

Kaos i rockemusikk

En autoetnografisk artistic research om hvordan å skape kaos i form av lyd, og hvordan bruke dette som element i rockemusikk.

HÅKON SAKSEIDE

VEILEDER

Knut Tønsberg
Per Elias Drabløs

Universitetet i Agder, 2020
Fakultet for Kunstfag
Institutt for Rytmask musikk

Master

Forord

Før jeg presenterer mitt masterprosjekt, ønsker jeg å dele min takknemlighet overfor personer som har bidratt til å forme meg som musiker og menneske, og at denne oppgaven har blitt en realitet.

Takk til mine veiledere Per Elias Drabløs og Knut Tønsvberg for strålende oppfølging av mitt masterprosjekt.

Takk til mine hovedinstrumentlærere og mentorer, Fredrik Sahlander og, nok en gang, Per Elias Drabløs for 5 lærerike år med spennende utfordringer og samtaler om det kuleste instrumentet, elbass.

En hjertelig stor takk til mine medmusikere Tov Espelid og Hans Uhre for at vi sammen kan skape den musikken vi får mest glede av å spille. Jeg ser frem til mange flere år med rock og tøys.

Takk til Kine Eike Karlsen for hjelp med å sette opp digitale illustrasjoner.

Takk til familie, venner, medstudenter og lærere for motiverende ord og alle mulighetene jeg har fått. Takk til kjæresten min Stella Våge for støtte gjennom prosessen.

Og til slutt takk til Frode Hammersland, min tidligere basslærer på vgs., som hjalp meg på veien til å få studieplass på Institutt for Rytmask musikk ved Universitetet i Agder.

1. INNLEDNING	7
1.1 MEG SOM MUSIKER	7
1.1.1 INTERESSEN FOR MUSIKK OPPSTÅR	7
1.1.2 VEIEN GJENNOM ROCKEMUSIKK	8
1.1.3 SUNSHE INE	9
1.2 PROBLEMSTILLING	11
2. TEORI OG METODE	13
2.1 ARTISTIC RESEARCH	13
2.2 KAOS	14
2.3 METODER	15
2.3.1 AUTOETNOGRAFI	15
3. PROSJEKTET	17
3.1 ØVINGSPROSEDYREN	17
3.2 UTSTYR	19
3.3 VIRKEMIDLENE	22
INTENSIVITET.	22
IMPROVISASJON.	23
EFFEKTER.	23
INSTRUMENTUTNYTTELSE.	24
FEEDBACK.	25
UJEVN TONALITET.	26
DRASTISK VENDING.	26
TIME-LØSHET.	27
KAUKEVOKAL.	27
ROT.	28
3.3.1 KOMBINASJON AV VIRKEMIDLENE	28
4. REPERTOARET	31
4.1 SLIMSLOM	31
4.2 BLACK AS MIDNIGHT	34

4.3 GOOD GUY WITH A GUN	37
5. DRØFTING	41
6. KONKLUSJON	43
KILDELISTE	45

1. Innledning

I denne oppgaven skal jeg presentere masterprosjektet mitt, og hvordan jeg har behandlet prosjektet. Jeg skal gjøre greie for alle valg som er tatt under prosessen, hvorfor jeg har valgt å gjøre det slik, og hvordan dette har påvirket meg som musiker i ettertid. Problemstillingen min lyder som følger:

«Hvilke virkemidler kan benyttes for å skape en følelse av kaos i rockemusikk, og hvordan kan disse behandles i komposisjonsprosessen?»

Jeg har valgt å skrive om dette, fordi det appellerer veldig til meg som musiker og individ. De siste årene har interessen for rockemusikk bare blitt bredere og større, og nå føler jeg at jeg er på et punkt i livet der jeg vet at dette er det jeg ønsker å dykke ned i og holde på med på fulltid, i den grad det lar seg gjøre. Inspirasjonen for å arbeide med denne tematikken, var å se min egen progresjon som musiker i forhold til låtskriving, produsering og gjennomføring av musikken. Prosjektet har endt med tre studioinnspillinger som skal i hovedsak gis ut som individuelle singler i løpet av året. Denne prosessen har vært veldig lærerik; jeg har utfordret meg selv til å tenke nytt i forhold til låtskriving, i tillegg til å se løsninger fra ulike perspektiver. I løpet av de neste kapitlene, ønsker jeg å presentere meg selv som musiker; jeg vil presentere musikerne jeg har jobbet sammen med og hvordan vi har oppstått som band, i tillegg til at jeg utdyper selve prosjektet.

1.1 Meg som musiker

Mine musikalske preferanser er konstant i bevegelse, og for at leser skal kunne klare å få et innblikk i mine subjektive tilnærminger, velger jeg å fortelle litt om hvordan jeg har blitt til den musikeren jeg er i dag og hvordan jeg har lært å behandle et musikalsk produkt, eller idé, på min måte. Slik blir det enklere for leser å forstå valgene jeg har tatt i løpet av prosessen.

1.1.1 Interessen for musikk oppstår

Som ung har man jo selvsagt mange forskjellige drømmer og livsmål – alt fra fotballspiller og brannmann, til søppelmann, kokk og musiker. Drømmene går over i hverandre i perioder, men etter å ha sett min eldre bror spille en rockekonsert i regi av

musikklinja ved Skeisvang videregående skole vinteren 2009, ble jeg overbevist om at jeg ville drive med musikk på fulltid som voksen. På den tiden spilte jeg allerede gitar, og sang litt i ny og ne, men etter noen år havnet jeg i min eldre brors fotspor og tok opp bassgitaren, ettersom noen eldre gutter ved ungdomsskolen jeg gikk på, spurte om jeg ville være med og spille bass i hardrockbandet deres. Man kan vel si at det var her min musikkariere startet.

Helt siden jeg begynte å spille sammen med denne gjengen, som jeg fremdeles spiller med den dag i dag, har jeg vært innom ulike type band og prosjekter innenfor ulike stilarter. Da jeg begynte på musikklinja ved Skeisvang videregående skole, ble det mer fokus på sjangre som funk og fusion og mer «avansert» musikk. I denne perioden var det slapping¹, solobass-spill, og i overkant mange og lite gjennomtenkte bassfills² som gjaldt, i motsetning til, for eksempel, plekterbruk, som bare var for «de som ikke hadde peiling», ifølge meg selv på den tiden. Det ironiske er at dette har endret seg helt etter jeg begynte å studere rytmisk musikk ved Universitetet i Agder (UiA). Nå spiller jeg med plekter ved nesten hver anledning, ettersom det har blitt en del av mitt personlige musikalske uttrykk. Slapping og bass-soloer er det fryktelig lite av, og bruken av bassfills nå er mye mer sjeldent og mer gjennomtenkt enn noensinne, med tanke på både tonevalg og plassering i den eventuelle komposisjonen.

1.1.2 Veien gjennom rockemusikk

De siste årene har det handlet mest om rockemusikk i de prosjektene jeg har vært en del av. Det er det jeg får mest glede av å holde på med, og det er det jeg ønsker å drive på med de neste årene.

Hardrockbandet fra ungdomsskolen bevegde seg ganske raskt mer mot heavy metal-sjangeren, inspirert av band som Metallica, Judas Priest og Iron Maiden. Etter hvert gikk jeg og gitaristen fra dette bandet sammen og startet et mer AC/DC-lignende rockeband

¹ Slapping er en spilleteknikk der man produserer en perkussiv lyd ved å sprette tommelen mot strengen.

² Et bassfill kjennetegnes av korte rytmiske og/eller melodiske spilte fraser som ofte bryter med det som er grunnlaget for instrumentets rolle i den spesifikke komposisjonen.

med noe funk-tendenser. La oss kalle det en kombinasjon av AC/DC og Red Hot Chili Peppers. Trommeslageren i dette bandet var opprinnelig veldig fan av progressiv rock, så med tiden ble det mer fokus på det progressive aspektet. Det endte med at vi la bandet på hylla etter litt over ett år, og jeg gikk da videre over til progressiv metal-bandet til trommeslageren, der musikken var mer inspirert av Dream Theater, Haken og Opeth.

Etterhvert begynte jeg å studere rytmisk musikk på UiA. Ett av mine mål med å studere musikk var å finne et rockeband der alle deltakerne i bandet var like engasjerte og kunne skape et eget rockeuttrykk vi alle sto for. Selv om noen av prosjektene jeg har tatt del i, i løpet av disse årene, har endt opp med å gi meg mye musikalsk sett, har det aldri dukket opp noe som oppfyller de kriteriene jeg har satt meg for den type band jeg har vært på jakt etter. Men etter 4 år med ulike typer kortvarige prosjekter og band, har jeg, sammen med to gode kompiser og dyktige musikere, vært med på å skape det som nå er mitt hovedprioriterte prosjekt, samt basisen for arbeidet med denne masteroppgaven, nemlig bandet *Sunshe Ine*.

1.1.3 *Sunshe Ine*

Da vi først begynte å spille sammen, var det for å sette opp en konsert på Charlies Bar i Kristiansand, 22. april 2019, kort tid etter påskeferien, og med kun coverlåter på repertoaret. Vi spilte låter av Motorhead, Motorpsycho, Ola Kvernberg, Focus, Soundgarden, Bushman's Revenge og Black Country Communion. Grunnen til at vi gjorde dette, var min rolle som konsertarrangør for en konsertserie kalt «Konsen på Charlies» på Charlies Bar. Dette var et tilbud til studentene ved Institutt for Rytmisk musikk ved Universitetet i Agder, for at de kunne ta med prosjektene sine og få live-erfaring. Vi hadde satt konsertdato 22. april, men til denne konserten manglet vi plutselig band, så da samlet jeg sammen en relativt tilfeldig valgt rocketrio for å spille rockelåter vi likte. Det endte med at valget havnet på Hans Uhre på trommesett og Tov Espelid på gitar og vokal. Denne tilfeldige rockecover-konserten var starten på *Sunshe Ine*.

