

# Masteroppgave i utøvende musikk

Fakultet for kunstfag  
Høgskolen i Agder - Våren 2006

## Verbal kommunikasjon som redskap i bandsamspill

En studie av verbal kommunikasjon under  
innøvingen av egen musikk i to ulike band

Elin Synnøve Bråthen

Elin Synnøve Bråthen

# VERBAL KOMMUNIKASJON som redskap i bandsamspill

En studie av verbal kommunikasjon under  
innøvingen av egen musikk i to ulike band

Masteroppgave i utøvende musikk

Høgskolen i Agder  
Fakultet for kunsthøgskolen  
Institutt for rytmisk musikk  
2006



”Språket er befolket”

(Bakhtin)

“A word devoid of thought is a dead thing,  
and a thought unembodied in words remains a shadow”

(ukjent)

”Språket er gitt mennesket for at det skal kunne skjule sine tanker”

(ordtak)



# Forord

Å skrive denne oppgaven har til tider vært en motstandsfylt jobb. Mest motstandsfylt har vært å forske på seg selv. Hvordan gjør man det? Fordypningen i bruk av det muntlige språket under innøvingen av egen musikk har likevel vært en viktig og erkjennelsesladet prosess.

Arbeid med et tema som favner om både språk og musikk har vært usedvanlig givende. Språk og musikk rager høyt på lista over interesser, nettopp derfor har det vært vanskelig å skrive stringent. Stadig har nye ideer dukket opp og fristet meg ut på sideveier, og det tar tid å være på villspor. Skriveprosessen startet allerede høsten 2004, men selve avhandlingen har jeg ikke jobbet konsentrert med før senhøstes 2005. Det har vært tidkrevende å sortere kilder, spisse oppgaven og ferdigformulere problemstillingen. Også bearbeiding av innsamlet data har krevd mental muskelstyrke og utholdenhet, transkripsjonsarbeidet alene tok meg flere uker.

I gjennomføringen av caseundersøkelsene har en rekke velvillige musikere vært involvert som forskningsobjekter. Takk skal dere ha for et bredt utvalg språklige og musikalske ytringer. Jeg vil også takke veilederen min, Tor Dybo, for glimrende veiledningstimer, gode råd og tips om fruktbar kildelitteratur. Masterseminarene med Dybo og Per Kjetil Farstad, og en hard kjerne av medstudenter, har vært et verdifullt forum. Bibliotekarene på konservatoriet takker jeg hjerteligst for hjelp til å få tak i smal litteratur. (Takk også for forståelse og tilgivelse for min stadige uthaling av tilbakeleveringsfrister.) Takk til min nærmeste krets for støtte og konstruktive tilbakemeldinger underveis i prosessen.

Oslo, april 2006

Elin Synnøve Bråthen



# Innholdsoversikt

1	INTRODUKSJON	11
	1.1 Bakgrunn for temavalg: Samspillprosessen og egen musikk	11
	1.2 Problemområde, avgrensninger og problemstilling	11
	1.3 Rammer og mål	12
	1.4 Forskningsfelt og metodebruk	13
	1.5 Litteraturvalg	14
	1.6 Fagbegreper og musikerkoder	14
	1.7 Oppgavens design	15
I	TEORETISK BAKGRUNN	
2	VERBAL KOMMUNIKASJON OG DAGENS MUSIKERE	19
	2.1 Gehørkulturens musikk, musikere og låtskrivere	19
	2.1.1 En muntlig og en skriftlig kultur	19
	2.1.2 Låter	21
	2.1.3 Utøverlåtskrivere	21
	2.1.4 Rytmsiske musikere og medskaping	22
	2.1.5 Taus kunnskap – en x-faktor	23
	2.2 Symboler, verbal kommunikasjon og samspill	24
	2.2.1 ”Blekkas” funksjon	24
	2.2.2 Språkets funksjon	25
	2.2.3 Samspilletets funksjon	25
	2.3 Hva slags språk bruker musikere om musikk?	26
	2.3.1 Akademisk språk	26
	2.3.2 Metaforspråk	27
	2.3.3 Referansespråk	27
	2.3.4 Kodespråk	28
3	LITTERATURSTUDIET: TEORIER OG BEGREPER	29
	3.1 Introduksjon av kilder	29
	3.2 Språket som kommunikasjons- og forhandlingsmiddel	31
	3.2.1 Samtalekontekstens flerstemmighet – Bakhtins dialogiske verden	32
	3.2.2 Ytringer som gjensidige relasjonsforhold	33
	3.2.3 Verktøy til å løse situasjoner	34
	3.2.4 ”Pacing” og ”leading”	35
	3.2.5 ”ZPD” og ”i+1”	35
	3.2.6 ”Interaction Hypothesis”	36
	3.3 Metaforteori, Lakoff & Johnson	37
	3.3.1 Metaforenes begrepskategorier – noen eksempler	37
	3.3.2 Å få grep om begrepet	39
	3.3.3 Erfaringsmyten og ”den fantasifulle rasjonalitet”	39
	3.4 Mot en analyse av det foranderlige	40



II	UNDERSØKELSESEDEL	
4	”RAINDROP SONG” BLIR TIL	43
	4.1 Om å skrive låter	43
	4.2 Og så kom ”Raindrop Song”	44
	4.3 Føringer og intensjoner	48
	4.3.1 Generelt om blekka	48
	4.3.2 Notasjon av akkorder	48
	4.3.3 Melodilinjer	49
	4.3.4 Rytmiikk	49
	4.3.5 Formdeler og dynamikk	50
	4.3.6 Annet	50
	4.3.7 Den ferdige blekka	51
5	RAMMER, GJENNOMFØRING OG BEHANDLING AV INNSAMLET MATERIALE	55
	5.1 Skrivning av loggbok	55
	5.2 Rammer for samspilløvelsene og presentasjon av band	56
	5.3 Opptak av samspilløvelser	56
	5.4 Gjennomføring av undersøkelsen	57
	5.4.1 Forskjeller mellom bandene i undersøkelsesforløpet	57
	5.4.2 Utsiktede momenter	57
	5.4.3 Intervju: rammer og gjennomføring	57
	5.5 Behandling av innsamlet materiale	58
	5.5.1 Loggboknotatene	58
	5.5.2 Transkripsjon av opptakene	59
	5.5.3 Intervjureferatet	59
	5.6 Feilkilder	60
III	ANALYSE OG RESULTATER	
6	INTRODUKSJON TIL ANALYSE OG RESULTATER	63
7	MENGDE ORD OG YTRINGER – OG NOEN TANKER	65
	7.1 Talesekvenser i forhold til spillesekvenser – 3 tabeller	65
	7.2 Tanker om tallenes betydning	66
	7.2.1 Forskjeller mellom band 1 og band 2	66
	7.2.2 Monologer og fyllord	67
	7.2.3 Å pakke inn i bomull...	70
	7.2.4 Hvorfor snakker gitaristene så lite?	72
8	MUSIKERDIALOGEN SETT GJENNOM BAKHTINS LUPE	75
	8.1 Dialogiske stemmer	75
	8.1.1 Samspillsituasjonens stemmevev	75
	8.1.2 Kohesjon og respons	80
	8.2 Samtidighet	80
	8.3 Indre dialog og ytre samhandling	85

9	KATEGORISERING AV SPRÅKET	87
	9.1 Metaforisk språk	87
	9.1.1 Musikk er en perpetuum mobile – metaforteori i praksis	91
	a. Musikalske strukturmetaforer	91
	b. Orienteringsmetaforer om musikk	94
	c. Kulturell koherens	96
	d. Ontologiske musikkmetaforer	97
	e. Personifikasjon	99
	f. Metonymi	99
	9.1.2 Musikere <i>er</i> musikalske parametere	99
	9.1.3 Kort oppsummering	100
	9.2 Teknisk-akademisk språk, fra ”frygisk” til ”wah-wah”	101
	9.2.1 Blandingsbegreper og symboler	102
	9.2.2 Ord om effekter og utstyr	104
	9.3 Referansespråk	105
	9.3.1 Sjangerer og artister	105
	9.3.2 Lydmalende ord og sitater	107
10	DIALOGISKE EPISODER	109
	10.1 Episodeinnhold i bandene	110
	10.1.1 Enkeltepisoder	111
	10.1.2 Føljetonger	112
	10.2 Utspill og respons	112
	10.3 Gitarostinatet, en føljetong i seks deler	113
	10.4 Handlingsforløpene (tabelloversikt)	121
11	PROBLEMLØSNING I VALGMULIGHETENES LAND	127
	11.1 Hva sier musikerne om arrangementet og innøvingsprosessen?	129
	11.2 Låtskriverens kommentarer til arrangements- og innøvingsprosessene?	130
12	KONKLUSJONER	131
	BIBLIOGRAFI	135
IV	APPENDIKS	
I.	ORDLISTE	139
II.	LOGGBOK	145
III.	TRANSKRIPSJON AV OPPTAK	185
	Transkripsjon, band 1	187
	Transkripsjon, band 2	215
IV.	INTERVJUREFERAT	247
V.	NOTEBLEKKER	255
	Justert blekke: versjon med band 1	257
	Justert blekke: versjon med band 2	259
VI.	LYDVEDLEGG/CD	
	Spor 1: Raindrop Song – midiskisse	
	Spor 2: Raindrop Song – band 1	
	Spor 3: Raindrop Song – band 2	



# 1 Introduksjon

## 1.1 Bakgrunn for temavalg:

### Samspillkommunikasjon og egen musikk

Som utøvende låtskriver har jeg over flere år brukt egne låter i ulike bandsammensetninger. Samme låt får stadig nye utforminger i møte med nye band. Musikernes erfaringer, spillestiler, lyd- og effektvalg, meninger og preferanser er aldri identiske, derfor blir ingen versjoner like. De mangfoldige potensielle versjonene som ligger i spenningsfeltet låt – låtskriver – musikere, lar seg vanskelig forestille eller planlegge på forhånd. Uforutsigbarheten ved en samspillsituasjon er sånn sett både fascinerende og frustrerende. Med alle disse forskjellene, hvordan kommer aktørene fram til felles musikalske løsninger?

Min erfaring fra band er at musikere både snakker og spiller sammen på øvelsene. Et felles samlingspunkt er derfor kommunikasjon forankret i både musisering og bruk av verbal kommunikasjon. Hvordan snakker musikere sammen? Hvilken funksjon har den verbale kommunikasjonen? Hva sier musikere til hverandre når de former arrangement på nye låter? Bruker de formelt teknisk fagspråk, dagligspråk, metaforer eller andre språk? Verbalspråkets vidtfavnende karakter har gitt meg lyst til å forske på verbal samspillkommunikasjon i en aktuell og reell setting, mellom ulike bandmusikere rundt samme låtskriver (komponist og tekstforfatter).

## 1.2 Problemområde, avgrensinger og problemstilling

Kommunikasjonen i band er uunngåelig og mangslungen og inneholder kroppsspråk, gester, ansiktsmimikk, språk, pust, stillhet, symboler, musisering, og et vell av forskjellige og nyanserte koder. Totalkommunikasjonen er en sammenfiltrering av alle disse faktorene. Størrelsen på denne oppgaven krever at jeg bryter opp totalbildet for å avgrense problemområdet. Av denne levende kommunikasjonen velger jeg å undersøke *den verbale kommunikasjonen; muntlig språkbruk; talespråket; det som har form av talte ord (i motsetning til skriftlig språk)*.

Vi er et utpreget verbaliserende folkeslag, både av natur og av skoloring. Samtidig er de aktuelle musikerne del av en gehørbasert tradisjon, hvor musikken formidles og læres fortrinnsvis gjennom verbal kommunikasjon og spillepraksis. I en samspillsituasjon spiller og snakker musikeren størsteparten av tiden, mens lesing og skriving sjelden eller ikke forekommer. Språket som kommunikasjonsredskap og forhandlingsredskap i relasjon til musikalske løsninger blir et naturlig fokus. Jeg velger derfor å spørre:

*Hvordan påvirker verbal kommunikasjon innøvings- og arrangementsprosessen av en egenkomponert låt i ulike band?*

### 1.3 Rammer og mål

Scenariet for denne undersøkelsen er reelle samspillsituasjoner, hvor igjennom jeg vurderer hvordan språket vi bruker inkorporeres i og virker inn på innøvings- og arrangementsprosessen av egen musikk. To ulike band fra studiemiljøet i Kristiansand skal gjøre konsertklar en av mine låter, ”Raindrop Song”, og jeg skal medvirke i begge settingene som vokalist. Det første bandet har aldri spilt min musikk før mens det andre er godt kjent med meg som låtskriver og har spilt min musikk flere ganger tidligere. Dette gir et interessant sammenligningsprosjekt: kommunikasjonen i et ukjent band kontra et kjent band. Hva slags type verbal kommunikasjon fungerer uansett band, og hva fungerer eventuelt bedre i et kjent band enn i et ukjent?

