige kreative effekten det kan ha for en komponist å skrive musikk ved hjelp av et bi-instrument fremfor hovedinstrumentet; man frir seg da fra gamle vaner og instrumentalt tekniske aspirasjoner som ofte kan virke distraherende på komponeringen. Nettopp fordi man i dette tilfellet ikke besitter samme inngående kjennskap til og tekniske ferdigheter på et bi-instrument kan det være lettere å snuble over nye ideer og lyder. Preparert gitar kan altså også inneha denne typen «art by accident»-effekt. Men det som tiltaler meg i ekstra stor grad er at man her får det beste av to verdener: noe av den tekniske kapasiteten og fortroligheten til hovedinstrumentet, men også nye spilleregler og muligheter for klangbehandling og anslag, tonalitet og rytmikk.

Preparert gitar er tradisjonelt forbundet med ulike former for eksperimentell kunstmusikk. Dens potensiale forblir i mange andre musikalske uttrykk derimot utforsket fordi denne sjangerbarrieren sjelden brytes. I mitt møte med preparert gitar har det forundret meg i hvor liten grad prepareringsteknikker blir anvendt som en utvidelse av det tradisjonelle gitarsoundet i eksempelvis populærmusikk. Jeg ønsker å undersøke dette potensialet og gå i dybden på hvordan preparert gitar kan implementeres i en mer tonal sammenheng enn i den musikken der den vanligvis forekommer.

1.2 Hvorfor en slik studie?

Det finnes flere argumenter for en slik studie. Rent gitarfaglig er det påfallende hvordan denne betydelige kilden til egenart og nye impulser i stor grad forblir uprøvd innen tonal, rytmisk musikk eller populærmusikk. For den enkelte utøver gir preparert gitar store muligheter til å utvikle et idiosynkratisk gitarsound og et særpreg i uttrykket. Videre vil arbeid med prepareringsteknikker innebære en generell trening i det soniske. Videre, i et musikkfilosofisk perspektiv er denne typen prosess som innebærer å bryte med det konvensjonelle viktig – det er ofte en betingelse for å skape nye impulser og nye kunstneriske uttrykk. I tillegg finner jeg det verdt å nevne at preparering i mange tilfeller vil kunne fungere som et billig og lett tilgjengelig alternativ til mye mer kostbare effektbokser og innehar dermed en demokratisk kvalitet - det trenger ikke koste mange penger å utvikle et idiosynkratisk gitarsound.

1.3 Tema og problemstillinger

Denne oppgaven vil gjøre rede for preparert el-gitar i et utviklingsperspektiv – fra den preparerte gitarens framvekst tidlig på 1960-tallet til dens potensiale som ressurs i utviklingen av et idiosynkratisk el-gitarsound. Målet for denne oppgaven er todelt. Først vil jeg undersøke pionerene innen preparert gitar; deres historie og særpreg. Gjennom eksperimentering med pionerens og mine egne prepareringsteknikker, vil jeg konstruere min egen versjon av preparert el-gitar av 2019, presentert i form av en kjennetegnstabell. Denne tabellen vil vise hvordan man *kan* implementere prepareringsteknikker i sitt sound, men er altså ingen fasit. Dens kanskje viktigste funksjon er å bidra til innsikt i den prosessen vi alle må gjennom dersom målet er å finne og foredle egne og nye lyder på gitaren. Den kan fungere som en inspirasjon for gitarister som ønsker å utvide sin horisont eller mer direkte som en guide i arbeidet med å bruke prepareringsteknikker for å utvide gitarsoundet. På samme måte som det er helt naturlig for en gitarist å jobbe med å finne det for seg riktige plekteret, den riktige forsterkeren og gitarpedalene, vil denne oppgaven forhåpentlig vise at også prepareringsteknikker kan inngå som en naturlig del av dette arbeidet. En overordnet ambisjon er å bidra til å utvide rammene for hva el-gitar i en populærmusikalsk kontekst kan være, og det å argumentere for at prepareringsteknikker i framtiden kan inngå som en naturlig del av hjelpemidlene el-gitarister har for hånden. Sett i et populærmusikalsk perspektiv er denne bruken av el-gitar forholdsvis ukonvensjonell samtidig som denne implementeringen av prepareringsteknikker vil skille seg fra det preparerings-idiomatiske. Dermed lyder problemstillingene som følger:

PS 1: Hvem var de sentrale pionerene innen preparert gitar og hva kan vi lære av dem?

PS 2: På hvilke måter kan prepareringsteknikker anvendes som ressurs i utviklingen av et idiosynkratisk el-gitarsound i en populærmusikalsk kontekst?

1.4 Sentrale begreper i problemstillingen

I denne oppgaven vil det forekomme begreper som krever en inngående forklaring eller avgrensede definisjon og egen fortolkning. Visse begreper kategoriseres her som sentrale fordi de anvendes ofte i teksten, og andre fordi de utgjør avhandlingens sentrale musikkterminologi. Det har i tillegg vist seg nødvendig å i noen tilfeller konstruere egne begreper for å mest mulig presist kunne beskrive de prepareringstekniske sidene ved forskingsprosessen og dens funn.

Innledningsvis vil jeg forklare meningsinnholdet i sentrale begreper i den todelte problemstillingen. La meg først presisere at hva som defineres som prepareringsteknikker og hva som anses som *utvidede utøvingsteknikker* vil variere. Noen vil nemlig hevde at begrepet preparering kun innebefatter påmonterte objekter og at eksempelvis bue er eksempel på en utvidet teknikk. Utøvere innen preparert gitar trekker skillet mellom preparert gitar og utvidede teknikker på ulike steder. Derfor har jeg valgt å omtale objekter og utøvingsteknikker som manipulerer instrumentets grunnlyd som preparert gitar. Prepareringsobjekter og utvidede utøvingsteknikker går ofte hånd i hånd. Forøvrig er det mitt inntrykk at disse merkelappene har liten praktisk verdi i utøverens arbeid med preparering.

Begrepet *prepareringsteknikk* refererer til handlingen å preparere og beskriver helt konkret hvilket objekt som er valgt, samt hvordan det er brukt til å spille med. Begrepene prepareringsteknikk og prepareringsobjekt er nært tilknyttet hverandre. Prepareringsobjekt beskriver helt spesifikt det fysiske objektet som anvendes i en gitt prepareringsteknikk.

Begrepet *idiosynkrati* oversettes i *Bokmålsordboka* til *særmerkt individuell adferd eller egenskap*. I musikkvitenskapen er begrepet synonymt med for eksempel musikalsk identitet eller et særpreget sound. For å avgjøre hvorvidt et *sound* er idiosynkratisk vil man blant annet identifisere musikkens sonic markers eller på norsk lydmarkører. Begrepet omtaler spesifikt de lydene som utpeker seg som definerende for lydbildet, eller sagt på en annen måte; de detaljene som tilfører musikken særpreget. Førsteamanuensis ved Høgskolen i Innlandet Eirik Askerøi utdyper i sin Phd.-avhandling *Reading Pop Production - Sonic Markers and Musical Identity* på følgende vis:

M(m)usical details can be identified as sonic markers. By my definition, sonic markers can be identified through the explicit use and construction of expressive devices in music that range from vocal peculiarities to instrumental stylings and the technological aspects of production. (Askerøi 2013, s. 2)

Et annet sentralt virkemiddel i skapingen av et idiosynkratisk gitarsound er appropriasjon. Begrepet appropriasjon betyr å tilpasse et musikalsk element i en ny og ukonvensjonell kontekst. Denne oppgaven utforsker appropriering av prepareringsteknikker som kilde til idiosynkrati.

Populærmusikk er et annet begrep som inngår i problemstillingene. Begrepet er en av tre hovedkategorier for inndeling av musikk, i tillegg til kunstmusikk og folkemusikk. Det foreligger imidlertid ingen universal definisjon av populærmusikk, fordi mange definerer dets innhold ulikt. Som følge av utfordringene knyttet til definisjon av begrepet populærmusikk, og i bredere forstand kategorisering av musikk, har jeg valgt å mer inngående redegjøre for begrepet populærmusikk senere i dette kapitlet.

1.5 Sentrale begreper i oppgaven forøvrig

I dette underkapitlet redegjør jeg for oppgavens sentrale musikkterminologi, samt begrepenes meningsinnhold. Visse begreper er direkte knyttet til den preparerte el-gitaren, mens andre beskriver dens musikkvitenskapelige kontekst.

1.5.1 Sound

Begrepet sound er allerede introdusert, og ettersom oppgaven i sin helhet kan anses som en sound-relatert undersøkelse, finner jeg det hensiktsmessig å legge fram en mer inngående avklaring av begrepets meningsinnhold og av egen fortolkning. For som med mye annen musikkterminologi forøvrig er begrepet gjenstand for en viss grad av subjektivitet i tolkningen, noe som igjen gir variasjon i meningsinnhold. Språkrådet (sprakradet.no, På godt norsk - avløserord) oversetter begrepet til *klangfarge* eller *lydstil*, men den mest dekkende norske oversettelsen av begrepet er nok *klangfarge og lydstil*. Kyndige vil godta begge oversettelsene, men hver for seg beskriver de noe ulike elementer av det som sound-begrepet omfatter og er dermed mest dekkende når de anvendes i kombinasjon. Fordi det altså ikke foreligger en like treffende norsk oversettelse velger jeg å konsekvent bruke det engelske *sound*. Eirik Askerøi utdyper i sin masteravhandling *Mot en åpning av soundbegrepet* hvilke nyanser begrepet rommer:

Dersom vi godtar at de involverte utøveres personlige spillestil, så vel instrumentalister og vokalister, som teknikere og produsenter, har en innvirkning på den musikalske helheten, vil soundet kunne betraktes som et resultat av interaksjonen mellom stilistiske og teknologiske parametre. (2005, s. 82)

Askerøi definerer altså begrepet sound som et resultat av interaksjonen mellom dem som har innvirkning på den musikalske helhet. Slik blir det tydelig at begrepet beskriver en helhet med mange bestanddeler (som ikke alle er identifiserbare). For instrumentalister, vokalister, teknikere og produsenter vil det da kunne hevdes at deres fremste oppgave er å sikre høyest mulig kvalitet i eget

håndverk og uttrykk, og at dette igjen vil ha positiv innvirkning på den helhetlige musikalske kvalitet. Dette i enda grad dersom det også foreligger en viss kollektiv innsikt i det de andre med innvirkning på den musikalske helhet bidrar med. En videreføring av Askerøis resonnement vil dermed være å anerkjenne detaljenes kraft i den musikalske helheten. Peter Bastian beskriver detaljenes kraft på følgende vis:

D(d)etaljen er overalt i helheten og helheten er i enhver detalj. Endres detaljen, endres helheten – endres helheten, endres detaljen. Endres én detalj, endres helheten og dermed hver eneste detaljs betydning, så enhver detalj er i enhver detalj. I den daglige virkeligheten forestiller vi oss at tingene eksisterer hver for seg; musikk er den direkte opplevelsen av at tingene bare eksisterer i kraft av hverandre. (Bastian 1988, s. 23)

Bastians tanker om detaljenes kraft har hatt en avgjørende rolle for mitt valg av tema i denne masteroppgaven. Ideen som denne oppgaven bygger på, nemlig å forsøke å forløse noe av el-gitarsens uforløste detaljrikdom, stammer fra Peter Bastian. Et inngående arbeid med detaljer i form av eksempelvis variasjon i anslag eller klanglig manipulasjon vil, i tråd med Bastians resonnement, kunne gi instrumentalisten flere muligheter til å påvirke helheten, og denne prosessen vil kunne bidra til å etablere en bredere gitaristisk palett. Videre vil inngående kjennskap til instrumentets detaljrikdom virke fruktbart ved at den kreative prosess vil kunne flyte mer uhindret. Dermed kan detaljene bygge bro mellom det helt konkrete og det affektive eller intuitive.

Askerøis og Bastians observasjoner vil videre kunne implementeres i forståelsen av hva som utgjør et instrumentalsound. Alle de parametrene som har innvirkning på instrumentets lyd og utøverens idiosynkratiske uttrykk, som estetiske valg, teknologi og teknikk, vil til sammen utgjøre soundet. Detaljenes kraft må også anerkjennes fordi det er nesten alltid disse som er definerende kjennetegn på instrumentalists egenartede sound.

1.5.2 Elektroakustisk musikk (som estetisk referanse for preparert el-gitar)

Den rivende musikalske utviklingen som futuristisk, elektronisk og elektroakustisk musikk på 1900-tallet ble startskuddet for, åpnet mange dører også for gitarister som ville gå nye veier. Ny teknologi for opptak og lydprosessering skulle bli det historiske bakteppet pionerene innen preparert gitar baserte sitt uttrykk på. Den elektroakustiske musikken står i klar opposisjon til den europeiske tradisjonsmusikken. I forskningsartikkelen *The analysis of electroacoustic music: Introduction* publisert i *Journal of New Music Research* beskrives sjangerens tilblivelse og innhold:

In 1948, Pierre Schaeffer produced the first works of musique concrète, thereby inaugurating what has become that extensive and varied repertory of genres and works,

collectively known as «electroacoustic music». During the 1950s, the arrival of magnetic tape offered composers a high-quality recording medium which facilitated an experimental approach to the manipulation of recorded sounds. So it was that composers now had at their disposal a viable means of accessing all sounds, and a medium in which new timbres and sound-shapes could be created and explored, whether by transforming recorded sources or by synthesizing new sounds. (Camilleri, L. & Smalley, D. 2008, s. 3)

Den amerikanske forfatteren, musikeren og musikkhistorikeren Thom Holmes jobbet med Paul Epstein og John Cage og beskriver hvordan disse radikale musikerne og komponistene redet grunnen for en ny æra:

The greatest legacy of futurist musicians, however, survives to this day in the acceptance of ambient sounds, noise, verbal and other non-tonal audio material in the composition of electronic and electroacoustic music. (Holmes 2008, s. 15)

Thom Holmes skriver også klargjørende om hvordan begrepet elektroakustisk musikk har utviklet seg, og videre om sjangerens rolle som katalysator for de teknologiske nyvinningene som skulle innebære et hamskifte i musikkens utvikling:

The term electroacoustic music is widely used to denote music that integrates sounds from the natural world with audio processing as well as synthesized sounds. The term «electroacoustic music» became more widely used during the 1970s and 1980s, a critical period of technology transition as the use of analog equipment began the switch to digital audio processing. (...) By the late 1970s, the importance of electronic music techniques to all genres of music had become apparent, (...) (Holmes 2008, s. 183)

Dersom vi tar utgangspunkt i Thom Holmes sin definisjon av begrepet og relaterer det til den preparerte el-gitaren ser vi klare likhetstrekk; lyder fra det Holmes betegner som den naturlige verden er generert av el-gitars strengene, ved hjelp av gitars mikrofon (pickups) brakt ut til lytteren gjennom en forsterker eller høyttaler. Prosesseringen foregår i dette tilfellet ved bruk av prepareringsobjekter, gjerne i kombinasjon med diverse effektpedaler for maksimalt sonisk utbytte. Slik blir det tydelig at preparert el-gitar kan kategoriseres under paraplybegrepet elektroakustisk musikk og nærmere bestemt underkategorien live elektronisk. I sin masteroppgave *Elektronisk gitar praktisert ut fra lydlandskapsperspektiver* utdyper Bjørn Charles Dreyer, stipendiat ved Institutt for rytmisk musikk ved UiA:

Det fins to hovedsjangre elektroakustisk musikk, akusmatisk og live elektronisk.

Akusmatisk musikk er ment for høyttalerlytting og eksisterer kun i innspilt form (på tape, CD, eller lagret i en computer), i live elektronisk musikk brukes teknologien til å generere, transformere eller trigge lyder, eller kombinere disse, i en framføring. Dette kan inkludere lyd skapt med menneskestemme, tradisjonelle instrumenter, elektroakustiske instrumenter eller andre innretninger satt i forbindelse med computerstyrte systemer. (Dreyer 2011, s. 16)

Forøvrig anses Keith Rowe, en av pionerene innen preparert gitar som presenteres i denne oppgaven, som den elektroakustiske improvisasjonens (friimprovisert elektroakustisk musikk) far, samt en sentral utøver innen sjangeren live elektronisk.

1.5.3 Glitch-estetikk

Med dette som et historisk utgangspunkt for å bedre kunne bestemme den preparerte el-gitars sound vil det være hensiktsmessig med mer konkrete betraktninger av instrumentets musikalske palett. I innledningen til artikkelen *The Pariahs of Sound: On the Post-Duchampian Aesthetics of Electro-acoustic Improv* publisert i tidsskriftet *Contemporary Music Review* skildrer William L. Ashline følgende sentrale element i electro-akustisk musikk som blant mange andre også har inspirert utøvere av preparert el-gitar:

T(t)he innovation of electro-acoustic music lies in its privileging of «glitch» aesthetics, the «pariahs of sound», sonic attributes that had been historically purged from musical language (Ashline 2010)

Slik bidrar Ashline til innsikt i det jeg anser som en av den preparerte el-gitars viktige estetiske referanser. Uttrykket *glitch aesthetics* refererer til den elektro-akustiske musikkens elektronisk genererte lyder, samt hvordan elektronikkens uforutsigbarhet omfavnes som uttrykksdefinerende. Glitch (som på norsk kan oversettes til svikt) beskriver de vilkårlige og uregjerlige kvalitetene elektronikken innehar, og etter hvert har begrepet utviklet seg til også å omhandle fragmenterte, «mekaniske» eller «data-aktige» lyder som ikke er elektronikk-prosesserte. Slik jeg ser det må glitch anses som et sentralt begrep innen den preparerte el-gitars estetikk ettersom glitch-estetikk er såpass utpreget blant dens toneangivende utøvere. Ettersom glitch-estetikk framstår som den rake motsetningen til el-gitars ikke-prosesserte grunnlyd kan begrepet anses som et kjennetegn for den preparerte el-gitars sound. Den teknologiske utviklingen i det 20. århundret har altså hatt en direkte innvirkning på den preparerte el-gitars framvekst og utvikling. Men å fullt ut definere den preparerte el-gitars sound er en vanskelig oppgave på grunn av den store uttrykksvariasjonen.

Derfor anser jeg det som hensiktsmessig å beskrive den lydprosesserings-teknologiske utviklingen innen futuristisk, elektronisk og elektroakustisk musikk, den gir innsikt i hvilket tankegods og referanser som dannet grunnlaget for den preparerte el-gitarens opprinnelse og har bidratt til å forme dens sound. Janne Vanhanen, professor ved Universitetet i Helsinki skriver i sin artikkel *Loving the Ghost in the Machine* om lydprosesserings-teknologiens utvikling og dens musikalske påvirkning:

One can see the effect of (...) sound processing technology as having helped in breaking with the traditional musical notation and the ideal of a pure musical form. Once all sound has become recordable and reproducible by machines, we can be done away with the concept of music as residing, ultimately, in the score. (...) From machinic point of view (or hearing) there's no difference between voice and noise, we have only sonic stratum and various means to manipulate that sound matter. (Vanhanen 2004, s. 4)

Vanhanen beskriver her hvordan utviklingen forandret måten å lytte på, hvordan den tvang fram nye syn på hva musikk er. Den innebar et brudd med musikktradisjon, notasjon og med idealiserte musikkuttrykk og fikk en omveltende effekt på musikernes uttrykkspalett. Med dette bakteppet kan vi bedre forstå den preparerte el-gitaren ved å anse prepareringsteknikker som en form for lydmanipulering.

1.5.4 Noise

Mitt møte med begrepet noise eller på norsk støy har vært når det brukes i negativ forstand om uønskede lyder på konsert eller i studio. Begrepet er også et uttrykk i dagligtalen vår for å beskrive slitsom og uønsket lyd, men etter hvert har en annen betydning av støy åpenbart seg for meg. I dag anser jeg støy som sidestilt med andre tradisjonelle musikalske virkemidler som terrasse-dynamikk eller reharmonisering. Torben Sangild, post-doktor ved Universitetet i København skriver følgende i sin bok *The Aesthetics of Noise*:

«Unpleasant sounds» – this is the common and colloquial, but also the most intricate, meaning of noise. And it is obviously a subjective definition. There are very few general rules as to which sounds are unpleasant (the higher the frequency and the louder the sound, the more unpleasant it feels); it is to a great extent a matter of personal idiosyncrasy and cultural-historical situation. An important factor in coming to dislike certain sounds is the extent to which they are considered meaningful. The noise of the roaring sea, for example, is not far from white radio noise, but is nonetheless not considered unpleasant and irritating. We still seek meaning in nature and therefore the roaring of the sea is a blissful sound,

whereas radio noise (even if we were to hear it as indistinguishable from the sea) is normally considered a disturbance. Artists, who deal with noise in their music, as well as their audience, have a different approach to white noise, no longer considering it a nuisance. (Sangild 2002, s. 8)

Sangild vektlegger her de kulturelt betingede årsakene til fordommer mot støy. Ved å sammenligne vår persepsjon av havbrus og hvit støy viser han oss hvordan iboende biologiske og eksterne sosiale krefter påvirker vårt forhold til lyd. Støy kan altså anses som en kilde til ubehag for mennesket. Men musikalske virkemidler som utfordrer lytteren er også en nødvendig del av uttrykksnarrativet. Sangild beskriver støyens overordnede funksjon i musikk på følgende vis:

The ecstasy of noise is predominantly aggressive and vehement, as the maelstrom of noise in Sonic Youth. This is often an aesthetization of violence and suffering, the noise being an ingredient in what one might call a Dionysian aesthetic. (Sangild 2002, s. 22)

Men i tillegg til å uttrykke aggresjon og lidelse kan støy anvendes som stemningskapende virkemiddel i kombinasjon med andre musikalske elementer. I Sangilds definisjon av støy presenterer han et mer nyansert syn på støy som musikalsk virkemiddel:

Noises are sounds that are impure and irregular, neither tones nor rhythm - roaring, pealing, blurry sounds with a lot of simultaneous frequencies, as opposed to a rounded sound with a basic frequency and its related overtones. (Sangild 2002, s. 5)

Støy kan altså omfatte lyder som er skitne og irregulære, og slike lyder vil også kunne brukes til å tilføre bevegelse eller dybde i musikk som uttrykker det motsatte av aggresjon og lidelse. Et eksempel på dette er hvordan man i hiphop legger til knitringstøy fra platespiller for å skape et mer organisk eller analogt sound.

1.5.5 Mikrotonalitet

Mange prepareringsteknikker gir andre nyanser i pitch og tonalitet. I følgende sitat fra boka *Studying Popular Music* peker Richard Middleton på musikkvitenskapens nedprioritering av disse nyansene fordi notasjonssystemet favoriserer det tempererte og metriske. Man kan tolke Middleton i retning av at nyanser i pitch og tonalitet av den grunn i mindre grad diskuteres eller fokuseres på innen musikkvitenskapen.

M(m)usicological methods tend to foreground those musical parameters which can be easily notated: discrete pitches within the diatonic/chromatic system; organized combinations of such pitches (chords) and of melodic parts using those pitches (counterpoint); mathematically simple durational relationships; through-composed structures (involving relationships of phrases, sections and movements, and thematic relationships and developments); combinations of voices and instruments (texture; orchestration). Conversely, they tend to neglect or have difficulty with parameters which are not easily notated: non-standard pitch and non discrete pitch movement (slides, slurs, blue notes, microtones, and so on); irregular, irrational rhythms, polyrhythms, and rhythmic nuance (off-beat phrasing, slight delays, anticipations and speed-ups, and the complex durational relationships often involved in heterophonic and 'loose' part-playing, and overlapping anaphonal phrases) nuance of ornamentation, accent, articulation. (Middleton 1993, s. 104-105)

Middleton definerer i dette sitatet en rekke parametre som i musikkvitenskapen faller utenfor, men som er et ypperlig tilskudd til begrepsapparatet for omtale av den preparerte gitarens nyanser i rytmikk og tonalitet. Ikke-standard tonehøyde eller tonehøyde-bevegelser, uregelmessig rytmikk eller rytmisk nyanse samt nyanse i ornamentering, akksentuering og artikulering utpeker seg som relevant terminologi i den forbindelse - terminologi velegnet til å beskrive den preparerte el-gitarens nyanser; nyanser som inviterer til en økt bevisstgjøring av mikrotonalitet. Denne bevisstgjøringsprosessen har for undertegnede vært det første møte med musikalske parametre (mikrotonale og rytmiske) som nå framstår som essensielle, men som jeg med min erfaring fra musikkutdanningsinstitusjoner i liten grad har blitt introdusert for. Dette kan tyde på at det finnes musikalske parametre som utfordrer vårt begrepsapparat og notasjonssystem som av rent praktiske grunner nedprioriteres.