Vi er tre musikere med, i utgangspunktet, forholdsvis ulike preferanser når det kommer til rockemusikk. Jeg for min del, var i yngre alder veldig inspirert av sjangere som metalcore og poprock. Sanger som «The Flood» av bandet «Escape The Fate» og

«Hysteria» av bandet «Muse» er gode eksempler på dette. Selv om dette kanskje ikke er musikk jeg er opptatt av lenger, har det fortsatt påvirket meg mye som musiker; hvordan jeg behandler bassinstrumentet i musikk; og hvordan jeg tenker når jeg skriver musikk. Fremdeles henter jeg mye inspirasjon fra band som, for eksempel, «Motorpsycho», «Queens of the Stone Age» og «King Gizzard & the Lizard Wizard», ettersom dette er musikk jeg føler meg hjemme i og har lyst til å skape selv. Jeg er av den oppfatning av at «bass skal være bass», og ikke nødvendigvis noe mer. Det å holde seg i bakgrunnen for heller å gi fokus til melodiske instrumenter (vokal, gitar, trompet, osv.), synes jeg er fundamentalt i forhold til bassens rolle i musikk, enten i form av å spille riff³, eller å presentere akkordene i form av enkle tonevalg som samsvarer med den eventuelle akkorden.

Tov heller mer mot blues-verdenen. Ifølge han selv, har han alltid hatt en forkjærlighet for gitarister som Jimi Hendrix og John Mayer. Groove-basert spill med raske gitarsoloer beskriver han godt som gitarist, og vokalmessig høres han ut som en kombinasjon av John Mayer og Jarle Bernhoft.

Hans kan beskrives som en punk-inspirert trommeslager som gjerne prioriterer å bruke kraft i spillet, fremfor å være for opptatt av spilleteknikk, og han er også en god improvisatør. Han sier selv han er inspirert av trommeslagere som Zach Hill (Death Grips, Hella), Nicko McBrain (Iron Maiden) og Brian Chippendale (Lightning Bolt). Personlig liker jeg å se på ham som en kombinasjon av Ringo Starr (The Beatles) og Kenneth Kapstad (Spidergawd, Motorpsycho).

Med andre ord er Sunshe lne en sammensetning av tre, ganske forskjellige type rockemusikere, men likevel, etter konserten på Charlies Bar, snakket vi om å møtes igjen for å jamme. Det viste seg å være ganske artig å spille sammen til tross for ulikhetene, så vi bestemte oss for at vi skulle gjøre mer alvor ut av dette, ved å fortsette som rockeband med egenskrevet musikk.

Kort tid etter sommerferien 2019, etter mye prat, planlegging og idémyldring, startet vi på ordentlig å spille sammen. Under Studiestartfestivalen i Kristiansand arrangerte jeg

³ Et fast mønster med et utvalg av toner som repeteres over en lengre periode.

enda en ny «Konsen på Charlies»-konsert, der det var duket for en ny konsert med Sunshe Ine. Denne gangen spilte vi et mer improvisert strekk med egne riff, og jammet frem ideer vi hadde sett på sammen på øvelser i forkant av konserten. Flere av riffene som ble fremført, og som oppsto i løpet av denne konserten, er basis for flere av de låtene vi har laget sammen, og som jeg vil presentere senere i oppgaven.

1.2 Problemstilling

Mitt masterprosjekt fokuserer på å kunne skape musikk ved å tilføre ulike utradisjonelle virkemidler som er med på å bygge opp det helhetlige uttrykket til bandet og musikken. Jeg ønsker å skape en opplevelse for lyttere, der tanken er at vedkommende skal sitte igjen med en følelse som forbinder musikken vår med kaos. Derfor har jeg valgt følgende problemstilling for masterarbeidet:

Hvilke virkemidler kan man bruke for å skape en følelse av kaos i rockemusikk, og hvordan kan dette elementet behandles i komposisjonsprosessen?

Et viktig moment her er at jeg skiller mellom begrepene «element» og «virkemiddel». Elementet er selve kaoset, og med virkemidler, mener jeg musikalske virkemidler i selve komposisjonen. Det vil da si at virkemidlene er underkategorier av elementet i musikken. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 3. Prosjektet.

Jeg har definert begrepet «kaos» for å gjøre det enklere for meg selv å trekke linjer mellom virkemidlene og elementet. Jeg har valgt å ikke gå i dybden på det psykologiske aspektet om følelser og hva som skal til for hvordan et menneske skal føle kaos, men har heller brukt min egen opplevelse av følelsen som inspirasjon. For meg er subjektivitet et viktig aspekt når jeg skriver musikk, derfor har det vært viktig for meg å arbeide med dette masterprosjektet med en subjektiv tilnærming, ettersom dette, alt i alt, handler om min egen skapende drivkraft.

Jeg skal altså gå i dybden på hvordan disse virkemidlene kan behandles i forhold til musikken – tre egenskrevne låter vi har jobbet med og spilt inn i studio. Disse låtene har fått navnene «Slimslom», «Black As Midnight» og «Good Guy With A Gun».

2. Teori og metode

Jeg vil i det følgende kapittelet beskrive en del teoretiske begreper jeg benytter i oppgaven, samt beskrive de metodene jeg har tatt i bruk for å svare på problemstillingen min.

2.1 Artistic Research

«Artistic Research», eller på norsk kunstnerisk utviklingsarbeid, er et begrep man bruker for å sette ord på det spesifikke utviklingsarbeidet man gjør i forhold til kunst. Enhver kunstner arbeider med, og utvikler et kunstnerisk produkt, ser på teknikker for hvordan det skal gjøres, søker etter informasjon for det ønskede resultatet, og reflekterer rundt ulike fremgangsmåter for å oppnå målet. Dette er en form for forskning der man søker ny forståelse og kunnskap om selve den kunstneriske aktiviteten, med tanke på både forskningsprosess og resultat.

Begrepet artistic research blandes gjerne med *artistic practice*, men der sistnevnte begrep gjerne fokuserer i størst grad på metodene og handlingen, så er det i artistic research det kunstneriske objektet som står i fokus. Objektet er selve arbeidet med kunsten, i tillegg til det kunstneriske arbeidet og den kreative prosessen (Borgdorff, 2006). Jeg ønsker å sitere Borgdorff fra et intervju han deltok i i 2016, der han behandler begrepet artistic research ved å forklare det gjennom fire punkter:

- *«Firstly, it aims at knowledge and understanding embodied and enacted in practice. It is about forms of knowledge and understanding about who we are and how we relate to the world and other people, which are embodied in practice;*
- *Secondly the method of research. It is not done only by reading and writing. Its distinctive feature is that it is studio based - playing and performing and composing in the case of music, or 'making stuff' is central to the research in a methodological sense. Reading, writing and research methods and techniques from the sciences, social sciences or the humanities might play a role in the research, but central to the research is practice, the practice of making and playing;*
- *Thirdly, it has to do with the context, the relevance of that research is assessed in the context of art practice; and*

- *Fourthly, it has to do with the outcome. The outcome of research is not, in the first place a book or an article or report, it is practice: art works and art practices»*

Her snakker Borgdorff om essensen av artistic research, og forholdet mellom denne typen forskning og annen type tradisjonell forskning, samt hva som skiller disse to.

Utøving, utførelse og komponering i form av musikk, er det som står mest sentralt i artistic research. Samtidig kan det også være relevant å gjøre forskning i form av lesing, skriving, se på ulike metoder for undersøkelse, observasjon, osv. Dette er det som gjør at uttrykket binder sammen de to områdene kunst og academia (Borgdorff, 2006).

Dette er relevant for mitt arbeid, ettersom jeg har forsket på et objekt som har vært med på å styre det endelige resultatet. Borgdorff skriver at utfallet av denne typen utviklingsarbeid ikke ender i, for eksempel, en bok, artikkel eller rapport, men i et kunstnerisk arbeid. I denne masteroppgavens tilfelle, er det de tre låtene med Sunshe Ine som representerer det kunstneriske arbeidet jeg har endt opp med.

2.2 Kaos

Robert Bishop (2015) skriver at de minste endringer som skjer i et system, etterfulgt av å resultere i de største forskjellene i systemet, kan defineres som kaos. Dette systemet kan være alt fra en delstat i USA til et hus med en barnefamilie. Han skriver videre at «the Butterfly Effect⁴», har blitt et populært bilde som beskriver kaos. Det er da snakk om at bevegelsen til en sommerfugls vinger i, for eksempel, Argentina kan over tid skape en tornado i Texas. Dag Gundersen (2009) skriver at kaos opprinnelig er det umåtelige formløse rom som var verdens begynnelse, og som alle ting oppstod av. Videre skriver han at ordet nå har fått betydningen uordnet, forvirret, sammenblandet masse, vill forvirring, virvar og håpløst rot. Kaos er altså en tilstand av vill forvirring som er ukontrollerbart. Jeg skriver i kapittel 3 om min tolkning av ordet.

⁴ Et konsept utviklet av Edward N. Lorenz, der han setter lys på muligheten om små hendinger som kan forårsake øyeblikkelige effekter (Rouvas-Nicolios og Nicolis, 2009).

2.3 Metoder

Man kan trekke linjer mellom begrepene artistic research og aksjonsforskning. På nettsiden til *De Nasjonale Forskningsetiske Komiteene*, står det følgende:

«I aksjonsforskning forsøker forskeren aktivt å påvirke feltet som studeres. Men vanligvis foregår ikke en slik aksjonsartet forskningsprosess ensidig ved at forskeren skal forandre feltet, uten at deltakerne der er innforstått med det. En vanlig aksjonsforskningstilnærming er at endringen settes i kraft gjennom et problemløsende samarbeid mellom forsker og de det forskes på»

Her er det altså snakk om forskning i form av sosialt feltarbeid, endring av individer og eventuelt generell sosial endring. Det vil si at dette er forskning på et objekt som skal utvikles, og slik kan vi se likheten mellom aksjonsforskning og artistic research. I begge forskningsprosessene, ser man en deltakende funksjon hos både forsker og deltakere, i form av et avtalt samarbeid på forhånd. Forskjellen med disse to er at objektet i aksjonsforskning er selve individet og det sosiale, mens i artistic research er objektet arbeidet med kunsten, de kunstneriske utførelsene og den kreative prosessen, som nevnt tidligere.