Målet for forskningen er først å finne språklige kommunikasjons- og forhandlingsstrategier som er typiske for disse bandene, og som kanskje også er symptomatiske for en større del av den rytmiske musikkulturen. Gjennom å kartlegge den talte språkbruken vil jeg forsøke å formulere verbale (samtalebaserte) ”kommunikasjonsnøkler” eller ”forhandlingsnøkler” som fungerer i bandsammenheng.

Resultatene av disse spørsmålene vil trolig være aktuelle og interessante for flere enn meg selv, uten å påstå at eventuelle funn vil ha absolutt overføringsverdi til alle andre samspillsituasjoner. Når alt kommer til alt handler dette eksploreringsprosjektet om en enkeltstående egenkomponert låt og to unike bandsettinger. Derfor kan konklusjonene verken bli for generelle eller endelige.

## 1.4 Forskningsfelt og metodebruk

Dette er et kvalitativt og fortolkende forskningsprosjekt, innenfor vitenskapsfeltet etnomusikologi. Innfallsvinkelen er innenfra og utover, idet jeg gjør meg selv til del av forskningsobjektet som utøver og låtskriver i sammenhengen. Samme person iscenesetter også undersøkelsene, tolker resultatene og skriver avhandlingen. Forskerrollen er både *emic* (innenfra, utøverperspektiv) og *etic* (utenfra, analytikerperspektiv)<sup>1</sup>. Her er det naturlig å bruke den norske varianten av termene, ”emisk”/”etisk”. Begrepene stammer fra lingvistikk (”fonemisk”/”fonetisk”). Som deltagende observatør er en viss grad av subjektivitet ikke til å unngå.

En samspillsituasjon er svært informasjonsmettet og hendelsesmettet. Hvordan kan jeg isolere og undersøke den? I og med at samspillsituasjonen jeg skal forske på foregår på min hjemmebane, og at jeg medvirker i den, har jeg valgt flere ulike etnografiske metoder for å skaffe bred dokumentasjon: loggbok, lydopptak og intervju – jansides litteraturstudier. Ved å gjøre lydopptak av alle samspilløvelsene kan jeg fristille meg fra forskerrollen mens vi jobber med låten i samspillsettingene. Slik kan jeg være like dedikert i utøverrollen som jeg ellers ville ha vært. Opptakene er sånn sett det nærmeste vi kommer en objektiv virkelighet, og utgjør hovedgrunnlaget for den senere analyse og resultatutvikling. I loggboken gjengis låtskriverens opplevelse av hele prosessen – fra låten blir skrevet til den er konsertklar. Den er subjektiv, personlig og skrevet så spontant som mulig. Jeg har også intervjuet samtlige musikere i etterkant av prosessen, dette for å sikre en bredere forståelse av deres opplevelse, tanker og reaksjoner.

Siden alle band er forskjellige og ingen innøvingsprosesser forløper seg identisk, betrakter jeg de to aktuelle settingene som caseundersøkelser<sup>2</sup>. Som ethvert annet sosialt forhold er også innøvingsprosesser med band temporære, plassert i en historisk kontekst, i et opplevd og avgrenset

---

<sup>1</sup> Termene ”emic”/”etic” ble først definert av sosiolingvisten Kenneth L. Pike(1967), og senere adoptert inn i etnomusikologi ved for eksempel Nettle (1983) og Reinholdsson (1998), her som en forskers dobbeltperspektiv: (emic) fra utøverståsted – (etic) fra analytikerståsted.

<sup>2</sup> Case; caseundersøkelse; casestudie; inngående og allsidig studium av virkelighetssituasjon for å løse et problem el. nå frem til helhetssyn (Kunnskapsforlagets ordbok på nett). Begrepet er hentet fra samfunnsvitenskapene, og er opprinnelig latin ”casus” (enkelstående tilfelle).

her - og - nå. Casestudien er en metode som gir meg anledning til å fange inn dette midlertidige for nærmere granskning. Casestudien er derfor et hensiktsmessig valg.

## 1.5 Litteraturvalg

Litteraturreferansene er hentet fra ulike hold. Det er fortsatt en begrenset mengde forskningslitteratur på moderne gehørkulturer, musikermiljøets språk og språkkoder, musikersamtalen. Knappt noe litteratur finnes om musikers eller låtskrivers forskning på eget virke. Grunnlaget er derfor en blanding av kulturstudier, språkstudier (nyere lingvistiske teorier og samtaleforskning), pedagogisk psykologi og kulturpsykologi. Jeg har også brukt et utvalg andre bøker og litteraturkilder; upubliserte doktoravhandlinger, artikler fra fagblader, forskningsbladets nettsider, m.m. Få av kildene er av opprinnelse direkte relatert til musikk.

## 1.6 Fagbegreper og musikerkode

I oppgaven brukes en terminologi som for de aller fleste musikere er kjent og regnes som selvfølgeligheter, men som er ukjente og meningsstomme for utenforstående. Musikere har ofte en klar forståelse av hva de står for, uten alltid å ha dekkende definisjoner. Mange av disse begrepene er faguttrykk, tillært gjennom utdanning i musikk eller gjennom kommunikasjon med musikkbransjen, eksempelvis utstørs- og instrumentfabrikanter. Andre regnes som musikerkode, det vil si kodeuttrykk som vokser frem i en levende musikkpraksis. Her er noen koder innarbeidet, mens andre er nye og har en spesifikk mening – kanskje bare for aktørene innad i et band.

Fordi mange faguttrykk og innarbeidede kodeuttrykk er ”spesialervervet ordforråd” er det nødvendig med løpende avklaringer og definisjoner på disse for å få noe ut av denne oppgaven. Jeg har valgt å sette slike definisjonsavhengige begreper i kursiv og innlemme en forklaring i fotnote når de brukes for første gang i oppgaven. I tillegg har jeg samlet de mest sentrale i en ordliste fremst i appendiksdelen. For akademiske faguttrykk har jeg brukt musikkleksikon eller lignende. For musikersjargong og kodeuttrykk har jeg noen ganger lånt andres definisjoner, andre ganger har jeg skrevet egne definisjoner eller forklaringer. Når jeg har hatt alternativer har jeg brukt de som jeg syntes passet best for innholdet i denne oppgaven.

## 1.7 Oppgavens design

Masteroppgaven er delt i tre hoveddeler. 1) teoridel, 2) undersøkelsesdel og 3) analyse- og resultatdel. I appendiksdelen finnes en rekke vedlegg til avhandlingen.

Den teoretiske delen skal gi leseren et innblikk i verbalspråket som kommunikasjonsmiddel og forhandlingsmiddel i en musikalsk samspillkontekst, og innledes med å bli bedre kjent med aktørene i en spesifikk gehørbasert setting (kapittel 2). Kapittelet har en definerende funksjon, samtidig som den introduserer tema som vil tas opp igjen senere, som del av analyseteksten. I hovedsak har jeg brukt egne erfaringer i dette kapittelet, understøttet av noen kilder. En nærmere beskrivelse av det teoretiske bakteppe, en presentasjon av de viktigste kildene, er samlet under kapittel 3. Stoffet orienteres mot et utvalg teorier og begreper som jeg vil trekke med inn i analyse- og resultatdelen.

Andre hoveddel har jeg kalt undersøkelsesdel og handler om undersøkelseslåten og retningslinjer blekka kommuniserer (kapittel 4), samt rammene, forberedelsene og gjennomføringen av undersøkelsen (kapittel 5). De anvendte metodene for innsamling og behandling av forskningsmateriale blir gjort nøyere rede for her, og eventuelle feilkilder vurderes.

Tredje del, analyse- og resultatdelen (kapittel 6-12), analyserer transkripsjonen av lydopptakene, og sammen med loggboken, intervjuene og litteraturstudiene danner de basis for å utvikle resultater, trekke linjer og konklusjoner. (Delen er understøttet av lydeksempler på vedlagte CD.) Bibliografien er denne delens siste sider.

Appendiksdelen innledes med en alfabetisk begrepsoversikt; en liste over faguttrykk og musikerkoder brukt i den populærmusikalske verden. Her foreligger også et ekstrakt fra loggboken, kopi av transkripsjon av lydopptak fra bandøvelsene, intervjureferat og notene (blekka) på låten, med og uten endringer som er gjort i de to bandene. Det henvises til disse sidene underveis i oppgaven.





I

# Teoretisk bakgrunn



## 2 Verbal kommunikasjon og dagens musikere

Som problemformuleringen antyder, er dette en bred undersøkelse av hvordan musikere bruker verbal kommunikasjon (det talte språket) som hjelpemiddel i en reell samspillsituasjon. Den muntlige verbale kommunikasjonen; talespråket; talt kommunikasjon, det er flere måter å referere til talte ytringer på. For variasjonens del bruker jeg noen ulike betegnelser på dette, men det er viktig å få fram at det i samtlige tilfeller gjelder språket vi bruker når vi snakker sammen, i ulike norske dialekters drakter og mælt gjennom den personlige stemme.

Jeg går i dette kapittelet nærmere inn på konteksten talespråket brukes i, den populærmusikalske gehørkulturen generelt, og, mer spesifikt, bandkulturen innenfor et avgrenset geografisk og akademisk område i dag, bandkonstellasjoner ved Institutt for rytmisk musikk i Kristiansand. Jeg skal delta i og undersøke den verbale kommunikasjonen hos aktørene i denne kulturen. Hvordan uttrykker vi oss verbalt når vi arrangerer og øver inn en ny låt? Jeg har valgt å fokusere på samspillsituasjonen som en sosial og konverserende setting hvor musikerne bruker verbal kommunikasjon som redskap til å møte hverandre og påvirke hverandre.

### 2.1 Gehørkulturens musikk, musikere og låtskrivere

I den gehørkulturen jeg kjenner er normalt komposisjonene ”låter” og komponistene er ”låtskrivere”. Betegnelsene som brukes om musikkstykker og utøvere i gehørkulturen er forskjellig fra den klassiske musikktradisjonen, selv om de noen ganger brukes om hverandre. Herunder skal jeg klargjøre hva de forskjellige rollene *rytmisk musiker* og *utøverlåtskriver* innebærer. Jeg definerer også hva en *låt* er. Først skal jeg utdype hva som kjennetegner vår type gehørbaserte musikkultur, gehørmusikkulturen med bakgrunn i en rytmisk høgskoleutdanning.

#### 2.1.1 En muntlig og en skriftlig kultur

Hva menes med ”gehørmusikkultur”? La oss begynne med å spørre: Hva er gehørmusikk? Lars Lilliestam definerer det som ”den musikk som man spelar och sjunger, skapar, sprider och minns utan hjälp av noter” (1995:III). Dette kjennetegner formidlingen og utøvingen av alle rytmiske musikkstilarter også ved dagens norske høgskoleutdannelse, med det unntak at alle kan skrive og

lese noter, og musikkformidlingen foregår delvis også ved hjelp av symbolsystemet noter. Vi står overfor en musikkultur som er dels skriftlig og dels muntlig, men med en praksis som er tungtveiende gehørbasert og muntlig. Min erfaring fra band er at lesingen begrenser seg til å studere innholdet i ei *blekke/noteblekke*<sup>3</sup>, og skrivingen går som regel ut på å notere endringer og andre små bemerkninger på dette notearket. Blekka sier langt fra så mye som et fullt utskrevet *score*<sup>4</sup>, og innebærer at musikkutøverne langt på vei selv må skape det de spiller. Vanlig fremgangsmåte er at de jammer, dvs. prøver seg fram, på instrumentet til de finner noe de liker, og som passer i helheten. En slik improvisasjonspraksis er typisk for gehørbaserte musikkulturer. De bandsamspillene jeg har deltatt i har også hatt en improviserende karakter, spesielt der hvor vi har jobbet med originalskrevet musikk.

Ikke alt ved musikken lar seg fremstille som symboler eller lar seg verbalisere, verken skriftlig eller muntlig. Blekka og talespråket er derfor ufullstendige representasjoner, både hver for seg og sammen. Musikalske *parametere*<sup>5</sup> som er gripbare og noterbare er rytmikk, melodikk, harmonikk, form og til en viss grad dynamikk og uttrykk. Disse kalles *intramusikalske*<sup>6</sup> parametere, og er en arv fra vesteuropeisk kunstmusikk, som over tid har innarbeidet visse notasjonsformer av musikk. At det musikalske materialet likevel må tolkes av utøvere og dirigenter for å spilles på konsert, har ikke rokket ved den tradisjonelle måten å notere musikk. Ser vi på musikalske parametere som verken kan noteres eller fullgodt verbaliseres (de *ekstramusikalske*<sup>7</sup> parametere) får vi minst like mange. *Groove*<sup>8</sup>, *time*<sup>9</sup> og *sound*<sup>10</sup> er blant de mest kjente og mest innarbeidede og betegner

---

<sup>3</sup> Blekke: Musikersjargong for oversiktsark over visse informasjonen (engelsk: *chart* eller *sheet; lead sheet*). Blekka er den vanligste presentasjonsformen av en låt i sammenheng med bandøvelser innenfor rytmisk musikk. Informasjon som melodi (noter), tekst, taktart, toneart og akkordsymboler er gjerne skrevet på et taktinndelt noteark. Noen ganger inneholder den også detaljert informasjon om arrangement og uttrykk. En forenklet blekke viser gjerne kun taktinndelinger og akkorder.