Middletons redegjørelse for notasjonssystemets begrensinger og som konsekvens musikkvitenskapens noe begrensende fokus på uregelmessige tonehøyder, ornamentikk og rytmikk, er verdt å merke seg. Det finnes også andre innarbeidede fordommer mot mikrotonalitet:

The western tuning system is cool and versatile and full of intriguing symmetries, but it gets oppressive after a while. We're taught that pitches from outside our system are «out of tune» or «wrong». If you're intending to play the standard pitches and you miss, that does usually sound bad. But when you play between the piano keys on purpose in musically logical places, microtones can be the most beautiful sound in the world. Blue notes enrich the western tuning system with glimpses of the infinite possibility of the underlying continuous pitch spectrum. (Ethan Hein, 2010)

Slik beskriver universitetslektor i musikkteknologi ved New York University, Ethan Hein, i sitt blogg-innlegg *Blue notes and other microtones* hvordan den faste tempereringen i vestlig musikk kan virke undertrykkende på bruk av ikke-fast tonehøyde. Preparert el-gitar i en populærmusikalsk sammenheng er et egnet format for utforskning av mikrotonenes potensiale i tonal musikk. Hein anvender begrepet pitch spectrum, eller på norsk tonehøydespekter. Dette begrepet vil bli brukt i resultatutviklingskapitlet.

1.5.6 Populærmusikk

Preparert gitar forekommer hovedsakelig i eksperimentell musikk eller kunstmusikk, men å undersøke dens potensiale i en populærmusikalsk kontekst innebærer en fusjon av både populærmusikalske og kunstmusikalske elementer. Fordi denne fusjonen utgjør den estetiske kjernen i prosjektet og ettersom populærmusikk og kunstmusikk er begreper av generell karakter finner jeg det hensiktsmessig å klargjøre min tolkning og videre bruk av disse.

Begrepet populærmusikk er en samlebetegnelse for en rekke ulike musikkjangre. Ofte oppfattes begrepet feilaktig som ensbetydende med popmusikk, men sjangre som blues, soul, rock, country, funk, metal, hiphop, elektronisk musikk, jazz og R&B inngår også i betegnelsen. (Store norske leksikon, 2018) I tillegg til folkemusikk og kunstmusikk utgjør populærmusikk de tre hovedkategoriene for inndeling av musikkjangre, men skillelinjene kategoriene i mellom blir stadig mer tvetydige. Tradisjonelt sett har populærmusikkens kjennetegn vært at den er tilgjengelig og underholdende (Hansen, K. & Bergan, J. 2019), dette i kontrast til kunstmusikk (som eksempelvis klassisk musikk eller minimalisme) karakterisert ved et smalere nedslagsfelt og ved å være mer intellektuelt utfordrende.

I min søken etter treffsikre og oppdaterte definisjoner av populærmusikk har jeg funnet følgende sitat fra boka *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music* skrevet av Richard Middleton, bestående av innsiktsfulle betraktninger av sjangerens grunnpilarer:

However «popular music» is articulated, whatever we try to make it mean, the people as subject is embedded somewhere within it, and with an emotional charge that will apparently just not go away. We need to account for that investment as well as the (necessary) mutability of content. (Middleton 2006, s. 34)

I tråd med Middletons tanker vil man kunne hevde at den store majoriteten av populærmusikk (samt de mange definisjonene av begrepet) i destillert form eksisterer for og omhandler folket, altså mennesket og dets følelser. Jeg anser Middleton sine tanker om sjangerens grunnpilarer som

grunnleggende for en treffende definisjon av begrepet. Samtidig er det musikalske og sosio-økonomiske mekanismer som det og må tas høyde for. I sin bok *Popular Music: The Key Concepts* utdyper Roy Shuker:

It seems that a satisfactory definition of popular music must encompass both musical and socio-economic characteristics. Essentially, all popular music consists of a hybrid of musical traditions, styles, and influences, and is also an economic product which is invested with ideological significance by many of its consumers. (Shuker 2002, s. 205)

Middletons og Shukers teorier utgjør i denne oppgaven det musikkvitenskapelige bakteppet for fortolkning av begrepet. Shuker supplerer: *This ongoing tension between art and commerce in popular music is evident (...)* og utpeker en iboende konflikt innen populærmusikken: motsetningen mellom kunst og kommersialisme.

Som en konsekvens av arbeidet med problemstillingene knyttet til populærmusikk har jeg konstruert min egen definisjon av begrepet populærmusikk: *musikk som innehar melodiske og harmoniske elementer med en overveiende konsonerende og begrenset sonisk utfordrende karakter.*

1.5.7 Kunstmusikk

Kunstmusikk er på samme måte som populærmusikk en samlebetegnelse som blant annet innbefatter det åpne sjangerbegrepet eksperimentell musikk. Med dette mener man musikk som søker utover de konvensjonelle rammene som sjanger eller stilart gir. Eksperimentell musikk kan anses som et mer bokstavelig synonym for begrepet avantgarde – et begrep som omfatter «eksperimenterende» kunstnere uansett uttrykk som opponerer mot tradisjonell form såvel som innhold, (Ledang, O. & Sundberg, O. 2018). Eksperimentell musikk står i kontrast til populærmusikkbegrepet i denne oppgaven, men at et ikke foreligger noe distinkt stilistisk kjennetegn felles for musikerne og musikken som defineres som eksperimentell eller som populærmusikk, er verdt å merke seg. (Det slår meg at musikkterminologi i noen tilfeller kan virke stagnerende på musikalsk fusjon.)

David Nicholls sine observasjoner i boka *The Cambridge History of Music* viser hvordan eksperimentell musikk og populærmusikk er begreper som innehar et stort potensiale for musikkvitenskapelig diskurs ved at deres betydning er i stadig forandring:

These problems of definition are at least partly attributable to two linked paradoxes. First, almost all forms of radicalism will, as a function of time, progressively degenerate into normality and acceptability: today's novelty can easily become tomorrow's cliché. Second

(and more important), radicalism does not exist per se, but rather is a function of difference when measured against contemporaneous norms. (Nicholls 2004, s. 517)

Nicholls peker på det faktum at majoriteten av radikale uttrykk med tiden vil normaliseres og aksepteres. Jeg deler Nichols syn om at radikalisme i musikk ikke eksisterer som sådan, men først og fremst fungerer i opposisjon til samtidens normer før den med tiden aksepteres som kontemporær. Dette er et sentralt poeng i oppgaven og kanskje er det bare et spørsmål om tid før preparert gitar i populærmusikk også er en del av normen.

Nicholls beskriver det radikale uttrykkets evolusjon og følgende refleksjon rundt dets grunnpilarer minner om Middletons refleksjoner rundt de grunnleggende mekanismene i populærmusikken ved at de begge inntar et fenomenologisk standpunkt:

A(a)t any given time, both exist at the forefront of contemporary music thought and practice (and are therefore de facto likely to disturb rather than reassure, challenge rather than comfort) (Nicholls 2004, s. 518)

Han fortsetter utdypende om utfordringen knyttet til å tydelig definere begrepene avant-garde og eksperimentell musikk:

A(a)nd that what distinguishes them is the extent to which they take the Eurocentric art music tradition as a reference point. Thus, very generally, avant-garde music can be viewed as occupying an extreme position within the tradition, while experimental music lies outside it. The distinction may appear slight, but when applied to such areas as institutional support, «official» recognition, and financial reward, the avant garde's links with tradition - however tenuous - can carry enormous weight. (Nicholls 2004, s. 518)

Nicholls peker på distinksjonen mellom avant-garde som forholder seg til den europeiske kunstmusikkens tradisjon, mens eksperimentell musikk bryter med denne. Slik kan begrepet eksperimentell musikk tolkes i betydningen brudd med tradisjon. På bakgrunn av dette har jeg kommet fram til å anse begrepet som en fellesbenevnelse for alle idiosynkratiske og ikke-definerbare uttrykk eller virkemidler i musikk som ikke kan identifiseres i henhold til en tradisjon.

Slik har jeg forsøkt å bidra til innsikt i disse to musikk-kategoriens kjennetegn, og komparativt belyse deres likhetstrekk og forskjeller. Videre har jeg etterstrebet å vise hvordan disse begrepene er i stadig forandring og hvordan jeg har kommet fram til mine egne tolkninger.

1.6 Avgrensning og oppgavens videre struktur

I det innledende arbeidet med denne oppgaven vurderte jeg flere forskjellige innfallsvinkler til temaet preparert gitar. Opprinneleg var tanken å undersøke lydmanipulasjon som kreativ katalysator i komposisjon, sett hovedsakelig i et musikkpsykologisk perspektiv. Etter hvert slo det meg derimot at jeg, uansett innfallsvinkel, måtte utvikle og mestre den praktiske delen av lydmanipulasjonen gjennom preparering, og videre at dette punktet alene var mer enn omfattende nok om ikke den kreative implementeringen i komposisjon også skulle forskes på. På bakgrunn av disse avveiningene konkluderte jeg med at det ville være mest hensiktsmessig å avgrense oppgaven til å omhandle det rent prepareringstekniske, men det kreative elementet foreligger i form av et mål om å anvende preparering som ressurs i utviklingen av et idiosynkratisk el-gitarsound.

I innledningskapittelet har jeg redegjort for bakgrunnen for mitt valg av tema. Her er det et viktig poeng for meg å vise hvordan min egen prosess med å utvikle eget el-gitarsound og en egen musikalsk identitet har vært lang og kronglete, men at denne prosessen har vært helt nødvendig. Prøving og feiling, oppturer og nedturer er, slik jeg ser det, en naturlig del av prosessen med å avdekke og utvikle sin musikalske identitet. At man ikke trenger å forholde seg til sjangerkonvensjoner og musikkmiljøets normer kan virke forløsende. Å bruke preparert gitar i populærmusikk bryter med visse konvensjoner og normer. Min ambisjon i den forbindelse er å inspirere andre til å gjøre det samme dersom de ønsker det. I presentasjonen av oppgavens sentrale begreper har jeg på samme måte forsøkt å belyse de uendelige mulighetene som preparert gitar spesielt, og idiosynkrati generelt, gir og at veivalget er vårt.

I kapittel nummer to redegjør jeg for det teoretiske utgangspunktet for forskningen presentert i fjerde og femte kapittel. Det foreligger kun en begrenset mengde litteratur som omhandler preparert gitar generelt og, såvidt meg bekjent, etter et grundig litteratursøk, ingen litteratur som inngående undersøker implementering av preparert el-gitar i populærmusikk spesifikt. Derfor har jeg valgt beslektet teori som jeg anser som relevant for å belyse den preparerte el-gitars viktigste kvaliteter og utfordringer. Innledningsvis presenteres sentral musikkvitenskapelig teori vedrørende populærmusikk og kunstmusikk, deretter teori om el-gitar og til slutt teori som omhandler den preparerte el-gitars sentrale historiske, tekniske og soniske sider.

I kapittel nummer tre, om oppgavens metodikk og forskningsprosess, redegjør jeg for aksjonsforskningens egnethet som hovedmetode og trekker fram erfaringslæring som et sentralt moment. Deretter presenteres viktige problemstillinger knyttet til kunstrelatert forskning, deriblant påviselig betydning og subjektivitet, for å belyse de potensielle fallgruvene i min forskning. Dernest skildrer jeg forskningsprosessen, herunder parametrene for undersøkelsen av de utvalgte prepareringsteknikker. Videre redegjør jeg også for kvalitative forskningsintervju som

sekundærmetode for innhenting av data og avslutningsvis foretar jeg en vurdering av dataenes gyldighet og pålitelighet, samt forskningsetiske dilemmaer.

Forskningsresultatene fremlegges i to separate resultatkapitler. Kapittel 4 innehar et overordnet utviklingsperspektiv og angir de sentrale pionerene innen fagfeltet preparert el-gitar og deres sentrale arbeider. I kapittel 5 gransker jeg hvordan pionerenes kunnskap kan være relevant i dag. Her dokumenterer jeg min eksperimentering med pionerens og mine egne prepareringsteknikker og ender avslutningsvis opp med en kjennetegnstabell for preparert el-gitar av 2019. Som et supplement i resultatkapittelet inngår kvalitative forskningsintervju. Gitarister med et distinkt særpreg, som er forskjellige fra meg og hverandre er intervjuet. Til tross for musikalske aspirasjoner, møter vi i prosessen mot å utvikle et idiosynkratisk gitar-sound mange liknende utfordringer. Til felles har respondentene også det at de har brutt med tradisjonell gitarsound og gitarteknikk.

I tillegg vil det vedlegges musikk (i form av video-opptak) som praktiske eksempler på hvordan de undersøkte prepareringsteknikkene kan implementeres i en populærmusikalsk sammenheng. Slik ønsker jeg å tilby en helhetlig redegjørelse for mitt forskningsarbeide fra idé til resultat, for både tekniske og musikalske sider ved preparering.

2. Teori og litteratur

I dette kapitlet redegjør jeg for det teoretiske utgangspunktet for forskningen presentert i fjerde kapittel. Innledningsvis presenteres sentral musikkvitenskapig teori vedrørende populærmusikk og kunstmusikk, deretter el-gitarrelatert teori og til slutt teori som belyser og omhandler den preparerte el-gitars sentrale historiske, tekniske, soniske sider.

2.1 Tidligere forskningslitteratur

Det har vist seg utfordrende å finne forskning som direkte omhandler fagfeltet preparert gitar. Den begrensede mengden litteratur som foreligger gir en generell innføring i temaet, men reflekterer i liten grad rundt potensialet i ukonvensjonell implementering av preparert gitar. Det finnes et vell av litteratur om gitarfaget som sådan, om el-gitars teknologiske og tekniske utvikling, om ulike gitartradisjoner og gitaristisk uttrykksfusjon, men altså ikke spesifikt om hvordan preparert gitar kan brukes på nye måter eller i andre sjangre. Den klassiske gitar-duoen Elgart/Yates står bak utgivelsen *Prepared Guitar Techniques* som tar for seg preparering av akustisk gitar. Bart Hopkin og Yuri Landman utga i 2012 boka *Nice Noice* som gir en generell innføring i preparert gitar og mange av de mulighetene feltet rommer. Seth F. Josel og Ming Tsao skriver i sin bok *The Techniques of Guitar Playing* om gitars utvidede rolle i kunstmusikk, men el-gitar er ikke inkludert. Boka *The Unorthodox Guitar* skrevet av Mike Frengel omhandler derimot lydmanipulasjonsteknikker som for eksempel el-gitar med effektpedaler og en lang rekke utvidede utøvingsteknikker og prepareringer. Denne utgivelsen utmerker seg som en god kilde til prepareringsteknikker og implementering av disse. Slik jeg ser det representerer boka den mest grundige gjennomgangen av fagfeltet preparert gitar i tillegg til at den innehar en åpen og sjangerdemokratisk tilnærming til hvordan disse teknikkene kan anvendes.

2.1.1 Teoretisk utgangspunkt

Følgende sitat fra *The electric guitar: an augmented instrument and a tool for musical composition* publisert i *Journal of Interdisciplinary Music studies*, 4. utgave oppsummerer presist det teoretiske utgangspunktet for mitt prosjekt; nemlig at prepareringsteknikker kan inngå som katalysator i utviklingen av et idiosynkratisk el-gitarsound:

Regarding its tight connection to the technological evolutions of the twentieth century, the electric guitar appears as a pioneer instrument. Since its conception, it has been the object of an intense organologic experimentation in the acoustic, electric and digital domains, shared by a vast community of guitarists, instrument makers and electronic engineers. The instrument's development has been stimulated by the value attributed to sonic individuality within the musical styles commonly associated to the electric guitar.

(O. Lähdeoja, B. Navarret, S. Quintans, A. Sedes 2010, s. 40)

Preparert el-gitar kan gi nye impulser innen elektroakustisk nybrottsarbeide og sånn stimulere til sonisk individualitet. Den vedvarende eksperimenteringen med instrumentets konstruksjon og teknikk som her beskrives har vært fruktbar i kunstnerisk sammenheng. Den gikk hånd i hånd med det kulturelle behovet og rommet for sonisk individualitet og de stimulerte derved hverandre. Men all logikk tilsier at denne instrumental-eksperimenteringen en gang vil nå sitt topp-punkt. Noen faser i musikkhistorien innehar en større grad av eksperimentering enn andre helt enkelt fordi mye av det som en gang var utradisjonelt og ukonvensjonelt en dag kan bli allemannseie. Kanskje er dette noe av forklaringen på hvorfor el-gitaren nå i økende grad framstår som en pioner, men i betydningen «gammeldags». Preparert gitar kan bidra til å videreføre instrumentets lange tradisjoner for eksperimentering.

2.1.2 Tverrfaglig innfallsvinkel

I den samme forskningsartikkelen, *The electric guitar: an augmented instrument and a tool for musical composition*, heter det videre:

In order to stimulate a musicology of the electric guitar, one should integrate organology, sound engineering, computer music studies, as well as the study of the poiesis and praxis of musicians and composers into a cross- disciplinary approach.

(O. La 'hdeoja, B. Navarret, S. Quintans, A. Sedes 2010, s. 44)

Artikkelforfatterne tar til orde for en tverrfaglig innfallsvinkel for å stimulere det videre musikkvitenskapelige arbeidet med el-gitar og dens rolle. Slik jeg ser det inngår preparert gitar i flere av elementene det her anmodes til at skal inkluderes. Denne oppgaven er mitt bidrag til denne tverrfaglige innfallsvinkelen til musikkvitenskapelig arbeid med el-gitar som fokusområde.

2.2 Valg av perspektiv

For å danne et mest mulig komplett bilde av prosjektet vil jeg gå inn på perspektiver rundt populærmusikk og gitarestetikk. Ved å dele inn disse i ulike kategorier vil jeg belyse temaets kompleksitet og samtidig vise hvordan alt henger sammen og tydeliggjøre sentrale definisjoner i kontekst av oppgaven. Alt dette er avgjørende i en akademisk omtale av kreative uttrykksformer da summen av kunsten er større enn dens bestanddeler. Visse aspekter ved kunsten lar seg ikke fullt identifiseres eller defineres. Kategoriene utgjør teorien i min oppgave og inndeles på følgende måte: historie, teknikk og estetikk

Ettersom det tidligere forskningsgrunnlaget som direkte omhandler preparert gitar er begrenset blir det nærliggende å undersøke hvordan prepareringsteknikker brukes på andre instrumenter. Oppgaven vil forsøke å belyse fagfeltet preparert gitar i et utviklingsperspektiv – dens

opphav og utvikling. Deretter vil jeg se på hvordan de sentrale pionerens sitt tankegods og idéer kan oversettes til populærmusikk i min samtid, og til slutt vise i praksis hva prosessen med å utvikle en egen sound innebærer med oppgaveforfatteren som eksempel. Den vil fremlegge informasjon om den preparerte gitarens historie og utvikling og fremlegge en kjennetegnstabell for preparert gitar å 2019 innhentet ved aksjonsforskning.

2.2.1 John Cage om støy

I denne oppgaven møtes som tidligere nevnt to hovedretninger innen musikk. Preparert gitar som tradisjonelt sett er hjemmehørende i kunstmusikken eller eksperimentell musikk møter populærmusikken eller rytmisk musikk. Med tanke på den preparerte gitarens avantgardistiske bakgrunn og hjemmebane blir det nærliggende å se nærmere på den eksperimentelle musikkens natur for å bedre forstå den preparerte gitarens natur. Kanskje er dette et element ved preparert gitar som kan ha sjangeroverskridende overføringsverdi?

Whereas in the past, the point of disagreement has been between dissonance and consonance, it will be, in the immediate future, between noise and so-called musical sounds. (Cage 1961, s. 4)

Sitatet er hentet fra John Cage sin bok *Silence: Lectures and Writings* og illustrerer godt den nye tankegangen som framveksten av eksperimentell kunstmusikk tidlig på 1900-tallet innebar. Cage forklarer hvordan bruken av støy kontra det han kaller musikalske lyder kan sammenlignes med relasjonen mellom det konsonerende og det dissonerende. I denne oppgaven vil jeg anvende Cage sin formulering og ved å omtale støy som dissonans forhåpentligvis bidra til å gjøre det noe ladede begrepet støy mer stuerent i populærmusikalsk kontekst. Det er nærliggende for meg å finne egnede begreper for å forklare det eksperimentelle og dermed lettere kunne implementere det i populærmusikalsk kontekst, med den hensikt å bygge bro mellom den eksperimentelle og rytmiske musikken. El-gitar anvendt med prepareringsteknikker i populærmusikk kan bidra til å bryte ned stagnerende sjangerbarrierer og musikalske fordommer.

2.2.2 Instrumental forståelse

Den eksperimentelle musikken kan betraktes som en kilde til nye musikalske innfallsvinkler. I boka *The Ashgate Research Companion to Experimental Music* skriver medforfatter Andy Keep i sitt kapittel kalt *Instrumentalizing: Approaches to Improvising with Sounding Objects in Experimental Music* om hvordan et trekk ved eksperimentell musikk er at behovet for klart definerte musikkinstrumenter faller bort og fortsetter:

The performer's perspective of a musical instrument is also effectively changed from the traditional role of being a predetermined thing that realizes a musical language outside or indifferent to it self, to being an act that explores an object for its inherent sonic properties. This exploratory process seeks to create artistic statements that are responsive to the emerging sonic properties of an adopted or appropriated sounding object. The combination of artistic approach and performer activities (...) (Keep 2009 s. 113)

Det for meg viktigste av Keeps poeng er hvordan instrumentets tradisjonelle rolle oppløses i kontekst av eksperimentell musikk. Keeps sitat i sin helhet beskriver det som for meg er appellerende ved eksperimentell musikk, nemlig at den frigjør oss fra de tillærte musikalske virkemidlene og dermed tvinger oss til å lage våre egne og til å stole på egen musikalitet. I kontekst av denne oppgaven vil eksperimentell musikk først og fremst representere en åpen innfallsvinkel til musikalsk arbeid, uavhengig av sjanger. Ambisjonen om å bygge bro mellom den eksperimentelle musikken og populærmusikken stammer fra frustrasjonen over alle nye ideer som forkastes i konvensjonenes navn. Tanken er enkel: å legge til rette for de beste ideene ved å ta det som jeg anser som de beste kvalitetene ved både populærmusikk og eksperimentell musikk.

2.2.3 Bill Frisells gitarfilosofi

Visse skikkelser i gitarens historie har endret vårt syn på instrumentets rolle i solo-sammenheng eller som del av et ensemble. Jeg vil presentere de store pionerene innen preparert gitar og utvalgte elementer fra deres virke, men ikke bare det. Innovative gitarister som ikke benytter seg av prepareringsteknikker er likefullt relevante i denne undersøkelsen av gitarsound. Alle forenes de i sitt opprør mot det idiomatiske og i bruddet med den etablerte gitartradisjonens fasit. Jeg vil belyse deres instrumentaltekniske særegenheter og musikalske påvirkningskraft.