I de fire punktene til Borgdorff beskrevet i kapittel 2.1, skriver han om hvordan det metodiske foregår i forskningen. Det å spille, utøve, skape, komponere og utføre står sentralt i forskningen, og er det som skal til for å se utvikling innen kunst. Det er nettopp dette jeg har gjort i prosjektet mitt, ved å være kreative sammen med Sunshe Ine. Å spille musikk, skape musikk, detaljere musikken, og gjennomføre musikken i form av studioinnspilling.

2.3.1 Autoetnografi

Jeg har valgt en autoetnografisk tilnærming i arbeidet med denne masteroppgaven. Autoetnografisk skriving er et forskningsdesign som, i form av analyse, beskriver personlig erfaring gjennom forståelsen for kulturelle opplevelser. Dette er da en skrivemåte som danner et mer personlig og følelsesrikt preg over forskningsarbeidet. Carolyn Ellis, Tony E. Adams og Arthur P. Bochner skriver følgende i en artikkel om autoetnografi i journalen *Forum: Qualitative Social Research*:

«An autobiography should be aesthetic and evocative, engage readers, and use conventions of storytelling such as character, scene, and plot development, and/or chronological or fragmented story progression (Ellis, et.al, 2011).»

Jeg kommer til å ha mest fokus på det estetiske arbeidet og min personlige opplevelse av produktet under prosessen, men også det endelige resultatet. Historiefortelling er også en del av den autoetnografiske skrivemåten, men jeg har valgt å ikke legge like mye vekt på dette, ettersom det ikke er nødvendig for det jeg ønsker å få frem. Jeg har valgt å skrive autoetnografisk, slik at det skal være enklere for leser å forstå hvordan jeg tenker i forhold til låtskriving, arbeidsprosessen vi har vært gjennom, og de estetiske valgene vi har tatt. Musikken står i sentrum, og den subjektive tilnærmingen står meg nærmest.

3. Prosjektet

Det er ikke akkurat slik at jeg og Sunshe Ine har et spesifikt uttrykk vi jobber mot, annet enn at det må være aggressivt, brutalt og intensivt, slik vi opplever den rockemusikken vi tar inspirasjon fra. Det har aldri vært min intensjon at musikken skal være basert på tanken om kaos, men heller motsatt. Kaoset er et eget element i musikken som skal bidra til å forsterke uttrykket vi ønsker å skape som band. Jeg ser på kaos som en slags stemning, og ordet i seg selv kan jo representere flere ting. Derfor valgte jeg å beskrive begrepet med fire ord, for å gjøre det enklere for oss selv å ta inspirasjon fra stemningen i låtskrivingsprosessen. Jeg bestemte meg for nøyaktig fire ord, rett og slett for å sette en begrensning. De beskrivelsene som ble valgt er følgende:

- Forvirring
- Ukontrollerbar
- Intensivitet
- Uforutsigbarhet

Jeg kom frem til disse beskrivelsene av ordet ved å først selv velge de fire ordene jeg mente kaos betydde, etterfulgt av å høre Hans og Tov sin mening om hva de mente det betydde, og til slutt koble de sammen med de teoretiske beskrivelsene jeg har funnet. Når det kommer til ordene «intensivitet» og «uforutsigbarhet», er dette ord de teoretiske kildene nødvendigvis ikke nevner, men dette var noe vi kom frem til i fellesskap. Resultatet ble da en kombinasjon av våre estetiske opplevelser av ordet og de teoretiske beskrivelsene, og det er dette som er mitt utgangspunkt når jeg tenker på kaos.

3.1 Øvingsprosedyren

Innøvingsprosessen av prosjektet har foregått på øvingsrommene i K-bygget på campus Kristiansand, UiA, høsten 2019. I forkant av arbeidet hadde vi bestemt oss for å øve så ofte vi kunne, både for å jobbe med masterprosjektet mitt, men også for å utvikle oss som band. I begynnelsen av perioden gjennomførte vi i snitt fem øvelser i uka, og med to til tre timer hver gang. Vi prøvde så godt vi kunne å opprettholde dette antallet, men etterhvert varierte dette for hver uke. Av og til øvde vi kun to ganger i uka, men

noen ganger fikk vi også til å øve seks ganger. Uansett antall, klarte vi å arbeide med det vi så på som nødvendig for å utvikle produktet vårt.

Når vi øvde sammen, fokuserte vi hovedsakelig på to ting, nemlig samspill og låtskriving. Dette gjorde vi i form av å jamme, der vi som oftest spilte på, og improviserte over et riff, en akkordprogresjon eller et rytme-pattern⁵, og samtidig utviklet disse over tid. Disse jammestrekkene kunne vare opp til en halvtime før vi stoppet opp. Vanligvis jammet vi og utviklet ideene helt frem til det dukket opp elementer vi syntes var interessante, eller bare rett og slett kule. Disse elementene kunne være en gitarlinje, et trommefill, et bassriff, eller kanskje kombinasjonen av gitarlinja og bassriffet. Videre jammet vi spesifikt på disse elementene, eller ideene, og prøvde å utvikle disse igjen til det bedre.

Bjørn Eidsvåg sa en gang i en masterclass på UiA, høsten 2015, at for å skrive en låt, er man nødt til å ha en idé som basis. Det er kanskje ikke 100% sant, men det er en god måte å gjøre det på, og jeg har bitt meg merke i denne tankegangen siden da. Det er nemlig slik vi har formet de tre låtene jeg presenterer i denne oppgaven. De startet alle med en idé som vi i ettertid har utviklet og jobbet kunstnerisk med.

Vi opplevde at neste steg i låtskrivingsprosessen kunne være utfordrende. En ting er å jamme frem en idé vi syntes var givende, men en annen ting er å skape noe videre som står i samsvar med denne ideen. Vi har prøvd, feilet og fornyet flere elementer som underbygger den opprinnelige ideen, i form av nye partier i den eventuelle komposisjonen. «Hvordan skal vi gå videre i låten etter dette partiet?», «Hvor sentralt skal denne ideen være i låten, *egentlig?*» og «Hvilket type parti skal dette være i låten? Refreng? Vers? Intro? Noe helt annet?» – typiske spørsmål vi har stilt oss selv under låtskrivingsprosessen. Noen ganger har svaret vært innlysende for oss, mens andre ganger har vi vært nødt til å vurdere det flere ganger. En metode vi har brukt for å kunne tenke kreativt om idéene som har oppstått, var å gjøre opptak på mobiltelefonen da vi spilte ideene – lot det ligge i noen dager – for så å ta de opp igjen og prøve på nytt. Vi har selv erfart at det kan være nødvendig å la ideen bli bearbeidet i

⁵ Et repeterende rytmisk mønster, uavhengig av toner.

underbevisstheten noen dager, før vi klarer å ta neste steg i låtskrivingsprosessen. Dette innebærer ofte at vi klarer å tenke nytt i forhold til ideen, og dermed skape noe vi står inne for og som står i samsvar med den opprinnelige ideen.

Vi ønsket jo i utgangspunktet å skape et uttrykk som var aggressivt, brutalt og intensivt. Derfor, etter låtstrukturene delvis begynte å falle på plass, begynte vi å se på muligheter for å gjøre musikken enda mer interessant og spennende, både for oss og for lytter, for å forsterke det ønskede uttrykket. Det vi gjorde var å skyte ut ideer med hensikt om å overraske lytteren i form av å sette hun ut. Her er det vi kommer inn på temaet om elementet kaos, da vi så på dette som et godt utgangspunkt for å skape spenning for lytteren.

3.2 Utstyr

Vi har, for det meste, alle tatt ansvar for eget utstyr, men vi har også benyttet utstyr fra fasilitetene ved UiA, i arbeidet med prosjektet. Bassen jeg har brukt er en elektrisk Höfner 185 Artist fra 1966. Finishen på denne bassen kalles «snake vinyl», som visstnok skal være ekte slangeskinn. Overflaten av kroppen på bassen er da ujevn, som gjør at det risler når man, for eksempel, drar et plekter over det. Mikrofonene på denne bassen er ekstremt sensitive. Det vil si at den tar opp mye mer lyd enn bare vibrasjonen av strengene. Jeg kan for eksempel rope inn i mikrofonen, og lyden vil komme ut i forsterkeren, noe man vanligvis ikke opplever med nye basser. Jeg kan også banke på bassens overflate med knokkene, eller dra plekteret langs den ujevne kroppen på bassen, og det vil også høres gjennom forsterkeren. Dette har jeg utnyttet i forsøket på å skape følelsen av kaos, men det kommer jeg tilbake til i kapittel 3.3.

Av effektpedaler bruker jeg vreng⁶ stort sett hele tiden, men bytter litt mellom hvilke vrenger jeg bruker for hver låt. Jeg bruker fire slike pedaler: Overdrive Preamp 250 (2A), OnkartGromt Gromguten (1B), Boss Distortion DS-1 (2B), og en OCD Fulltone (3B). I tillegg til det bruker jeg også en Aguilar Octamizer (1A), en Lehle Little Dual II (SPLIT), en Darkglass Microtubes B7K Ultra Preamp (1AB) og en TC Electronic

⁶ Forvrengt lyd. Også et fellesbegrep for distortion, overdrive og fuzz.

Polytune (2AB). Dette er et utvalg av pedaler jeg føler meg komfortabel med, og som fyller de kriteriene for hvordan jeg synes en bass i vår type rockemusikk skal låte.