<sup>4</sup> Score (partitur): Komplette notebilde av en musikalsk komposisjon. Alt som de ulike musikerne (evt. instrumentgruppene) skal spille er skrevet separat på eget notesystem og ordnet vertikalt på noteark. Mest brukt i vestlig kunstmusikk.

<sup>5</sup> Parameter: begrepet er lånt fra fysikk og brukes om målbarhet. Parametere er mål for noe.

<sup>6</sup> Intramusikalske: det ved musikken som er "målbar" eller håndgripelig.

<sup>7</sup> Ekstramusikalske: Det ved musikken som ikke er målbar eller håndgripelig.

<sup>8</sup> Groove: "den rytmiska grundkänslan" (Lilliestam, 1995:206). Et positivt ladet, men ikke fullt ut definerbart begrep om opplevelsen av rytmikk i musikk. Brukes om det samlede rytmeprøget i en låt, den rytmiske organiseringen i det totale lydbildet, det som gjør at "foten går". Å få det til å "groove" er et selvfølgelig mål for musikere, selv om de ikke vet nøyaktig hva som skal til for å frembringe denne følelsen.

<sup>9</sup> Time; timing: Beskriver hvordan en plasserer seg i forhold til en metrisk taktperiode. Det tar som regel tid for musikere å oppøve en felles fornemmelse for "time". Selv om metrisk tid lar seg kvantifisere og måle, eksisterer timefølelsen på et intuitivt plan, og kan ikke defineres eksakt.

ugripbare aspekter ved musikken. Disse parametrene er nærmest for *holistiske*<sup>11</sup> å regne, fordi de eksisterer som helhetsparametere som resultat av samspillet mellom mange subtile faktorer. Dynamikk og uttrykk vil jeg føre opp også på den ekstramusikalske siden, for åpenbart er det ikke mulig å kartlegge på en fullstendig måte en musikers uttrykk (ansats, vibrato, små styrkeforskjeller i løpet av en tone eller frase). I en samspillsituasjon er det behov for å snakke om alle parametrene, både de som lar seg notere og verbalisere, samt de som ikke gjør det. ”I en pedagogisk situasjon måste noterna kompletteras med muntlig överförd information” (Lilliestam, 1995:8). Vår gehørbaserte virkelighet er altså denne: Vi skriver ikke alt, men vi snakker om alt – eller: vi *forsøker* å snakke om alt. Gehørmusikkulturen i denne sammenhengen er, for å sammenfatte, en kultur hvor gehørtradert musikk (pop, rock, blues, jazz, world, etc.) praktiseres gjennom samhandling i ulike sosiomusikalske og sosioverbale settinger.

### 2.1.2 Låter

Formelt sagt er låter populærmusikkverk. Litt mindre formelt kan man si at låter er populærmelodier. Låter kategoriseres gjerne innenfor en (eller flere) rytmiske musikksjangere, og benevnes også deretter: poplåt, jazzlåt osv. Den aktuelle låten for denne oppaven er et stykke vokalbaseret populærmusikk med sangtekst og klare melodilinj. De fleste låtene varer mellom 3 og 5 minutter, og følger ofte et typisk formoppsett med introduksjon (intro), avslutning (outtro<sup>12</sup>), vers- og refrengdeler. På ei blekke kalles formdelene alternativt A eller A-del (versdel) og B eller B-del (refrengdel). Den aktuelle undersøkelseslåten kommer vi tilbake til i detalj i kapittel 4.

### 2.1.3 Utøverlåtsskriverer

Komponister av dagsaktuell rytmisk musikk (populærmusikk) kalles ”låtskriverer”, for det de gjør er nettopp å skrive låter, dvs. de forfatter sangtekster og komponerer melodier. En mer presis tittel er kanskje ”populærmusikkkomponister”, men jeg velger den litt enklere tittelen låtskriverer. I den stadige tilveksten av vestlige gehørmusikkulturer, populærmusikkulturer, er det ikke klare skillelinjer mellom låtskriver- og utøverrollen. Mange låtskriverer er også utøvere av låtene sine, derav kombinasjonstittelen ”utøverlåtsskriverer”. I populærmusikkverdenen er utallige låter knyttet

---

<sup>10</sup> Sound: *-et*; helhetslydbilde; musikalsk særpreg individuelt eller som band. Klangkvaliteter, effekter og andre lydkaraktistika spiller inn (engelsk: 'lyd, klang'). Her finnes mange gode forsøk på fulldekkende definisjoner, se for øvrig ordliste i appendiksdelen.

<sup>11</sup> Holistisk (av ”holisme”): Det filosofiske syn at helheten, ikke delene, er det avgjørende. (Kunnskapsforlagets Ordbok)

<sup>12</sup> Outtro: musikersjargong for avslutningsdel; ordspill over forkortelsen ”intro” om introduksjonsdel.

opp mot en eller flere slike utøverlåtskrivere: Billy Joel skriver både tekst og musikk selv, Elton John skriver melodier til Bernie Taupins tekster, Beatles opererte oftest med et todelt låtskrivernavn, Lennon/McCartney, og det er uklart hvem som gjorde hva. I andre tilfeller brukes bandnavnet eller oppføres samtlige navn på bandmedlemmene som låtskriver(e). At disse låtskriverne samtidig er utøvere innebærer at de også er eksekutører av musikken, dvs. de deltar i den reproduktive aktiviteten, alene eller sammen med bandmusikere, produsenter etc.

I denne forskningsoppgaven er jeg utøverlåtskriver i sammenhengen. Jeg er med gjennom hele prosessen, fra å skrive låten til senere å være med å ”gjøre” den, gestalte den. Hvilken rolle veier tyngst underveis, låtskriverrollen (opphavskvinnen) eller utøverrollen (vokalist)? Vil jeg henvende meg til bandmusikerne i kraft av å være låtskriver eller utøver, eller begge? I en bandsituasjon spiller utøverlåtskriveren en dobbeltrolle.

Som utøverlåtskriver har jeg både fordeler og bakdeler. I en bandsetting er fordelene at låtskriveren har anledning til å oppleve og til dels styre innøvningsprosessen. Styringen beror på flere ting, blant annet hvor tydelig blekka er og hvor overbevisende og engasjert jeg kommuniserer og forhandler. Det handler rett og slett om å være en god pedagog. Fordelen for musikerne er at låtskriveren er lys levende til stede og kan konfereres og konfronteres med avklarings spørsmål og meninger underveis. Bakdelen har med rollens dobbelthet å gjøre. Det kan være vanskelig å ta steget fullt ut i en utøverrolle, hvis jeg samtidig bruker mye fokus og energi på å analysere låtens gryende arrangement, og må ta stilling til mange spørsmål fra musikerne, lytter til hva hver enkelt spiller, gir tilbakemeldinger og hele tiden sørger for at det samlede uttrykket ikke blir for fjernt i forhold til hva jeg ønsker med låten. Utøverlåtskriveren evner ikke å være perfekt monitor for alt og alle. I de mange fordelene og mulighetene ligger også en viss utilstrekkelighet.

#### **2.1.4 Rytmske musikere og medskaping**

Benevnelsen ”rytmske musikere” er i konservatoriesammenheng en måte å skille utøvere innen rytmisk traderte stilarter (pop, rock, jazz, blues, world m.fl.) fra utøvere innen kunstmusikkformer, også kalt ”klassiske musikere”. Akkurat som låter knyttes opp til sjangertitler, skjer det samme med rytmske musikere. Rytmske musikere kan være rockemusikere, popmusikere, soulmusikere bluesmusikere etc. De tituleres også gjennom instrumentet de trakterer, følgelig er Keith Richards ”rockegitarist” mens Terje Rypdal regnes som ”jazzgitarist”.

Musikerne innenfor disse sjangrene har gjerne en utvidet rolle i forhold til et originalt låtmateriale. Komposisjonsprosessen må ses i utvidet forstand. Den er strengt tatt ikke bare en kreativ soloprestasjon, men også en kreativ utformingsprosess i et fellesskap. Musikerne kommer her i berøring med låtskriverrollen. De er medskapende. For låtskriveren er dette et tveegget sverd: på den ene siden innebærer det å gi fra seg kontroll, på den andre siden inviterer han eller hun inn uante muligheter. Uansett hvordan låtskriveren snur og vender på det; dyktige musikere har – med sine individuelle erfaringer og spilleferdigheter – noe unikt å tilføre låten. Dette er også min holdning når jeg involverer ulike musikere i arrangementen og fremføringen av egne låter.

### 2.1.5 Taus kunnskap – en x-faktor

Hva slags kompetanse tillegger vi musikerrollen? Teorikunnskaper, spilletekniske ferdigheter, ulike musikalske erfaringer (både på det personlige planet og ren spillepraksis), stilforståelse, gode lytteegenskaper, god muntlig uttrykksevne, sosial kompetanse, kodekjennskap, for å nevne noe. Denne kompetansen er langt fra forbeholdt de som har institusjonalisert musikkutdanning, men hos skolerte musikere blir en større mengde kunnskaper tatt som selvfølge i forhold til de ikke-skolerte musikere. Dette faller inn under musikernes ”tause” eller ”umælte” kunnskaper. Taus kunnskap er slike underforståtte eller forventede bakgrunnskunnskaper.

Det tyst förutsatta (...) handlar om bakgrunnskunnskap för vårt handlande och för vårt sätt att tänka, vilken vi tar för given och som vi därför inte reflekterar över eller verbaliserar. Detta kan gälla handlingar, vanor och synsätt som vi lär in i socialisationen, dvs. i överföringen av kulturen (Lilliestam, 1995:40).

Hva som forventes og hva som faktisk finnes av bakgrunnskunnskaper hos hver enkelt musiker er neppe samme sak og kan variere sterkt. Det tause kunnskapsfeltet utgjør derfor en ”faktor X” i en samspillsituasjon. Dette byr på både pedagogiske og kommunikative utfordringer for samspillmusikerne: Hvor mye tar vi for gitt og hvor mye etterspør vi hos hverandre? I en samspillsituasjon vekkes ofte motstand gjennom enten å feilberegne dette. Å regne med for mye kan være å dele ut ei blekke uten å forklare noen ting, Følelsen ”jeg skjønner ikke”, skaper usikkerhet/motstand. Å regne med for lite kan være å overforklare innholdet i blekka, og følelsen ”hun tror jeg ikke skjønner” skaper uvilje/motstand. Igjen beror det på musikernes kommunikasjonssevner og en stor dose menneskefølsomhet.



Taus kunnskap favner også egenskaper ved hverandre eller ved musikk som det er vanskelig eller umulig å sette ord på. Dette gjelder for eksempel de ekstramusikalske parametere. Hvordan skal man beskrive en enkeltmusikers ”time” eller ”sound”? Hvordan skal man forklare et ”feel” eller ”groove”?

## 2.2 Symboler, verbal kommunikasjon og samspill

Hva kommuniseres gjennom blekka? Hva får musikerne ut av å lese symbolene på et noteark? Hva slags funksjon har verbal kommunikasjon i musikalske samspillsituasjoner og hva slags språk er det snakk om? Er symboler og språkbruk til hjelp eller til hinder i en samspillsituasjon?

### 2.2.1 ”Blekkas” funksjon

Fordi alle musikerne jeg står overfor i denne undersøkelsen har musikkutdannelse vil de mest sannsynlig forstå innholdet i ei blekke uten store problemer. De er kjent med noter, akkordsymboler, formsymboler og andre detaljer. Selv om jeg ofte skriver nokså detaljerte blekker, vil det fortsatt være mye å snakke om; mye ligger fortsatt åpent til forhandlinger. I teorien vet musikerne for eksempel hva akkordsymbolet Am9 (A-moll-9) står for og hvilke toner denne akkorden inneholder, men de må ta stilling til hvordan tonene skal organiseres eller *voices*<sup>13</sup> på sitt instrument. Her er det flere alternativer.

Musikerne leser og tyder ikke bare innholdet i blekka, de *tolker* den. I tolkningsfasen suppleres den med mulige egne løsninger. Blekka er altså bare et utgangspunkt. Når jeg deler ut ei blekke på en ny låt har jeg ikke innsyn i eller kontroll over tolkningsprosessen som pågår i musikerne. Hva foregår i musikerens kognitive, følelsesmessige og estetiske tolkningsapparat? Dette er umulig å si.