Den amerikanske gitaristen og komponisten Bill Frisell er en viktig kilde til inspirasjon for meg. Han trekkes ofte fram som en av de store, nålevende jazzgitaristene på linje med Pat Metheny og John Scofield, men Frisells produksjon inneholder mye mer enn jazz. Hans mange og svært varierte utgivelser vitner om en musiker i stadig kunstnerisk utvikling. Stilmessig og konseptuelt er Frisells plater påfallende ulike, men hans tone og spillestil er umiddelbart gjenkjennbar. Sammenlignet med Methenys eller Scofields linjespill med raske løp har Frisell omfavnet et mer akkordistisk solospill. Veldig enkelt fortalt blir hans solospill mer direkte knyttet til hans akkompagnement-stil. Dette bidrar med en tvetydighet som kan få lytteren til å tenke; er dette en solo eller et planlagt instrumentalparti? Frisell evner å bruke denne tvetydigheten for å overraske lytteren. Hans gitarfilosofi er annerledes og utypisk:

T(h)at instrument has the ability to kind of almost mimic all these other instruments. Sometimes I will be hearing an orchestra in my head and I'm trying to get that sound to come out on the guitar. I spend a lot of time copying saxophone players and trumpet players. Not to say that it is not important to listen to guitar players, but there's so much music out there and so many possibilities. I like anyone who plays any instrument. It seems like you can get a lot deeper into your own instrument if you open yourself up to just music in general, rather than just zeroing in on the one instrument. (All About Jazz 2004)

For meg er Frisells åpne innstilling til gitarens rolle svært appellerende. Hans refleksjoner om å behandle gitaren som orkester og imitering av andre instrumenter viser hvordan man kan bryte med gitarens konvensjonelle funksjon som komp- eller soloinstrument. Frisell antyder at dette bruddet innehar et kreativt potensiale fordi den enkelte utøveren i mangel av konvensjonelle virkemidler i økt grad støtter seg til egen musikalitet. Dette tankegodset har i stor grad formet meg som utøver og hatt innvirkning på valg av tema for avhandlingen.

2.3 Elektrisk gitar (mangfoldet)

The electric guitar is a modern example of an instrument created by a musical genre which has then gone on to promote the development of the genre. This demonstrates the way in which instruments interact with the musical styles they inhabit. (Menzies 1999, s. 28)

Den elektriske gitaren er interessant fordi den tilbyr så mange muligheter hva lyd angår. Den ble oppfunnet i 1931 og må derfor regnes som et ungt instrument. Gjennom sin korte levetid har instrumentet likevel vært epokegjørende. El-gitaren var det definerende instrumentet i pop og rock sin framvekst på 1950- og 1960-tallet og slik forble det i mange tiår. Noen utøvere har utvidet vår forståelse av hva el-gitaren gjør mulig. Jimi Hendrix sin måte å spille på var helt ny. Med hans karakteristiske distordede lyd og lek med sustain og feedback framstod el-gitaren som et nytt instrument og det fikk en revolusjonsartet effekt på en hel generasjon av gitarister. Historien om Hendrix viser instrumentets enorme bredde og potensiale som middel for å utvikle og uttrykke musikalsk egenart.

The early 1960s saw the widespread adoption of the solid body electric guitar, (...) and in the late 1960s Jimi Hendrix (1942-1970) revolutionized that instrument by exploiting the wild noisiness of feedback and distortion with unprecedented virtuosity. (Who else could have turned the national anthem into a protest song, as Hendrix did at Woodstock in 1969?) According to Brian Eno, Hendrix was «the first properly electronic composer» (Steinberg 1995) (Walser 2004, s. 366)

Hendrix er et kjent eksempel på utøvere som går sine egne veier. Men det finnes mindre kjente eksempler på denne typen pionerarbeid som i retrospekt også kan bli ansett som avgjørende for el-gitars utvikling i framtida. En del av formålet med første del av resultatutviklingskapitlet er nemlig å presentere pionerene innen preparert gitar, pionerer som har bidratt med nybrottsarbeid relevant for el-gitarister i mange ulike sjangre. Min påstand er at disse pionerene og deres bidrag til gitarfaget i for liten grad har blitt utforsket og videre at de representerer en betydelig kilde til inspirasjon og utvikling for el-gitarister eksempelvis innen populærmusikken.

2.3.1 Lydprosessering

I snart 10 år har jeg aktivt utforsket kombinasjonen el-gitar og elektronikk. Teknologien gjør det mulig å legge til effekt på lyden som for eksempel klang eller vring, men også muliggjør å endre gitars grunnlyd til det ugjenkjennelige og i siste instans kan ulike effektbokser anses som et eget separat instrument som eksempelvis gir anledning til kultivering av støy og feedback uten at gitarspill er involvert.

Perhaps the most distinctive attribute of the electric instrument, however, is the ability to alter the sound by means of effects processing, giving the instrument unparalleled timbral variety. (Frengel 2017, s. 7)

Mike Frengel peker her på hvordan effektbokser kan tilføre *timbral variety*. Men som John Schneider skriver i innledningen til sin bok *The Contemporary Guitar*:

In order to understand fully the techniques of sound production on the guitar it is first necessary to devise an accurate method for describing the sound the instrument makes, in order that a connection can be made between the mechanical actions of the player/instrument and the resultant sound. (Schneider 1985)

2.3.2 Schoutens modell vedr. timbre

Schneider gjengir videre J. F. Schouten sin modell for kategorisering av de ulike enhetene som til sammen utgjør *timbre*:

- 1 The *time envelope* in terms of rise time, duration, and decay.
- 2 The *prefix*—the onset of a sound, quite dissimilar to the ensuing lasting vibration.
- 3 The *spectral envelope*—amplitude of the partials of a sound.
- 4 *Change*—of spectral envelope (formant glide) and fundamental frequency (micro-intonation)

5 The range between tonal and noiselike character (the svale ranging from perfect periodicity through imperfect periodicity to random noise.)
(Schneider 1985, s. 12)

På norsk vil uttrykket kunne oversettes til klanglig variasjon, men i mangel på en presis oversettelse til norsk velger jeg å benytte meg av det engelske *timbre*. Det er mitt klare inntrykk at uttrykket *timbre* menes å også innebefatte tekstur. Enkelt forklart er *timbre* klang eller summen flere klanger samtidig. Men summen av flere klanger samtidig kan defineres som en tekstur, et begrep som beskriver symbiosen mellom rytme og tonalitet. I innledningen til sitt kapittel om tekstur i *The Oxford Handbook of Critical Concepts of Music Theory* sammenfatter Jonathan De Souza begrepets meningsinnhold slik:

T(t)he interplay of rhythm and pitch - specifically, degrees of synchrony and similar motion - produces basic textural categories (monophony, homophony, polyphony, and heterophony). These textural types may be transformed or hierarchically combined. (...) such textural structures are supplemented by textural materials, involving timbre, articulation, dynamics, and so forth. This focus on sound quality suggests a more «tactile» approach, imagining musical texture in terms of embodied performance and instrumental materiality. (De Souza 2015)

2.3.3 Schaeffers modell vedr. tekstur

De Souza benytter uttrykket teksturelle strukturer for å vise hvordan flere musikalske elementer til sammen kan inngå i det vi anser som tekstur, deriblant klang, artikulasjon og dynamikk. Dermed melder behovet seg for et slags system for å kategorisere de ulike lyder og lyd kvaliteter som innebefattes av begrepene klang og tekstur. Thom Holmes sammenfatter Schaeffer sitt tre-delte system for å forstå musikalsk lyd slik (og presiserer at Abraham Moles (1922-1992) sine teorier om lydens fysiologiske effekt hadde stor påvirkning på Schaeffer sine betraktninger på dette området):

- 1 The Harmonic Plan (*plan harmonique*): the development of timbre (tone quality) as a function of the entire range of audible frequencies over time.
- 2 The Dynamic Plan (*plan dynamique*): the development of dynamic aspects of sound (amplitude, envelope) with respect to time.
- 3 The Melodic Plan (*plan mélodique*): the development of pitch and tone sequences over time.
(2008, s. 45-46)

2.3.4 Effektbokser

Disse tre parametrene vil jeg implementere i analysen av den preparerte el-gitaren klanglige og teksturelle kvaliteter, og for å forsterke og/eller forme disse kvalitetene vil jeg bruke effektbokser. Jeg har lagt til grunn følgende prinsipper for bruk av effektbokser i kombinasjon med preparert el-gitar: effekter som volumkontroller, kompressor og equalizer vil anvendes for å oppnå frekvenskontroll og å kultivere prepareringsteknikkens soniske egenart, uten å radikalt endre den. Videre vil jeg for å oppnå størst mulig grad av variasjon og anvendelighet tillate at effekten i noe større grad definerer den soniske egenarten. Og til slutt vil jeg innlemme det rent estetiske hensynet: dersom en kombinasjon av en gitt prepareringsteknikk og utpreget effektbruk gir det musikalsk mest fruktbare resultatet, vil dette alltid ha presedens. I tillegg til bruken av effektbokser vil jeg se på hvilke muligheter en kontaktmikrofon festet til gitaren vil kunne gi.

2.4 Preparert gitar

Preparert gitar er en gitar som gjennom fremmedobjekter plassert på strengene eller som på annen måte blir brukt i utøvelsen, får sin naturlige lyd manipulert. I denne oppgaven har jeg valgt å begrense studien til å omfatte preparert el-gitar av flere grunner: prepareringsteknikker framstår som enn naturlig videreføring av mitt arbeide med lydmanipulering og -prosessering ved bruk av el-gitar og effektbokser - underveis har det oppstått musikalske og el-gitaristiske behov som i mine øyne kun kan stilles ved hjelp av preparering, men jeg ønsker muligheten til å legge til effektbokser. Et annet avgjørende hensyn i så måte har vært at ettersom el-gitar i populærmusikk forekommer i flere ulike situasjoner enn den akustiske, vil studien være relevant for et større antall instrumentalister. Til slutt ser jeg det som hensiktsmessig å avgrense studien med det formål å sikre høyest mulig grad av kvalitet og nyanse i resultatkapittelet. Mike Frengel beskriver på følgende vis hva prepareringsteknikker kan tilføre rent instrumentalistisk såvel som musikalsk:

The prepared guitar offers a sound palette quite distinct from the standard lexicon—one in which the attack-decay morphologies and clear tones typically associated with a plucked string are exchanged for inharmonic timbres, buzzing ornamentations, or non-pitched materials. Many preparations result in sounds with complex behaviors as the object bounces or rattles against the Strings. Others suggest new methods for engaging the instrument, or even the preparation object directly. This detachment from, and in some cases resistance to, conventional musical materials and performance practice can be a great source of inspiration, inviting us to think of the organization of sounds in different terms.

(Frengel 2017, s. 111)

Frengel trekker et klart skille mellom den tradisjonelle gitarens grunnlyd og den preparerte gitarens dominerende inharmoniske og atonale kvaliteter. En av denne oppgavens funksjoner vil være å forsøke å motbevise dette klare skillet og framstille preparering også som en teknikk for å legge til nye soniske kvaliteter til den tradisjonelle gitarens grunnlyd fremfor å endre den radikalt. En annen ambisjon er å utvikle prepareringsteknikker som til tross for at den endrer den tradisjonelle gitarens grunnlyd radikalt, fremdeles innehar klare harmoniske og tonale kvaliteter. Til slutt vil den praktiske manifesteringen av oppgavens ambisjon om å bygge bro mellom populærmusikk og kunstmusikk være å vise eksempler på inharmoniske og atonale lyder kan brukes i harmonisk og tonal musikk. Med dette som utgangspunkt vil jeg gjøre rede for utvalgte prepareringsteknikker og vurdere dem utifra parametrene anvendelighet, potensiale for variasjon og estetikk. Videre peker Frengel på den preparerte gitarens egnethet som kilde til inspirasjon og nye innfallsvinkler til musikalsk arbeid. Forhåpentlig evner denne oppgaven å overbevise gitarister innen populærmusikk om denne egnetheten.

2.4.1 Utvidede utøvingsteknikker

Utvidede utøvingsteknikker eller på engelsk *extended performance techniques* er et paraplybegrep som beskriver utradisjonelle innfallsvinkler til gitarspill. Det er verdt å nevne i denne sammenheng at utøvingsteknikker kan inngå som en del av det jeg i oppgaven kategoriserer som prepareringsteknikker. Utvidede utøvingsteknikker er ikke i seg selv en form for preparering, men gitt dens hyppige forekomst i utøvingen av preparert gitar vil jeg behandle dem som en enhet og likevel presisere hvilken utvidet utøvingsteknikk som er egnet for en gitt preparering.

Enkelt forklart er utvidede utøvingsteknikker utradisjonelle måter å slå an strengene på. I tillegg til det tradisjonelle plekter- eller fingerspillet finnes det et vell av andre muligheter som kan omfatte eksempelvis tapping, å slå på strengene med flat høyre hånd over lydhuset eller bruk av fremmedobjekter som en spisepinne istedenfor plekter, men også ukonvensjonelle venstrehåndsteknikker omfattes av begrepet. Slik blir det tydelig at kombinasjonen preparering og utvidede utøvingsteknikker er nærliggende og at de tilsammen tilbyr muligheter bare fantasien kan sette grenser for.

2.5 Akademisk diskurs

Denne oppgaven berører flere temaer som innen musikkvitenskapen er gjenstand for akademisk diskurs. Problemstillinger knyttet til avgrensning og definering av sentrale begreper som for eksempel populærmusikk. I boka *Discourse Analysis* beskriver Brian Paltridge et egnet utgangspunkt for å undersøke grammatikkrelatert diskurs:

A good starting point for this is the difference between what ESL textbooks tell the students they should say and what it seems that native speakers of the language actually do say. It may be that different ESL texts present different views on the use of the language item, or that expert speakers differ in their view of how the particular language item should be used. (Paltridge 2006, s. 128)

Disse prinsippene implementert i en musikkterminologisk kontekst vil innebære å komparativt undersøke begrepenes lærebokdefinisjon(er) med hvordan de brukes av utøvere eller altså sammenligne teoretisk med praktisk bruk av musikkterminologi. Andre eksempler på akademiske diskurser er om i hvor stor utstrekning musikketablisementet (anseelige kulturinstitusjoner og tradisjonstunge musikksjangre) omfavner ny musikk og eksperimentelle uttrykk i tilstrekkelig grad, spørsmålstegn ved musikkvitenskapens kvantitet av studier i emner vedr. mikrotonalitet og -rytmikk, og vurdering av konvensjonenes og tradisjonenes mulige stagnerende effekt på musikalsk utvikling generelt eller på el-gitarens utvikling spesifikt.

3. Metode og forskningsprosess

I dette kapitlet redegjør jeg for aksjonsforskningens egnethet som hovedmetode og trekker fram erfaringslæring som et sentralt moment. Deretter presenteres viktige problemstillinger knyttet til kunstrelatert forskning, deriblant påviselig betydning og subjektivitet, for å belyse de potensielle fallgruvene i min forskning. Dernest skildrer jeg forskningsprosessen, herunder parametrene for undersøkelsen av de utvalgte prepareringsteknikker. Videre redegjør jeg også for kvalitative forskningsintervju som sekundærmetode for innhenting av data, og avslutningsvis foretar jeg en vurdering av dataenes gyldighet og pålitelighet.

3.1 Aksjonsforskning

Det bør være forskningens fremste oppgave å vise musikkens uendelige kompleksitet ved å stadig avdekke nye sider ved den. Samtidig finnes det spørsmål i musikken vi aldri kommer til å finne absolutte svar på og det setter jeg pris på.

En aksjonsforskningsstudie supplert med kvalitative intervju utgjør forskningsmetodikken i denne avhandlingen. Preben H. Lindøe ved Institutt for medie-, kultur- og samfunnsfag skriver i sin utgivelse *Aksjonsforskning – Bakgrunn og metodiske utfordringer* følgende:

Å lære å sykle er en av mange former for erfaringslæring, på samme måte som å lære å gå, å lese eller å svømme. Slike læringsprosesser skjer ikke i et klasserom eller ved hjelp av instruksjonsbøker og manualer. De begynner heller ikke med teorier om balansekrefter, Arkimedes lov etc. Tvert imot så kommer erfaringen først, og deretter refleksjon og begrepsfesting av hva erfaringen bestod i. Slik får begrepene innhold og mening, og ved å knytte dem sammen kan vi kanskje bygge en modell eller teoretisk forståelse av de fenomen vi selv er en del av. (Lindøe 2006, s. 2)

3.1.1 Erfaringslæring

Et helt grunnleggende prinsipp for aksjonsforskning er altså *erfaringslæring* eller kanskje bedre kjent; learning-by-doing, på engelsk. Metoden forener praktisk og teoretisk kunnskap, men i en bestemt rekkefølge; praktisk kunnskap som grunnlag for teoretisk forståelse. Lindøe identifiserer følgende fire faser i erfaringslæring:

- 1 *Plan* En visjon eller et ønske om å nå et mål finner sin form gjennom handlingsplan
- 2 *Intervensjon* Planen settes ut i livet gjennom praktiske tiltak
- 3 *Refleksjon* Vurdering av erfaringer
- 4 *Korreksjon* Nødvendige endringer iverksettes

(Lindøe 2006, s. 3)

Neste skritt blir å forene kunnskap fra erfaringslæring med den teoretiske kunnskapstradisjonen. Lindøe presiserer at: «Det er ikke noe skarpt skille mellom «subjektet» som høster erfaring og det fenomen eller «objektet» som erfaringen knytter seg til.» (2006, s. 6) Men at det i teoretisk kunnskapstradisjon, eller vitenskapen om du vil, er et grunnleggende annerledes syn på subjektet og objektet: «Teoretisk kunnskap legger vekt på å kunne skille mellom den tenkende og reflekterende som subjekt og det fenomen eller objekt som en ønsker å beskrive eller forklare.» (2006, s. 6) Men presiserer samtidig at det i vitenskapen nå er et mer nyansert syn på dette skillet:

I dagens vitenskapstradisjon og debatt er en ikke lenger så opptatt av å markere skillelinjer mellom teoretisk kunnskap og kunnskap i handling. Det har derimot vokst fram en erkjennelse av en nødvendig og fruktbar vekselvirkning mellom teoretisk refleksjon og handling (Lindøe 2006, s. 6)

Med dette som bakgrunn vil jeg se nærmere på utfordringer knyttet til kunstrelatert forskning spesifikt.

3.1.2 Kunstrelatert forskning

Det var tidlig i arbeidet med denne avhandlingen tydelig for meg hvilken metode jeg ville benytte. Aksjonsforskning gir meg muligheten til å forske på musikk med utgangspunkt i meg selv og mitt musikalske virke. Nettopp fordi det forsikrer et personlig engasjement i arbeidet og fordi arbeidet er en videreførelse av et kunstnerisk arbeid jeg har bedrevet lenge, anser jeg det som den mest adekvate metoden. Likevel er ikke denne metoden uproblematisk. I antologien *Artistic Experimentation in Music, An Anthology* skriver Godfried-Willem Raes om kunstforskningens fallgruver:

Research automatically implies that there is something being researched and that a question, a problem, exists with respect to that something. But not just anything can be the object of research: the need for a rational research method to exist and for the results to make a verifiable difference are obvious requirements. Moreover, it is also necessary for the object of research to be problematic and for the problem to have a demonstrable significance. The latter must certainly supersede the significance it has for the individual researcher. A painter wrestling with perspective, a composer tying him- or herself in knots over problems of orchestration, a performer struggling with a highly complex score . . . these people are searching, but not researching. (...) Creating art, practising it, with whatever degree of excellence, cannot simply be conflated with research in art. Art and research are not the same thing, although they may occur together. (Raes 2014, s. 55-60)

3.1.3 Påviselig betydning

Raes peker her ut grunnleggende kriterier for kunstrelatert forskning, deriblant viktigheten av at forskningsprosjektet innehar problemer det er av påviselig betydning å besvare, og beskriver hvordan det i forskning på kunst kan være særskilt utfordrende å finne en påviselig akademisk betydning. For meg innebærer påviselig betydning at andre enn jeg kan dra nytte av den. Det er min overordnede ambisjon å bidra til sjangeroverskridende musikk-utveksling - ved å utfordre idiomatiske spilleteknikker ønsker jeg gi andre et insentiv til å oppsøke nye musikalske uttrykk. Jeg vil synliggjøre konvensjonenes stagnerende kraft på el-gitarens utvikling og mane til eksperimentering fremfor reproduksjon. Ved å behandle disse sentrale problemstillingene innen utøvingen av mitt instrument håper jeg å ytterligere sikre en påviselig betydning. Men en påviselig betydning innebærer i denne oppgaven ingen fasit. Raes presiserer:

Research in art, or experimental art, does not necessarily prove anything. Instead it has to show, demonstrate, and extend possibilities, and, where possible, convince.

(Raes 2014, s. 58)

3.1.4 Subjektivitet

En helt sentral utfordring i musikalsk aksjonsforskning er en for stor grad av subjektivitet. I artikkelen *Music as performance – gestures, sound and energy. A discussion of the pluralism of research methods in performance studies* utgitt i *Journal for Research in Arts and Sports Education, Special Issue: «Å forske med kunsten», Vol. 1* utdyper forsker ved Norges musikkhøgskole, Tanja Orning:

In artistic research, the subjective experiences from inside the practice needs to be problematized, discussed, questioned, taken apart and reassembled in different configurations. For the implicit knowledge, the embodied knowledge, the artistic knowledge to be called research, it has to be sharpened and honed with something from outside the practice. (Orning 2017, s. 79–94)

Den subjektive innsikten jeg erverver gjennom arbeidet med denne avhandlingen må altså dissekeres og problematiseres. Påtakelig er utfordringen med å være objektiv i møte med noe som i sin natur er subjektivt - kunst. Ornings tekst ledet meg til å definere et grunnprinsipp for å forbli objektiv, at en presis formulering og formidling av stoffet krever at jeg er analytisk og fri for agenda.

3.2 Forskningsprosess

Med vekt på følgende parametere skal jeg foreta en grundig undersøkelse av utvalgte prepareringsteknikker og se på praktisk implementering i ulike musikalske situasjoner som eksempelvis samspill med andre, i solospill eller anvendt som en ressurs i låtskriving eller arrangering:

- Anvendelighet
- Potensiale for variasjon
- Estetikk

De tre parameterene er inspirert av de sentrale pionerene innen fagfeltet, men deres kunnskap og ideer skal brukes på nye måter (også kalt *appropriering*) - nemlig i en populærmusikalsk kontekst. Mike Frengel peker på det jeg anser som et sentralt poeng i den forbindelse: «Indeed, novelty runs the risk of becoming gimmick unless it inspires new and interesting musical relationships.» Her tolker jeg *novelty* i betydningen *ny musikk* og mener Frengel har et viktig poeng i at eksperimentering i musikk kan framstå som en gimmick med mindre den er inspirert og musikalsk fruktbar. For å sikre en mest mulig inspirert forskningprosess har jeg derfor avgrenset undersøkelsen til å omfatte populærmusikk ettersom det er her jeg hjemmehørende. Slik sørger jeg for et engasjement og eierforhold til musikken som berammer undersøkelsen. Dette og intensjonen om å vise preparert gitar implementert i nye sjangre (noe som kan gi mange forskjellige musikalske utslag) mener jeg langt på vei vil motvirke faren for at det framstår som en gimmick.

Følgende kategorier av prepareringsteknikker er utvalgt på bakgrunn av undersøkelsens veiledende parametere, samt pionerens erfaringer og kunnskap:

- Tredje-bro
- Dempende materialer
- Legato-teknikker

Svært relevant for min forskningsprosess er betraktningene i følgende sitat om artefaktens plass i kunstrelatert forskning hentet fra boka *The Routledge Companion to Research in the Arts*, skrevet av medforfattere Linda Candy og Ernest Edmonds:

It is our position that the role of artefacts in material culture studies is entirely different from what happens with practitioner research where making the artefact is a significant part of the research methodology itself. The most common artefacts that form part of arts-based

research projects are objects and artworks, designed within the research context, in all kinds of media, from musical performances to paintings and novels. These artefacts may well represent the core of the 'new knowledge' generated by the research, but the clarity with which that knowledge is communicated directly through the artefact is questionable. Given that one accepts that the artefact can, in some sense, represent new knowledge, the problem of sharing it leads to the perceived need for text describing the context, as discussed above, before the related work is normally described as 'research'.