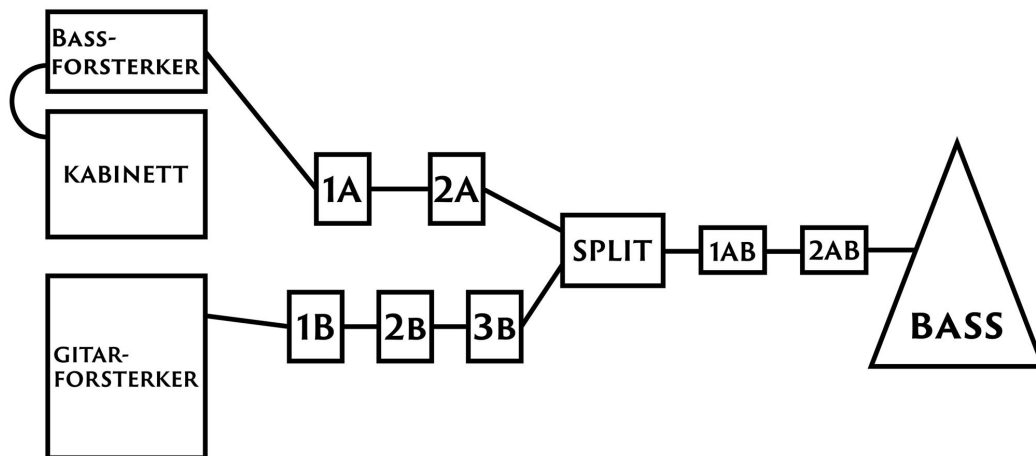
Tov Bruker følgende effektpedaler: TC Electronic Flashback (1C), Strymon Flint (2C), Hermida Zendrive (3C), Xotic BB Preamp (4C), Real McCoy Picture Wah (1D), Prescription Electronics Experience (2D), Lovepedal Tonebender (3D), Analogman Sunface (4D) og Lehle Little dual II (SPLIT)⁷. Av gitarer har han brukt en Fender Stratocaster Custom shop Todd Krauze Master Design, og PRS SE-277.

Det varierer hvilke gitar- og bassforsterkere vi bruker. Foreløpig har vi ikke brukt faste forsterkere, ettersom bandøvelsene våre har tatt plass på forskjellige øvingsrom ved UiA, som gjerne har forskjellig utstyr fra rom til rom. Vi kunne ha brukt det samme utstyret på hver øvelse, men vi har ikke sett på det som en nødvendighet, på det stadiet vi var på under prosessen. Det viktigste for oss der og da var å fokusere på låtskriving og å bli så samspilte som overhodet mulig. Vi tenkte det var enklere å jobbe med spesifiseringen av lyden vi produserer etter å ha blitt ordentlig samspilte, i stedet for omvendt. Av forsterkere i studio brukte jeg en Peavey Standard Mark III med Ampeg 810 kabinett og VOX AC15. Tov brukte Marshall JCM 800 med Marshall 412 kabinett og Mesa Boogie Lonestar med Marshall 212 kabinett.

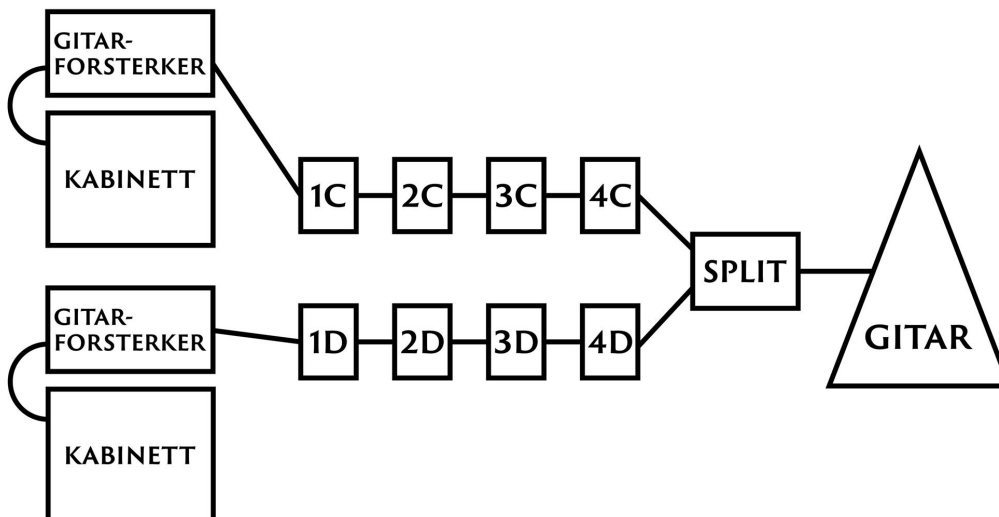
Et viktig moment er at både jeg og Tov bruker to forsterkere hver. Jeg bruker en bassforsterker og en gitarforsterker, mens Tov bruker to gitarforsterkere. Dette gjør vi ved å koble de to forsterkerne i den nevnte Lehle Little Dual II, som splitter forsterkersignalet slik at man får et stereosignal. Mellom forsterkerne og split-boksen bruker vi forskjellige typer effektpedaler i begge forsterkerne, som gjør at bass- og gitarlyden blir mye mer utfyllende. Tov bruker, for eksempel, distortionvring i den ene forsterkeren, mens i den andre forsterkeren bruker han fuzzvring. På denne måten vil det være to separate gitarlyder i forsterkerne som låter ulikt i forhold til hverandre, og man oppnår da en bredere gitarlyd.

⁷ Jeg viser pedaloppsettet til meg og Tov i form av illustrasjon på side 21.

Illustrasjon av utstyrsoppsettet mitt



Illustrasjon av utstyrsoppsettet til Tov



Hans spiller på et standard trommeoppsett med en basstromme, en skarptromme, to tammer, en hi-hat og vanligvis to ride-cymbaler. Det samme gjelder her, som med den varierende bruken av forsterkere. Han har brukt det trommesettet som står på de forskjellige øvingsrommene, og har ikke sett på det som en nødvendighet å bruke samme type trommesett for hver øvelse. Det eneste som er gjennomgående i alle øvelser er ride-cymbalene. Han bruker en Zultan 22" Caz Ride og en Istanbul Mehmet Origin Dark 22". Han pleier ikke å feste dem til stativene, som man ofte vanligvis gjør. Det er kun vekten av cymbalen som holder dem på plass. Dette gjør han personlig fordi

Begge illustrasjoner laget av Kine Eike Karlsen, april 2020

han synes det er mest komfortabelt når cymbalen får bevege seg mer fritt, noe den ikke hadde gjort like mye av om den var låst fast til stativet.

3.3 Virkemidlene

Det er ikke bare å si «la oss skape kaos», og så blir det kaos. Kanskje det fungerer i noen tilfeller, men ikke i like stor grad som det vi ønsket. Vi gikk i dybden på ordet, beskrev det ut ifra våre synspunkter og teoretiske beskrivelser, og deretter prøvde å gjenskape opplevelsen av ordet i form av ulike performative fremgangsmåter – altså behandlingen av virkemidlene. Samtlige av disse virkemidlene er fenomener man gjerne finner i musikk på generell basis, men det vi har gjort er å ha en mer aggressiv, brutal og intensiv tilnærming til disse fenomenene, og vi har forsøkt å utvide dette ved å bruke dem på vår måte. Et moment, som er viktig å nevne, er at vi har bestemt oss for tre hovedkategorier innenfor virkemidlene, der de markerer grunnlaget for flere av virkemidlene som brukes, og som er med på å styre disse. Et annet moment, som også er viktig å nevne, er at vi har satt sammen kombinasjoner av disse virkemidlene med hverandre – mer om det i kapittel 3.3.1. Videre vil jeg presentere de ulike virkemidlene vi har tatt i bruk i musikken og forklare hvorfor vi ser på disse som aktuelle for det kaotiske bildet, ved å trekke linjer mellom virkemiddelet og vår opplevelse av kaos. Eksempler av disse vil bli presentert i kapittel 4

Intensivitet.

Man kan se på intensivitet som en slags grunnmur for å skape kaos i musikk. For oss er intensivitet et fellesbegrep for kombinasjonen av musikk som er høylytt, hard, forvrengt og med mye drivkraft, og samtidig en av de tre hovedkategoriene våre for kaos. Dette er et fenomen vi benytter gjennom hele repertoaret vårt. Det er nemlig slik at vi opplever at det er lettere å skape følelse av kaos når musikken er intensiv. Derfor kan man stille spørsmål om dette fenomenet i det hele tatt er verdig nok til å kunne kategoriseres som et eget virkemiddel for å skape kaos, ettersom det «bare» er et hjelpemiddel for å forsterke de andre virkemidlene. Samtidig opplever vi at om musikken ikke hadde vært intensiv, ville kaosnivået vært betraktelig lavere, til tross for de andre virkemidlene som opprettholdes. Dette har vi testet ut i praksis og derfor ser vi på dette fenomenet som en

grunnmur i kaoslandskapet, og et aktuelt virkemiddel. Dette, men også med tanke på ett av ordene vi beskriver som kaos, nemlig ordet «intensivt».

Improvisasjon.

Dette er et virkemiddel vi generelt bruker mye av i musikken vår, både for å skape kaos, men også for spenningen av det improvisatoriske sin del. Improvisasjon er basert på tilfeldig spill og uforutsigbarhet, og oppfyller da allerede kravet om å være en del av det kaotiske bildet. På samme måte som intensiviteten, ser vi også på improvisasjon som en av hovedkategoriene for å skape kaos, ettersom vi bruker flere av de andre virkemidlene på en improvisatorisk måte. Samtidig vil jeg også påpeke at det improvisatoriske i musikken vår ofte kan være både forvirrende og ukontrollerbart. Forvirrende, fordi det av og til kan være vanskelig for lytter å sette ord på hva som skjer musikalsk sett, og ukontrollerbart, fordi vi selv av og til ikke helt har kontroll på hva som skjer når vi spiller, noe som forøvrig er et bevisst valg. Vi synes musikken blir enda mer spennende og mye mer morsom for oss å spille, når vi ikke alltid har 100% kontroll. Dette gjelder som regel bruken av effektpedaler.

Effekter.

Når jeg refererer til dette, mener jeg hovedsakelig effektpedaler, men også effekter som er lagt på i miksen. Effektpedaler bruker vi en god del av, noe som er med på å forsterke lydbildet vårt. Som nevnt i kapittel 3.2, bruker vi effekter som vreng (distortion, overdrive, fuzz), klang, delay og wah. Tov står for de tre sistnevnte effektene. Ved bruk av vreng, skrur vi signalet på pedalene veldig høyt når vi spiller. Dette i seg selv er en veldig intens lyd, og lyden av vreng er også et hjelpemiddel for at andre virkemidler oppleves som mer kaotisk enn i utgangspunktet. Vrengeffekten er den tredje av hovedkategoriene innenfor virkemidlene, siden denne effekten brukes konstant på gitar og bass, og fremhever de andre virkemidlene.