Reaksjoner og ønsker om avklaringer og spesifikasjoner i forhold til den noterte informasjonen er nok en gang avhengig av at musikerne snakker og spiller med hverandre.

---

<sup>13</sup> Voices; å voice; voicing: innarbeidet musikeruttrykk for arrangement av akkordtonene på et instrument. En akkord gir flere ulike muligheter: hvilken av akkordtonene skal ligge øverst, midt i eller nederst. Over hvor stort register skal akkorden spres, skal noen av akkordtonene utelates, m.m.

### 2.2.2 Språkets funksjon

De fleste musikere snakker sammen, selv når musikken er improvisasjonsbasert og kan "tale for seg selv". Å ikke snakke med sine musikere virker for meg som ren fiksjon. Ut fra erfarte samspillsituasjoner kan jeg føre opp denne listen over *noen* funksjoner ved verbal kommunikasjon:

- sosialt snakk (hilsener, vitsing, utenommusikalsk venneprat)
- klarlegging av innhold i blekka
- fortløpende analytiske kommentarer (spontant analysespråk)
- tilbakemeldinger til medmusikere
- for å uttrykke tanker, følelser og meninger overfor de andre
- for å "tenke høyt" og kommentere overfor seg selv
- som internt tankeredskap; indre tale (Vygotsky); indre dialog (Bakhtin)
- ulike musikalske forslag; "problemløsning"
- spørsmål og svar
- utredninger og forklaringer
- resonnementer og diskusjoner
- påvirkninger og forhandlinger
- for å oppsummere og planlegge

For de fleste punktene overfor gjelder det at det talte språket brukes til å forsøke å sette ord på musikk – enten musikken omtales som objekt eller som erfaringsgestalt. Av erfaring brukes språket aktivt og spontant, for musikerne tar seg som regel ikke tid til å komponere velartikulerte og fullstendige setninger i "kampens hete". Setningsformuleringen anses nok som uviktig i en samspillsituasjon. Til hvilke av disse formålene brukes språket mest i mine caseundersøkelser?

### 2.2.3 Samspillet funksjon

Tidvis spilles det mer enn det snakkes. En funksjon ved muntlig kommunikasjon er at man kan *la være å snakke* også. Overflødig snakk gjør ikke samspillet mer effektivt. Er det forskjell på mengde snakk i forhold til kjente og ukjente musikere? Lilliestam mener det er det: "Musiker som spelat i hop länge och känner varandra väl behöver (...) inte prata så mycket. Kommunikationen innom ett band sker på andra sätt än genom tal" (1995:135). Det skal bli interessant å undersøke dette nærmere i de to ulike bandsettingene. Det skal også bli interessant å se hva slags musikalske konsekvenser den talte kommunikasjonen leder til. Er det tydelige forskjeller på samspillet før og etter en samtale? Er det tydelige indikasjoner på at musikerne snakker seg til forståelse, eller virker det som de heller spiller seg til forståelse? Trestillingen symboler – språk – samspill utgjør en helhetlig interaksjonskontekst, hvor faktorene påvirker hverandre og spiller sammen, men hvor bruk av språket anses som hovedbindeledd og derfor tillegges mest fokus i denne oppgaven.

## 2.3 Hva slags språk bruker musikere om musikk?

Måten vi bruker språket på i samtaler speiler forskjellige sider ved oss, emosjonelt så vel som intellektuelt. I tillegg finnes det like mange måter å ordlegge seg om musikk, som det er mennesker. Noen favoriserer et sobert akademisk musikkteorispråk, mens andre bruker metaforer fra sport, erotikk, kokkekunst med mer. Innenfor gehørmusikkulturen finnes også en mengde språkkoder som er utviklet av ”de innvidde”, og som kanskje bare praktiseres og forstås innad i et enkeltstående band.

Jeg har valgt å samle meg om 4 språkkategorier nedenfor. Disse gir neppe et fullstendig bilde. Det er heller ikke lett å trekke klare linjer mellom enkelte av kategoriene. Hvor går grensen mellom metaforspråk og referansespråk, for eksempel?

### 2.3.1 Akademisk språk

Dette er det tradisjonelle analysespråket for vestlig kunstmusikk, og er adoptert av ”rytmiske akademia” og til dels også av populærmusikkutøvere; gehørmusikere. Problemet med denne type begreper er deres tilkortkommenhet, fordi ”...”klassisk” fundert og ladet terminologi ikke kan overføres direkte på ”rytmisk” musikk uten at man mister vesentlig informasjon og samtidig mye av essensen i uttrykket” (Drabløs, 2005:4).

Mest vanlig er å bruke navnene på intramusikalske parametere (rytmikk, melodikk, harmonikk, dynamikk, uttrykk og form), og ord som representerer elementer innenfor disse parametrene, for eksempel navn på ulike symboler som styrer form Codategn, notesymboler, uttrykksmarkører (ritardando, crescendo, piano, forte, legato<sup>14</sup>) og mange slike. Ord og begreper som disse adopterer vi gjerne, men det er viktig å huske at i den rytmiske verden tilskrives ikke disse et fast innhold. Dette må det tas takhøyde for i en kultur som verdsetter nyskaping så høyt, og hvor man låner begreper som ikke ”passer helt” fra en annen kultur. Et begrepsinnhold er ikke statisk, men endrer seg i henhold til aktørene som bruker dem. Derfor er det gjeldende meningsinnholdet i et musikkbegrep alltid et ”kodet innhold”, som aktørene stadig må holde seg oppdaterte på.

---

<sup>14</sup> Italienske låneord; musikkterminologi. Brukt i partiturer innen vesteuropeisk kunstmusikk i flere hundre år. Ritardando (gradvis nedgang i tempo), crescendo (gradvis økende styrke), piano (svakt), forte (sterkt), legato (tonene spilles sammenhengende). Disse er bare noen få av en stor mengde slike begreper.

Skoleringen utstyres oss også med en skjerv musikkrelaterte termer som krysser ut i beslektede fagfelt, musikkfilosofi, musikkhistorie, musikkpsykologi, musikkestetikk, musikkpedagogikk. Slike fagord forekommer sjeldnere i en samspillsituasjon.

### 2.3.2 Metaforspråk

Metaforspråket gjennomsyres det meste av dagligspråket, og brukes i musikkssammenheng for å beskrive både intramusikalske og ekstramusikalske parametere, kanskje i særlig grad det sistnevnte. Alt som ikke kan verbaliseres gjennom det akademiske språket, forsøker vi å verbalisere gjennom språklige metafore, ofte erstattes også de "akademisk riktige ordene" med metaforuttrykk. Metaforene er en fargerik hær av ord vi bruker for å tegne et bilde av et musikalsk aspekt. De er upresise, poetiske, kreative, flytende og visuelle ordlignelser, men kan oppfattes som mer treffende enn formelle begreper. Eksempel her er metaforen "søplete" som ble brukt om grooven i et jazzband<sup>15</sup>. Ved nøye analyse ville det kanskje vært mulig å uttrykke i mer formelt ordelag hva hver enkelt måtte gjøre for at den rytmiske helheten skulle bli "søplete". Kanskje tar man seg bryderiet med å forsøke å definere det den første gangen, men i ettertid er dette innholdet kjent for musikerne, og trenger ingen forklaring utover "søplete". Hjemmesnekrede metafore forekommer ofte innad i et band, og er en viktig ingrediens i bandets kodespråk, "språk som de innvidde forstår". Metaforene er en kilde til forståelse der hvor språket egentlig kommer til kort. "Metaforen er først og fremst en måte å oppfatte én ting ut fra en annen på, og dens viktigste funksjon er forståelse" (Lakoff & Johnson, 2003:37).

### 2.3.3 Referansespråk

Jeg har valgt å skille denne kategorien fra metaforene, selv om de har samme bruksområde: beskrivelse og forståelse. Referansene i musikkverden er levende, reelle og konkrete. Disse er henvisninger til sjanger, kjente musikere, sagnomsuste plateinnspillinger, noe eller noen som er forbilledlige eller særegne i forhold til å tydeliggjøre musikalske parametere, individuelle sounds eller spillestiler.

Som metaforene blir også referansene brukt kompensierende for noe vi ikke får uttrykt gjennom formelle akademiske begreper – fordi de ikke finnes, fordi vi ikke kjenner til dem, eller fordi vi ikke velger å bruke dem. Under denne kategorien har jeg også samlet lydhermende ord og

---

<sup>15</sup> Fra samtale med Solveig Slettahjell der hun forteller om egne metafore brukt sammen med jazzmusikere.

beskrivelser, fordi de brukes referensielt om klingende lyd ved instrumenter og lignende. De lydhermende ordene har kun betydning i den praktiske situasjonen, å bokstaverer ord ut fra disse er vanskelig og kanskje ikke særlig nyttig – med mindre du jobber i tegneseriebransjen. Enkelte lydhermende ord kan likevel finne veien inn i kodespråket i et band. Da er det lyden av ordet, ordet i artikulert form, som er refererende.

### 2.3.4 Kodespråk

I et intervju i Morgenbladet<sup>16</sup> uttaler forfatteren Johan Ehrenberg at han ”hater når ungdom bruker koder når de snakker om musikk”, og hvor han knytter intern bruk av kodespråk opp mot fagarroganse, som stenger vanlige folk ute. Kodefortroligheten i bandkulturer er forbeholdt små eller større grupper musikere, og kan sikkert virke mystisk og ekskluderende på utenforstående. Men det er en språkkategori musikere bruker aktivt og kreativt, og som er et verdifullt språkkredskap for å komme til forståelse om ting som vedrører musikk. Intensjonen er å *forstå hverandre*, uten tanke for om det samtidig *stenger andre ute*.

Kodespråket endrer seg over tid og fra miljø til miljø. Kodene er annerledes nå enn i 1970 og kodene i et improvisasjonsbasert jazzband er annerledes enn kodene i et riffbasert rockeband. Kodespråket er også ulikt fra band til band innenfor et snevert musikkmiljø, for eksempel ulike band ved en musikkhøgskole eller ulike bandkonstellasjoner i jazzmiljøet i en nordnorsk by. Kodeuttrykkene kan være ord og begreper fra hvilken som helst av de øvrige kategoriene (akademiske, metaforiske, refererende) men skapes og endres i ulike meningsbærende kontekster. Den omskiftelige karakteren gjør at kodespråket må anses som prosessuelt og dynamisk. Stadig kommer nye kodeuttrykk til, mens andre går av moten eller går i glemmeboken. Det blir derfor umulig å fastlegge hva ulike begrepskoder i ulike band til enhver tid betyr. Band er rene kodefabrikkene og de involverte musikere kan fort bli ”kodenerder” i en samspillsituasjon. Da brukes en overvekt av interne koder fordi disse gir den mest fullverdige meningen for partene.

Mellom musikere finnes det et vell av ikke-verbale koder også, men disse dveler jeg ikke ved i denne oppgaven.

---

<sup>16</sup> Morgenbladets internetsider. Artikkelen *Johan Ehrenberg* av Simen Sætre (publisert 3. juni 2005).

## 3 Litteraturstudiet: teorier og begreper

### 3.1 Introduksjon av kilder

Før jeg begynte med undersøkelsene til masteroppgaven forsøkte jeg å finne ut hva som finnes på dette forskningsfeltet fra før, hva har mine forgjengere funnet ut? Og på bakgrunn av dette: hva forventer jeg å finne? Det er ennå sparsommelige mengder litteratur på emnet populærmusikkforskning, og særlig tynt er det på subjektive forskningsprosjekter – slike som mitt nettopp er. Derfor har jeg endt opp med å bruke kilder med beslektede tema, som særlig har vært nyttige på begrepsiden, eller tverrfaglige nok til å kunne adopteres inn i musikkverden.

Eksempel på beslektet tema er Peter Reinholdssons doktoravhandling *Making Music Together: An interactionist Perspective on Small-Group Performance in Jazz* (1998). Reinholdsson har gjennom casestudier undersøkt musikerers interaksjon i små jazzbandkonstellasjoner. Han har gått mye bredere til verks enn meg, og forsøker å favne den totale ikke-verbale kommunikasjonen mellom musikerne. Jeg er, i motsetning til Reinholdsson, interessert i den verbale delen av kommunikasjonen. En annen forskjell fra min oppgave er at Reinholdsson ikke medvirker i bandsammenhengen, verken som musiker eller låtskriver, mens jeg er begge deler. Det er en detaljrik, grundig og ambisiøs undersøkelse som utføres i doktoravhandlingen, mest av alt inneholder den mange fruktbare tanker rundt metodebruk og begrepsbruk. Andre beslektede interaksjonsstudier er gjort av Paul F. Berliner i boken *Thinking in Jazz* (1994) og Ingrid Monson i *Saying Something* (1996). Monson er interessert i hvordan jazz generelt og improvisasjon fungerer og opptrer som diskursive prosesser. Både Reinholdsson, Berliner og Monson forsøker å komme på innsiden av musikerkulturen, forskningen er derfor både emisk og etisk. Alle tre er spesielt opptatt av jazz, men her er jeg mest interessert i egenkomponert populærmusikk.