(Candy, L. & Edmonds, E. 2010, s. 125)

3.2.1 Logg

Aksjonsforskningsprosessen dokumenteres underveis i en loggbok. Erfaringer med de utvalgte prepareringsteknikkene alene på øvingsrommet, i samspill med andre eller i studio nedtegnes fritt og systematiseres først til slutt utifra parametrene: anvendelighet, potensiale for variasjon og estetikk. Videre har jeg fastsatt følgende dogme: maksimal tid det tar å anrette prepareringsobjektet kan ikke overskride 10 sekunder. Det vil si at jeg vil være i stand til å feste prepareringsobjektet i overgangen mellom to låter.

Eksempelvis vil jeg kunne møte på den utfordringen i konsertsammenheng at jeg ikke makter å gjenskape den lyden jeg fant fram til på øvingsrommet under kontrollerte betingelser. Jeg søker en praktisk, funksjonsprøvet erfaring med de utvalgte prepareringsteknikkene.

3.2.2 Intervju

I tillegg er det gjort kvalitative forskningsintervju med musikere som bruker preparert gitar i sitt virke. I boka *Det kvalitative forskningsintervju* definerer forfatterene Steinar Kvale og Svend Brinkmann intervjuformen slik:

Formålet med det kvalitative forskningsintervjuet er å forstå sider ved intervjupersonens dagligliv, fra hans eller hennes eget perspektiv. Forskningsintervjuets struktur er likt den dagligdagse samtalen, men som et profesjonelt intervju involverer det også en bestemt metode og spørreteknikk. (Kvale, S. & Brinkmann S. 2015, s. 42)

Mine intervjuer kan kategoriseres som semistrukturerte, en intervjuform som søker å fange deltakerens emneopplevelse (2015, s. 44) Spørsmålene som stilles er åpne dvs. tilknyttet temaet, men som utgangspunkt for en muntlig diskusjon. (2015, s. 48) Hensikten med å inkludere intervju i oppgaven er å ytterligere belyse bredden innen fagfeltet preparert gitar og videre dokumentere dens subjektive appell til ulike gitarister. Følgende sitat inneholder klargjørende observasjoner rundt interageringen mellom forsker og deltaker, og om intervju som metode for kunnskapservvervelse:

Intervjuet er en aktiv kunnskapsproduksjonsprosess. Det er intervjueren og den intervjuede som produserer kunnskap sammen. Intervjukunnskap produseres i en samtalerelasjon; den er kontekstuell, språklig, narrativ og pragmatisk. Det synet på intervjukunnskap som presenteres her, står i motsetning til et metodologisk positivistisk vitenskapssyn der kjensgjerninger skal kvantiseres. (Kvale, S. & Brinkmann S. 2015, s. 36-37)

Intensjonen er å vise likhetstrekkene i ulike gitaristers prosess mot å skape et idiosynkratisk gitar-sound (der preparering virker som lydmarkør). Forhåpentligvis vil dette kunne inspirere gitarister til å utforske og omfavne eget musikalsk uttrykk. Intervjudeltakerene er valgt dels fordi deres musikalske uttrykk er forskjellig og dels fordi de har et tydelig idiosynkratisk gitar-sound. De kvalitative intervjuene brukes hovedsakelig som bidrag til de estetiske aspektene i prosessen dokumentert i det femte kapitlet, men også som referanser i oppgaven forøvrig.

3.3 Forskningsetiske dilemmaer

I dette underkapitlet vil jeg redegjøre for de mest nærliggende forskningsetiske dilemmaene i mitt forskningsarbeid. Sammenlignet med kvalitativ forskning som eksempelvis basert på personsensitiv informasjon fra deltakere, har ikke forskningsetiske hensyn i denne oppgaven en like integrert og avgjørende rolle. Mengden og utstrekningen av de etiske dilemmaene i forskning avhenger av hvordan dataene er innhentet og innholdets karakter. Ettersom jeg primært anvender metoden aksjonsforskning med eget virke som fokusområde, vil de etiske utfordringene være forholdsvis begrenset. Det er likevel deler av innholdet i denne oppgaven som fordrer en grundig etikkvurdering.

Først og fremst har det vært viktig å være seg de forskningsetiske utfordringene i forbindelse med de kvalitative forskningsintervjuene bevisst, nettopp fordi denne delen av forskningen involverer og innebærer interaksjon med andre personer enn bare forskeren selv. I *Den nasjonale forskningsetiske komité for samfunnsvitenskap og humaniora* sin publikasjon *Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, humaniora, juss og teologi* beskrives følgende utgangspunkt for forsvarlig behandling av deltakere i forskning: «Forskeren skal respektere forskningsdeltakernes autonomi, integritet, frihet og medbestemmelse.» (2016, s. 12) I intervjuesammenheng innebærer dette en bevisst og ryddig behandling av: følsomme opplysninger (synet på hva som karakteriseres som følsomme opplysninger vil variere mellom deltakere), deltakerens verdier og motiver (til tross for at deltakerens syn skiller seg fra forskerens skal gjengivelsen være presis og respektfull), og samtykke (skal være dokumenterbart, deltakeren skal informeres om hva det innebærer å delta, hva som er forskningens formål og ha mulighet for sitatsjekk) (2016, s. 21-22)

I resultatutviklingskapitlets første del, der pionerene innen preparert el-gitar er forsket på, gjelder flere av de samme forskningsetiske retningslinjene (fortrinnsvis det som vedrører verdier og motiver, samt følsomme opplysninger), men ettersom denne delen er utelukkende basert på skriftlige kilder, er kildekritikk og etterrettelighet særskilt viktig. Forøvrig er en av pionerene som presenteres gått bort og dermed er også hensynet til menneskers ettermæle relevant her. (2016, s. 21-22)

I kapitlet om forskningsformidling heter det i de *Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, humaniora, juss og teologi* at:

Vi kan ikke forvente at mottakeren av populærvitenskapelige framstillinger skal kunne etterprøve påstander som spesialiserte forskere setter fram. Dette bygger opp om at vi må stille like strenge krav til etterrettelighet i forskningsformidling som ved vitenskapelig publisering. (NESH 2016, s. 39)

Altså er det i denne oppgaven avgjørende med presis formidling og etterrettelighet i framstilling og presentasjon av data. Dette er essensielt for å sikre datenes gyldighet og pålitelighet. I den forbindelse finner jeg følgende presisering relevant: «Forskeren kan dele hypoteser, teorier og foreløpige funn med offentligheten underveis i et prosjekt, men skal være varsom med å presentere foreløpige resultater som endelige.» (2016, s. 39)

4. Pionerene innen preparert gitar

Dette kapitlet har et overordnet utviklingsperspektiv og beskriver de sentrale pionerene innen fagfeltet preparert el-gitar og deres sentrale arbeider. Jeg har vært interessert i deres egenart, prosess, motivasjon, visjon, samt deres fellestrekk.

4.1 Utviklingsperspektiv

Preparert gitar er et forholdsvis ungt fenomen og har dermed som for eksempel vestlig klassisk musikk ikke en etablert tradisjon. Likevel har den klassiske musikktradisjonen gitt inspirasjon og musikalske verktøy til nyetablerte og eksperimentelle stilarter. Som jeg før så vidt har nevnt er John Cage et eksempel på en klassisk skolert komponist som brøt med tradisjonene. Han er kjent som et helt sentralt navn innen avantgarde-musikk eller den eksperimentelle kunstmusikken og skilte seg ut blant annet ved å manipulere lyden i flygelet. Dermed var preparert piano født. Mange utøvere av preparert gitar oppgir John Cage som en viktig inspirasjon. Det finnes noen sentrale pionerer som har videreført og videreutviklet Cage sitt arbeid med prepareringsteknikker på gitar. Den engelske gitaristen Fred Frith utga i 1974 et av de sentrale albumene for preparert gitar, *Guitar Solos*. I samtale med journalist Klemen Breznikar (2012) omtaler Frith tanken bak innspillingen slik: «The concept was to try and reinvent the guitar the same way that John Cage had reinvented the piano or Barre Phillips had reinvented the bass – to transform and expand its expressive potential.» Frith snakker her om å forandre og utvide gitarens ekspressive potensiale. Det beskriver samtidig også godt tanken bak mitt eget prosjektet.

4.2 Bjørn Fongaard

I historien om preparert gitar har Norge en helt sentral rolle. For dette skal musiker, komponist og gitarpedagog Bjørn Fongaard (1919-1980) ha mye av æren. I tillegg til sitt pionerarbeid innen komponering av mikrotonal og elektronisk musikk var han antakelig den aller første utøveren som tok i bruk preparert gitar overhode. Han studerte gitar, piano og direksjon ved Norges Musikkhøyskole og ble uteksaminert i 1947. Videre inngikk komposisjonlære hos komponister som Per Steenberg, Sigurd Islandsmoen, Bjarne Brustad og Karl Andersen som en viktig del av hans musikalske utdanning. Videre, for bedre å forstå de teoretiske og fysiske lovene som musikk bygger på, studerte han også astrofysikk, kjemi, anatomi, religion, matematikk, paleontologi og språk. (Nesheim 2014)

4.2.1 Komponering, mikrotone-gitar og prepareringsteknikker

Tidlig visste Fongaard at det var komponist han ville bli; med gitar som hovedinstrument. Blant hans første store inspirasjonskilder var Schönberg, Hindemith og Webern. Han komponerte i mange forskjellige stilarter før han på 1960-tallet orienterte seg i retning av eksperimentelle uttrykk og da særskilt mikrotonal musikk. I 1965 tok Fongaard valget om å i hovedsak framføre musikken sin

selv og konstruerte så en kvart-tone gitar. Denne gitaren opphevet de musikalske begrensningene han hadde møtt med det tradisjonelle orkesteret. Så, etter eksperimentering med ulike gitarer uten tverrbånd var det i andre halvdel av 1960-tallet at Fongaard tok til å komponere og framføre stykker for preparert gitar – i soloformat og mindre besetninger. I sitt notat *Oppgave over mer eksperimentale komposisjoner for lydbånd*, ment som et veiledende skriv til musikere for hvordan hans musikk skulle framføres, skriver Fongaard om sitt utforskende arbeid med gitar:

Ved hjelp av forskjellige spillemåter, kan det på gitaren produseres et stort og differensiert register av klangkvaliteter, med sine særegne musikalske muligheter. Etter omfattende undersøkelser av disse klangkvalitative muligheter, viser det seg naturlig å inndele dette registeret i følgende 3 hovedgrupper: I) Klang frembragt ved å stryke med bue over strengene. II) Klang frembragt ved fingeranslag. III) Klang frembragt ved å anslå strengene med en metallstang. Disse tekniske arter fremkommer da enten rendyrket eller i ulike kombinasjoner med hverandre. (Fongaard Oslo, 1967)

På det tidspunktet Fongaard førte dette notatet i pennen, var hans tanker om nye måter å forvalte gitarens klangkvaliteter på, banebrytende i europeisk musikk. Jeg har i mitt eget forskningsarbeid latt meg inspirere av Fongaard sine hovedgrupper innenfor det han omtaler som det klangkvalitative register og laget mine egne hovedgrupper. I bilaget til cd-utgivelsen *Elektrofoni* skriver kunsthistoriker og kurator ved Henie Onstad Kunstsenter, Lars Mørch Finborud, noe mer utfyllende om hvilke prepareringsteknikker Fongaard anvendte:

Fongaard placed pieces of felt, plastic straws and other preparations under the guitar strings. He also had several mutated tuning forks made which he then attached to the neck of the guitar and played the guitar with a specially constructed bow. (Finborud 2010, s. 8)

4.2.2 Elektronisk musikk

Flere av disse prepareringsteknikkene blir inngående undersøkt i del to av dette kapitlet.

Mot slutten av notatet *Oppgave over mer eksperimentale komposisjoner for lydbånd* kommenterer

Fongaard også sin bruk av elektronisk manipulasjon og oppgir i den forbindelse følgende motivasjon:

T(t)ar sikte på å frigjøre de såkalte elektroniske klangkvaliteter til å bli umiddelbare virkemidler for eksekutøren på vanlig tradisjonell vis. D.v.s. et åpent øye for alle nye muligheter uten å tape kontakten med tidligere komponisters synsmåter, og de erfaringer de har høstet. (Fongaard Oslo, 1967)

4.2.3 Innovasjon, sound og ettermæle

Forrige sitat viser Fongaard sin åpenhet, nysgjerrighet og visjonære musikalitet; kvaliteter som må ha vært spesielt velutviklede ettersom han i dag står som en pioner, både som instrumentalist og komponist. Videre framgår hans respekt for tidligere komponister sine erfaringer og synsmåter her tydelig og han statuerer et godt eksempel for hvordan jeg har lyst til å kombinere gammel og ny kunnskap: respektfullt og uredd.

Fongaard anses i dag altså som en betydelig skikkelse og innovatør i norsk og internasjonal gitarhistorie, men er likefullt anerkjent for sitt komposisjonsarbeid. Han var svært produktiv og står i sin katalog oppført med det største antall verk av samtlige norske komponister. Noe av Fongaard sitt pionerarbeid innen komposisjon var bruken av det han selv omtaler som elektroniske klangkvaliteter. Lars Mørch Finborud skriver følgende om Fongaard sitt forhold til elektronisk musikk:

Recent documentation shows that Fongaard had a lot of knowledge about electronic music and its possibilities. He went on study trips to electronic studios, Elektronmusik-studion in Stockholm among others, and his notes tell us that he also worked with EMS synthesizers. In 1967 Fongaard made an application to Kulturfondet (the Cultural Fund), asking for funding to build the first electronic music studio in Norway. The application was denied (...) (Finborud 2010, s. 8)

Innen elektronisk musikk, men også uttrykksmessig var Fongaard langt forut for sin tid. Det er imidlertid kun etter hans bortgang, i de senere år, at hans pionerarbeid og tilskudd til musikkhistorien har fått stor oppmerksomhet. Blant annet har Fongaard kastet lys over gitarens mange mulige bruksmåter og soniske kvaliteter.

Fongaard never (...) processed or manipulated sounds through electronic effect boxes or synthesizers. On the other hand, he created unique sounds instrumentally by playing on the micro intervallic guitar, with or without preparations. (Finborud 2010, s. 8)

Videre har dagens komponister latt seg inspirere av og anvendt hans mikrotonale teknikker i forbindelse med utenfortonale, folkemusikalske elementer. I september 2010 utkom samleutgivelsen *Bjørn Fongaard: Elektrofon: Works For Micro Intervallic Guitar 1965-1978* som var den første utgivelsen utelukkende bestående av hans komposisjoner. Den inneholder et bredt utvalg av Fongaards tidlige komposisjoner for mikrotonal gitar og består med noen få unntak av tidligere upublisert materiale. Komponist og gitarist Anders Førisdal har bidratt til å kaste

ytterligere lys over Fongaard sine arbeider; I 2015 utga han albumet *Galaxe* (oppkalt etter Fongaards komposisjon fra 1966) som hovedsakelig består av Fongaards verker.

Fongaard var også en betydelig gitar-pedagog i sin samtid og underviste blant annet Terje Rypdal og Egil Kapstad. Videre arbeidet han som gitarist for Alf Prøysen, Barnetimen for de minste og Kringkastingsorkesteret.

4.3 Keith Rowe

Den engelske gitaristen og maleren Keith Rowe kom på slutten av 1960-tallet med helt nye måter å bruke gitaren på. Fongaard var kanskje den som var først ute, men i historien om den preparerte gitaren har Rowe en sentral rolle som innovatør og dette spesielt for å ha videreutviklet formatet til det som i dag på engelsk heter tabletop guitar, noe som innebærer at gitaren plasseres på et bord foran utøveren slik at prepareringsobjektene lettere kan monteres på eller anvendes i forbindelse med utøvingen på annet vis. I dag er tabletop guitar på engelsk et synonym for *prepared guitar* og den store majoriteten av preparert gitar-utøvere, også i dag, plasserer gitaren på samme vis som Rowe, liggende flatt framfor seg. Tidlig på 1960-tallet startet Rowe sin musikalske karriere som jazzgitarist og var sterkt influert av Wes Montgomery, Charlie Christian og Barney Kessel. Men Rowe forstod raskt at de tradisjonelle musikalske rammene ikke var forenelig med hans visjon. Dermed brukte han de etterfølgende årene til å finne et nytt og eget uttrykk med utgangspunkt i preparert gitar. Han hadde tidligere studert maleri ved kunsthøgskolen i Plymouth, England.

4.3.1 Billedkunst og tabletop-gitar i skjønn forening

Hele produksjonen og virket til Rowe refererer til det abstrakte maleriet. Mange av albumutgivelsene hans prydes av bilder han selv har malt, men også rent musikalsk innehar Rowe en abstrakt og nonfigurativ tilnærming. I et intervju med Dan Warburton for *Paris Transatlantic Magazine* i januar 2001, kommenterer Rowe denne tverrfaglige påvirkningen:

Jackson Pollock did it - he just abandoned the technique. How could I abandon the technique? Lay the guitar flat! All that it's doing is angling the body (of the guitar) from facing outwards to facing upwards - the strings remain horizontal, the strings are the same. (Warburton 2001)

Det blir tydelig at Rowes tverrfaglige bakgrunn har spilt en avgjørende rolle i utviklingen av hans gitarsound. I det samme intervjuet i *Paris Transatlantic Magazine* forklarer Rowe i detalj hvordan billedkunst har formet hans musikalske uttrykk og trekker fram en hendelse fra kunsthøgskolen som ledet fram til hans tanke om å forlate den ordinære måten å spille gitar på:

One of the great lessons for me was the professor pointing right into my nose saying, "Rowe, you cannot paint a Caravaggio. Only Caravaggio can paint Caravaggio." Suddenly trying to play guitar like Jim Hall seemed quite wrong.. Who am I? What do I have to say? I probably thought about that for between five and eight years, just constantly reflecting on how to do it, and, in a flash, I found the solution. Look at the American school of painting, which was very provincial in the 1800s: they really wanted to do something original but didn't know how to do it, the clue was to get rid of European painting, but how could they ditch European painting, what did they have to do to do that? (Warburton 2001)

4.3.2 Kompromissløshet

Denne etablerte og anerkjente gitaristens lange reise for å avdekke og utvikle sin egen musikalske personlighet gjør inntrykk. I sitatet over blir det også tydelig at kopiering av fortidens utøvere og deres musikk ikke alene er nok i så måte. Rowe sine erfaringer viser hvordan prosessen også innebærer refleksjon; hvem er jeg og hva vil jeg si? I følgende sitat fra et intervju med Josh Ronsen i 2007 beskriver Rowe hvordan han forsøker å forsikre seg om at han gjør det han selv mener er nødvendig for musikken:

I think the restrictions are more important than the freedoms, in a way. One restriction which I would go so far as to say is absolutely essential is that there should be a reason for everything you do. In the world of painting, the expression would be every brush stroke has to be justified. Somehow, in our music, we seem to be terribly wasteful, we have lots of stuff which isn't absolutely needed. (Ronsen 2007)

I sitatet blir Rowe sin kompromissløshet tydelig. Rent gitaristisk kommer dette til uttrykk ved at han opererer utifra et sett med ufravikelige prinsipper i utøvingen av instrumentet; kanskje det mest radikale er prinsippet om å unngå å spille toner ved ordinært venstrehåndsspill på gripebrettet. Til Ronsen beskriver han akkurat hvor sjelden det forekommer:

Very, very rarely. I did last night, a little bit. I wanted to make a sound, more like human sounds, just rubbing the strings with fingers, but there is no pressure, a very light touch. In fact, it's a very light touch because the guitar is amplifying, with contact microphones. It's also laying flat on a table which is resonating as well, the whole surface is vibrating, so the lightest touch on the strings can make a thunderous sound. (Ronsen 2007)

4.3.3 Sound, innovasjon og påvirkningskraft

Keith Rowe er en sentral skikkelse i utviklingen og formidlingen av fagfeltet preparert gitar. Videre er han en foregangsperson i utviklingen av den moderne, avantgardistiske kunstmusikken i

Storbritannia. Internasjonalt har han mye av æren for videreføringen og interessen for moderne elektroakustisk improvisasjon – en form for friimprovisasjon som har sin opprinnelse i John Cage sine tidlige arbeider på 1930-tallet. Riktignok har også de amerikanske eksperimentelle komponistene Morton Feldman og David Tudor spilt en sentral rolle, men Keith Rowe anses av mange som den fremste pioneren innen elektroakustisk improvisasjon i dag. I et videointervju publisert i 1999 kommenterer han sitt gitarsound:

Whereas laying the guitar on the table, it was much more reflecting something about the world rather than a personal view point. So, therefore it became in a sense more industrial, more mechanical. (...) Sounds from the kitchen, with the radio on and a car passing by. For me that is a much more interesting sound world. (1999)

I forbindelse med konsertprodusenten Altmusic sin kunngjøring av en konsertserie med Keith Rowe i 2011 beskrives hans typiske prepareringsobjekter slik:

O(o)bjects and bric-a-brac including library cards, a rubber eraser, springs, hand-held electric fans, alligator clips and common office supplies (Altmusic 2011)

Videre grunnla Rowe i 1965, friimprovisasjonsgruppa AMM. Det er et ukjent navn for mange, også blant musikere, men gruppa var en svært viktig del av den gryende europeiske frijazz-bevegelsen og forblir, et halvt århundre senere, et foregangsband innen friimprovisasjon med stor påvirkning på sjangeren, i hjemlandet England og internasjonalt. Forøvrig har Rowe gjennom den preparerte gitaren også påvirket utøvere innen populærmusikk. Syd Barrett i Pink Floyd for eksempel, oppgir Rowe sitt abstraherte gitarideal som en viktig inspirasjonskilde.

4.4 Fred Frith

I tillegg til Fongaard og Rowe er Fred Frith sentral i historien om den preparerte gitarens utvikling. Hans første utgivelse som sologitarist, *Guitar Solos* fra 1974, står i dag som et epokegjørende album på grunn av Frith innovative og eksperimentelle gitarspill, og anses som en helt sentral utgivelse innen sjangerene friimprovisasjon og eksperimentell rock. Jeremy Webster «Fred» Frith er en engelsk multi-instrumentalist, komponist og improvisasjonsmusiker med preparert gitar som hovedinstrument. Han begynte tidlig å spille gitar som tenåring, først rock og popmusikk, men ganske raskt ble han interessert i å finne nye musikalske uttrykk. Hans tidlige inspirasjonskilder var indisk og japansk musikk, samt musikk fra Bali. I et intervju med trompetist og komponist Nate Wooley snakker han om sin utvikling fra barnsben av:

I never stopped improvising from the moment I could make sound. I don't think this is particularly unusual, except that the better you become at an instrument the more likely you are to be discouraged from making stuff up and focused on interpreting notated music as accurately and with the best sound possible. (Wooley 2016)

4.4.1 Improvisasjon og sjangerfusjon

Frith beskriver her hvordan improvisasjon har vært sentralt i hans musikalske virke helt fra starten av. Merk også hans kritikk av det ordinære utviklingsforløpet for mange gitarister; den frie improvisasjonen må på et tidspunkt vike til fordel for den noterte eller planlagte musikken og de tekniske kravene som følger med. Ved nærmere ettersyn blir det tydelig at alle de tre pionerene innen preparert gitar har det til felles: improvisasjon som en sentral faktor i deres musikalske uttrykk og dermed også som ressurs i utviklingen av deres idiosynkratiske gitarsound.