Klang, bruker Tov ofte som et underliggende teppe i bakgrunnen av elementene i musikken. Dette i seg selv er ikke spesielt kaotisk, men ved å legge klang på en «stygg» lyd, for eksempel en dissonerende tone i forhold til det som blir spilt der og da, vil den stygge lyden henge igjen i bakgrunnen og dermed bidra til å fremheve de andre virkemidlene og det kaotiske lydbildet.

Bruken av delay er litt det samme som med bruken av klang. Tov setter i gang delayeffekten i det han legger en skjærende tone, eller lyd, som da vil gjentas, ofte i et raskt tempo x antall ganger før den stoppes. Slik Tov bruker denne effekten, er den mye mer fremtredende enn klangeffekten. Som jeg nevnte i punktet om improvisasjon, skjer det at vi spiller lyder som kan være forvirrende for lytter, og dette eksempelet med delay er ett av dem. Den siste effekten er wah, en effekt Tov bruker relativt lite og som ikke nødvendigvis kommer så godt frem i musikken, med unntak av ett parti. Under siste refreng på låta «Slimslom», bruker han denne effekten ved å alterere tonefrekvensens opp og ned, som forsterker det kaotiske av det han ellers spiller her. Vi har også lagt på en *slap-back*-effekt i miksen i etterkant av innspillingen. Dette er egentlig en form for delay, der det oppstår en umiddelbar etterklang av lyden. Dette bruker vi på vokalsporet under låta «Good Guy With a Gun» for å rote til det vokale elementet. Alt i alt er repertoaret vårt preget veldig mye av effektbruk, spesielt i gitarlandskapet, og tar stor plass i forsøket på å skape et kaotisk lydbilde.

Instrumentutnyttelse.

Dette er et fellesbegrep jeg har gitt for ulike utradisjonelle teknikker og områder på instrumentet man spiller. Av utradisjonell teknikk er det to som ofte er mye brukt i musikken vår:

1) når jeg hviler en finger over basstrengene på første bånd, for deretter å dra plekteret hardt og rast over alle strengene. Dette, kombinert med vring og høyt nok volum, vil forårsake en massiv lavfrekvent lyd som rumler gjennom hele rommet. Denne lavfrekvente lyden kan være et lydbilde for en eksplosjon eller et vulkanutbrudd, som i seg selv er en kaotisk situasjon. Dette kaller jeg for et *brakslag*.

2) Den andre utradisjonelle teknikken kaller jeg for *rablespill*, der jeg, uavhengig av toner, time og tempo, drar plekteret opp og ned gjennom strengene med høyre hånda, og samtidig demper strengene med venstrehånda – ofte med bevegelser opp og ned langs basshalsen. I denne teknikken er det ingen fasit – jeg har ikke en fast rutine for hvordan jeg rablespiller, det bare skjer av seg selv og oppleves som veldig forvirrende og intensivt.

Av utradisjonelle områder å utøve på, er det tre som skiller seg ut:

- 1) Spille på strengene over nøtta⁸
- 2) Spille på strengene bak bridgen⁹
- 3) Spille på overflaten av kroppen på instrumentet

Tov benytter seg kun av førstnevnte av disse, mens jeg bruker alle. Strengene over nøtta og bak bridgen er veldig lyse og skarpe i lyden, i tillegg til at intonasjonen her er veldig ujevn. Kombinert med vreg, vil lyden av å spille på dette området være veldig skjærende for lytter, og kan oppleves som ubehagelig. Dette er altså en veldig intensiv lyd som skiller seg godt ut, og er med på å heve lytternes opplevelse av kaos.

Som jeg nevnte i kapittel 3.2, spiller jeg en del på bassens overflate, der finishen er ujevn i formen. Dette, også kombinert med vreg, vil gi en skjærende lyd, på samme måte som å spille over nøtta og bak bridgen. Forskjellen her er at lyden er toneløs, og minner litt om å dra en én-kroning over en treplanke. Denne måten å spille på hører man veldig sjeldent i musikk, ettersom det ikke finnes så fryktelig mange instrumenter med denne finishen, og da det heller ikke er en særlig utbredt spilleteknikk. Dermed kan dette skape en følelse av forvirring for lytter, som igjen bidrar til å skape en følelse av kaos.

Feedback.

Dette er et begrep som brukes når lyden går i x antall runder, ofte kalt for en *loop*, fra forsterkeren til mikrofonene på instrumentet. Dette vil da resultere i en hylende lyd. Feedback, eller *feed*, hører man ofte i rockemusikk, for eksempel når siste slag i låten blir lagt, der feeden etterhvert overtar gitarlyden, fordi det som regel er for mye vregsignal inn i gitarforsterkeren. Feedlyden blir som oftest sett på som en uønsket lyd, og man vil gjerne prøve å kvele denne lyden raskest mulig. Vi bruker feeding bevisst og ofte i musikken vår, der vi for eksempel trykker inn en eller flere ekstra vregpedaler, slik at signalet blir forsterket. Dette gjør vi i form av rytmiske mønster,

⁸ En brikke som holder strengene på plass oppe ved gitar-/basshodet.

⁹ En mekanisme som holder strengene på plass nederst på gitar-/basskroppen, der man kan regulere høyden på strengene og justere intonasjonen.

motsvar til det som opprinnelig blir spilt, fremtredende tepper, men også improvisatorisk. Dette bruker vi nettopp fordi folk flest kanskje forbinder denne lyden med noe uønsket og ukontrollerbart, og som dermed er med på å forsterke lytternes opplevelse av kaos i musikken.

Ujevn tonalitet.

Dette begreper bruker jeg dersom det som utøves kan oppleves som atonalt, ute av pitch eller toneløst. Det er ikke slik at musikken vår inneholder atonale momenter, men det hender at vi spiller fills, linjer, fraser og lignende, som utfordrer og/eller bryter med den eventuelle tonearten. Blant annet kan man høre dette i vokalen på låten Slimslom, der det vokale ikke inneholder et harmonisk grunnlag. Dette er med på å skape en forvirret tilnærming til hvilken toneart musikken spilles i. Når det gjelder pitch, bruker vi metoder for at det som spilles, bevisst skal høres ut som om det er surt i forhold til tonearten. Dette kan være i form av at jeg og Tov spiller en felles tone, men at jeg bender¹⁰ den opp, og Tov bender ned. Når man allerede har forholdt seg til tonearten låten går i, kan dette være en forstyrrende effekt for lytter, ettersom sure toner gjerne oppleves som uvant. En annen metode vi bruker er å spille med mye kraft på strengene med plekteret. Dette medfører at pitchen på strengen går først litt opp, etterfulgt av å lande på riktig pitch. Jeg nevnte tidligere hvordan det å dra plekteret langs overflaten på basskroppen er toneløs. Det finnes flere lyder i musikken som oppleves som toneløse, men disse pleier vanligvis å dukke opp i form av ukontrollert improvisasjon. Dette med toneløshet er forøvrig en relativ sak, ettersom man kan relatere alle eksisterende lyder til en eller flere toner, men om den er umiddelbar eller ikke, er noe annet. Disse toneløse lydene jeg snakker om har ingen umiddelbart gjenkjennelige toner, derfor kaller jeg disse toneløse lyder.

Drastisk vending.

Dette er egne partier som bryter med det man hører i forkant av disse. Partiene er, som regel, korte innskudd med hensikt om å forvirre lytteren, men de kan også vare i lengre

¹⁰ Drar strengen oppover eller nedover på gripebrettet med fingrene i venstrehånda.

perioder. Det som skjer er at vi, for eksempel, bytter 1'er-følelsen i et parti, i forhold til det forrige partiet, modulerer tonearten eller bryte fullstendig opp ved å gå helt ut av time, tempo og fast rytmikk. En annen metode vi bruker er å skru intensitetsnivået opp generelt i hele bandet i en kort periode, for deretter å gå tilbake til det som originalt ble spilt. Alle disse drastiske vendingene inneholder ofte andre virkemidler, slik som feeding, improvisasjon og effektbruk, og kan ofte oppleves som forvirrende, uforutsigbart og rotete.

Time-løshet.

Dette er et begrep jeg bruker når vi bryter med pulsen eller taktartfølelsen i musikken. Begrepet har jeg lånt fra *time signature*, eller bare *time*. I musikken vår, gjelder dette virkemiddelet både for det instrumentale, men også det vokale, og kan skje i både stor og i liten grad. Et eksempel på time-løshet i stor grad, kan være at alle instrumentale elementer bryter med pulsen i form av en drastisk vending. Et eksempel på time-løshet i liten grad, kan være et kort innskudd der jeg spiller på overflaten av basskroppen, som er uavhengig av den pulsen som holdes der og da. Time-løshet er uforutsigbart. Når man allerede er i gang med å bryte med pulsen, er det umulig å forutse hva som skal skje videre og hvorfor det i det hele tatt skjer. Det er også vanskelig å bite seg fast i hva som skjer, og dette i seg selv kan gi en forvirrende effekt for lytter.

Kaukevokal.

Vokalt sett er både jeg og Tov vanligvis litt forsiktige når vi synger, men i Sunshe lne bestemte vi oss for å skru giret opp noen hakk, dette i form av roping, skriking og gauling med forvrengt stemme. Jeg har valgt å kalle det for «kauking», ettersom det er dette ordet vi bruker oss imellom når vi øver, diskuterer og skriver musikk. Kauking er egentlig en form for sang der hensikten er å lokke til seg kyr i seterdrift, ofte med mye kraft slik at det kan høres over lange distanser. På en måte beskriver dette vokalen i musikken vår ganske godt, ettersom den er preget av mye kraft. Vreng er også et nøkkelord, når det kommer til det vokale. Vi synger/kauker med mye vreng i stemmen, og så langt i prosessen har vi bevisst unngått å tenke over sangteknikk når vi gjør dette, fordi vi synes selv at det har en tendens til å låte mer intensivt, røft og desperat når man ikke synger «vanlig».

Rot.