For å komme nærmere inn på talt kommunikasjon i mer hverdagslige settinger og læresituasjoner, har jeg sett på samtaleforskning, sosiokulturell læring, pedagogiske og lingvistiske teorier (deriblant metafor-teorier og interaksjonsteorier). Innenfor kulturpsykologi og det sosiokulturelle læringsperspektivet er det den russiske forskningskulturen som har fenget mest, ledet an av Lev Vygotsky (1886-1934) og Mikhail Bakhtin (1895-1975). Deres begreper og teorier er åpne og av vidtfavnende karakter, og derfor også anvendelige på forskning på samspillkommunikasjon. Mikhail

Bakhtin, skrev i 1981 boken *The Dialogic Imagination: 4 essays*<sup>17</sup>, som har hatt stor betydning for litteraturanalyser de siste 25 årene, men hvor begreper som *dialogic*, *voices*, og *polyphonic* både er overførbare og kjærkomne i forskning på musikertaler. Kapittel 8 bygger i all hovedsak på innholdet i det fjerde essayet til Bakhtin *Discourse in the Novel*. Vygotsky er et naturlig valg for denne avhandlingen fordi han tillegger språket svært stor betydning. Her er det *Thought and Language* (1962) som er grunnpilaren.

En del sosiolingvistiske teorier er hentet fra området andrespråklæring som gjengitt i boken *Second Language Learning Theories* (1998) av Rosamond Mitchell & Florence Myles (deriblant også Vygotsky). For denne oppgaven er det viktig å se stoffet i relasjon til musikertalen og musikernes kodespråk, siden det å praktisere en bestemt kulturs kodespråk kan ha sterke likhetstrekk med å tilegne seg et andrespråk. Her har jeg (i kapittel 11) valgt deler av Stephen Krashens teori fra begynnelsen av 80-tallet om "forståelig input" (comprehensible input), samt Michael Longs "interaksjonshypotese" (interaction hypothesis), som er en videreføring av Krashen. Disse handler om praktiske situasjoner, samtaler rundt problemløsning og lignende, og kan trekkes inn i en sosiomusikalsk sammenheng hvor samtaler dreier seg om "musikalske problemløsninger". Jeg tror jeg vil finne at den verbale kommunikasjonen blant musikere som forhandler om arrangementsløsninger rundt en originalskrevet låt vil likne en situasjon hvor andrespråk tilegnes ved å forhandle seg til mening gjennom interaksjon med andre. Andrespråkteoriene har vært kritisert for å være noe vage og generelle, men tilbyr gode språklige bilder på hvordan man justerer språkbruken mot hvem man snakker med og i forhold til hvilken setting man befinner seg i.

Metaforbruken blant musikere synes jeg er et veldig fargerikt og interessant språkområde. Dette er fordi metaforer ikke bare gjennomsyrer det meste av dagligspråket, men også overføres til musikalske samtalekontekster. Til å gå dypere inn i og strukturere musikertalens metaforer har jeg benyttet meg av George Lakoff & Mark Johnsons *Metaphors We Live By*<sup>18</sup> (1980). I denne boken blir en stor mengde metaforer i menneskets daglige språklige liv og deres forskjellige art tydeliggjort, typifisert og kategorisert i ulike "begrepsmetaforer", som knytter tankeprosesser og handlingsmønstre til selve språkbruken. I min analyse (kapittel 9) ser jeg om vi under

---

<sup>17</sup> Boken refereres til i engelsk oversettelse av Caryl Emerson og Michael Holquist fra 2004.

<sup>18</sup> Her refererer jeg til den norske oversettelsen fra 2003 av Mie Hidle: *Hverdagslivets metaforer: fornuft, følelser og menneskehjernen*

samspilløvelsene bruker begrepsmetaforer som er analoge til disse kategoriene, og i så fall: av hvilke er det en overvekt?

Lars Lillestams *Gehörsmusik: Blues, rock och muntlig tradering* (1995) er svært samlende om gehørmusikktradisjonen, og vektlegger studier på rock og blues og musikkopplæring innenfor denne tradisjonen. Videre retter den et skråblikk mot hvordan rockemusikere skriver låter, men etterlyser systematisk og inngående forskning på området låtskriving som subjektiv skapelsesprosess. Lillestam er hovedkilden i kapittel 2.

I kapittel 4 brukes hovedsakelig loggboken som kilde til å fortelle kort om låtskriving og om hvordan undersøkelseslåten ble til. Dette vil kaste lys på en del av mine intensjoner som senere verbaliseres gjennom kommunikasjonen med musikerne på øvelsene.

Stoffmengden virker nok ambisiøs, men jeg ønsker forskjellige innfallsvinkler for å kunne undersøke den verbale kommunikasjonen så bredt som mulig i denne oppgaven. I de følgende avsnittene knytter jeg begreper og teorier fra de nevnte kildene til å si mer om talespråket som middel til kommunikasjon og forhandlinger i en samspillsituasjon.

## 3.2 Språket som kommunikasjons- og forhandlingsmiddel

En samspillsetting er en sosial setting, en samtalekontekst, hvor enhver meningsskaping er basert på mellommenneskelig interaksjon. Kunnskap og forståelse plasseres i samspillet mellom individet og omgivelsene, ikke hos individet alene. Dette er det sosiokulturelle læringsperspektiv i et nøtteskall. For å mestre omgivelsene er samspillet bruk av ”kulturelle verktøy” (artifacts) utslagsgivende, dette gjelder spesielt det psykologiske verktøyet språket (Vygotsky, 1962). Både Vygotsky, Krashen, Long og Bakhtin kan anses som talsmenn for en ”sosiointeraksjonisme” der språk, verbale inputs og dialoger er avgjørende verktøy.

Som i andre samtalesituasjoner vil språkets ordlyd og innhold styres kontekstuellet. Det vil si vi tar i bruk en del spesifikke ord og begreper *fordi* vi er i en spesifikk kontekst, og ordenes betydning tillegges derfor også et situasjonsbestemt innhold. ”Skikkelig groovy” betyr noe annet i en bandsituasjon enn for ungjenter som prøver jeans i en klesbutikk. Ordene vi velger er aldri tomme



eller tilfeldige. Ordvalgene er tilrettelagte fordi språkytringene blir rettet mot noen - "... in a living impulse toward the object" (Bakhtin, 2004:292). Her kommer vi inn i en pedagogisk problemstilling; et pedagogisk tilpasningsprosjekt. Hvordan tilpasser vi språket til de det brukes overfor? Hvorfor gjør vi dette? For å lære, for å skape mening, for å vinne en diskusjon, for å påvirke, for å skape en felles intensjon i en samspillsetting? Språkytringer brukes både til å kommunisere med og til å forhandle med.

Jeg skal videre se på noen teorier som beskriver dette mer nyansert og som legger solide teoretiske byggesteiner i fortsettelsen.

### **3.2.1 Samtalekontekstens flerstemmighet – Bakhtins dialogiske verden**

Utgangspunktet for Bakhtin er dialog i videste forstand, brukt som en metaforisk forståelsesramme for så nær som all menneskelig aktivitet. Mennesker fører indre dialoger med seg selv, og ytre dialoger med omgivelsene. Nært knyttet til "dialog" er konseptet "ytring" (utterance). Ytringene må også forstås bredt. En ytring kan være talt eller skrevet, men kan også være tenkt. Det Vygotsky kaller "indre tale" (internal speech), er i Bakhtins verden en "indre dialog" (internal dialogue). En ytring krever en person å snakke til, en "adressat" (addressee). Dette kan være en person i hvilken som helst situasjon, det kan være en gruppe mennesker, en ansatt, en overordnet, en politiker, en prest, en fiende, en venn, et familiemedlem, etc. Adressaten kan også være en selv på det indre mentale planet. Endelig krever ytringen en "stemme"(voice). En ytring eksisterer bare i kraft av en stemme. Denne stemmen eksisterer ikke isolert i en vakuumtilstand, for den er alltid ladet med mer enn bare ordene i seg selv. All levende tale er ifølge Bakhtin prinsipielt dialogisk fordi språket kommer til oss allerede brukt av andre og i andre sammenhenger, noe han kaller "røster fra fortiden" eller "fremmede røster" (alien voices) (Bakhtin, 2004). Alle ytringer i en kommunikasjon rommer relasjoner, holdninger og erfaringer hos begge (alle) partene som deltar i kommunikasjonen. Bakhtin innlemmer på denne måten stemmene til foreldre, søsken, venner, forbilder, lærere, institusjoner, lokalkultur m.m., i en enda større historisk kontekst er det "samfunnet selv" som snakker. Disse stemmene klinger med i våre ytringer.

All words have the "taste" of a profession, a genre, a tendency, a party, a particular work, a particular person, a generation, an age group, the day and the hour. Each word tastes of the context and contexts in which it has lived its socially charged life; all the words and forms are populated with intentions. Contextual overtones (generic, tendentious, individualistic) are inevitable in the word (ibid s.293).

Jeg skal ikke trekke denne filosofien for langt i denne oppgaven, men kommer tilbake til begrepet ”stemmer” i analysedelen.

Konteksten ytringen blir sagt i påvirker ordvalg og artikulasjonsmåter, og konteksten er helt avgjørende for hvordan ytringen skal forstås. Slik kan ytringen ”den kjolen var et varp” formidle entusiasme, ironi, være spørrende eller fortellende alt etter hvordan vi artikulerer den gjennom setningsintonasjon, mimikk og gestikulering. Dersom jeg sier en identisk setning i to ulike settinger, for eksempel ”den kjolen var et varp” på en meget entusiastisk måte, må setningen likevel anses som to ulike ytringer. Hvis adressaten er a) min bestemor (som er usikker på om hun har brukt for mange penger på ny en kjole) eller b) min venninne (som ser på gamle bilder fra åttitallet). I det første tilfellet ville kanskje setningen tolkes som støttende, mens i det andre tilfellet ville den tolkes som sarkastisk. Ytringene er unike fordi de vil oppfattes ulikt av ulike adressater. Og adressaten påvirker ytringene ved sin respons. Responsen er et svært viktig element for dialogen, og gjør at nye ytringer formes av en gjensidig relasjon mellom to eller flere parter. Ingen kommunikativ ytring kan forstås utenfor dette samspillet. Dette er den dialogiske virkelighet.

I enhver ytring finnes minst to stemmer: stemmen til ”den snakkende” og stemmen til ”den tilsnakkede” (fordi språkytringen er tilpasset han eller henne). Bare tenk over hvor annerledes vi uttrykker oss overfor vår egen mor, i forhold til når vi snakker med en arbeidskollega. Tilpasningen leter seg vei gjennom et vidt spekter slike ”innvirkende kvaliteter” hos hver enkelt adressat. For å uttrykke flerstemtheten i den menneskelige dialog, har Bakhtin lansert begrepet ”polyfoni” (polyphony) – et begrep han låner fra musikkverdenen – en kombinasjon av selvstendige stemmer vevd sammen i ytringer i en dialogkjede.

### **3.2.2 Ytringer som gjensidige relasjonsforhold**

Hvis det er slik Bakhtin hevder, at ytringene bærer farger av et gjensidig relasjonsforhold, har da senderen av et budskap ene og alene ansvaret for at adressaten forstår meningsinnholdet? Det er neppe så ensidig. Er det ikke snarere slik at med hver ytring har senderen en ypperlig mulighet til å vinne gehør hos den andre parten? Dette avhenger av flere faktorer.

Adressaten må gjøre seg mottakelig for et budskap, først og fremst gjennom å lytte til hva senderen har å si. Deretter gjelder det at adressaten forstår budskapet og relaterer seg til innholdet, først da

kan vi snakke om at adressaten også er ”mottaker” av et budskap. Å relatere seg til noe er både å gjenkjenne, forstå og akseptere. Det er først når budskapet blir lyttet til, forstått og akseptert vi kan snakke om et kommunikativt forhold (dialog) og derved et kommunikativt innhold. En ytring som ikke blir mottatt, har kun mening for senderen, og kan derfor betraktes som ikke-kommuniserende. I pedagogisk teori kalles denne type endimensjonale budskap for transport- eller overføringsmetaforen, en metode som er høyst upålitelig fordi adressaten ikke gis anledning til å respondere. Monologførende lærere kan aldri være sikker på at kunnskapen de vil formidle blir hørt eller forstått.