I tiden som student i engelsk litteratur ved universitetet i Cambridge på slutten av 1960-tallet fikk han øynene opp for John Cage og Frank Zappa. Studietidens kanskje mest definerende kraft, har han i ettertid sagt, var arbeidet med avantgardistiske rockegruppa Henry Cow, og hans avant-rock-signatur var med dette befestet. Men i et intervju med Charity Chan ved Mills College, publisert i den akademiske journalen *Critical Studies in Improvisation*, beskriver Frith seg selv som en sammensatt musiker: «an improviser situated somewhere between blues and jazz, rock improvisers like Pink Floyd and Grateful Dead, and contemporary music experimentalism.» Han viser oss hvordan musikere med en tydelig musikalsk signatur ofte henter inspirasjonen sin fra en rekke vidt forskjellige sjangre. For meg, som en gitarist som har følt på presset om å passe inn, er det befriende med utøvere som Frith som formidler en kunstnerisk kompromissløshet uten å bli rigid i sitt uttrykk. I følgende sitat beskriver Frith litt av årsaken til at noen velger preparert gitar (her omtalt som modern instruments) i sin jakt på et idiosynkratisk gitarsound: «Modern instruments have developed by players becoming frustrated at the limitations of what their instrument can do and adding something to it.» (Chan 2008)

4.4.2 Mangfoldig utøver og musikkfilosof

I følgende sitat, også fra intervjuet publisert i *Critical Studies in Improvisation*, redegjør Frith om sin musikkfilosofi og gir dermed et viktig innblikk i tankegangen til en pioner innen preparert gitar:

In the end, improvising is what we all do. It's how we get through life, even within the rigid structures where we may have to work. Kids learn that they are musical by the fact of being able to make stuff up. When their talent is recognized, they are taught to do what they're told and follow a rather specific set of rules. I like to keep the focus on improvisation as the act of making stuff up. When you do it with other people, then all kinds of social aspects come into play, and mostly the qualities that make a good improviser are not dissimilar to

the ones that I appreciate in my friends: being a good listener, sensitivity to your social surroundings, being there when you're needed but knowing how to step back too, knowing when to be supportive, when to be assertive, when your opinion is valuable, when to just go along with something, when to insist! Patience. Tolerance. Openness. (Chan 2008)

Frith reflekterer her over improvisasjon som fenomen og hevder at improvisasjon forekommer i mange former og fasonger, ikke bare i musikk, men som en nødvendig egenskap for mennesket i ulike deler av livet. Frith framstår som samfunnsengasjert og nysgjerrig og disse egenskapene kommer ytterligere til uttrykk i følgende sitat fra videodokumentaren *Short Documentary of Fred Frith*; det finnes mange andre måter å uttrykke seg på enn gjennom musikk:

Sometimes it's very tempting to try and do something completely different from what I've been doing up to now. I mean, I have fantasies sometimes about taking photographs or climbing mountains or just completely leaving the world of making music. (1990)

4.4.3 Et innholdsrikt og allsidig virke

I tillegg til Henry Cow var Frith også med på å grunnlegge avantgarderockgruppa Art Bears. Så i 1979 flyttet han til New York der han raskt ble en del av avantgarde- og downtown music-scenen. I tillegg til en rekke prosjekter i New York med blant andre John Zorn, utkom i 1980 Friths andre soloalbum, *Gravity*. På platen akkompagneres han av svenske Samla Mammas Manna og The Muffins fra Washington DC. Videre dannet han også tre egne prosjekter i New York, Massacre, Skeleton Crew og Keep the Dog. Disse tre prosjektene regnes av kjennere som noen av Friths sterkeste. Til sammen har Fred Frith medvirket på over 400 innspillinger med blant annet The Residents, Brian Eno, René Lussier og Amy Denio, og har gjennom fire tiår befestet sin posisjon som en av de fremste innovatørene innen preparert gitar. På 1970- og 1980-tallet var mye av den kontemporære improvisasjonen jazzbasert, men dette begynte på 1980-tallet å endre seg da en rekke musikere med bakgrunn i rocken startet med å utforske friimprovisasjon med elementer fra moderne klassisk musikk. Blant disse anses Fred Frith av mange som den mest prominente. I senere tid har Frith skrevet mye musikk for dans, film og teater og er i dag professor i komposisjon ved Mills College i California.

4.5 Pionerens fellestrekk

Felles for disse tre pionerene innen fagfeltet preparert gitar som jeg her har presentert er deres vilje til å erobre nytt land, å bryte med de musikalske konvensjoner – dette gjør de for å finne sitt eget uttrykk og stadig søke nye. I så henseende har de hatt en viktig rolle ikke bare for gitarister og musikere i det mer eksperimentelle sjiktet. De inngår alle i den europeiske friimprovisasjonsscenen, men et kjennetegn ved dette miljøet er dets tverrfaglige samarbeider og inspirasjoner. Felles er også

deres kompositoriske ambisjoner, og dermed kommer det etablerte gitaristiske i andre rekke og musikken dikterer instrumentbruken. Likefullt er disse tre pionerene eksempler på hvordan eksperimentell gitarmusikk er direkte knyttet til den mer tradisjonelle. De viser oss også hvordan eksperimentell gitar utvikler seg på basis av eller som en motreaksjon til mer etablerte sjangre. Bjørn Fongaard utdyper på følgende vis om hvordan hans eksperimentelle musikk forholder seg til de etablerte musikktradisjoner:

Jeg er selvsagt opptatt av å fornye meg, og musikken, men jeg vil understreke at jeg forsøker å bygge videre på det som er oss overlevert. Vi må absolutt ikke miste kontakten med tradisjonen. Jeg prøver heller ikke å unngå naturlovene, men arbeider tvert imot med toner og overtonerekker som er gitt oss av naturen. (Finborud 2010)

4.6 Sammenfatning av funn

Jeg finner det hensiktsmessig å her sammenfatte de funnene fra fjerde kapittel som jeg vil innlemme i eksperimenteringen i det påfølgende. I tillegg til prepareringsteknikker har jeg også valgt å inkludere noen av pionerens sentrale musikalske prinsipper i min egen eksperimentering.

Bjørn Fongaard

- Sugerør under strengene
- Utenfortonale, folkemusikalske elementer
- Elektroniske klangkvaliteter (i mitt tilfelle effektbokser)
- Folkemusikalsk mikrotonalitet

Keith Rowe

- Industrial, mechanical (glitch-estetikk, noise)
- Every brush stroke (nødvendighetsprinsippet i utøving)

Fred Frith

- Improvisasjon (eksperimentering) (som fremgangsmåte for å avdekke prepareringsteknikker)
- Malekost (del av legato-teknikker)
- Mange ulike inspirasjoner (for idiosynkratisk gitarsound)

5. Mine funn fra eksperimentering med pionerenes og egne prepareringsteknikker

Dette kapitlet redegjør for mitt forskningsarbeid med pionerenes og mine egne prepareringsteknikker. Men i tillegg presenterer jeg relevant teori utledet fra intervju med gitarister bevandret innent feltet lydmanipulasjon; Are Lothe Kolbeinsen har preparert gitar som sitt hovedmedium og kan dermed belyse hvordan preparert gitar anvendes i dag. Bjørn Charles Dreyer har derimot elektrisk lydmanipulasjon som sitt medium. Ettersom jeg i dette kapitlet vil eksperimentere for å finne egne måter å anvende teknikker for lydmanipulasjon på, ga det mening for meg å søke informasjon og inspirasjon fra gitarister med en annerledes innfallsvinkel enn min egen.

Det har vist seg å være mange muligheter for å strukturere forskningen i dette kapitlet. Jeg har kommet fram til at, til tross for at visse prepareringsteknikker i denne oppgaven innebærer en kombinasjon av flere ulike prepareringsobjekter samtidig, er det hensiktsmessig å dele resultatene inn i følgende tre hovedkategorier av prepareringsteknikker:

- Tredje-bro
- Dempende materialer
- Legato-teknikker

Innenfor hver prepareringsteknikk-kategori vil det forekomme teknikker og objekter fra andre kategorier, noe som skyldes at det i visse tilfeller har vist seg at ulike kombinasjoner av disse gir det mest fruktbare resultatet slik jeg ser det. Innenfor hver kategori vil jeg likevel etterstrebe en strukturert framleggelse av resultatene som inneholder følgende bestanddeler: Jeg vil punktvis presentere ulike objekter og materialer som er vurdert, samt gi en forklaring av sentrale fysiologiske aspekter ved prepareringsteknikkene. Videre vil jeg framlegge observasjoner (i en ikke-kronologisk rekkefølge, snarere der informasjonen er mest relevant) vedrørende det som er mine tre hovedparametere for vurdering av de utvalgte prepareringsteknikkene, nemlig:

- Anvendelighet
- Potensiale for variasjon
- Estetikk

5.1 Første hovedkategori: Tredje-bro

Dette kapitlet er delt i to på følgende vis: Først redegjør jeg for prepareringsteknisk teori relevant for tredjebro-preparering. Denne teorien er ment som et bakgrunnsmateriale som utgangspunkt for eksperimentering og i neste instans for å tolke resultatene. Resultatene sammenfattes i en punktliste i enden av hver kategori.

5.1.1 Relevant teori utledet fra intervju

I min forskningsprosess har jeg møtt på noen utfordringer knyttet til eksperimentering og da særskilt prepareringsteknikkenes forutsigbarhet i lyden som produseres. I følgende sitat kommenterer Bjørn Charles Dreyer på eksperimenteringens fallgruver:

Hvis du er helt fri, helt supermodig, alt det der, da har du heller ingen hukommelse på noe vis. Altså du er i en slags meditasjon da, så alt skjer der og da, så selvom du har tatt opp så greier jeg f... ikke å finne ut av hva jeg har gjort altså. Veldig ofte så blir det vanskelig å gjenskape mange av disse tingene. (Dreyer 2018)

Dreyer peker altså her på en sentral utfordring i forbindelse med eksperimentering for å finne nye lyder: hvordan gjenskape lyden? I min egen eksperimentering med pionerens og egne prepareringsteknikker har denne problemstillingen også i høyeste grad vært reell. Dreyer peker imidlertid i intervjuet på at slike begrensninger også kan være fruktbare. Det faktum at noen lyder ikke er mulig å gjenskape, kan føre til at man må finne en annen løsning og på veien oppdager enda en annen lyd. Ettersom tredje-bro radikalt endrer gitarens lyd og virkemåte er utfordringene knyttet til gjenskapning en relevant problemstilling. Videre trekker han fram en fordel med eksperimentering som en nøye planlagt prosess vil mangle:

Belønningen er desto bedre når du treffer, for det kunne du aldri ha planlagt, det resultatet du får der, det kunne du aldri fått ved en sånn nitidig planlegging, tror jeg. Med nitidig eksperimentering og (...) prøving og feiling, så for du gode resultater, tror jeg. På lang sikt da. (Dreyer 2018)

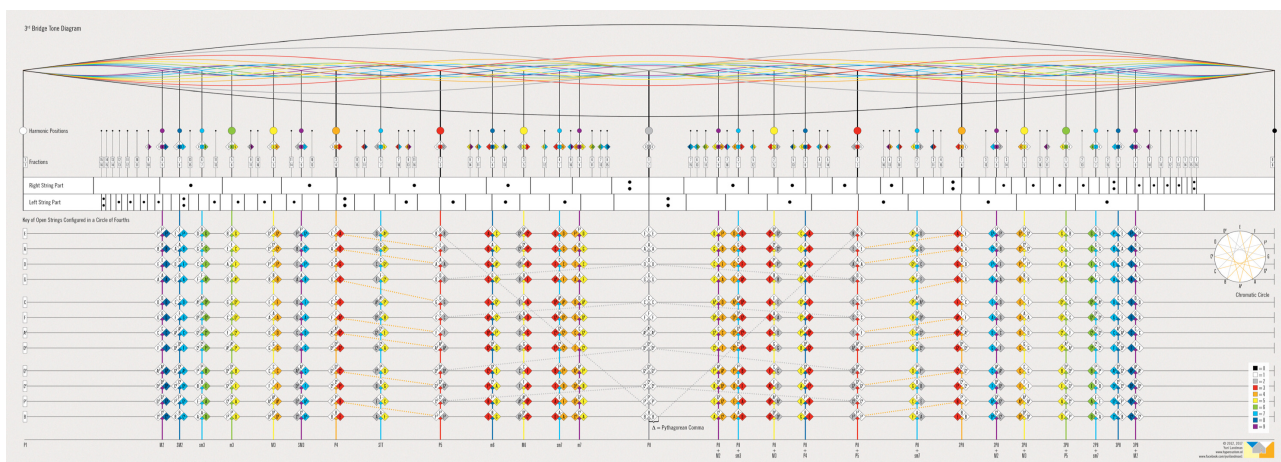
Jeg har reflektert over hva Dreyer sitt uttrykk «nitidig eksperimentering» vil kunne innebære i praksis og kommet fram til at det er det jeg vil foreta i min undersøkelse av prepareringsteknikker. Nitidig eksperimentering for meg innebærer å være oppmerksom på metodens fordeler og ulemper, det vil si å ta høyde for eksperimenteringens uforutsigbarhet, samt dens egnethet for å skape nye lyder.

5.1.2 Relevant prepareringsteknisk teori

Både stolen og nøtten på gitaren defineres som broer; derav navnet *tredje-bro*. Denne prepareringsteknikken innebærer altså et drastisk brudd med hvordan konvensjonell el-gitar virker og lyder. Ved å kile en rund, smal og avlang gjenstand inn mellom strengene og gripebrettet (eller gitarkroppen det vil si mellom strengen og området mellom gripebrett og bro), endrer man den ordinære gitarens virkemåte radikalt. Prepareringsteknikken går ut på å dele opp strengene i to separate vibrasjonsområder. Området mellom prepareringsobjekt og bro omtales heretter som «det fremre» og området mellom prepareringsobjekt og nøtt som «det bakre». Videre vil toner spilt i det fremre området henvises til som fremre tone og tilsvarende på motsatt side. I den forbindelse er følgende observasjon gjort av Fregel verdt å merke seg: «Back tones are naturally softer since they have no amplification mechanism» (2017, s. 116). De fremre tonene er altså høyere i volum ettersom det hovedsakelig er disse som plukkes opp av og forsterkes gjennom gitarmikrofonene. På el-gitar finnes det imidlertid ett unntak og Fregel kommenterer: «When positioned between two pickups on an electric guitar the pickup selection switch and volume knobs can be used to accentuate one of the tones while attenuating the other.» (2017, s. 116) Dersom tredje-broen plasseres mellom to gitarmikrofoner (i området mellom gripebrett og bro) vil både det fremre og det bakre området forsterkes gjennom gitarmikrofonene og dermed bli mer balanserte volummessig. (Dette momentet er inkludert i teksten for å belyse en mulighet med prepareringsteknikken som jeg selv har valgt å ikke undersøke nærmere.)

Følgende diagram kalt *3rd Bridge Tone Diagram* er konstruert av Yuri Landman og viser i detalj den tonale relasjonen mellom det fremre og det bakre området, utifra hvor prepareringsobjektet er plassert på gripebrettet:

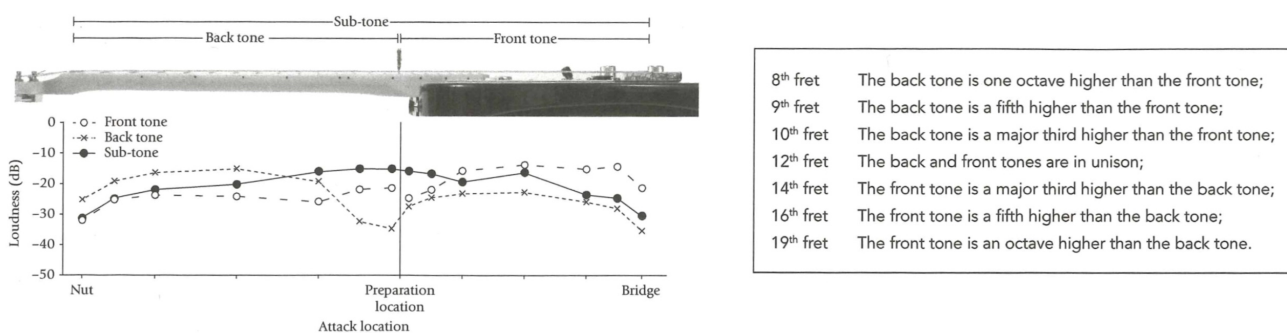
Diagram 1: tonale relasjoner ved bruk av tredje-bro (Yuri Landman)



De fremre og bakre tonene fungerer nemlig i relasjon med hverandre (som vist i Landman sitt diagram over), på følgende vis: når prepareringsobjektet flyttes mot broen blir den fremre tonen lysere, samtidig som den bakre tonen blir mørkere, og omvendt. Disse to tonene kalles, når de klinger unisont, for en bi-tone (Frengel 2017, s. 116).

Følgende modeller er konstruert av Mike Frengel; modell 1 viser grunnprinsippene for tredje-bro på el-gitar, nemlig inndelingen av det fremre og det bakre området og desibelvariasjoner langs strengene. Merk også feltet markert som sub-tone; i tillegg til back tone og front tone (som til sammen utgjør bi-tone) fremkaller tredje-broteknikken også en sub-tone. Modell 2 derimot, viser hvilken tonal relasjon mellom bakre og fremre tone som oppnås ved ulike plasseringer av tredje-broen på gripebrettet, (også de jeg ikke bruker selv).

Modell 1: Grunnprinsipper ved bruk av tredje-bro, Modell 2: Bi-toner ved ulike tredje-broplasseringer (Frengel 2017)



I Modell 1 framgår også den tredje-bro-preparerte gitarens sub-tonale område. Frengel utdyper på følgende vis:

In addition to bi-tones there is a sub-tone added to the spectrum of a string attachment that is usually lower than the expected pitch given the fretboard fingering. This tone is in fact the fundamental of the overall string length, but lowered in pitch due to the extra weight added to the string by the object. (Frengel 2017, s. 121)

Som sagt deler tredje-broen strengen i to separate vibrasjonsområder (slik at bi-toner oppstår), men strengen i sin helhet vil også vibrere (som på en ikke-preparert gitar), bare lavere i volum og i en annen tone enn den ordinære, ettersom den ekstra vekten som tredjebroen påfører strengen, senker dens tonehøyde.

Med denne gjennomgangen av prepareringsteknikken tredje-bro sine grunnprinsipper som bakgrunn vil jeg nå presentere mine viktigste funn i undersøkelsen av preparert gitar som ressurs for et idiosynkratisk gitarsound i populærmusikk.

5.2 Min eksperimentering med tredje-bro

Under følger mine resultater fra undersøkelsene av følgende prepareringsobjekters egnethet som tredje-bro:

- Strikkepinne (tre og metall)
- Sugerør (plast)

5.2.1 Overordnet om utforming og plassering av prepareringsobjekt

Jeg har erfart at visse tredje-broplasseringer sikrer en intonert og temperert bi-tone, mens andre derimot ikke gir en temperert bi-tone og dermed blir vanskelig å anvende i samspill. Den mest nøyaktige tempereringen oppnås ved å plassere prepareringsobjektet direkte over eller tett inntil gripebrettets metallbånd, det vil si midt imellom to bånd eller noen millimeter til siden. I mine undersøkelser har jeg kommet fram til at tredje-bro plassert mellom 7. og 8. bånd og mellom 13. og 14. bånd gir det mest anvendelige resultatet. De to plasseringene jeg har valgt gir en bakre tone, en oktav høyere enn den fremre (8. bånd), og en bakre tone, en stor ters høyere enn den fremre (14. bånd).

5.2.2 Overordnet om anvendelighet og potensiale for variasjon

Innledende spørsmål i undersøkelsen av denne prepareringsteknikken var tykkelse og utforming av objektet, samt hvilket material som var best egnet. Vil eksempelvis et resonnerende materiale gi det mest egnede resultat? Min innvending mot prepareingsteknikken tredje-bro var i forkant av undersøkelsen dens manglende kompatibilitet i tonal sammenheng (i samspillsitasjon spesielt), fordi den (slik jeg har opplevd den i bruk hos utøvere) ikke er temperert eller har noe tonalt senter. Min teori i den forbindelse, innledningsvis, er at et tynnere prepareringsobjekt (enn det jeg har observert blitt brukt), ville kunne gjøre prepareringsteknikken mer kompatibel med tonal og temperert musikk, ved at objektet ville kunne plasseres mer nøyaktig (der hvor bi-tonen er temperert), samtidig som lydkarakteristikken bestod. Helt konkret kom jeg fram til at prepareringsobjektet burde være ca. 4 cm i diameter for det som (i mine ører) ga det beste resultatet.

5.2.3 Strikkepinne i tre og metall

Helt i starten av eksperimenteringen med tredje-bro forsøkte jeg å anvende en perkusjonskølle i hardplast på 5 mm i diameter. Dette viste seg å gi et tilfredstillende sonisk resultat, men likefullt evnet jeg ikke å oppnå en fullstendig temperert bi-tonerelasjon med dette objektet selvom det var plassert riktig på gripebrettet.

I neste omgang forsøkte jeg med strikkepinnene som hadde en tykkelse på 4 mm. Umiddelbart viste det seg at disse objektene hadde en større grad av anvendelighet; ettersom objektene var noe tynnere (enn perkusjonskøllen) løftet de ikke strengene like høyt fra gripebrettet og fordi de ikke hadde en like stor kontaktflate med strengen var de betydelig lettere å plassere nøyaktig og dermed å oppnå et temperert resultat. Tilsynelatende innvirker ikke materialvalget nevneverdig på graden av temperering; strikkepinne i tre og metall ga like gode resultater hva temperering angår. Rent klanglig derimot viste det seg at materialene fremhevet noe ulike klangkvaliteter. Selvom deres lydkarakteristikk er nært beslektet, fremhever strikkepinnen i metall noe lysere frekvenser i gitarens preparerte tone. Videre vil tonen klinge lenger med strikkepinnen i metall, ettersom strikkepinnen i tre er et mykere materiale og dermed vil den resonnerer med strengen i mindre grad og i noe større grad ha en dempende effekt på tonens klang. Det er verdt å merke seg at det vil være nyanseforskjeller i hvordan tredje-bro klinger, (dens teksturelle og klanglige egenskaper), og at hva som er optimal proposjonering og plassering av prepareringsobjektet vil variere utifra den gitarens individuelle anatomi.



Tredje-bro - preparert el-gitar - strikkepinne i metall

5.2.4 Plastsugerør (Sangbro)

Bjørn Fongaard ga meg ideen om å utforske sugerør som prepareringsobjekt, og min umiddelbare tanke var å utforske sugerørets egnethet som tredje-bro. Jeg har derimot ikke funnet opptak av Fongaard der sugerør blir anvendt som prepareringsobjekt. Sugerøret har nemlig tilsvarende utforming (rund og avlang) som de andre objektene jeg har anvendt i undersøkelsen av tredje-bro og egnede materialer. Sugerøret innehar også noen av de samme lydkaraktistikkene beskrevet i detalj ovenfor som de øvrige tredje-bro-objektene, men skiller seg klart ut på følgende punkter; det er mykt og formelig og gir dermed en økt grad av anvendelighet (objektet kan enkelt flyttes rundt på gitaren) samt en dempende funksjon (ettersom det flatklemmes og dermed har en større kontaktflate med strengene, sammenlignet med de andre harde materialene tre og metall). Men samtidig som sugerøret klemmes under presset fra strengene, består et visst hulrom. Dette, samt plastmaterialets egenskaper vil sikre at sugerøret likevel resonnerer sammen med de vibrerende strengene.