Dette er egentlig bare en kombinasjon av x antall virkemidler som foregår samtidig, uten at de nødvendigvis har noe med hverandre å gjøre. Likevel ser vi på dette som et eget virkemiddel for å skape et kaotisk lydbilde, på grunn av vår tankegang bak virkemiddelet. Når vi ønsker at et parti skal være rotete, tenker vi ikke på hvilke virkemidler som skal kombineres, vi tenker kun *rot*. Det som skjer i selve rotet er delvis improvisatorisk, og dette har sjeldent en fast form. Det som skjer, det skjer, og det er en tilnærming vi synes er veldig spennende, både for oss som utøvere, men også for musikken i seg selv. Et parti i en låt med rot som tankegang er både forvirrende, ukontrollerbart, intensivt og uforutsigbart for vår del, derfor blir denne sammensetningen et sterkt virkemiddel for å skape kaos.

3.3.1 Kombinasjon av virkemidlene

Underveis i komposisjonsprosessen, innså vi at det ikke bare var å legge til ett virkemiddel her og ett virkemiddel der. I seg selv har alle virkemidlene en kaotisk effekt, men ikke nødvendigvis i så veldig stor grad når de står alene. Derfor undersøkte vi mulighetene om å kombinere virkemidlene, slik at de alle fikk en større effekt når de presenteres i låta. Etter å ha fått delvis kontroll på de ulike virkemidlene og hvordan vi kunne bruke dem, startet vi arbeidet med å teste noen av disse sammen. Noen av kombinasjonene var allerede på plass før vi fikk tenkt over det, ettersom det var veldig naturlig for enkelte av virkemidlene. Et eksempel her er vring-effekten, som allerede var basis i musikken, så når jeg kom på ideen om å spille på overflaten av basskroppen, var vring-effekten allerede igangsatt da dette ble testet. Derfor var det allerede da en naturlig kombinert sammensetning av disse. Et annet eksempel er intensitet. Som nevnt i første punkt av virkemiddelpresentasjonen, er dette en av de tre hovedkategoriene innenfor virkemidlene som brukes gjennom store deler av repertoaret. Uten intensitet, ville ikke noen av de andre virkemidlene hatt like stor effekt i det kaotiske lydbildet, og dermed kan man se dette virkemiddelet i de aller fleste kombinasjoner.

De fleste virkemiddelkombinasjonene oppsto gjennom improvisatoriske jammestrekk. Som nevnt tidligere har vi «alltid» vært klar over alle disse fenomenene, men vi har ikke vært særlig bevisst over bruken om de fleste av dem. Etter vi bevisstgjorde vår opplevelse av kaos, undersøkte vi hvilke musikalske fenomener som kunne være

aktuelt for det ønskede uttrykket, og deretter prøvde ut ulike kombinasjoner i form av jamming. Vi tok vare på de kombinasjonene vi så på som estetisk riktig i forhold til musikken vår, og med tiden brukte dem i repertoaret. Det er viktig å nevne at enkelte kombinasjoner som brukes i låtene, ikke er fullstendig planlagt. En stor del av musikken er preget av improvisasjon, og dermed oppstår det ulike virkemiddelkombinasjoner vi ikke er fullstendig klar over der og da, men disse kombinasjonene vil høres tydelig om man går i dybden på musikken.

4. Repertoaret

Som nevnt tidligere, har dette prosjektet endt med tre ferdiginnspilte låter i studio, som skal gis ut som individuelle singler i løpet av året. Alle låtene har hver sin karakter og inneholder ulike og spennende former for kaos i variabel grad. Låtene heter, som før nevnt, Slimslom (2m:22s), Black As Midnight (7m:09s) og Good Guy With a Gun (2m:56s), og disse representerer oss som band veldig godt. De er både intensive, brutale og aggressive på sin måte, og oppnår det jeg ser på som estetisk riktig i forhold til den musikken jeg ønsker å skape. Et viktig element å nevne er at både jeg og Tov synger unisont eller to-stemt gjennom alle låtene, med unntak av ett parti på førstnevnte Slimslom, og dette er et element vi ønsker å fortsette med i videre arbeid. Videre skal jeg nå fokusere mer på hver enkelt låt; gå gjennom låtstrukturene og sette opp en tabell per låt med fem eksempler på bruk av virkemidler og kombinasjoner av disse. Denne tabellen viser hvilke virkemidler som er brukt i forhold til tidspunkt i låten, og hvilke instrument det gjelder. Virkemidlene som er i bruk markeres som gule ruter, samt tilleggsinformasjon om nødvendig. Jeg viser ikke til vrengeffekten i tabellen, fordi dette virkemiddelet brukes konstant gjennom hele repertoaret.

4.1 Slimslom

Slimslom er den første låten fra repertoaret vårt vi begynte å jobbe med. Hovedidéen, som har endt opp med å bli grunnlaget for låten, oppsto som et aggressivt unisont bluesinspirert riff for bass og gitar i 5/8-takt. Låten har vært gjennom ulike drakter før den endte opp slik den er nå. Den store forskjellen fra første versjon til det endelige resultatet, er vokalestetikken og refrenget. Den første versjonen inneholdt en melodisk, relativt rolig og veldig «pen» type vokal, der det kun var Tov som sang. Refrenget var preget av en seig spillemåte i alle instrumenter, og akkorder som klang «vakkert» med hverandre. Med unntak av riffet, som har holdt seg lik hele veien, var dette altså en «finere» type rockelåt i utgangspunktet. På studioinnspillingen benytter vi oss av time-løs kaukevokal, der både jeg og Tov synger. I refrenget har vi fjernet alle akkordene og erstattet de med gjennomgående lavfrekvent bråk, der jeg benytter meg av teknikken brakslag, som utgangspunkt. Samtidig improviserer vi frem ulike andre virkemidler, som, for eksempel, feed, ulike typer instrumentutnyttelser, og bruk av forskjellige

effekter på gitar, men dette varierer fra gang til gang. Låten er, på én måte, egentlig bare satt sammen av to ulike partier: et bluesriff og et bråkerefrenge. Riffet brukes litt forskjellig og har en delvis ulik hensikt for hver gang den presenteres.

Slimslom starter med en intro som presenterer riffet som er grunnlaget for komposisjonen, preget av mye vreg og intensitet. Verset inneholder også riffet, men der bytter vi mellom å spille riffet i 2 takter samt 1 rotete 6/8 takt. Disse går da annenhver gang over fire runder ($6/8 + 5/8 + 5/8 \times 4$), før refrenget begynner. I disse 6/8-taktene, er det vokal som står i sentrum. Denne vokalen er preget av en time-løs måte å kauke på, med mye vreg i stemmen. I bakgrunn av dette kan man høre mye bruk av feed og rablespill.

Overgangen fra verset til refrenget er veldig drastisk, og det høres egentlig ut som om disse to separate partiene ikke har noe med hverandre å gjøre. Dette refrenget er nok ett av de mest kaotiske partiene vi har i løpet av disse tre komposisjonene. Grunnen til dette er at det er vanskelig for lytter å finne noe spesifikt å bite seg fast i. Sammen med vokalen, går også gitaren og bassen ut av time, der fokuset heller ligger på å bruke feeding og diverse instrumentutnyttelser. Tonaliteten her er også veldig ujevn, ettersom det er ikke er noen spesifikke toner å forholde seg til. Trommegrooven er heller ikke spesielt spesifikk, siden Hans spiller et improvisert mønster i basstromma som er ulik for hver runde. Utgangspunktet for dette refrenget var at det skulle være rotete, og det vil jeg si vi har fått til.

Neste parti ut er gitarsolo over hovedriffet. Her modulerer vi ned en halvtone, som i seg selv kan oppleves som litt drastisk, men vi ser på dette som et slags skjult virkemiddel. I og med at refrenget ikke har noe fast harmonisk grunnlag og det ikke er noen spesifikke toner å forholde seg til, mister man den opprinnelige toneartsfølelsen. Halvveis i gitarsoloen modulerer vi opp en halvtone igjen, til originaltonearten, og dette derimot, kan oppleves som mer drastisk. Gitarsoloen i seg selv er preget av mye intensitet og vreg, men også ujevn tonalitet og små hint av time-løshet til tider.

Gitarsoloen avsluttes ved at Tov legger en klangeffekt på noen dissonerende toner i forhold til tonearten, som dør ut i løpet av det følgende partiet, nemlig bridgen. Her skrus intensitetsnivået ned ett par hakk, og inneholder kun hovedriffet i bass, trommer og én vokal uten vreg i stemmen. Dette er det eneste partiet i løpet av disse tre låtene

der kun én vokalist synger. Gitaren kommer inn mot slutten av bridgen, der Tov bygger opp til det følgende refrenget ved å bruke feed som virkemiddel. I siste frase av det vokale, legges også den andre vokalen på, slik at oppbygningen blir enda mer drastisk, før refrenget settes i gang.

Dette refrenget er nokså likt det første refrenget, men der wah-effekten har mer fokus i det rotete landskapet. Det vokale er fortsatt time-løs, men ulikt i forhold til plasseringen i takten i det første refrenget. Refrenget varer dobbelt så lenge som første refreng, og oppleves som hakket mer intensivt enn det første, ettersom kontrasten mellom det tidligere partiet og dette refrenget er mye større. Låten avsluttes med hovedriffet som spilles to ganger, med et langt kauk i vokal over, før hele låten av brytes av en støy i gitarforsterkeren.