I forhold til bandsituasjonen er det heller ikke lett å vite om budskapet er kommuniserende eller ikke-kommuniserende, derfor er det ikke nok å være utsøkt språklig kalkulerende og pedagogisk vennligstilt. Selv den klokeste når ikke fram hvis han taler ”for døve ører”. Dette er relevant for den totale musikalske og verbale forhandlingen, og ikke minst er det relevant for låtskriveren som ønsker å formidle sin intensjon med låten sin til bandmusikerne.

### **3.2.3 Verktøy til å løse situasjoner**

For å mestre omgivelsene og utføre handlinger tar mennesket i bruk språklige medieringsverktøy (Vygotsky, 1988). I musikalsk samspill tar aktørene i bruk talespråket for å *løse en samspillsituasjon*. For å løse en slik situasjonen integreres, slik jeg ser det, ulike meningsaspekter i språkytringen samtidig. Ytringen representerer et objekt (musikk, låt), den gis et uttrykk (som gjenspeiler senderens intensjoner) og den er en appell (rettet mot mottakerens fortolkning). En låtskrivers verbale representasjon av en låt, for eksempel, skal også formidle hans eller hennes intensjoner og appellere til musikerne om å slutte seg til disse.

For samspillsituasjonen er det neppe slik at aktørene tar innover seg hele situasjonen i en bolk. Den deles opp i mindre oppgaver hvor utvalgte sider av omverdenen blir fokusert på om gangen. Noe er i forgrunnen, mens noe annet kommer i bakgrunnen (Bostad, 1998). En samspillsituasjon består av en lang kjede slike delsituasjoner eller episoder som tar opp og setter ulike problemer eller utfordringer i forgrunnen. Dette kan være diskusjoner om groove, tempo, akkordvalg og mye annet.

Allerede forut for den kjente situasjonene ”bandsamspill” vil musikerne innstille seg på dette, tenke seg inn i situasjonen, sine roller, målet, alle de små valgene som skal gjøres, kodespråket, etc.

Redskapene for å løse situasjonen er allerede kvasset før de kommer inn i øvingslokalet. Situasjonen styrer språkytringer og tankeprosesser både før, under og etter den faktisk finner sted.

### **3.2.4 "Pacing" og "leading"**

For å virkelig nå frem til noen, er det nødvendig å nærme seg dem – møte dem på hjemmebane og gå inn på deres banehalvdel. Dette leder meg over på de to begrepene "pacing" og "leading" (Dahl, 2002:87-89). "Pacing" betyr å "gå ved siden". I en lærekontekst eller en samtalekontekst er implikasjonen denne: motparten lytter bedre og forstår bedre dersom vi snakker til dem på deres nivå, på deres språk, på deres premisser. Det krever innsikt og trening for å kunne bli en slik kameleon - en som pacer perfekt i skiftende omgivelser. Men poenget er ikke bare å få andre mennesker til å høre på oss, vi vil gjerne oppnå noe med det vi sier; lede de andre med på noe. Dette er "leading", rett oversatt "å lede" i betydningen lære, overbevise, – kanskje til og med overtale. Som låtskriver er både pacing og leading to teknikker jeg bevisst eller ubevisst bruker for å nærme meg ulike musikere og gjøre mine intensjoner med en låt synlige og overbevisende. Hvis jeg snakker et felles språk kan jeg også få gjort min intensjon til et felles anliggende.

### **3.2.5 "ZPD" og "i + 1"**

Med pacing og leading foreligger en stor pedagogisk utfordring, for det er ikke lett å finne sine samtalepartneres optimale mottakernivå. Når vet vi om vi pacer? Flere har forsøkt å sette fingeren på dette, Vygotsky gjennom teorien om "den proksimale utviklingssonen" (Zone of Proximal Development; ZPD) og samarbeidsmetaforen "stillasbygging" (scaffolding), og Stephen Krashen gjennom sin interaksjonshypotese som omhandler læring gjennom tilpasset språk, "the Input Hypothesis" (Mitchell & Myles, 1998:38). Krashens språkteori bygger på en formel han kaller "i+1", som skildrer "forståelig input" (comprehensible input). Det kompetansenivået man er på kaller han "i" og språklig input som ligger litt over det i vanskelighetsgrad er "+1". Dette er den beste frekvensen å formidle på, mener han. Perfekt pacing vil sånn sett treffe nivået "i". Men skal leading (formidling eller læring) finne sted må man treffe litt i overkant av "i", altså "i+1". Dersom informasjonen ligger på "i+2" blir dette for vanskelig eller uforståelig. Denne filosofien ligner på Vygotskys ZPD, som betegner utviklingssonen vi strekker oss inn i gjennom samarbeid med andre:

(...) the difference between the child's developmental level as determined by independent problem solving and the higher level of potential development as determined through problem solving under adult guidance or in collaboration with more capable peers (Vygotsky i Mitchell & Myles, 1998:146).

I begge teoriene er læringen bygget på problemløsning i samtalekontekster, og anser kunnskap som ordnet i vanskelighetstrinn eller vanskelighetsområder. Kunnskap og kompetanse i den sosiokulturelle verden er ofte et resultat av kamp og engasjement, så også i musikerverdenen, selv om ordet ”læring” ikke brukes så ofte blant jevnbyrdige. ”Kamp” og ”engasjement” er stikkord jeg fester meg med, men jeg tror en visst ”behov” også bør være tilstede.

For andrespråklærende assosieres læringsvilligheten til det å ”trengte å kunne språket”. For eksempel vil en estisk mann som nylig har flyttet til Røros ha behov for å kunne norsk (både i forhold til jobb og et sosialt liv), og derfor ville han være svært villig til å investere tid og krefter i lære seg språket. For musikere er andrespråklæring et musikalsk anliggende og et kodespråkanliggende. Jo tidligere vi behersker kodene i et etablert band, jo fortere ”snakker vi samme språk”, og jo tidligere vi lærer hverandres musikalske språk å kjenne, jo fortere ”snakker vi bedre sammen musikalsk”. En ny pianist i et etablert band vil (på grunn av behovet) bruke kamp og engasjement for å finne hvor det språklige og musikalske landet ligger. En ny pianist i et etablert band vil med andre ord ha mange ting felles med en nytilflyttet estisk mann på Røros.

### **3.2.6 ”Interaction Hypothesis”**

Går vi til interaksjonsteoriene er ”problemløsning i fellesskap” en trigger til læring. Det handler om å ”få til noe sammen” ved å ”løse situasjonen”. Når vi tilpasser oss hverandre språklig kan vi jobbe med å løse de problemene som er satt i fokus. Gjennom selve interaksjonen, dialogen, konstruerer vi ytringer og meninger som genererer ny forståelse – om hverandre og om måter vi kan ”knekke koder” og ”løse problemer”. Det ikke den ene kan, vet den andre. Det den ene ikke finner ordet på, hjelper en av de andre han eller henne med. Dette er ”stillasbygging” i praksis. En viktig del av dette er at den som mangler noe (ord om gitarspillemåte, for eksempel), er veldig sulten på å utvide denne delen av ordforrådet, og vil kjapt snappe opp ord og begreper som faller i en bandsammenheng og som virker overfor gitaristen.

Long foreslo en utvidelse av Krashens ”Input Hypothesis” som er blitt kalt ”Interaction Hypothesis”. Denne er fundert over en sammenligningsstudie over 32 parvise konversasjoner, hvor 16 par bestod av samtalepartnere som snakker sammen på morsmålet (Native Speaker – Native Speaker; NS-NS), og hvor de resterende 16 var par hvor den ene parten forsøker å lære seg den andres morsmål (Native Speaker – Non Native Speaker; NS-NNS). Samtalesituasjonen var ulike oppgaver som skulle løses ansikt til ansikt; spilleregler og instruksjoner for å spille spill, for eksempel. Funnene viste at

det lingvistisk sett ikke var stor forskjell mellom parene, den store forskjellen lå i måten NS-NNS-parene forsøkte å overkomme pågående kommunikasjonsvansker, gjennom bruk av kommunikasjonsstrategier. "...in order to solve ongoing communication difficulties, the NS-NNS pairs were much more likely to make use of conversational tactics such as *repetitions, confirmation checks, comprehension checks, or clarification requests*" (Mitchell & Myles, 1998:128).

### 3.3 Metafor-teori: Lakoff & Johnson

Bokens viktigste påstand er at metaforer ikke bare angår ordene alene, men også våre tankeprosesser. Et eksempel er begrepsmetaforen DISKUSJON ER KRIG, som reflekteres på mange måter: "Påstandene dine *lar seg ikke forsvare*", "Kritikken hans *rammet hardt*" eller "Jeg *knuste* argumentene hans" (Hverdagslivets metaforer, 2003:8). Overført til musikk kan vi på lignende måte si at MUSIKK ER KRIG og bruke utsagn som: "Du trenger kanskje ikke *angripe* tonene så direkte" eller "Det groovet er helt *panser*." Lakoff og Johnsons begrepskategorier er følgende (ibid s.13-41):

- (1) Strukturmetaforer (et begrep er metaforisk strukturert ut fra et annet)
- (2) Orienteringsmetaforer (organiserer begreper i relasjon til hverandre)
- (3) Kulturell koherens (verdiene i en kultur gjenspeiles i metaforene)
- (4) Ontologiske metaforer (entitets- og stoffmetaforer, beholdermetaforer)
- (5) Personifikasjon (fysisk gjenstand spesifiseres som en person)
- (6) Metonymi (én entitet refererer til en annen, eks. del for helhet)

Disse begrepskategoriene får fylldigere musikalsk innhold i analysedelen, her vil jeg bare gjøre rede for hva som eksemplifiserer disse.

#### 3.3.1 Metaforenes begrepskategorier – noen eksempler

Strukturmetaforer er som i eksemplet overfor (DISKUSJON ER KRIG) en måte å strukturere begrepet "diskusjon" ut fra begrepet "krig". "Diskusjoner og kriger er to ulike slags handlinger. Men DISKUSJON struktureres, forstås, utøves og omtales delvis ut fra KRIG" (ibid s.9).

Orienteringsmetaforer har fått sitt navn etter måten de organiserer begreper i forhold til hverandre romlig. For eksempel orienteres de opp – ned, inn – ut, forside – bakside, på – av, dyp – grunn, sentral – perifer (ibid s.17). Derav får vi begrepsmetaforen BRA ER OPP, som for eksempel i "konserten var en skikkelig *opptur*", eller motsatt DÅRLIG ER NED, som i "konserten var en skikkelig *nedtur*".

Lakoff & Johnson nærmer seg både Vygotsky, Bakhtin og den kulturpsykologiske verden når de baserer seg på oppfattelsen "... all erfaring er tvers gjennom kulturell" og "når vi erfarer vår "verden", er vår kultur allerede til stede i selve erfaringen" (ibid s.58). At metaforer har kulturell koherens har med verdirangering innenfor en kultur eller et miljø å gjøre. Mer individuelle verdirangeringer finnes også på det personlige planet. Det er ikke sikkert at OPP ER BRA i alle sammenhenger. Om DISKUSJON kan struktureres ut fra KRIG i en ekteskapskonflikt eller en opphetet politisk verbal duell, struktureres den ikke nødvendigvis ut fra KRIG blant bandmusikere som diskuterer alternativer rundt en låts form. Her er begrepet strukturert mer i retningen DISKUSJON ER SAMARBEID, og argumentasjonen er som regel rasjonelt forhandlende. Dette omtaler Lakoff & Johnson som metaforens egenskap til fremheve en side mens den skjuler andre sider. Felles for disse begrepsmetaforene er at deres betydninger avgjøres ut fra sine grunnlag i våre erfaringer. Ontologiske<sup>19</sup> metaforer gir våre erfaringer en stofflig eller entitetsbasert<sup>20</sup> representasjon.

Akkurat som de grunnleggende erfaringene av menneskelig orientering i rommet gir opphav til orienteringsmetaforer, gir våre erfaringer med fysiske gjenstander (særlig våre egne kropp) grunnlaget for et usedvanlig stort spekter av ontologiske metaforer, det vil si måter å betrakte hendelser, aktiviteter, følelser, tanker osv. som entiteter og stoffer på (ibid s.27).