Etter endt utprøvningsfase er det tydelig at sugerørets resonans med strengene er kraftigst når det er plassert lengst til venstre på 8. bånd. Plasseringen er fordelaktig også fordi sugerøret i denne posisjonen vil ha samme funksjon som en finger plassert inntil strengene på samme sted, nemlig for å skape flagioletter. I et av de senere forsøkene med sugerør som tredje-bro fikk jeg et innfall om å synge gjennom sugerøret. Umiddelbart forstod jeg at lyden denne kombinasjonen av tredje-bro og sang skaper, kommer til å bli en av mine sentrale lydmarkører. Resonanseffekten fungerer den andre veien også; det vil si at ved å synge gjennom sugerøret settes strengene i bevegelse og disse vibrasjonene forsterker da (gjennom gitarmikrofonene og ut av forsterkeren) stemmen og det tredje-bro-karakteristiske lyden. Jeg har valgt å kalle denne prepareringsteknikken for sangbro.



Tredje-bro - preparert el-gitar - plastsugerør (sangbro)

5.2.5 Estetiske betraktninger rundt de utforskede objektene

Et førende premiss for bruk av tredje-bro i populærmusikk, slik jeg ønsker å bruke den, er at bi-tonen er kompatibel med den gitte sangens toneart og sub-tonen likeså. I noen tilfeller har jeg opplevd at bi-tonen er kompatibel med sangens toneart, men at sub-tonen imidlertid ikke er det. Denne problemstillingen er det verdt å merke seg. Men når alt stemmer, åpenbarer denne prepareringsteknikken seg som en kilde til en helt ny lydpalett. Tredje-bro manipulerer gitarens grunnlyd og resultatet (i det bakre området) gir assosiasjoner til bjeller, nøkkelharpe og kalimba, avhengig av prepareringsobjektets plassering og materiale. En nokså lignende lyd kan oppnås ved å spille bak broen på en Fender Jazzmaster, en av gitarmodellene med et område mellom bro og strengefestet ved strengens slutt, eller i den andre enden av gitaren, i området mellom nøtten og stemmeskruene. Uansett plassering åpner tredje-broen et lydunivers som jeg vil karakterisere som fortryllende med en grad av folkemusikalsk mikrotonalitet og med en tydelig teatralisk kvalitet. Prepareringsteknikken gir altså gitaristen mulighet til å kunne spille tempererte skalaer og akkorder med denne lyden. Som ressurs for en gitarist på jakt etter sitt idiosynkratiske sound vil tredje-bro kunne være et godt første møte med prepareringsteknikker som kilde. Ettersom gitarens grunnlyd i

liten grad endres i det fremre området (avhengig av tredje-broens plassering) er mulighetene mange for å supplere et ordinært el-gitarsound med det bakre områdets brede soniske palett. Det er dermed mulig å spille ordinær og preparert gitar samtidig og det er slik jeg ser det en svært forlokkende kvalitet ved tredje-broteknikker.

5.2.6 Kompatible effektbokser som supplement til den fysiske lydmanipulasjon

Når det gjelder prepareringsteknikken sangbro er det mange muligheter for å legge til gitareffekter. Men det eneste jeg ser som nødvendig for et godt resultat med denne teknikken er å kombinere den med en klangpedal. Med en moderat mengde klang vil nyansene i den preparerte gitarens klang og vokalen tydeliggjøres ved at de tillegges en lenger klang, samtidig som effekten bidrar til å blande lydene ved at klangen gir gitaren et visst vokallignende preg. For å forme gitarlyden i retning av vokalen har jeg gjort forsøk med å også legge til en oktavpedal ved navn *Pog 2*, produsert av *Electro Harmonix*. Denne pedalen har en attack-funksjon som gjør det mulig å fjerne lyden av anslaget i stor eller liten grad, uten at tiden det tar mellom anslaget og tonen er merkbart forlenget. Ved å fjerne anslaget på denne måten forandres gitarens grunnlyd i retning av blås eller vokal. Dermed vil denne effekten i kombinasjon med sangbro skape et inntrykk av at lyden som helhet stammer fra samme lydkilde. På denne måten kan prepareringsteknikken anvendes som erstatning for pads (vedvarende, utfyllende akkorder lavt i lydbildet gjerne spilt på synthesiser) eller korister. Denne pedalen gjør det mulig i justerbar grad å legge til 1 og/eller 2 oktaver under og/eller over gitarens naturlige tonehøyde. Dette er et nyttig verktøy for å forme lyden, og forøvrig tilfører den en viss symfonisk kvalitet.

Som nevnt vil tredje-bro tillate at gitarens grunnlyd består i det fremre område samtidig som tonene i det bakre tydelig manipuleres. Dermed vil de samme prinsippene for effektbruk gjelde her som på en ordinær el-gitar; velg de effektene som låter best. Videre vil *Pog 2* anvendt på samme måte som beskrevet i avsnittet om sangbro egne seg godt i kombinasjon med tredje-broteknikken. På generell basis vil det være hensiktsmessig å anvende en equalizer-pedal for å fremheve eller kutte visse frekvenser i den preparerte el-gitarlyden. Dette vil i mange tilfeller være et viktig og frigjørende verktøy i arbeidet med prepareringsteknikker som ressurs i utviklingen av et idiosynkratisk gitarsound.

5.3 Tredje-broresultater sammenfattet:

- Nøyaktig plassering (hvilket bånd og hvor på båndet) gir best resultat hva temperering angår.
- Tredje-bro deler strengen i to separate vibrasjonsområder, men strengen som helhet vibrerer også. Tonal kompatibilitet avgjøres av forholdet mellom fremre og bakre tone (bi-tone) og tonehøyden produsert av hele strengens vibrasjon (sub-tone).
- Det fremre området er generelt lavere i volum enn det bakre (på grunn av gitarmikrofonenes plassering), men desibelvariasjoner forekommer også innad i hvert av de to områdene.
- Tredje-bro gir muligheten til å beholde ordinær gitarlyd i det fremre området, samtidig som det bakre området muliggjør bjelle-, nøkkelharpe- eller kalimbalignende lyder og glitch-estetikk.
- Tredje-bro tilfører gitaren en folkemusikalsk mikrotonalitet og en tydelig teatralisk kvalitet.
- Både tre, metall og hardplast er egnede materialer, men gir nyansevariasjoner i lyden (timbre og tekstur).
- På en el-gitar vil tredje-bro-objekter på mellom 3 og 5 mm (avhengig av action og høyde på metallbånd) gi et mest pålitelig resultat, dersom hensikten er å anvende de i tonal og temperert sammenheng.
- Sangbro gir muligheten til å integrere vokal i tredje-bromanipulert el-gitarlyd.
- Sangbro krever et sugerør i plast og kan anvendes som et lydkarakteristisk tilskudd til solo-gitar eller som erstatning for pads eller korister.
- *Pog 2* er et nyttig verktøy for å forme den preparerte el-gitarens lyd etter eget ønske. (I kombinasjon med sangbro øker den graden av anvendelighet og potensialet for variasjon betraktelig).
- Generelt sett er equalizer-pedal et nyttig verktøy i prepareringssammenheng.
- Tredje-bro-objektene mest hensiktsmessige proposjonering og plassering vil variere utifra den aktuelle el-gitar sin utforming (action og metallbånd).

5.4 Andre hovedkategori: Dempende materialer

Den samme to-delte strukturen som i første hovedkategori gjelder også her; først presenteres relevant teori og deretter følger en redegjørelse for min eksperimentering.

En av de prepareringsteknikkene jeg har brukt mest i mitt eget musikalske virke er papir som dempende materiale, plassert inntil broen. Jeg ønsket derfor i forbindelse med denne oppgaven å undersøke prepareringsobjektet papir nærmere. Videre har et av målene vært å finne et alternativt dempende materiale med andre soniske egenskaper.

5.4.1 Relevant teori utledet fra intervju

I følgende sitat fra intervjuet med Are Lothe Kolbeinsen forteller han utdypende om sin motivasjon for å preparere gitaren.

Man ser på gitaren mer som en sånn resonanse-kasse da, med strenger og så kan du gjøre hva som helst. Det er altså trangen til å tenke den fra scratch på et vis, som noe som lager lyd. (...) Å ta det helt ned til scratch for å bygge det opp på nytt da, for å tenke sånn hva syns jeg er fint, hva gir mening. (Kolbeinsen 2018)

I denne kategorien foreligger det prepareringsteknikker som innebærer å tenke gitaren fra scratch, slik Kolbeinsen sier det. Dempende materialer kan nemlig anvendes til å strippe gitaren for all dens naturlige tonale informasjon og resultatet blir et rent perkusjonsinstrument med helt nye bruksmuligheter. Kolbeinsen stiller spørsmålene; hva syns jeg er fint? hva gir mening? som et førende prinsipp i eget musikalsk arbeid. Denne tankegangen appellerer til meg fordi jeg opplever den som frigjørende; man kan gjøre akkurat hva man selv vil med gitaren. Men uansett hva man vil gjøre foreligger det noen generelle betingelser for et godt resultat, deriblant eliminering av støy og god lyd kvalitet. Kolbeinsen kommenter:

Jeg prøver hele tiden å finne nye løsninger for å minimere den støyen jeg ikke har lyst på da. (...) For eksempel i det siste nå så har jeg drevet og bytta alle de gamle patch-kablene mine og det gjorde at jeg fikk ganske mye mindre støy. (Kolbeinsen 2018)

Han peker her på utfordringen knyttet til støy fra det utstyret man trenger for å realisere sin egen musikk og egne lyder. Patch-kabler og de andre kablene man anvender i signalkjeden er bare et av mange elementer som må fungere godt; skadet eller slitt elektronikk og en strømforsyning av dårlig kvalitet er noen av de andre faktorene som vil gi mer uønsket støy. Kolbeinsen nevner også hvordan han anvender kontaktmikrofoner festet på gitarkroppen for å realisere sine lyder. De gjør det nemlig mulig å fremheve helt andre lyder enn det som er mulig bare med gitarmikrofonene. I min

forskningsperiode har jeg ikke hatt tid til å undersøke kontaktmikrofonenes mange muligheter, men de vil betraktelig utvide de dempende materialenes anvendelighet og potensiale for variasjon, og for mange andre prepareringsteknikker forøvrig.

5.4.2 Relevant prepareringsteknisk teori

Et fellestrekk for mange prepareringsobjekter i denne kategorien er adgangen til å justere hvor kraftig objektets lydmanipulerende effekt skal være; alt fra å fargelegge el-gitarens grunnlyd lett, til å radikalt forandre gitaren og omgjøre den til et ikke-tonalt perkusjonsinstrument. En rekke dempende materialer likner forøvrig på tredje-bro ved at de gir anledning til å dele inn strengene i et preparert og et ikke-preparert område. Dersom det dempende materialet plasseres i området rundt eller på strengenes midtpunkt vil det fremre området gi tilgang til el-gitarens grunnlyd (om enn, i visse tilfeller, noe dempet), samtidig som tonene i det bakre området har en et slags melodisk perkusjonskvalitet. Jo tykkere dempende materiale som anvendes (og dermed tilfører strengene økt vekt), i desto større grad vil lyden manipuleres. Fordi det dempende materialet i dette tilfellet får de samme egenskapene som tredje-broen vil tonen produsert av hele strengens vibrasjon reduseres i volum, samtidig som bi-tonerelasjonen forsterkes og utfordringer i forhold til temperering oppstår.

Set near the bridge, the expected pitches can be heard clearly. Moving the preparation towards the center of the string gradually diminishes the expected pitches as well as damping the strings, which can ultimately lead to a purely percussive snap-buzz sound with little tonal implication at all. (Fregel 2017, s. 134)

Deler av den prepareringstekniske teorien presentert i kapitlet om tredje-bro vil altså være relevant i undersøkelsen av dempende materialer, men i hvor stor grad de dempende materialenes lydmanipulerende effekt likner på tredje-broen, avgjøres av deres utforming og plassering. I følgende sitat fra boka *The Unorthodox Guitar* beskrives den relativt sett mildere lydmanipulasjonseffekten dempende materialer (i sitatet omtalt som *sheet materials*) innehar sammenlignet med eksempelvis tredje-bro:

The flimsy nature of sheet materials minimizes coupling resonance and usually allows the expected pitches to be heard, as opposed to the inharmonic bell-like timbre typically associated with string coupling. (Fregel 2017, s. 134)

Likefullt kan denne typen prepareringsobjekter endre gitarens grunnlyd og tonalitet til det ugjenkjennelige. I følgende sitat skriver Fregel utdypende om sammenkoblingseffekten; som oppstår ved at det dempende materialet er i kontakt med alle strengene:

Each individual string involved produces a complex timbre similar to that of a suspended string attachment, including bi-tones and a sub-tone. Because the strings are coupled, however, the components of all strings at play combine to form the composite result. (Frengel 2017, s 128)

Sammenlignet med tredje-bro vil de dempende materialene altså ha en liknende virkning på strengens vibrasjon. Sammenkoblingseffektens bi-tonale og sub-tonale effekt er derimot mindre fremtredende.

5.5 Min eksperimentering med dempende materialer

Under følger mine forskningsresultater fra undersøkelse av følgende dempende materialer sine egenskaper:

- Papir (kvitteringspapir og A4-ark)
- Plastsugerør

5.5.1 Generelt om utforming og plassering av prepareringsobjekt

For å feste det dempende materialet slik at strengenes vibrasjoner ikke beveger det ut av posisjon har jeg funnet det mest hensiktsmessig å flette materialet mellom strengene; over og under annenhver streng. Denne fletteteknikken har imidlertid noen svakheter i form av at presset på strengene ikke er jevnt fordelt. Ettersom materialet ligger over og under annenhver streng og fordi strengene har ulik tykkelse, vil det forekomme nyansevariasjoner i prepareringsobjektets virkning. Det, i mine øyne, beste resultatet oppnås ved å flette det dempende materialet under 1., 3. og 5. streng. Dermed vil prepareringsobjektet hvile, liggende over 6. streng. Det viser seg nemlig at 6. streng på denne måten dempes kraftigere enn hvis fletterækkefølgen speilvendes og prepareringsobjektet dermed demper den 6. strengens vibrasjon fra undersiden. Graden av dempende effekt avgjøres av materialvalg, bredde, dybde og tykkelse. Jeg har vurdert alternativ til den beskrevne fletteteknikken. For raskere montering kan papirbiten festes ved at den i hver ende teipes fast til gitarlokket og hviler over strengene. Fletteteknikken framstod likevel som mest pålitelig og anvendelig, til tross for dens utfordringer.

5.5.2 Generelt om anvendelighet og potensiale for variasjon

Dempende materialer, (fortrinnsvis papir), er den prepareringsteknikken jeg har anvendt mest i mitt musikalske virke. I mitt tidligere arbeid med papir som dempende materiale har det oppstått ideer om andre muligheter for implementering og jeg benytter denne forskningsprosessen som anledning

til å sette de ut i livet. Bakgrunnen for å inkludere dempende materialer som en av de tre hovedkategoriene i dette kapitlet, er den forsterkingen av el-gitarens perkussive egenskaper som prepareringsteknikken fasiliterer. En annen avgjørende årsak er at potensialet for variasjon er tilsynelatende uendelig; utifra materialvalg og plassering muliggjør denne prepareringsteknikken alt fra lett fargelegging av el-gitarens grunnlyd til å skape ikke-tonale, rent perkussive lyder. I undersøkelsen av andre egnede dempende materialer var det et premiss for meg å forsøke å finne fram til et alternativ til papir, med andre lydmanipulerende egenskaper. Etter innledende forsøk med aluminiumsfolie, ulike tekstiler og gummi kom jeg fram til at plastsugerør ga det mest sonisk interessante resultatet.

5.5.3 Papir

I tillegg til dets dempende funksjon på el-gitarens volum og klang, vil papiret vibrere med strengene og slik tilføre en raslelyd. I mine innledende forsøk har jeg konkludert med at tynt papir (kvitterings- eller avisapapir) brettet slik at det ligger i tre lag oppå hverandre og med enn bredde på én centimeter gir den beste kombinasjon av demping og rasling når det er plassert ved broen. I denne posisjonen vil ikke objektet innvirke på tonehøyde. Ved å flytte papirbiten vekk fra broen i retning strengenes midtpunkt vil objektets dempende effekt øke, helt til el-gitaren er forandret til et ikke-tonalt perkusjonsinstrument. Altså kan noe så enkelt som en papirbit anvendes som et allsidig verktøy for å tilføre grunnlyden noe nytt eller å endre den radikalt.



Dempende materialer - preparert el-gitar - papir

I undersøkelsene av el-gitar som et ikke-tonalt perkusjonsinstrument, ble det raskt tydelig at en ideell plassering og utforming av prepareringsobjektet måtte identifiseres. Etter erfaringer fra tidligere utforsking av dempende materialer visste jeg imidlertid at papir var det optimale for å fjerne strengenes tonale informasjon og samtidig fremheve el-gitarens perkussive egenskaper. Det viste seg at plasseringen på midten av strengen (som den prepareringstekniske teorien oppga som best egnet til formålet), likevel ikke var optimal. Plassering av papiret ved nøtten ga det samme ikke-tonale resultatet, men bare på de åpne strengene. Det var dermed anledning til å kombinere ikke-tonale perkusjonslyder med toner (i det fremre området) som i liten grad var manipulerte. Et annet viktig argument for denne spesifikke plasseringen er at den tilsynelatende ga det største frekvens-spekteret for ikke-tonale perkusjonslyder. Ettersom prepareringsobjektets rasle-effekt her er minst hørbar vil sub-toner og relasjonsresonans være mer fremtredende. Jeg merket meg i denne prosessen at graden av tonal informasjon er tilnærmet identisk med dette prepareringsobjektet, uansett plassering. Merk at graden av rasle-effekt fra selve prepareringsobjektet blir tydeligere desto nærmere gitarmikrofonene det plasseres.

Dernest gjorde jeg forsøk for å ta rede på den mest formålstjenelige utformingen av papirbiten. Det viste seg at ved å folde et A4-ark to ganger, fikk jeg et tilstrekkelig tykt, dypt og bredt prepareringsobjekt som effektivt dempet strengene. Det viste seg forøvrig at dette mer solide prepareringsobjektet ga muligheten for å skape en vinylskrape-effekt (a la den man hører i hiphop) ved å dra det raskt til siden i strengenes retning. Denne oppdagelsen fikk meg å tenke at prepareringsobjektet kanskje kunne inngå mer direkte i selve spillet. Jeg oppdaget at ved å slå på selve prepareringsobjektet fungerte det som en tromme og videre at å holde i papirbiten med den ene hånden og slå med den andre, gjorde at mer av vibrasjonene ble distribuert til strengene og en noe mer lavfrekvent perkusjonslyd åpenbarte seg. Videre viste det seg at ved å justere lengden på den delen av papiret som stikker opp forbi gitarens 6. streng ville ytterligere variasjon i selve prepareringsobjektets perkusjonslyd oppnås.



Dependende materialer - preparert el-gitar - A4-ark

5.5.4 Plastsugerør

Umiddelbart i forsøkene med sugerør som dpendende materiale ble det tydelig at dets fysiske egenskaper likner papirets, samtidig som det bidrar en ganske annerledes sonisk kvalitet. I den innledende undersøkelsen fant jeg to alternative plasseringer; enten tett inntil stolen eller noe

nærmere gripebrettet, direkte over det som på engelsk omtales som bridge pickup, det vil si gitarmikrofonen nærmest broen. Disse to plasseringene gir kun nyanseskjeller i lyden, men naturlig nok vil prepareringsobjektet når det er plassert nærmere strengenes midtpunkt i større grad påvirke vibreringen. Karakteristisk for lyden som oppnås ved plastsugerør som dempende materiale er følgende forhold: vibrasjonen av strengen i sin fulle lengde skaper den mest fremtredende tonen, men bi-tonerelasjonen som oppstår mellom den fremre og bakre delen av strengen er også merkbar; og tilfører en viss modulasjonseffekt. Dette, i tillegg til sugerørets dempende effekt på el-gitarens volum og grunnklang, resulterer i en noe butt tone med assosiasjoner til folkemusikk-typisk mikrotonalitet, nærmere bestemt den østlige. Gitar-tonens klanglige karakter endres med dette prepareringsobjektet slik at den minner om det rike overtonespeilet i anslagslyden på en syngebolle eller en gong.

Ved plassering direkte over gitarmikrofonen nærmest broen vil naturligvis mer av selve prepareringsobjektets vibrasjoner plukkes opp og forsterkes, samtidig som den ovenfor nevnte modulasjonseffekten er kraftigere. Bi-tonene vil også ha en mørkere tonehøyde, ettersom plastsugerøret er flyttet noe nærmere strengens midtpunkt. Dette resulterer i en noe mer bass- og mellomtone-tung tone.



Dempende materialer - preparert el-gitar - plastsugerør

5.5.5 Estetiske betraktninger rundt de utforskede objektene

Papir som dempende materiale appellerer til meg fordi det understreker og forsterker instrumentets perkussive kvaliteter. Papir transformerer el-gitarens anslag og butte klang i retning av det afrikanske strengeinstrumentet kora (som stammer fra Vest-Afrika og har et veldig tydelig attack i anslaget). Videre bruker jeg papiret som verktøy for å tilføre el-gitarsoundet en organisk (i betydningen skitten) kvalitet. Lyden som produseres gir meg nemlig assosiasjoner til hiphopens bruk av platespillerstøy som lydmarkør for et mer organisk sound. Raslelyden som oppstår kan også sammenlignes med den høyfrekvente støyen kjent som «white noise». Typisk anvender jeg denne prepareringsteknikken til å spille rytmeostinat, riff eller raskt fingerspill.

Lyden som oppstår ved bruk av plastsugerør som dempende materiale har en noe sterkere modulasjonseffekt enn papiret. Rent sonisk gir den klare assosiasjoner til østlig musikk og innehar en mystisk, nærmest seremoniell kvalitet. Lyden fungerer kanskje aller best i situasjoner med raskt fingerspill.

5.5.6 Kompatible effektbokser som supplement til den fysiske lydmanipulasjon

Forholdsvist raskt i utforskningen av papirdemping ved broen slo det meg at visse effektbokser ville kunne bidra til å forsterke denne prepareringsteknikkens evne til å forandre gitaren til et perkusjonsinstrument. Det viste seg at en vreg-pedal (i mitt tilfelle *Mudhoney II* produsert av T-Rex) kunne anvendes for å tillegge ytterligere nyanse og økt ekspressivitet. Vreg-pedaler kan beskrives som en radikal form for kompressor som stopper de sterkeste lydene når de når en viss amplitude, samtidig som de svakeste lydene forsterkes. Jeg oppdaget i utforskningen av denne effekten i kombinasjon med papir, vreg-pedals store potensiale som verktøy i forbindelse med preparering. Merk at vreg-pedalen i visse tilfeller kan ha en uheldig akksentuende effekt på lyden av plekter eller fingre som slår an strengen. Den ovenfor nevnte *Pog 2* sin evne til å redusere lyden av anslaget vil i disse tilfellene løse akkurat den utfordringen.

Lyden som oppnås ved bruk av plastsugerør som dempende materiale i bro-posisjon fungerer godt uten andre lydprosesseringsverktøy. Jeg har imidlertid kommet fram til at visse effekter kan bidra til ytterligere nyanse og potensiale for variasjon. I arbeidet denne prepareringsteknikken oppstod tanken om å fremheve dens modulasjonseffekt med en lengre klang. Det viste seg at lengre klang understreker bi-tonenrelasjonens modulerende effekt, og samtidig som den plastsugerør-preparerte el-gitaren blir mer allsidig i en spillesituasjon, (eksempelvis ved spill av melodilinjer). Etterhvert oppstod også tanken om å forsøke å utvide frekvens-spekteret og på den måten kunne akksentuere delelementer av det som til sammen utgjør denne spesifikke prepareringsteknikkens lydkaraktistikk. Ved å anvende den tidligere omtalte oktav-pedalen *Pog 2* ble det mulig å legge til noe mer bass og noen lyse frekvenser og det resulterte i det som vil bli en

av mine sentrale lydmarkører. Etersom dette prepareringsobjektet fungerer godt uten, kan effekter utelates eller brukes som virkemiddel for å skape variasjon.