	0:13 - 0:16	0:34 – 0:40	1:03 – 1:16	1:34 – 1:41	1:56 – 2:02
Intensitet					
Improvisasjon		bass, gitar og trommer	gitar = solo		gitar og trommer
Effekter			klang		wah
Instrument-utnyttelse	bass = rablespill	bass = brakslag og spill på overflate			bass = brakslag
Feedback	gitar	gitar		gitar	
Ujevn tonalitet	vokal og bass	vokal, bass og gitar	gitar, delvis	vokal	vokal, bass og gitar
Drastisk vending			modulasjon		
Time-løshet	vokal og bass	vokal, bass og gitar	gitar, delvis	vokal og gitar	vokal, bass og gitar
Kaukevokal					
Rot					

4.2 Black As Midnight

Denne låten er den som skiller seg mest ut av de tre låtene. I motsetning til Slimslom, er Black As Midnight preget av mye improvisasjon og inneholder lite vokal og tematiske holdepunkter. Komposisjonsprosessen startet med en trommegroove som utgangspunkt – en ferdigskrevet groove Hans tok med seg til øving. Vi slet med å jobbe frem noe som kunne passe med trommegrooven, men etter en tid med prøving og feiling, valgte vi å gå for en improvisatorisk bass- og gitartilnærming til grooven. Trommegrooven går i 3/4-takt, der gitar og bass kun spiller tonen B på fjerdedelene. Dette er hele essensen med komposisjonen, og grunnlaget for alt som skjer av improvisatorisk innhold, der vi bruker diverse virkemidler som, for eksempel, feed, effektbruk, ujevn tonalitet og rot. Uten forvarsel, oppbygning eller noe som helst form for hint, inneholder komposisjonen drastiske utsving og utbrudd i ulike varianter og lengder, som dukker opp «av seg selv» i løpet av komposisjonen. Disse er med på å skape en forventning av hva som eventuelt kan skje videre. Det legges opp til at dette er en instrumentallåt, men vi bruker vokal her også. Det vokale elementet oppstår sammen med noen akkorder, som også ikke er å høre noe av de fire første minuttene, og dette skaper en spennende utvikling av det man har hørt tidligere. Det som også er litt spennende og originalt, er at det vokale ikke oppstår før fire og et halvt minutt ute i låta, og der vi kun synger én frase: «Black as midnight on a moonless night», som er tatt fra en scene i den kjente TV-serien «Twin Peaks». Den repeteres også igjen i slutten av låten. På samme måte som Slimslom, er det da altså et fåtall av partier som er utgangspunkt for låten. Isolert er disse veldig ulike i forhold til hverandre og har en egen hensikt i forhold til musikken.

Jeg velger å forklare denne låten på en litt annen måte enn Slimslom, siden det er en litt annerledes type låtstruktur på denne. Innholdene i de forskjellige delene kan oppleves som relativt «like» og er bygget rundt samme estetikk, men selve fremgangsmåten er annerledes. Låtstrukturen på denne låten ser slik ut:

Del 1 (68 takter)

Drastisk utsving

Del 2 (58 takter)

Drastisk utsving

Del 3 (16 takter)

Tema

Drastisk utbrudd

Del 4 (24 takter)

Tema

Outro

Del 1-4 har nesten helt likt utgangspunkt, men med ulik fremgangsmåte. Den eneste forskjellen fra utgangspunktet er styrkegraden, der del 3 er hakket mer intensivt enn del 1 og 2, som har lik styrkegrad, mens del 4 er enda mer intensivt enn del 3 igjen.

Basisen i bassen, gitaren og trommene er den samme, og over dette igjen brukes det mange ulike virkemidler på en improvisatorisk måte. Alle delene har ulik mengde takter, men også dette er improvisert på stedet. Vi planlegger aldri hvor lenge disse delene skal vare, men avtaler når vi skal videre i låten via blikkontakt når vi spiller live. Dette gjorde vi også under studioinnspillingen.

De drastiske utsvingene er også improvisatoriske, og er der for å skape spenning i musikken. Disse partiene er jo et virkemiddel i seg selv, der de er drastiske vendinger, men inneholder også tydelige kombinasjoner av andre virkemidler, slik som ulike typer instrumentutnyttelser, time-løshet og ujevn tonalitet, og blir til sammen fullstendig rot – som jo er hensikten med partiene.

Det drastiske utbruddet, som varer betraktelig mye lenger enn utsvingene, er mye mer preget av improvisasjon, der vi kan trekke linjer til sjangeren frijazz. Her går vi helt ut av time og forsøker å skape rot i form av å improvisere frem et kaotisk lydlandskap. Dette partiet er på en måte et slags resultat av de to utsvingene, der disse to forbereder lytteren på at noe større kanskje kommer til å skje. Det høres ut som om hele låten faller sammen når det drastiske utbruddet dukker opp. Essensen av dette partiet er egentlig helt likt de to utsvingene, men bare i mye større grad.

Selv om musikken ikke gir tydelig tegn på om låten går i dur- eller moll-toneart, er det naturlig å tenke at låten går i en moll-toneart, siden rockemusikk ofte er aggressiv og brutal. Dette gjelder også Black As Midnight, ettersom det kun er én tone som repeteres, og resten av låten er preget av aggressive elementer. Når temaet settes i gang, legger Tov en brei B-dur-akkord, som kan oppleves som overraskende og uventet

for lytter. Dette gjør vi for at lytteren skal kjenne på en følelse av forvirring og uforutsigbarhet. Videre i partiet blir også det vokale elementet presentert, i form av kauking med mye vring i litt for lyst register for meg og Tov. Vi valgte å presentere vokalen langt ute i låten, nettopp fordi vi ønsket at lytteren skulle tro det var en instrumentallåt, for å sette lytteren ut. Hele temaet er likt begge gangene det dukker opp, men første gang spiller vi akkordprogresjonen én gang før vokalen dukker opp.

Outroen er slik at vi bare lar låten dø ut av seg selv i form av feed som overtar bass og gitarlyden, delayeffekt og en type rablespill som, på en måte, er en slags konklusjon av det lytteren nettopp har hørt. Denne komposisjonen er da med andre ord preget av improvisasjon i stor grad, og dermed kan man se at hele låten i seg selv er veldig uforutsigbar og ukontrollerbar.

	0:56 - 1:01	1:52 - 1:57	2:28 - 2:30	4:55 - 5:22	5:38 - 5:41
Intensitet					
Improvisasjon	bass	bass, gitar og trommer	bass	bass, gitar og trommer	
Effekter				delay og klang	
Instrument-utnyttelse	bass = rablespill	bass = spill på overflate	bass = spill på overflate	bass = rablespill, spill på overflate, spill bak bridgen	
Feedback		gitar		gitar	
Ujevn tonalitet	bass	bass og gitar	bass	bass og gitar	bass og gitar = ujevn pitch
Drastisk vending		utsving		utbrudd	
Time-løshet	bass	bass, gitar og trommer	bass	bass, gitar og trommer	
Kaukevokal					
Rot					

4.3 Good Guy With A Gun

Denne låten er den som inneholder minst kaotiske virkemidler av de tre, men her er det spesielt ett parti der det kaotiske elementet står veldig sentralt. Man finner også ulike virkemidler brukt i løpet av låten, men som gjerne er litt mer skjult – på samme måte som gitarsolo-partiet på Slimslom. På samme måte som sistnevnte låt, har Good Guy With A Gun også en relativt tradisjonell låtstruktur. Hovedideen til denne, som ble grunnlaget for komposisjonen, var et unisonriff for gitar og bass der vi blander dur- og moll-toneart. Riffet består av en mollpentaton-skala som går trinnvis oppover og ender i en dur-ters. Dette gir en forvirrende effekt, ettersom det er vanskelig å si om låten går i dur eller moll. I utgangspunktet er det enklest å gå ut ifra at den går i moll, ettersom den er veldig aggressiv og er basert på en moll-pentaton-skala, men når verset begynner, er det tydeligere dur-følelse siden vi presenterer dur-ters her. Det er ikke bare dur- og moll-toneart vi leker med i denne låten, men også plasseringen av riffet i forhold til taktarten, som er 4/4. Dette skjer gjentatte ganger på ulike steder i komposisjonen.

I mikseprosessen, har vi gjort det slik i introen at vi har fjernet mye av lavfrekvensen i lyden, lagt på mye vring på hele mastersporet, og skrudd ned volumet betraktelig i forhold til resten av låten. Låten starter på slaget med trommegrooven til riffet, som originalt sett begynner på en tidlig ener, etterfulgt av riffet i bass, samt Tov som spiller over nøtta på gitaren. Lavfrekvensen legges på igjen, vrengeffekten på mastersporet kuttes, og lyden havner på riktig volum etter 27 sekunder – og her fra til verset, er det riffet som spilles i både bass og gitar.

Som sagt går verset i dur, men også her blander vi inn toner som ikke hører hjemme i tonearten, for eksempel tritonus (b5). Hans går over til en tam-groove, mens bass og gitar vampper i forkant og under vokalen. Vokallyden inneholder en slap-back-effekt, som den forøvrig gjør gjennom hele låten, og er lagt på i etterkant av innspillingen. Dette har vi gjort for å rote til det vokale elementet, men også mye på grunn av vår inspirasjon fra vokalestetikken til punkrock-bandet Metz, der de bruker mye slap-back på vokalen, Etter verset, går vi direkte inn i refrenget med det samme hovedriffet man har hørt tidligere, men nå inneholder det vokal. Mellom dette refrenget og neste vers dukker det opp et rotete parti som inneholder ujevn tonalitet, intensiv solo og drastisk vending i form av å bytte plasseringen av riffet i takten, fra tidlig ener til direkte på slaget. Verset

som dukker opp i etterkant er også nokså likt første vers, bare at her spiller Tov et mønster på gitar som bryter med tonaliteten og skaper en forvirrende effekt.

Fra dette tidspunktet (1m:53s), er det hovedsakelig riffet som repeteres i ulike variasjoner frem til slutten av låten. I hovedsak byttes det mellom riff på tidlig ener og på slaget, men inneholder også variasjon i vokalen, virkemiddelbruk og lengde. Jeg setter det opp i punkter, slik at det blir enklere å se sammenhengen av sluttpartiet i låten:

1. runde (tidlig ener, halv mengde vokal)
2. runde (på slaget, full mengde vokal)
3. runde (tidlig ener, instrumentalt, rot)
4. runde (på slaget, full mengde vokal, men kun første tekstfrase)
5. runde (tidlig ener, instrumentalt, kun én runde)

Hele dette partiet i seg selv har en kaotisk virkning, ettersom det inneholder jevnlig små variasjoner som påvirker musikken. I løpet av den tredje runden, hører man tydelig bruk av virkemidler som forsterker det kaotiske lydbildet, hovedsakelig i form av feed, instrumentutnyttelse og ujevn tonalitet. Tanken bak dette partiet var at det skulle oppleves som rotete for å oppnå kaosfølelse hos lytteren.