Av slike metaforer oppstår begrepsmetaforer som SINNET ER EN MASKIN, eks. "Hodet mitt går *på høygir*" eller beholdermetaforen "han er *fylt av* de merkeligste tanker". Oppsummert sagt: hendelser og handlinger begrepsliggjør vi metaforisk som gjenstander, aktiviteter som stoffer, tilstander som beholdere. "Jeg er *på vei ut av* depresjonen" er et eksempel hvor en tilstand er en beholder som man kan være *inne i, på vei inn i, ute av* eller *på vei ut av*. "Personifikasjon", hvor fysiske gjenstander spesifiseres som personer (ibid s.34), er ifølge forfatterne den mest innlysende ontologiske metaforen. Hvor mange kjenner ikke igjen metaforer hvor noe abstrakt eller fysisk oppfører seg som et menneske? "Sjalousien spiste han levende", "lønningspilsen reddet dagen", "følelsene rev og slet i henne", eller "taket løftet seg av glede", etc. Metaforen regnes som en måte vi kan forstå en ting ut fra en annen på. Metonymien<sup>21</sup> har en mer direkte referansefunksjon, hvor noe

---

<sup>19</sup> Ontologisk; av ontologi -en læren om alle tings innerste vesen, om hva det er å være til el. eksistere (Kunnskapsforlagets nettordbok)

<sup>20</sup>entitet -en, -er ( filos.) 1) væren; eksistens; vesen 2) helhet (Kunnskapsforlagets nettordbok)

<sup>21</sup> Erstatning av et ord med et begrepsmessig nærstående, f.eks. stoffnavn istedenfor produktnavn: *svinge stålet* istedenfor *svinge sverdet*. (Kunnskapsforlagets nettordbok)

står istedenfor noe annet, eksempelvis ”Jeg elsker å spille *Beatles*” (= Beatles’ musikk) eller del for helhet (også kalt synekdoke<sup>22</sup>) som i ”fotballaget trenger *større muskler*” (= sterkere fotballspillere).

### 3.3.2 Å få grep om begrepet

Mange av de begrepene som er viktige for oss, er enten abstrakte eller ikke klart avgrenset i vår erfaring (følelsene, tankene, tiden og lignende). Derfor prøver vi å forstå dem gjennom andre begreper – og til det bruker vi først og fremst språket. Metaforer lar oss forstå en type erfaring ut fra en annen type erfaring, dette er vår måte å få ”grep om begrepet” (ibid s.111). Likheter mennesker erfarer er utslagsgivende for om metaforene ”virker” eller ikke. Rent poetiske metaforer kan være nyskapende, men får som regel ikke bruksfotfeste dersom de ikke har klangbunn i noe vi kjenner igjen som egne erfaringer. På den andre siden kan metaforer skape nye forståelsesforbindelser mellom våre egne erfaringer og begreper som lar oss forstå nye sider ved disse erfaringene.

Forfatterne understreker gjentatte ganger at det er vår interaksjon med omverdenen som gir metaforkategoriene sine naturlige dimensjoner. Det vi forholder oss til, forholder vi oss til også gjennom språket. Egenskapene ligger ikke i tingene i seg selv, men har ”... interaksjonsegenskaper med grunnlag i det menneskelig sanseapparatet...” (ibid s.155). Mange sider av den menneskelige erfaring lar seg ikke klart avgrense ut fra de naturlige dimensjonene, men handler om følelser, musikk, tanker, tid og andre abstrakte fenomener. Disse forstås ikke fullt og helt i seg selv. Disse forstår vi kun gjennom å bruke begreper som har oppstått av andre erfaringer, enten de er nært beslektede erfaringer eller importert fra et annet erfaringsdomene. Ingen enkeltmetafor er nok, vi må bruke mange metaforer og vi må bytte metaforer til stadighet.

### 3.3.3 Erfaringsmyten og ”den fantasifulle rasjonalitet”

For å oppsummere Lakoff & Johnson, metaforene gjennomsyrrer ikke bare språket, men begrepssystemet vårt. Dette viser de gjennom utallige eksempler. Metaforene vi lever etter representerer en ”fantasifull rasjonalitet” som lar oss forstå verden gjennom å interagere med den. I dette ligger en avvisning av uhildet sannhet, sett både ut fra ”objektivismemyten” og ”subjektivismemyten”, som forfatterne kaller det. I stedet lanserer de en mellomposisjon, et tredje alternativ: ”erfaringsmyten” (ibid, s.175-185 og 214-216). Erfaringsalternativet skiller ikke

---

<sup>22</sup> Stilistisk figur hvor en forestilling erstattes med en annen nærstående (især at del settes istedenfor helhet), som når *å frakte på norsk kjøll* betyr 'å frakte med norske skip' (Kunnskapsforlagets nettordbok)



menneskene fra sine omgivelser, det setter fokus på "... en stadig interaksjon med det fysiske miljøet og med andre mennesker" (ibid, s.217). Her avhenger forståelsen av forhandlinger om mening, og i disse meningsforhandlingene ligger en endringsprosess. Man trenger "... en viss fleksibilitet i sitt eget syn på verden og en sjenerøs toleranse for misforståelser, i tillegg til et talent for å finne den riktige metaforen for å formidle de relevante delene av erfaringer som ikke er felles..." (ibid, s.219). Greta Marie Skau understreker også viktigheten av å være villig til å stadig endre og omstrukturere seg i forhold til skiftende omgivelser. Dette kaller hun "... evnen til å konstruere nye virkelighetsbilder" (2002:26).

### 3.4 Mot en analyse av det foranderlige

Hvordan undersøke og analyse noe så foranderlig som verbal kommunikasjon brukt som redskap i bandsamspill? Vi skaper hele tiden nye redskaper som tas i bruk for å løse stadig nye utfordringer, og som vi bruker for å forhandle om stadig nye betydninger i stadig nye menneskelige kontekster. De språklige musikkodene er et slikt kontinuerlig fornyende redskap. Nye musikere, nye koder. En ny låt, nye koder. En ny dag, nye koder. Metaforene endrer seg likeså. Den uforandrede sannhet er at språket forandrer seg hele tiden.

I fortsettelsen vil jeg forsøke å få grep om de musikkbegrepene vi bruker for å forhandle oss til mening og musikalske løsninger i forhold til hverandre og i forhold til låten "Raindrop Song".

For å oppsummere: Hvor stor del av en samspilløvelse utgjør den verbale kommunikasjonen? Hva er forskjellene mellom hvordan man ordlegger seg i et ukjent band i forhold til et kjent band? Er det mulig å finne proksimalsonen eller i+1- stadiet hos samtalepartnere, og i så fall, hvor er disse sonene, og hvordan forholder jeg meg til dem? Er det tegn på kommunikasjonsstrategiene Michael Long fant og som la grunnlaget for "interaksjonshypotesen"? Hvilke stemmer snakker musikerne med og hvordan kan jeg se dette? Hvor mye dialog har eksempler på bruk av akademisk fagspråk, kontra referanse- og kodespråk? Jeg ønsker også å sondere den verbale kommunikasjonen for å finne metaforbruk, hva slags metaforkategorier brukes særlig om musikk? Hvilke episoder deler vi samspillet opp i for å "løse situasjonen"? Hvordan påvirker språkytringene de musikalske ytringene? Når forstår vi hverandre og når gjør vi det ikke, og hvorfor?

# II

## Undersøkellesdel



## 4 "Raindrop Song" blir til

Dette kapittelet viet selve låtskrivingen er fremstilt svært kortfattet og kompakt. I loggboken (appendiks, s.150-155) beskrives komposisjonsprosessen i større detalj, inkludert noteeksempler. Hvordan skriver jeg låter til vanlig, følger det et fast mønster eller er det tilfeldig? Hvordan ble undersøkelseslåten "Raindrop Song" til, og hvordan har jeg manifestert den på papiret ("blekka"), gjennom en harddiskinnspilling og gjennom egne refleksjoner rundt hvordan det akustiske arrangementet skal høres ut?

### 4.1 Om å skrive låter

Siden jeg kom i gang med låtskriving for noen år tilbake, har selve håndverksdelen av arbeidet fulgt et relativt fast ritual, mens ideene har fulgt en løsere intuitiv tråd. Jeg har etter hvert også løsrevet meg mer og mer fra å tenke sjanger i gjerningsøyeblikket. I loggboken kaller jeg dette for å skrive "filterløst" (appendiks, s.148).

Utgangspunktet kan være hva som helst: noe jeg ser rundt meg, en historie jeg hører, et tilfeldig tankebilde, noe jeg har erfart i mitt våkne liv eller drømt. Gjenkallelsene av disse, jeg kaller dem "musiske"<sup>23</sup> bilder, kommer noen ganger forut for håndverksarbeidet, eller som en impuls der og da. Mitt komposisjonsinstrument er piano og fremgangsmåten er improvisatorisk. Jeg "lytter innover i bildet" mens jeg legger mer eller mindre tilfeldige akkorder og fletter inn melodifraser som jeg spiller og synger. Bildet, akkordene og melodien er grunnlaget. Tekst kommer mange ganger samtidig med melodien, når ordene ikke kommer av seg selv bruker jeg "tulletekst". Å bruke "tulletekst" er relativt utbredt blant låtskrivere, funksjonen til tulleteksten er å gi musikken fritt utløp, komponeringsarbeidet skal ikke heftes fordi tekstfrasene uteblir. "Många låtar har arbetstexter eller nonsenstexter, vilket betyder att när man gör musiken använder man en text, som ofta består av bara entaka ord eller ljud utan sammanhang" (Lilliestam, 1995:226). Melodien og teksten tilpasses hverandre allerede på dette stadiet. For å bestemme akkordforløpet og

---

<sup>23</sup> Musisk: (helhetsbegrep) Her brukt om kunstneriske ideer som favner både musikalske, ordlige, billedlige og følelsesmessige forestillinger. Kan også sies å være en menneskelig kvalitet som forbindes med kreativ aktivitet. Jeg forbinder denne kvaliteten med å engasjere seg i og gi seg hen til en helhetlig fri utfoldelse i fantasi og skaperlyst.

formdelene jammer jeg over det jeg har skrevet og varierer løsningene. Førsteutkastet til blekka er alltid full av endringer og overstrykninger og dobbeltnotater. Denne prosessen tar som regel lang tid, det er mange muligheter.

Av og til lager jeg også en lydskisse av låten på data (*mid*<sup>24</sup>-innspilling). Her følger jeg arrangementsmessige innfall som hjelper meg til å forme ideer om hva som kan fungere. Slike lydskisser er alltid uferdige. Når jeg har kommet så langt at en av løsningene utkrystalliserer seg skriver jeg melodilinje, akkordsymboler og ideer til eventuelle tema og rytmemønstre på et noteark (blekka). Toneart, taktangivelse og utgangspunkt til form (rekkefølge og antall refrenger, vers, m.m. i inndelte taktperioder.) Blekka er låtens noterte manifestasjon, men er fortsatt bare foreløpig når jeg tar den med til bandet.

## 4.2 Og så kom ”Raindrop Song”

I løpet av en snau uke skrev jeg låten ”Raindrop Song”. Hvor kom den fra? Av hvilket ”musisk bilde” trådte den fram? Det er vanskelig å si eksakt. ”Vi är här vid en gräns där verbala förklaringar inte brukar användas och inte går att använda” (Lilliestam, 1995:172). ”Själva skapandet är delvis dolt i en ’svart låda’...” Jeg skal likevel forsøke. (Følg eventuelt loggbokdelen i appendiks for mer utfyllende beskrivelser.)

Førsteinnskytelsen kommer ved pianoet mens jeg leker med en akkordrekke bestående av åpne tretoneakkorder (sus2-akkorder) med alternative basser. Slike er jeg glad i. Første strofe blir til på impuls, tekst og melodi kommer samtidig. Denne strofen beholder jeg, i den ligger låttittelen og grunnlaget for resten av låten: *I love the raindrop song that keeps me awake at night...*, derav tittelen ”Raindrop Song”. Refrenget (B-delen) kommer som en naturlig utvikling av den første strofen. Resten av refrengteksten lyder *I love the feeling strong that makes me wanna go wherever you go, makes it all appear a wonderful show*. Ut fra loggboknotatene kommer melodien og det harmoniske lettere enn teksten, derfor bruker jeg nynning eller tulletekst mens jeg jobber fram

---

<sup>24</sup> MIDI: forkortelse for Musical Instrument Digital Interface; dataspråk eller en spesifisering som forteller en eller flere tonegeneratorer - synthesizer eller en lydmodul som er en synthesizer uten tangenter - hvordan de skal reagere når du spiller på tangentene eller foretar andre grep for å endre musikken.

låten. ”Den siste tekstbiten kommer ikke, så jeg lar det ligge åpent” (loggbok, s.150). Et bilde; en historie som åpenbarer seg samtidig med låtens første og avgjørende strofe:

En person, hun (jeg?), er våken om natten. Regnet holder henne våken fordi det drypper ned og lager lyder når det treffer taket og alle flater utenfor. Dette ligger hun og hører på, og har det fint. Hun er rolig og tilstede. Hun gleder seg over tilværelsen. Hun er lykkelig over sine sterke følelser – en overbevisning – som gjør at hun vil dra hvor enn det måtte være, samme hva, så lenge hun kan være nær den hun er glad i. En lett melankoli preger stemningen. Det regnfulle er en del av denne stemningen, men det hele er harmonisk, lyst og smilende. Bekymringsløst? (ibid s.151)

Repetisjoner av refrenget brukes for å trigge mer tekst, men også for å forløse verset og de andre delene. Men jeg står fast. Jeg går tilbake til mitt musiske bilde og tenker over hva jeg vil si med verset. Jeg henvender meg til bildet og spør ”hvorfors er hun bekymringsløs i den regnfulle natten” (ibid s.152). Orientaliskpregede melodier over for eksempel harmonisk moll eller *hizam*<sup>25</sup> ligger hjertet nært, og jeg gir meg til å improvisere over akkorden refrenget ender på, en E13(b9). Ved hjelp av tulletekst gror det fram en synkopert melodi som jeg syns fungerer. ”Denne forandrer jeg flere ganger, men ender på det jeg først tenkte” (ibid s.152). Dette kaller jeg verset (A-delen), og nå har jeg to deler som jeg må få til å henge sammen. En ny fase med repetisjoner, hvor jeg prøver ut ulike akkorder i overgangen mellom vers og refreng, munner ut i en stigende progresjon inn til refrenget.