5.6 Dempende materialer-resultater sammenfattet:

- Sammenkoblingseffekten bidrar til de dempende materialenes generelle lydmanipulerende virkning.
- Fletteteknikken (under 1., 3. og 5. streng) er optimal ettersom 6. streng i dette tilfellet dempes mest effektivt.
- Lyden fra selve det dempende materialet er mest fremtredende når det er plassert direkte over gitarmikrofonene.
- Både papir og plastsugerør fremhever gitarens perkussive egenskaper.
- Kvitteringspapir brettet i 3 lag, 8 cm bred og 1,5 cm dyp er optimal utforming for papir som dempende materiale inntil broen og lyden gir assosiasjoner til det vest-afrikanske strengeinstrumentet kora.
- Et to ganger sammenfoldet A4-ark flettet mellom strengene gir det beste resultatet dersom målet er å redusere gitaren til et ikke-tonalt, rent perkussivt instrument.
- Et to ganger sammenfoldet A4-ark inntil nøtten anses som det optimale grunnet to forhold:
 - 1) Plasseringen muliggjør kombinasjonen av ikke-tonale perkusjonslyder, (på de åpne strengene) og gitarens grunnlyd i det fremre området.
 - 2) Majoriteten av strengens lengde får vibrere fritt; dette bidrar til et større frekvens-spekter i de ikke-tonale perkusjonslydene.
- Et to ganger sammenfoldet A4-ark kan (når påmontert) anses som en egen slagflate og dermed utvide den papirpreparerte el-gitarens perkussive egenskaper ytterligere.
- Plastsugerør som dempende materiale tillegger el-gitarens grunnlyd en modulasjonseffekt som forårsakes av bi-tonerelasjonen som oppstår mellom det fremre og det bakre området.
- Plastsugerør som dempende materiale inntil broen gir en butt gitartone med klare assosiasjoner til østlig folkemusikk-typisk mikrotonalitet, a la gong.
- Vreng-pedal er et egnet verktøy for å optimalisere resultatet når papirpreparert el-gitar anvendes som et ikke-tonalt perkusjonsinstrument.
- *Pog 2* er nyttig for å justere vreng-pedalens akksentuering av anslagslyden, samt for å utvide frekvens-spekteret ved plastsugerørpreparering.
- De dempende materialene fungerer godt uprosessert, men effekter kan anvendes for variasjon.

5.7 Tredje hovedkategori: Legato-teknikker

I kategorien legato-teknikker har jeg samlet ulike teknikker for å produsere lange, vedvarende lyder (derav navnet). Disse teknikkene utgjør alternativer til ordinært høyrehåndsanslag (som eksempelvis plekter eller fingerspill).

5.7.1 Relevant teori utledet fra intervju

I følgende sitat fra intervju med Are Lothe Kolbeinsen gir han innblikk i hvilke lyder som appellerer til ham:

Noen typer lyder som allerede er i gitaren ønsker jeg å forsterke, mens jeg ønsker også å gjøre en del ting som går mot gitaren sine premisser. Altså for eksempel å bruke bue for å få en evigvarende lyd da, eller mer sustainet lyd, mens gitaren naturlig har en sånn decay som dør ut. (Kolbeinsen 2018)

Kolbeinsen peker på bue som et verktøy for å produsere en lyd som grunnleggende sett ikke er naturlig i ordinært gitarspill. Teknikker for å produsere «evigvarende» lyder eller legato-lyder innebærer altså et visst brudd med gitarens naturlige premisser. Bue-spilt el-gitar appellerer til meg fordi den muliggjør helt andre lyder enn ved ordinært gitarspill. Bjørn Charles Dreyer kommenterer i følgende sitat det å bryte med den ordinære gitaren: *Det jeg er opptatt av nå er mer sånne klanger som kan komme fra hvor som helst, altså det trenger ikke ha noe med gitar å gjøre. Gitaren er ugjenkjennelig.* Både Kolbeinsen og Dreyer diskuterer det å bryte med gitarens ordinære lyd, samt ulike eksempler på hvordan el-gitarens mangfoldighet kan benyttes. Denne radikale instrumentale forståelsen appellerer til meg fordi instrumentet da i mindre grad står i fare for å bli en barriere mellom musikken gitaristen hører for seg og det endelige resultatet. Legato-teknikker innebærer et tydelig brudd med konvensjonell gitar-teknikk og tvinger dermed gitaristen til å støtte seg på sin musikalitet i større grad.

5.7.2 Relevant prepareringsteknisk teori

En sentral faktor i mange tilfeller av prepareringsteknikker, og også her, er det som på engelsk kalles *sympathetic resonance*. Sympathetic resonance eller relasjonsresonans (slik som jeg har valgt å oversette begrepet til norsk) forklares i følgende sitat hentet fra boka *The Unorthodox Guitar*:

An unmuted string will vibrate sympathetically when tuned in a harmonic ratio to another string that is attacked. For instance, with a guitar in E-standard tuning, playing an E3 staccato on the fourth string causes the sixth to also ring. (Frengel 2017, s. 103)

At det ikke foreligger noen vibrasjonsdempende elementer er et viktig premiss for å oppnå optimale legato-lyder på el-gitar. Relasjonsresonnerende toner bidrar til å berike og forsterke el-gitarens grunnklang. Ved å fullstendig dempe samtlige strenger utenom én, for så å spille en melodi på den fritt klingende strengen blir det tydelig hvordan el-gitarens klang, uten relasjonsresonans, blir endimensjonal og reduseres i omfang.

Samtlige av pionerene undersøkt i det foregående kapitlet har tatt i bruk legato-teknikker i sitt spill. Bjørn Fongaard anvendte i stor utstrekning en liten, spesialkonstruert bue, Keith Rowe en elektrisk håndvifte og Fred Frith malekost og e-bow. En ordinær fiolinbue, (det kanskje mest brukte verktøyet for fysisk manipulasjon av el-gitarens grunnlyd, ved siden av bottleneck), er et annet egnet redskap for å fysisk produsere legato-lyder på el-gitar. (Jimmy Page og Jonny Greenwood er eksempler på el-gitarister som har anvendt bue i sitt spill). Om buens egenskaper, i kombinasjon med el-gitar, skriver Bart Hopkin og Yuri Landman i boka *Nice Noise* at:

The sound of a guitar string under a violin bow is excellent. (...) The one disadvantage is that the shape of the guitar body and the alignment of the strings makes it difficult to bow the inner strings (2, 3, 4 and 5) individually. Remember the bow rosin!

(Hopkin, B. & Landman, Y. 2014, s. 44)

5.8 Min eksperimentering med legato-teknikker

Under følger mine resultater fra undersøkelse av følgende objekters egnethet i til bruk i legato-teknikker:

- Fiolinbue
- Malekost

Man vil kunne hevde at disse er eksempler på utvidede utøvingsteknikker framfor prepareringsteknikker. Jeg har likevel valgt å anse dem som en del av prepareringsuniverset der formålet er å fysisk manipulere el-gitarens grunnlyd.

I arbeidet med å utvide el-gitarens lydarsenal har det vært en ambisjon å finne løsninger på hvordan å imitere strykeinstrumenter, med det formål å kunne produsere en vedvarende, konstant lyd med el-gitaren. Min innvending mot bue har nemlig vært at man med den bare kan produsere en semi-vedvarende lyd; idet buen endrer retning avtar lyden noe og den konstante bevegelsen brytes opp. Derfor ønsker jeg undersøke malekostens egenskaper som legato-objekt med den målsetning å produsere en fullkomment konstant lyd. Jeg vil i mine undersøkelser forsøke å erverve innsikt i fenomenet relasjonsresonans med den formening om at det vil bidra til å optimalisere legato-teknikkene.

5.8.1 Overordnet om utforming og plassering av prepareringsobjekt

Prepareringsobjektene i denne kategorien skiller seg altså fra tredje-bro og dempende materialer ved at de ikke festes til gitaren, men holdes i høyre hånd og anvendes for å sette strengene i vibrasjon. Hovedsakelig strykes, rystes eller dunkes disse prepareringsobjektene mot strengene i området nær broen. Jeg har også gjort forsøk som innebærer å justere plasseringen nærmere strengens midtpunkt. Etersom det i denne kategorien er snakk om vidt forskjellige prepareringsobjekter vil jeg mer inngående kommentere deres utforming og plassering i deres respektive underkapitler. En fellesnevner har vært utfordringer knyttet til utforming; nemlig den begrensede muligheten til å justere objektenes utforming og fysiske egenskaper for et optimalt resultat.

5.8.2 Overordnet om anvendelighet og potensiale for variasjon

Det viste seg tidlig i jakten på teknikker for å produsere legato-lyder at det var utfordrende å oppnå et forutsigbart og gjentagbart resultat. Til tross for at jeg ikke har evnet å gjenskape den lyden jeg på forhånd forestilte meg, har undersøkelsen av legato-teknikker gitt stor musikalsk avkastning. Der arbeidet med de foregående kategoriene ga meg ny innsikt i strengenes tonale egenskaper (bi-toner sub-toner og overtoner), har jeg i undersøkelsene av ulike legato-teknikker fått innblikk i den uendelige kilden til lydmanipulasjon som strengen i vibrasjon på utradisjonelt vis representerer. I tillegg til ordinære høyrehåndsanslag som fingerspill eller spill med plekter, har jeg funnet at det finnes et rikt utvalg av ukonvensjonelle metoder for å sette strengene i vibrasjon.

5.8.3 Bue

Gitar spilt med bue er et nokså velkjent fenomen i populærmusikken og det mest etablerte prepareringsobjektet som undersøkes i denne oppgaven. Opprinnelig var det ikke min tanke å inkludere bue som et av prepareringsobjektene. Nettopp fordi det finnes mange eksempler på el-gitar spilt med bue ville jeg konsentrere meg om å belyse andre, mer ukonvensjonelle alternativer for lydmanipulasjon. Videre er dette objektet undersøkelsens desidert dyreste. Et viktig poeng for meg har vært å vise hvordan preparert gitar muliggjør utvikling av et idiosynkratisk el-gitarsound uten betydelige investeringer i utstyr. Etter hvert ble jeg imidlertid klar over at en adekvat fiolinbue ikke trenger å koste mer enn hundrelappen og det økonomiske argumentet var dermed mindre relevant. Videre slo det meg at nettopp fordi buespilt el-gitar forekommer såpass ofte i populærmusikken, kan undersøkelsen av dens muligheter utgjøre et springbrett for gitarister uten tidligere kjennskap til preparert gitar; nettopp fordi det finnes mye tilgjengelig musikk der buespilt gitar inngår. Det ble i den forbindelse en målsetning i mitt arbeide å forsøke å finne andre, mindre kjente måter å bruke buen i gitarspill på.

Til orientering anvender jeg en fiolinbue som er omtrent 45 cm lang. Det er fordeler og ulemper med en såpass stor bue. På den ene siden tillater størrelsen lange buestrøk, fordi det reduserer antall anslag i et gitt tidsrom. Det viser seg derimot vanskelig å utnytte buens fulle lengde ettersom høyrearmen på et visst punkt må løftes så høyt at den nødvendige kraften i anslaget blir vanskelig å yte. En kortere bue vil imidlertid ikke ha samme utfordring og derimot gi økt presisjon. Dette skyldes den i det tilfellet reduserte vekten og dermed økt grad av manøvrerbarhet. På den annen side vil en kortere bue innebære flere buestrøk og lyden blir i mindre grad vedvarende.

I første omgang tok jeg sikte på å mestre den konvensjonelle teknikken for bue-spill på el-gitar. Det er min vurdering at det beste resultatet oppnås ved å stryke buen forholdsvis hardt mot strengene nær broen, i en 90 graders vinkel. Det later til at å stryke buen over strengen ca 1 centimeter unna broen gir størst effekt hva vibrasjon angår. Ved å stryke nærmest broen vibrerer derimot strengene merkbart mindre. Buespill på el-gitar vil inneha en viss grad av tempereringsvariasjon, men denne plasseringen gir det i så måte mest optimale resultatet. Buestrøk andre steder på strengen vil fremheve den gitte plasseringens overtone, samt forårsake en mild bi-tone-effekt (lik den beskrevet i kategorien dempende materialer.) Denne virkningen kan imidlertid være musikalsk anvendbar. Ved å stryke over strengene i deres fulle lengde vil lyden som produseres minne om lyden av et strykeorkester når de stemmer i forkant av konsert. Ved buespill kan alle 6 strenger settes i vibrasjon samtidig, men min erfaring er at å stryke de 4 øverste eller de 4 nederste strengene gir det mest sonisk tilfredstillende resultatet. Når buen strykes over alle 6 strenger er det vanskelig å generere nok kraft i anslaget før baksiden av buen kommer i kontakt med strengene og demper vibrasjonen. En teknikk som tillater å spille kun den lyse eller mørke strengen derimot er å flytte stryke-posisjonen til det punktet der gitarhals møter gitarkropp. Slik blir det mulig å stryke buen i en skrå vinkel mot kun 1. eller 6. streng. Dette gir anledning til å spille melodier eller bassganger med bue.

Målsetningen med undersøkelsen av bue som prepareringsobjekt var, i tillegg til å vurdere dens egenskaper som verktøy for å produsere legato-lyder, å finne teknikker som skiller seg fra andre el-gitarister sin implementering. I de innledende undersøkelsene av buens egenskaper i så måte, ble det tydelig at den har et stort potensiale for anslagsvariasjon. I tillegg til den mest vanlige arco-teknikken har jeg nemlig også undersøkt tremolo. Denne teknikken fungerer påfallende bra dersom nok kraft tillegges anslaget. Utover disse to ordinære bue-teknikkene har jeg også undersøkt spiccato. Spiccato går ut på å gjentakende slå buen mot strengene slik at den spretter. Umiddelbart i forsøkene med spiccato slo det meg at jeg i svært liten grad har sett andre el-gitarister anvende akkurat denne teknikken. Det viste seg at akkorder spilt med spiccato utgjorde en interessant og anvendbar kompe-teknikk.



Legato-teknikker - preparert el-gitar - filolinbue

5.8.4 Malekost

Fred Frith ga meg ideen om å bruke malekost som et verktøy for å produsere en vedvarende, konstant gitarlyd uten et ordinært anslag. Legato-teknikk med malekost går ut på, i en dirre-aktig bevegelse, å stryke hårene raskt fram og tilbake over strengene i området nærmest broen. Det viste seg å være mer komplisert enn først antatt å oppnå et tilfredstillende resultat. I begynnelsen undersøkelsene med malekost ble det tydelig at hårenes lengde og stivhet var en avgjørende faktor. Malekosten jeg hadde gått til anskaffelse av var omtrent 8 cm bred og hadde forholdsvis stive hår med en lengde på ca. 4 cm. Umiddelbart innså jeg at dette spesifikke objektets utforming ikke var optimal ettersom de stive hårene lagde nokså mye lyd i kontakt med strengene. Lyden kan sammenlignes med den som oppstår ved å stryke over strengene raskt opp og ned ved broen med flat høyrehånd. Graden av strengvibrasjon blir forholdsvis lav og lyden av selve anslaget det mest fremtredende soniske elementet. Altså et resultat grunnleggende forskjellig fra det som var målsetningen. Det slo meg at en malekost med ikke fullt så stive hår kanskje ville være mer formålstjenelig. I forsøkene som fulgte brukte jeg derfor en omtrent 6 cm bred malekost der hårene var betydelig mykere. Det viste seg at mykere hår løste problemet med den fremtredende

anslagslyden, men på den annen side var også prepareringsobjektets evne til å sette strengene i vibrasjon redusert. Jeg forsøkte så å kompensere for dette ved å oppjustere volumet på el-gitaren min kraftig, men som en bi-effekt ble også den raslende anslagslyden fra selve objektet tilsvarende forsterket. Jeg forsøkte deretter å unngå disse utfordringene ved å justere anslagsplasseringen til gripebrettet, men det viste seg at det å flytte objektet vekk fra gitarmikrofonen for å redusere mengden av anslagslyd bare ga en moderat positiv effekt. Objektets evne til å sette strengen i vibrasjon ble også her mer begrenset. Jeg har i mine forsøk altså ikke funnet en formålstjenelig teknikk for å spille el-gitar med malekost. Men likevel aner jeg at det i framtiden vil åpenbare seg sonisk fruktbare muligheter med malekost som prepareringsobjekt.

5.8.5 Kompatible effektbokser som supplement til den fysiske lydmanipulasjon

Innen legato-teknikker kan det ofte være hensiktsmessig å legge til klang. Det finnes mange ulike effektbokser som gjør dette mulig, men i mitt tilfelle har jeg brukt reverb-pedalen *Blue Sky* produsert av Strymon. Denne er godt egnet slik jeg ser det fordi den tilbyr mange ulike reverb-effekter, (deriblant spring-, plate- og rom-klang), og store muligheter for nyansevariasjon i balansen mellom tørt og effektprosessert signal, samt klangens lengde. I forbindelse med utfordringene knyttet til uønsket anslagslyd har jeg forsøkt å benytte justeringsmuligheten som *Pog 2* tilbyr. Mye av nyansene i lyden forsvinner og resultatet blir mer endimensjonalt. Likevel vil buespilt el-gitar i kombinasjon med *Pog 2* kunne produsere en pads-liknende lyd. For å kompensere for noe av buens uforutsigbarhet volummessig viste kompressor-pedalen seg å være et nyttig verktøy. Equalizer-pedalen, som gjør det mulig å forsterke eller redusere visse frekvenser i lyden, et annet.

5.9 Legato-teknikker-resultater sammenfattet:

- God forvaltning av strengenes relasjonsresonans bidrar til å optimalisere det soniske resultatet av de undersøkte legato-teknikkene
- De undersøkte objektene har små muligheter for justering. Å sammenligne ulike buer eller malekoster vil bidra til å optimalisere anvendelighet, potensialet for variasjon og det soniske resultatet.
- Med de undersøkte legato-teknikker er forutsigbart og gjentagbart vanskelig oppnåelig.
- De undersøkte legato-objekter er en kilde til mange ulike metoder for å sette strengene i vibrasjon.
- Buespill er en egnet inngangsport til prepareringsuniverset.
- Buens lengde har en avgjørende betydning for bruksmulighetene.
- Å stryke buen hardt diagonalt over strengene i området ved broen gir det anslagsmessig mest forutsigbare, samt det mest tempererte resultatet.
- En viss grad av mikrotonalitet vil alltid forekomme ved buespilt el-gitar.

- Ved å flytte buens anslagspunkt til der hvor gitarhals møter gitarkropp og stryke buen i en 45 graders vinkel muliggjøres enkeltstreng-spill på 1. og 6. streng.
- Anslagsteknikkene arco, tremolo og spiccato er alle kompatible med el-gitar. Spiccato er den minst brukte i el-gitarsammenheng.
- Riktig stivhet, tykkelse og lengde på malekostens hår er avgjørende for et optimalt resultat.
- Lyden av malekost-spilt el-gitar, minner om den som poduseres ved å med flate fingre stryke raskt fram og tilbake over strengene ved broen.
- Aner et stort potensiale for anvendelighet og variasjon i malekost-spill, men har i den tilmålte forskningsperioden ikke kommet fram til et (for meg) formålstjenelig resultat.
- Klang-pedal er et verktøy som i kombinasjon med de undersøkte legato-teknikkene øker anvendeligheten og variasjonsmulighetene betraktelig.
- Bue-spilt el-gitar i kombinasjon med *Pog 2* sin anslagslyd-reduserende funksjon gir mulighet for å produsere en pad-lignende lyd.
- Equalizer-pedal er i denne sammenheng et nyttig verktøy som gir mulighet for å framheve eller kamuflere visse frekvenser.

5.10 Kjennetegnstabell – Vaages preparerte el-gitar av 2019

I dette underkapitlet redegjør jeg for hvorledes prepareringsteknikker virker som ressurs i utviklingen av mitt idiosynkratiske gitar-sound. Ved å belyse de viktigste kvalitetene ved preparering slik jeg har erfart dem, ønsker jeg å inspirere andre til å undersøke hvordan prepareringsteknikker vil kunne bidra positivt til deres utviklingsarbeid

- Jeg opplever kraftig utvidede muligheter for el-gitar som kilde til ulike timbre og teksturer. El-gitar som melodi- og akkordinstrument tillegges ved dette en tredje dimensjon, og tekstur kan anses som en klangkvalitet der både akkordistisk og melodisk informasjon inngår.
- Prepareringsteknikkene tillater meg å tillegge mitt sound og min musikk klare folkemusikalske referanser.
- Jeg anvender de undersøkte prepareringsteknikkene for å imitere lyden av kora, kalimba, harpe og strykeinstrumenter som fiolin.
- I studiosammenheng eller i samspill med andre musikere gir prepareringsteknikkene meg flere muligheter til å skape det soundet produsenten eller bandlederen ønsker.
- Den preparerte el-gitarens atypiske soundpalett og forvaltningen av denne gir meg et nytt sett med muligheter i mitt musikalske virke, det være seg i studio- eller konsertsammenheng.

- Prepareringsteknikkene åpner for elektroniske- og digital-klingende lyder og kan revitalisere el-gitarenes rolle i moderne populærmusikk-produksjon.
- Jeg har adaptert pionerens bruk av eksperimentering som metode for å jobbe mer intuitivt med utvikling av idiosynkratisk gitar-sound.
- Arbeid med prepareringsteknikker på el-gitar innebærer en bevisstgjøring av egen sound og egen musikalitet ettersom gitarens grunnlyd, ordinær teknikk og gitaristiske virkemidler i en viss grad faller bort.
- Jeg har forsøkt å kategorisere meg selv slik jeg har kategorisert pionerene. Formålet med denne øvelsen er skape bevisstgjøring rundt egne definerende egenskaper og stiltrekk. Øvelsen kan anvendes for å få bedre innsikt i eget særpreg.

Bjørn Fongaard

- Komponering, mikrotone-gitar og prepareringsteknikker
- Elektronisk musikk
- Innovasjon, sound og ettermæle

Keith Rowe

- Billedkunst og tabletop-gitar i skjønn forening
- Kompromissløshet
- Sound, innovasjon og påvirkningskraft

Fred Frith

- Improvisasjon og sjangerfusjon
- Manfoldig utøver og musikkfilosof
- Et innholdsrikt og allsidig virke

Johannes Bramness Vaage

- Konvensjonsallergi
- Sjangerfusjon
- Intuisjon som musikalsk fundament

6. Der teknikk og teori møter musikkfilosofi

Refleksjon rundt det jeg anser som kjernespørsmål innen idiosynkratisk el-gitarsound har gitt meg enda større respekt for alle slags gitarister. Uansett sound, ligger det mer enn bare øving bak det resultatet de presenterer; også deres musikkfilosofiske betraktninger spiller en viktig rolle i deres soundutviklingsarbeid. Jeg tror ikke at man fritt kan velge hvordan man skal låte som gitarist fordi det å utvikle et eget sound består av både bevisste og ubevisste prosesser. Vår bevisste musikalitet innebærer at vi oppsøker ulike kilder til musikalsk kunnskap og innsikt, men samtidig kan vi aldri fullt ut forutsi utfallet av internalisering av nye musikalske virkemidler; denne uforutsigbarheten er det jeg anser som den musikalske underbevissthet.

I dette kapitlet ønsker jeg derfor å drøfte de musikkfilosofiske sidene av prosessen med å utvikle et eget sound. Hensikten er å belyse noen av de funnene i oppgaven som ikke har et klart svar, for å gjøre den som ønsker å undersøke preparering nærmere bedre rustet til å gjøre sine egne avveininger.

- Slik jeg ser det har tonal og temperert preparert el-gitar i populærmusikalsk sammenheng et stort potensiale og grad av anvendelighet. (Ikke-tonale og mikrotonale lyder fra preparert el-gitar har imidlertid også en stor grad av anvendelighet som sekundær-virkemiddel i tonal og temperert musikk.)