	0:23 - 0:31	0:35 - 0:43	1:19 - 1:27	1.46 - 1:53	2:19 - 2:33
Intensitet					
Improvisasjon			gitar = solo		bass og gitar
Effekter				slap-back	
Instrument-utnyttelse	gitar = spille over nøtta				bass = rablespill
Feedback					bass og gitar
Ujevn tonalitet	riff = dur og moll	riff = dur og moll, kraft = ujevn pitch ift. vers	bass og gitar	gitar	bass og gitar
Drastisk vending	frekvens, vring og volum				

Time-løshet					bass og gitar
Kaukevokal					
Rot					

5. Drøfting

I løpet av prosjektprosessen har jeg, sammen med Tov og Hans, jobbet frem ulike virkemidler som kan brukes for å skape en følelse av kaos i musikken, i tillegg til å se på ulike kombinasjoner og metoder av disse. Prosjektet har endt opp med et produkt av tre komposisjoner som skal gis ut som singler i løpet av året, og vi føler komposisjonene representerer oss godt både som band og som individuelle musikere. Jeg mener vi har klart å realisere ønsket om å skape en følelse av kaos i musikken, men kunne vi eventuelt tydeliggjort elementet enda mer? Jeg ser i etterkant av arbeidet at det er enkelte ting vi *kunne* gjort annerledes.

Når det kommer til virkemidlene – intensitet, improvisasjon, effekter, instrumentutnyttelse, feedback, ujevn tonalitet, drastisk vending, time-løshet, kaukevokal og rot – var dette noe som oppsto i løpet av et stort antall jammestrekk, eller at idéen tilfeldigvis dukket opp av underveis i låtskrivingsprosessen. På den ene siden har det fungert godt at virkemidlene har dukket opp gjennom tilfeldigheter, men på den annen side – i og med at vi kjente til fenomenene fra før – kunne vi gått mer i dybden i forkant av øvelsene og bevisstgjort bruken av virkemidlene, før de ble tatt i bruk. Dette kunne kanskje ført til et annerledes resultat av musikken, og eventuelt vært enklere å jobbe mot, i forhold til elementet om kaos.

I løpet av skriveprosessen av denne oppgaven, har det også åpenbart seg flere ulike fenomener vi kunne brukt som virkemidler i musikken. Eksempler på disse er pedalstøy i forsterkeren, benytte seg av jordfeil på en musikalsk måte, eller utforske bruken av tempo, ved å, for eksempel, gjøre drastiske tempoendringer. Hadde vi gått i dybden i jakten på virkemidlene i forkant av arbeidet, ville kanskje disse eksemplene vært en del av Slimslom, Black As Midnight og Good Guy With A Gun. Men dette er nok virkemidler jeg allerede kan tenke meg å bruke i musikken vår når vi skal i gang med en ny låtskrivingsprosess. Slik viser vi utvikling i musikken, i tillegg til at vi ikke bruker opp alt «kruttet» ved første utgivelse.

En annen metode vi kunne brukt for å styrke kaoselementet i musikken, er å involvere folk utenfor bandet. Vi har jobbet med å skape en følelse av kaos i musikken basert på vår egen opplevelse av ordet og vår egen opplevelse av musikken. Kan det tenkes at

kaoselementet kunne trengt mer gjennom i musikken om vi inkluderte publikums konstruktive kritikk og meninger om bruken av kaosvirkemidlene?

Når jeg ser tilbake på forskningsprosessen, i forhold til de metodene jeg har brukt, er jeg likevel fornøyd med hvordan vi har løst det. Artistic research handler om eget kunstnerisk virke, og om det å skape et kunstnerisk produkt som står utøveren nær.

I starten av kapittel 3, beskrev jeg at musikken ikke er basert på kaos, men at kaoset er en egen del av et større produkt. Vi gikk inn i låtskrivingsprosessen med en forhåndsbestemt tilnærming om at vi ikke ønsket at kaoset skulle ta over musikken. Hva om vi hadde omstilt tankene våre, og heller tatt utgangspunkt i at musikken *er* basert på kaos? Vi hadde nok angrepet låtskrivingssituasjonen på en helt annen måte enn det vi gjorde, om vi gikk inn med en slik tilnærming. Virkemidlene ville vært mer fremtredende i musikken, de ville oppstått oftere i komposisjonene, og de ville kanskje vært drøyere i forhold til det tematiske i låtene.

Man kan også stille spørsmål om det i det hele tatt er nødvendig å tydeliggjøre bruken av mer kaos i musikken. Vi har laget musikk ut ifra våre egne preferanser for hvordan vår tolkning av rockemusikk skal låte. Hadde vi gått inn med en innstilling om at essensen i musikken var kaos, ville det kanskje vært litt for påtvunget i forhold til vår egen opplevelse, og eventuelt gått ut over vår interesse for musikken og bandet. Jeg har blitt veldig glad i den musikken vi har skapt sammen, og ser ikke noe grunn til hvorfor det skulle inneholdt enda mer kaos enn det jeg allerede opplever det som. Jeg siterer meg selv nok en gang:

«Det har aldri vært min intensjon at musikken skal være basert på tanken om kaos, men heller motsatt.»

Vi kunne gjort ting annerledes i låtskrivingsprosessen, og det ville kanskje forsterket musikken i seg selv, men det viktigste for meg var at kaos ikke tok over musikken.

6. Konklusjon

Da jeg begynte dette prosjektet stilte jeg meg spørsmålet «*hvilke virkemidler kan benyttes for å skape en følelse av kaos i rockemusikk, og hvordan kan disse behandles i komposisjonsprosessen?*». Dette har jeg funnet ut gjennom låtskrivingsprosessen sammen med bandet vårt, Sunshe Ine. Da vi øvde og skrev låter sammen, gikk vi i dybden på ulike måter å spille på, slik at vi kunne skape lyder preget av vår opplevelse av kaosfølelsen. Dette har resultert i en rekke virkemidler vi ser på som essensielle når det kommer til å skape kaos. Intensitet, improvisasjon, ulike effekter, ulike typer instrumentutnyttelse, feedback, ujevn tonalitet i ulike grader, ulike varianter av drastiske vendinger, time-løshet både i det instrumentale og vokale, kaukevokal og rot, er virkemidlene vi har kommet frem til og jobbet med i løpet av låtskrivingsprosessen.

Vi har også gått i dybden på ulike kombinasjoner av disse. Noen kombinasjoner har vi arbeidet instinktivt med, mens andre har dukket opp helt naturlig i form av tilfeldigheter under diverse jammestrek. Vi observerte at kombinasjoner av virkemidlene kunne forsterke både følelsen av kaos, men også det individuelle virkemiddelet på sin måte. Instrumentutnyttelse, i form av å spille på overflaten av basskroppen, ville ikke føles like kaotisk om vreng og time-løshet ikke var involvert. Dette, i tillegg til flere andre eksempler, har vi testet ut i praksis på øvelsene, og vi konstaterer at kombinasjoner av virkemidler vil oppleves som mer kaotisk, i motsetning til hvis virkemidlene sto helt for seg selv.

Basert på min egen estetiske opplevelse av musikken, vil jeg påstå at vi har løst koden om å skape en følelse av kaos i rockemusikk. Vi har endt opp med tre studioinnspillinger, og disse låtene representerer oss godt som band. Kaoselementet har også blitt en del av uttrykket vår, og dette er et element vi kommer til å bruke mer av ved videre låtskrivingsprosesser. Jeg er også sikker på at det før eller siden vil dukke opp flere virkemidler i fremtiden som vi som band vil ta i bruk for å styrke vårt musikalske uttrykk.

Kildeliste

Bishop, R. (2008, 16. Juli) Chaos. Hentet fra

<https://plato.stanford.edu/entries/chaos/#QualDefCha>

Borgdorff, H. (2011). The Production Of Knowledge In Artistic Research. M. Biggs, H. Karlsson (Red.), *The Routledge Companion to Research in the Arts* (s. 44–63). London: Routledge.

Clark, R. L. (2005, 4. april). What causes feedback in a guitar or microphone?. Hentet fra <https://www.scientificamerican.com/article/what-causes-feedback-in-a/>

Ellis, C., Adams, T. E., Bochner, A. P. (2011, januar). Autoethnography: An Overview. Hentet fra <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>

Elprocus (u.å.) What is a Feedback Amplifier: Types, Characteristics, and Applications. Hentet 14. januar 2020 fra <https://www.elprocus.com/what-is-a-feedback-amplifier-types-characteristics-and-applications/>

Fangen, K. (2015, 17. juni). Kvalitativ metode. Hentet fra

<https://www.etikkom.no/FBIB/Introduksjon/Metoder-og-tilnarminger/Kvalitativ-metode/#A>

Gundersen, D. (2009, 14. Februar) Kaos. Hentet fra <https://snl.no/kaos>

Klein, J. (2010). What Is Artistic Research?. Hentet fra

<https://www.researchcatalogue.net/view/15292/15293>

Landro, B., L. (2018). *Musikk basert på historiske hendinger* (Mastergradsavhandling). Universitetet i Agder, Kristiansand.

Merriam-Webster (u.å.). Chaos. Hentet 28. April 2020 fra <https://www.merriam-webster.com/dictionary/chaos>

Pouska, A. (u.å.). Time Signatures. Hentet 2. mai 2020 fra

<https://www.studybass.com/lessons/reading-music/time-signatures/>

Rouvas-Nicolis, C., Nicolis, G. (2009). Butterfly effect. Hentet fra

http://www.scholarpedia.org/article/Butterfly_effect

Ruud, E. (2020, 23. Januar) Atonal musikk. Hentet fra [https://snl.no/atonal musikk](https://snl.no/atonal_musikk)

Wilson, Dr. J. (2016, 11. august) Artistic Research: In conversation with Henk Borgdorff.

Hentet fra: [https://nitro.edu.au/articles/edition-2/artistic-research-in-conversation-
with-henk-](https://nitro.edu.au/articles/edition-2/artistic-research-in-conversation-with-henk-)

[borgdorff?fbclid=IwAR2XtL_XoYbfNqVtT1VGw0W1XtmL8ZZQqfQE72OD3QqU
ElhaY78x-J2WA](https://nitro.edu.au/articles/edition-2/artistic-research-in-conversation-with-henk-borgdorff?fbclid=IwAR2XtL_XoYbfNqVtT1VGw0W1XtmL8ZZQqfQE72OD3QqUElhaY78x-J2WA)