I min eksperimentering fokuserte jeg hovedsakelig på prepareringsteknikker med et tonalt og temperert resultat. Preparert gitar i tradisjonell forstand framstår ofte atonal eller uten et tydelig tonalt senter og fordelene med å ikke forholde seg til målet om et temperert og tonalt uttrykk er den da medfølgende uttrykkfriheten; eksempelvis er det ikke uvanlig at utøvere innen preparert gitar bevisst unngår gjentakelser. Noe av årsaken til at prepareringsteknikker med et nøyaktig gjentagbart resultat er mindre vanlig kan være begrensningene dette dogmet innebærer for den intuitive prosessen og det frie uttrykket. Det kan eksempelvis late til at bruk av preparering med mål om nøyaktig gjentagbare og forutsigbare lyder for pionerene virker mot sin hensikt. Det blir for hver enkelt en avveining om hvordan den preparerte gitaren skal anvendes, men jeg velger fri eksperimentering og improvisasjon som metode for utvikling av nye lyder. Jeg søker imidlertid gjentagbare og tonale lyder. Denne tankegangen vitner om én fot i det universet som er preparert gitar og én i populærmusikkens verden og representerer således en tverrfaglig innfallsvinkel: arbeid med lydmanipulering ved preparering med et temperert, forutsigbart og gjentagbart utfall kan bidra til utvikling både innen preparert gitar-tradisjonen og den populærmusikk-idiomatiske el-gitaren.

- Arbeid med prepareringsteknikker bidrar til å fjerne barrieren mellom utøverens musikalitet og det musikalske resultatet; nemlig gamle vaner og forestillinger om hva som er korrekt. Dette arbeidet har dermed en klar eksplorativ kvalitet hva eget sound angår, til og med dersom preparering ikke inngår i sluttresultatet.

Arbeidet med preparert el-gitar har gitt meg en økt bevissthet rundt gitarens tilsynelatende uendelige muligheter for sonisk og uttrykksmessig variasjon. Etersom preparering ofte innebærer et brudd med gitarens tradisjonelle spilleteknikk og virkemåte tvinges man i dette arbeidet til i stor grad å stole på egen musikalitet. Dette kan tyde på at det for alle gitarister vil være formålstjenelig å eksperimentere med prepareringsteknikker selv om hensikten ikke er å implementere de i egen musikk. Jeg finner at en helt sentral kvalitet ved arbeidet med preparering er at det effektivt setter eget sound i perspektiv. Man blir nemlig underveis konfrontert med sine soundrelaterte valg; er denne prepareringsteknikken en bedre løsning enn slik jeg har gjort det eller kan jeg utvide min egen sound i denne retningen uten bruk av preparering? Ved å avdekke nye sider ved gitaren får man anledning til å reflektere over; låter dette bedre enn slik jeg har pleid å spille? Hvis svaret er nei, har man likevel etterprøvd sitt valg og kanskje underveis lært noe nytt om gitarens muligheter for sound-utvikling som senere vil manifestere seg i form av en ny lydmarkør. Selv har jeg opplevd denne prosessen som avslørende i positiv og negativ forstand. Det har tidvis opplevdes som ubehagelig å forlate den ordinære el-gitaren med den hensikt å utvikle min sound. Eksempelvis har jeg fundert over om min avgjørelse om å blande populærmusikalske og kunstmusikalske elementer skyldes mitt behov for å tekkes flest mulig. Eller beror det utelukkende på en musikalsk visjon? Jeg tror det er en blanding; jeg ønsker å ta det beste fra begge verdener og formidle det til forskjellige lyttere med ulike musikalske preferanser. Det kan imidlertid hende at mitt musikalske uttrykk hadde vært annerledes dersom jeg ikke hadde ønsket om å nå fram til forskjellige lyttere, og spørsmålet jeg stiller meg er derfor om jeg er kompromissløs nok.

- Preparert el-gitar kan bidra til å fremme improvisasjon og eksperimentering som fremgangsmåte for utvikling av sound i populærmusikk.

Et idiosynkratisk gitar-sound vil sette sitt distinkte preg på musikken det inngår i. Som tidligere vist er en mye brukt innfallsvinkel til utvikling av nye lyder innen preparering improvisasjon eller eksperimentering. Som et bi-produkt av arbeidet med preparering har jeg fått en nyervervet innsikt i improvisasjon som metode for utvikling av ikke bare gitar-sound, men musikalske ideer for øvrig. I preparering bryter man med tradisjonell gitar og dermed vil intuisjonen spille en mer sentral rolle. Dette kan være en metode for å bryte med gamle vaner og samtidig utvikle nye uttrykk.

7. Avslutning

Basert på oppgavens teoretiske og forskningsmessige grunnlag vil jeg avslutningsvis forsøke å svare mest mulig presist og kortfattet på problemstillingene. Først ville jeg identifisere og studere de tre viktigste pionerene innen preparert gitar. Bjørn Fongaard, Keith Rowe og Fred Frith har hatt avgjørende betydning for den preparerte gitarens unnfangelse og utvikling. De var eller er både instrumentalister og komponister, men lager ikke noe skille mellom de to, utøving og komposisjon er for dem to sider av samme sak og skjer samtidig. På den måten blir det idiosynkratiske gitarsoundet uadskillelig knyttet sammen med det kompositoriske uttrykket. Jeg tror at dersom dagens el-gitarister adapterer denne tankegangen, vil denne instrumentgruppens idiosynkratiske mangfold bli rikere.

De tre pionerene minner oss også om verdien av kompromissløshet og uttrykksfrihet. Slik gir de oss en anledning til å reflektere over vårt eget musikalske uttrykk. I undersøkelsen av pionerene er jeg blitt konfrontert med spørsmålet «hvilke ytre krefter påvirker mine valg som el-gitarist?». Pionerene inspirerer meg til å våge å være kompromissløs i større grad og dette tror jeg bidrar til å gjøre mitt gitarsound mer sammensatt og rikere. Pionerene har det til felles at de har måttet kjempe for sin musikk som lenge ble ansett som kontroversiell og som mindreverdige. Et av deres viktigste bidrag er deres oppofrelse i det frie uttrykkets tjeneste. Deres, og andre musikalske innovatører sin oppofrelse, har bidratt til at det for dagens el-gitarister foreligger en mye større grad av uttrykksfrihet. En økt kjennskap til deres historie har gjort at jeg i mindre grad tar denne friheten for gitt, og i forlengelsen av dette har jeg opplevd et økt engasjement for dem som i dag ikke har samme uttrykksfrihet.

En navlebeskuende og intern innfallsvinkel virker stagnerende på utviklingen av nye kunstneriske uttrykk. I tillegg til tekniske og musikalske ferdigheter må inspirasjon til for å puste liv i el-gitaristens uttrykk. Pionerene viser oss hvordan det for kunstnere er formålstjenlig å studere fremmede uttrykksformer og slik adaptere en tverrfaglig innfallsvinkel til sitt utviklingsarbeid.

Målet med min andre problemstilling var å undersøke på hvilke måter prepareringsteknikker kan anvendes som ressurs i utviklingen av et idiosynkratisk el-gitarsound. Gjennom arbeidet med prepareringsteknikker har jeg oppdaget en rekke store og små prepareringsspesifikke ressurser, men det å fullt definere generelle kjennetegn på den preparerte el-gitarens lydpalett er en vanskelig øvelse ettersom variasjons- og kombinasjonsmulighetene fører til en omfattende soniske bredde. På generelt grunnlag har jeg erfart at man gjennom å arbeide med de tekniske, teknologiske og soniske utfordringene knyttet til preparert el-gitar vil erverve ny innsikt i egen sound og musikalitet, og uansett om hensikten er å inkorporere prepareringsteknikker i eget spill eller bare undersøke deres potensiale i øvingssammenheng, vil prosessen ha en konfronterende og avklarende effekt på en søkende el-gitarist.

Uansett implementering vil preparering avdekke og tilføre gitaren en betydelig økt detaljrikdom. Følgende metafor beskriver denne effekten nærmere: Se for deg at en maler, som så langt i sin karriere har malt med fem farger, plutselig blir skjenket en lang rekke nye farger og hvilke oppdagelser om sin egen estetikk og uttrykkstil denne maleren vil gjøre da. I min eksperimenteringsprosess med prepareringsteknikker har jeg hatt liknende opplevelser; spilleteknikkene framstår i større grad som likestilte ressurser med ulikt sonisk resultat som viktigste distinksjon, og tonalitet framstår som et kraftig utvidet og nyansert felt med stort potensiale for idiosynkrati. De musikalske virkemidlene er blitt mer nyanserte og har økt i antall.

De utvidede mulighetene innen variasjon i tekstur og timbre er en av prepareringsteknikkenes viktigste kvaliteter, samt kilde til idiosynkrati. Jeg anser denne kvaliteten som en ny dimensjon, i tillegg til akkorder og melodi; en lang rekke klangkvaliteter og teksturelle melodier og harmonier gjøres tilgjengelig gjennom preparering. Dette utvidede teksturlandskapet tilfører el-gitaren muligheter for egne løsninger i både melodispill og akkompagnement.

I forbindelse med utforskingen av prepareringens mange sider vil man raskt erfare dens symbiotiske relasjon med ulike utvidede utøvingsteknikker. De utvidede utøvingsteknikkene anses i denne oppgaven som en sentral del av prepareringsuniverset på grunn av deres egnethet i forbindelse med å optimalisere det soniske utfallet av den gitte prepareringsteknikken. Som en bi-effekt vil bredere forståelse av de utvidede utøvingsteknikkenes kvaliteter kunne bidra til å forsterke gitaristens idiosynkratiske trekk også i konvensjonelt gitarspill. Dette fordi de er en kilde til nyanse i anslag, ornamentering og klang.

Prepareringsuniverset utvider altså el-gitarens detaljrikdom. Dermed vil de avdekke for instrumentalisten en lang rekke nye mulige lydmarkører som kan adapteres, kultiveres og integreres i eget sound. Instrumentalisten vil i en prosess med inngående undersøkelser av prepareringsteknikkenes potensiale erverve nye lydmarkører både bevisst og underbevisst, slik jeg ser det.

Helt konkret gir prepareringsuniverset el-gitaristen tilgang til elektroakustisk-idiomatiske virkemidler, deriblant glitch-estetikk. Begrepet glitch-estetikk beskriver data-aktige, mekanisk-klingene og fragmenterte lyder. Denne typen lyder åpenbarer seg raskt som lettere tilgjengelig gjennom implementering av prepareringsteknikker. Et annet eksempel på lydmarkører som preparering gjør tilgjengelig er støy. Støy kan være et effektivt virkemiddel for å skape variasjon i populærmusikalsk sammenheng. Noise framstår som et mangefasettert virkemiddel ettersom det kan brukes for å uttrykke ubehag, frustrasjon eller lidelse samtidig som det kan anvendes for å tillegge gitarlyden en organisk (altså i betydningen skitten) kvalitet. Mikrotonalitet er en annen type lydmarkør som tilgjengeliggjøres gjennom preparering. Slik gir preparering el-gitaristen tilgang til og innsyn i hvordan variasjoner i tonehøyde kan inngå som en sentral ressurs i det idiosynkratiske

el-gitarsoundet. Disse prepareringsspesifikke lydmarkørene kan bidra til å utvide grensene for hva el-gitaristen i populærmusikk tillater seg eller kommer på å inkludere som lydmarkører i sitt sound.

Videre tror jeg eksperimentering med preparering vil ha en påvirkningskraft på underbevisstheten. Til tross for at denne betraktningen er nokså musikkfilosofisk av karakter anser jeg den som sentral. Etersom preparering innebærer et brudd med tradisjonell teknikk og tonalitet vil underbevisstheten påvirkes på nye måter. Slik vil denne prosessen kunne innebære en opplevelse av rotløshet, men samtidig ha en nyanserende eller utvidende effekt på den underbevisste musikaliteten. For eksempel vil utslag fra en eksperimenteringsprosess med preparering kunne gi konkrete utslag først lenge etterpå.

7.1 Sammenfatning av resultatene

- Arbeid med prepareringsteknikker på el-gitar innebærer en bevisstgjøring av egen sound og egen musikalitet ettersom gitarens grunnlyd, ordinær teknikk og gitaristiske virkemidler utfordres. Dette gjelder også når eksperimentering med preparering kun skjer i øvingssammenheng.
- Visse soniske kvaliteter ved gitaren kan kun frembringes ved bruk av preparering.
- Visse prepareringsobjekter kan anvendes som egne instrumenter. Eksempelvis kan papirpreparering med sammenbrettet A4-ark brukes som slagflate eller sangbro, som gjør det mulig å forvandle gitarens strenger og pickuper til vokalmikrofon.
- En god grunnlyd uten støy er et premiss for et optimalt resultat uansett hvilke lydmarkører som implementeres for økt idiosynkrati.
- De prepareringsteknikker som tillater et stort spekter for justering av graden av lydprosessering er særskilt anvendelige i en populærmusikalsk kontekst.
- Buespill er en velegnet inngangsport til prepareringsuniverset.
- Preparering er velegnet som kreativ katalysator i komposisjonssammenheng.
- Erfaringer med preparering vil kunne gjøre instrumentalisten bedre rustet til å forvalte el-gitarens detaljrikdom.

7.2 Videre arbeid

Preparering muliggjør en tilsynelatende uendelig sonisk variasjon. Jeg anser potensialet for videre forskning i dette soniske landskapet som betydelig. Eksempelvis ser jeg for meg en studie i ulike teknikker for å utvide el-gitarens teksturelle egenskaper. Et annet interessant tema egnet for videre forskning er gitarens egnethet for imitasjon av andre instrumenter. Underveis i arbeidet med denne oppgaven har det å bruke andre instrumenter som referanse for el-gitarens estetikk åpenbart seg som en formålstjenelig innfallsvinkel.

Preparering er et evighetsprosjekt. For min del fortsetter eksperimenteringen med ulike prepareringsteknikker som fremhever el-gitarens perkussive kvaliteter. Som et ledd i dette vil jeg gå til anskaffelse av en el-gitar med en større og hul kropp, større enn den telecasteren jeg har anvendt i eksperimenteringen knyttet til denne oppgaven. En større og hul kropp vil betraktelig øke mulighetene for sonisk variasjon betraktelig og påvirke gitarens egnethet som perkusjonsinstrument spesifikt.

Referanser

All About Jazz (2004, 21. februar) A Fireside Chat with Bill Frisell.

Hentet fra <https://www.allaboutjazz.com/a-fireside-chat-with-bill-frisell-bill-frisell-by-aaj-staff.php?width=768>

Altmusic (2011) Keith Rowe.

Hentet fra <http://www.audiofoundation.org.nz/programmes/altmusic/keith-rowe>

Ashline, W. (2010, 3. juni) The Pariahs of Sound: On the Post-Duchampian Aesthetics of Electro-acoustic Improv. *Contemporary Music Review*, 2003 (Vol. 22), s. 23-33.

Hentet fra <https://doi.org/10.1080/0749446032000157008>

Askerøi, E. (2013) *Reading Pop Production: Sonic Markers and Musical Identity*.

(Doktoravhandling, Universitetet i Agder) Hentet fra <http://hdl.handle.net/11250/139730>

Askerøi, E. (2005) *Man/Machine: mot ei åpning av soundbegrepet*.

(Masteravhandling, Universitetet i Oslo) Hentet fra <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-11821>

Bastian, P. (1988) *Inn i musikken - en bok om musikk og bevissthet*. Oslo: Gyldendal

Breznikar, K. (2012, 6. januar) Fred Frith interview about Henry Cow & beyond.

Hentet fra <https://www.psychedelicbabymag.com/2012/01/fred-frith-interview-about-henry-cow.html>

Cage, J. (1961) *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press

Camilleri, L. & Smalley, D. (2008) The analysis of electroacoustic music: introduction.

Journal of New Music Research, 2008, (Vol. 27), s. 3-12. Hentet fra

<https://doi.org/10.1080/09298219808570737>

Candy, L. & Edmonds, E. (2010) The Role of the Artefact and Frameworks for Practice-Based Research. M. Biggs & H. Karlsson (Red.) *The Routledge Companion to Research in the Arts*.

London: Routledge

Chan, C. (2013, 29. april) An Interview with Fred Frith by Charity Chan.

Hentet fra <http://preparedguitar.blogspot.com/2013/04/an-interview-with-fred-frith-by-charity.html>

De nasjonale forskningsetiske komiteene, NESH (2016) Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsfag, humaniora, juss og teologi. Hentet fra

<https://www.etikkom.no/forskningsetiske-retningslinjer/samfunnsvitenskap-jus-og-humaniora/>

De Souza, J. (2015) Texture. A. Rehding & S. Rings (Red.), *The Oxford Handbook of Critical*

Concepts of Music Theory. Hentet fra <http://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190454746.013.10>

- Dreyer, B. C. (2011) *Elektronisk gitar praktisert ut fra lydlandskapspektiver*. (Masteravhandling, Universitetet i Agder) Hentet fra <http://hdl.handle.net/11250/138520>
- Evilpaul (2006, 12. juli) Keith Rowe - Prepared Guitar. Hentet fra <https://m.youtube.com/watch?v=HnUVpiFHmM>
- Finborud, L. M. (2010, 3. september) Komponist med mikrointervallgitar. (Sitat fra intervju med Knut Høyland, Programbladet 1979) Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/komponist-med-mikrointervallgitar/>
- Fongaard, B. (2010) Bjørn Fongaard: Composer With Micro Intervallic Guitar. *Elektrofoni: Works for Micro Intervallic Guitar 1965-1978*. Oslo: Prisma Records
- Fongaard, B. (2010) Oppgave over mer eksperimentale komposisjoner for lydbånd. *Elektrofoni: Works for Micro Intervallic Guitar 1965-1978*. Oslo: Prisma Records
- Frengel, M. (2017) *The Unorthodox Guitar: A Guide to Alternative Performance Practice*. New York: Oxford University Press
- Hansen, K. & Bergan, J. (2019) Populærmusikk. *Store Norske Leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/populærmusikk>
- Hein, E. (2010, 5. mai) Blue notes and other microtones. Hentet fra <http://www.ethanhein.com/wp/2010/blue-notes/>
- Holmes, T. (2008) *Electronic and Experimental Music: Technology, Music and Culture*. New York: Routledge
- Hopkin, B. & Landman, Y. (2014) *Nice Noise: Modifications and Preparations for Guitar*. San Anselmo: Experimental Music Instruments
- Josel, S. & Tsao, M. (2014) *The Techniques of Guitar Playing*. Kassel: Bärenreiter
- Keep, A. (2009) Instrumentalizing: Approaches to Improvising with Sounding Objects in Experimental Music. J. Saunders (Red.), *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Aldershot: Ashgate
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2015) *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal
- Landman, Y. (2017) *3rd Bridge Tone Diagram*. (Diagram) Hentet fra <http://www.hypercustom.nl/3rdbridge.jpg>
- Ledang, O. & Sundberg, O. (2018) Kunstmusikk. *Store Norske Leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/kunstmusikk>
- Lindøe, P. H. (2006) *Aksjonsforskning: bakgrunn og metodiske utfordringer*. Stavanger: Universitetet i Stavanger
- Lähdeoja, O. Navarret, B. Quintans, S. Sedes, A. (2010) The electric guitar: An Augmented Instrument and a Tool for Musical Composition. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 2010 (Vol. 4), s. 37-54.

- Menzies, D. (1999) *New Electronic Performance Instruments For Electroacoustic Music*. (Doktoravhandling, University of York, England) Hentet fra http://www.tech.dmu.ac.uk/~dylan/z/dylan/pubs/menzies99_thesis.pdf
- Middleton, R. (1990) *Studying popular music*. London: Open University Press
- Middleton, R. (2006) *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*. London: Routledge
- Nesheim, E. (2014) Bjørn Fongaard. *Norsk Biografisk Leksikon*. Hentet fra https://nbl.snl.no/Bjørn_Fongaard
- Nicholls, D. (2004) *Avant-garde and experimental music*. D. Nicholls (Red.), *The Cambridge History of American Music*. Cambridge: Cambridge University Press
- Orning, T. (2017) Music as performance: gestures, sound and energy. A discussion of the pluralism of research methods in performance studies. *Journal for Research in Arts and Sports Education, Special Issue «Å forske med kunsten», 2010 (Vol. 1)*, s. 79-94. Hentet fra <https://doi.org/10.23865/jased.v1.946>
- Paltridge, B. (2006) *Discourse Analyzis*. London: Bloomsbury Publishing PLC
- Raes, G. (2014) *Experimental Art as Research*. D. Crispin & B. Gilmore (Red.), *Artistic Experimentation in music, An Anthology*. Leuven: Leuven University Press
- Ronsen, J. (2007, juli) Interview: Keith Rowe. Hentet fra <http://www.ronsen.org/monkminkpinkpunk/12/rowe.html>
- Sangild, T. (2002) *The Aesthetics of Noise*. Datanom
Hentet fra <https://www.scribd.com/document/80071054/The-Aesthetics-of-Noise-Sangild>
- Schneider, J. (1985) *The Contemporary Guitar*. Berkeley: University of California Press
- Shuker, R. (2002) *Popular Music: The Key Concepts*. London: Psychology Press
- Vanhanen, J. (2004) Loving the Ghost in the Machine: Aesthetics of Interruption. A. Kroker & M. Kroker (Red.), *Life in the Wires: The CTheory Reader*. Victoria: New World Perspectives, NWP. Hentet fra <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/download/14588/5748>
- Verlinde, J. (2009, januar) Music is Good: A Conversation with Bill Frisell. Hentet fra <https://www.fretboardjournal.com/features/music-good-conversation-bill-frisell/>
- Walser, R. (2004) *The rock and roll era*. D. Nicholls (Red.), *The Cambridge History of American Music*. Cambridge: Cambridge University Press
- Warburton, D. (2001, januar) Keith Rowe. Hentet fra <http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/rowe.html>

Wooley, N. (2016) From an interview with trumpeter and composer Nate Wooley. Hentet fra <http://www.fredfrith.com/some-interviews/>

XAPCT (2008, 8. mars) Short documentary of Fred Frith. Hentet fra <https://youtu.be/zpq6La72IWI>

Yates, P. & Elgart, M. (1990) *Prepared Guitar Techniques*. Los Angeles:

California Guitar Archives

Vedlegg

Vedlegg I

Lytteeksempler (videoklipp) av de undersøkte prepareringsteknikkene:

<https://vimeo.com/album/5930923>

Vedlegg II

Intervjuguide for samtale om preparert gitar

Samtalen vil ha rom for eventuelle perspektiver og betraktninger som de fastsatte spørsmålene ikke dekker. Med tanke på det overordnede musikalske og rent prepareringstekniske vil det legges til rette for tilgang til gitar. Oppgavens tema og problemstilling vil innledningsvis presenteres for respondenten.

På hvilke måter kan preparert gitar virke som katalysator for kreativ originalitet?

- preparert gitar i komponering og utøving

Den preparerte gitarens historie og utvikling

- Hvordan definerer du begrepet preparert gitar?
- Kan det å preparere bidra til å utvide gitarens rolle og isåfall hvordan?
- Hvordan har preparert gitar bidratt til instrumentets utvikling?
- Forbinder du preparert gitar med bestemte sjangre?
- Hva er det ved musikalsk eksperimentering som tiltaler deg?
- Har du møtt fordommer mot eksperimentell musikk og isåfall hvilke?

Komponering og utøving

- Hvordan bruker du preparert gitar i konsertsammenheng?
- Hvordan startet interessen din for preparert gitar?
- Har du hatt et system for utforskning/utvikling av prepareringsteknikker?
- Bue, papir, spisepinner i høyre hånd, sordin - noen erfaringer?
- Bruker du preparert gitar i låtskriving og i så fall hvordan?
- Hvordan bruker du preparert gitar i en innspillingssituasjon?
- Har preparert gitar bidratt til utviklingen av uttrykket ditt og i så fall hvordan?
- Hvilken kreativ effekt har det for deg å endre lyden i gitaren?