Når nå verset henger sammen med refrenget går jeg tilbake til tekstarbeidet. Bildet er blitt min veileder, og jeg spør det igjen til råds: ”Hva er situasjonen?”

Kvinnen har vært ut tidligere, da det begynte å regne, og der opplevde hun noe. Jeg ser for meg at hun kommer gående langs en lang vei, en landevei, hjemover til huset sitt som hun kan se langt borte. Himmelen er skiftende men gråblå i bunnen. Lyset er litt dunkelt, skumringsaktig, - det kveldes kanskje? Rundt henne ser jeg store åkrer, gylne og modne aks står tett i tett, - en kornåker! (ibid s.152)

Jeg forsøker å forestille meg henne og hva hun opplever, og bruker språket til tankemiddel. Det går i engelsk, og det er fortsatt tulletekst.

Det ligger en steinete strand nedenfor, og der har hun også vært. Det er der hun kommer fra nå! Det var der nede hun kjente den første regndråpen, den landet på henne i stedet for å falle på bakken. ”I felt a raïndrop, nana-nana-nana..., there is a scarecrow...” Ja, nettopp, - det er satt opp et fugleskremsel i åkeren, og dette ser hun på sin vandring (ibid s.152).

---

<sup>25</sup> Hizam: arabisk skala som kjennetegnes ved oppbygningen 2½ tonetrinn + moll-ters. (Hizam i Ess har tonerekken Ess, F, G, Ass, H, C, D, Ess.)

Jeg går utallige ganger tilbake til dette bildet og historien bygger på seg. Vekselvis gjennom å spille flere ganger om igjen verset og refrenget i sammenheng, og å oppsøke bildet, kommer resten av teksten stykkevis og delt. Det hjelper å synge det samme flere ganger og samtidig se for meg hendelsesforløpet i den indre historien min. Teksten bakser jeg med lenge, men bestemmer meg for å la den hvile straks jeg har et ferdig utkast til to vers med en del alternative tekststrofer her og der. Låten mangler fortsatt innrammende deler som intro, mellomspill og outro. En annen stigende akkordprogresjon (Esus2 holdes over klatrende basser) jobber seg over i en *vamp*<sup>26</sup> over startakkorden (E13b9). Ut av vampen formes introen, med en melodistrofe uten tekst (vokalise). Den stigende Esus2-progresjonen danner et mellomspill. Introen med melodistrofen tenker jeg skal komme før begge versene, og kaller den "intro" før det første verset og "intro 2" før andre vers. Avslutningen lar jeg foreløpig være åpen.

Skissene jeg har så langt tar jeg med meg til datamaskinen og åpner et innspillingsprogram. Nå har jeg lyst til å fundere på groove. Hvilket bassriff<sup>27</sup> og hvilken beat<sup>28</sup> vil kle en sånn låt? Jeg er verken bassist eller trommeslager, jeg ønsker bare å leke fram et utgangspunkt som jeg kan teste ut med melodien og akkordene. Ved hjelp av et midi-keyboard, spiller jeg inn en statisk bassfigur i introdelen og versdelene, og et nokså tilfeldig rytmemønster med de tromme- og perkusjonslydene som er tilgjengelige. Legger inn en *drone*<sup>29</sup> i synthesizeren som starter hele låten og som går utover i verset. Mens jeg spiller inn flere elementer, påbegynner jeg blekka som musikerne skal få (jfr.s.51-53). Ved et slumpetilfelle spiller jeg en fallende melodi i bass, som etter hvert utvikler seg til noe jeg hører for meg som et unis melodiforløp, og som jeg skriver inn i blekka som en Coda. En nesten identisk variant av den første melodistrofen av B-delen legger jeg inn som forslag til avslutning, samt som et instrumentalt ekko ved utgangen av refrengene. Jeg gjør en siste innsats på teksten. Små justeringer og endelige valg tas etter hvert som jeg forsøker å synge med til den innspilte skissen som akkompagnement. Jeg gjør et enkelt opptak av vokal. Dette hører jeg gjennom et par ganger før jeg godkjenner teksten i sin helhet:

---

<sup>26</sup> Vamp: musikkuttrykk som brukes om en repetert akkordsekvens ("kompet går over visse akkorder i en bestemt rekkefølge") som går et ubestemt antall ganger. Vamping kan også (som her) bygge på en enkeltakkord.

<sup>27</sup> Riff: rytmisk (og melodisk) repetitiv figur, et kjent eksempel er gitarriffet til Keith Richards på Rolling Stones' låt "Satisfaction".

<sup>28</sup> Beat: distinkt rytmisk groove, defineres gjerne med taktart(4/4-beat; 6/8-beat) eller etter hvilket slag i takten som har tyngde, dersom tyngden faller på 2. slaget, kalles det gjerne "backbeat".

<sup>29</sup> Drone: effekt med folkemusikkassosiasjoner, i populærmusikk legges dronen gjerne som et teppeliknende orgelpunkt av åpen kvart eller kvintintervall i det nedre registeret av f.eks. synthesizer.

RAINDROP SONG I save a raindrop from sinking in the sand. I see a scarecrow; he's waving without his hand. Unafraid of the sinister calls, I will make friends with them all. I love the raindrop song that keeps me awake at night. I love the feeling strong that makes me wanna go wherever you go, makes it all appear a wonderful show. I keep a daydream from floating in the air. Mind-blowing senses and colours are everywhere. There's a guardian deep in my soul; wry, disillusioned, aglow. I love the raindrop song that keeps me awake at night. I love the feeling strong that makes me wanna go wherever you go, makes it all appear a wonderful show (ibid s.155).

Jeg filosoferer videre over arrangementsmessige muligheter. ”Som avslutning føles naturlig å også repetere refrengstrofen i vokal (...). Kanskje kan det legges en andrestemme som svarer? Eller samme stemme som et ekko?” (ibid s.155). Den innspilte skissen gir meg en pekepinn på hvordan låten står seg i en helhetlig arrangert ramme. Med ekte instrumenter og flinke musikere vil resultat bli både annerledes og mye bedre.

Formen i blekka (midi-innspillingen) er nå:

	Formdel	Antall takter	Bemerkninger
1	Intro	8	Opptakt og drone er notert i keyboards. Intro-tema er notert. Indikasjon på rytmemønster er notert (på innspillingen kommer bass inn først i takt 6).
2	A-del (vers 1)	14	Det er notert en tonal utvikling for dronen i keyboards. Takt 14 står foreløpig tom, og er tenkt som et break en av gangene. Indikasjon på bassfigur er notert.
3	B-del (refreng)	10 + 2	Akkorder er notert som spilt på et piano, sus2-akkorder med alternative basser. De 2 siste taktene er en instrumental overgang (instrumentalt ekko av den første refrengstrofen).
4	Mellomspill	4	Esus2-akkorder over stigende basstoner. Trommene på midi-innspillingen markerer med kantslag på fjerdedelene her.
5	Intro 2	8	Intro-tema gjentas i blekka og på innspillingen.
6	A-del (vers 2)	14	Som vers 1 (innspillingen har også lagt synth i topp, som en delvis dobling av melodistemmen og delvis andrestemme).
7	B-del (refreng 2)	10 x 2	Repeteres direkte (innspillingen legger opp til en dynamisk økning fra den første B til den repeterte B).
8	Coda	3	Ekstra takt (henger over fra B-del) + Coda-tema 2 takter.
9	Outtro	4 x ?	Gjentas et ubestemt antall ganger. Forslaget i blekken er å bruke den første refrengstrofen som avslutningsfrase på et gitt tidspunkt (innspillingen lar den dø ut etter 8 takter, og vever inn flere repetisjoner av første refrengfrase).



## 4.3 Føringer og intensjoner

Blekka er en informasjonsmettet sak, noe som er typisk meg å skrive. Dette er en måte å legge føringer overfor musikalske valg. Mulighetene stilles derfor ikke helt åpne idet musikerne involveres. Det noterte utgangspunktet må alle forholde seg til først. Noen ganger vil de noterte utgangspunktene leve gjennom prosessen, andre ganger blir de modifisert, endret helt eller kuttet ut. Ønskemålet er å bruke musikernes unike spillekompetanse og kreative innspill til å lage best mulige versjoner av låten. Jeg skal fortsette med å gå gjennom loggboka og legge til grunn ønsker og intensjoner som gjenspeiles i blekka. Komplette gjennomgåelse av hva blekka intenderer (med noteeksempler) finnes i loggbokdelen i appendiks, s.158-164.

### 4.3.1 Generelt om blekka

Blekka er en tosiders gjengivelse av låten notert delvis i dobbelt notesystem (system i diskantnøkkel over system i bassnøkkel) og delvis i enkelt notesystem i diskantnøkkel. Den tilkjenner tittelen "Raindrop Song" og låtskriveren ved navn. Den angir toneart (E-dur), taktart (4/4), indikerer rytmemønster men ikke tempo. Den inneholder videre melodilinjer, sangtekst, akkordsymboler, taktnummerering og navn på formdeler: intro, A (vers), B (refreng), intro 2, Coda<sup>30</sup> og en åpen avslutningsdel (outtro). Enkelte steder er informasjonen understøttet av små forklarende bemerkninger. Det er ikke skrevet inn anmodninger om uttrykk eller dynamikk. Dette settes helt åpent til forhandlinger. (Se kopi av blekka som utdelt til musikerne, s.51-53. Alle takthenviisninger viser til denne.)

### 4.3.2 Notasjon av akkorder

Refreng og mellomdelen består av en rekke sus2-akkorder med alternative basstoner. I stedet for å skrive akkordens hele navn, moll7(#5), skriver jeg delte akkorder slik som jeg spiller dem på piano. For eksempel skriver jeg Asus2/C# istedenfor C#m7(#5). Tonene er de samme, men skrivemåten signaliserer en "åpen" klang hvor tersen er tatt ut av grunnakkorden og lagt som bass, og det levnes mindre rom til å utvide akkordene (legge til metningstoner). I tillegg ønsker jeg at kvinten i akkordene skal legges som topptone. Intensjonen er en parallellføring av slike åpne klanger, føringen legges i notasjonsmåten. Resten av refranget løser opp en del av "regimet" sus2/ters i bass, med flere komplette akkorder (for eksempel Fmaj9 og Cmaj9) uten spesielle

---

<sup>30</sup> Coda (= hale); sluttdel.

styringer. Versdelen baserer seg på E13b9-akkorden, ingen spesielle føringer om voicing legges på forhånd her. Den stigende akkordutviklingen mot refrenget er igjen åpnere, noe som indikeres ved delte akkorder (sus2-akkord/basstone) og noterte åpne kvint- og sekstføringer i dronen.

### 4.3.3 Melodilinjer

Dronen er notert i bassnøkkel som åpen kvint i intro, men som utover i verset utvikles til grunntone med en andrestemmeføring i topp-tonen (takt 14-22) som klatrer trinnvis mot refrenget. Her er ønsket at den stigende linjen skal bygge spenning inn mot refrenget slik at refrenget virker forløsende. Andrestemmeføringen i takt 14-17 vurderes spilt bare på 2.vers. Intromelodien finner vi på to steder notert i diskantnøkkel (takt 3-7 og 43-47). Den tenkes spilt/sunget før begge versene. Det er ingen spesifikke ønsker om hvem som skal spille den eller hvordan den skal spilles i blekken. I loggboken er jeg også usikker på om en slik arrangert melodi blir ”unødvendig sofistisert” og vil stenge for andre gode alternativer (ibid s.160). Det er også notert en indikasjon på bassfigur over to takter i introen (takt 4-5), indikasjonen gjentas i Coda (takt 51-52). Bassisten kan velge å holde denne figuren, men det er ønskelig at han eller hun varierer det og modifierer det rytmisk i forhold til hva trommespillet. I loggboken foreslår jeg å innlemme bassen først et stykke inn i introen eller rett før verset (ibid s.159). Låtens melodi med tekst er notert i sin helhet (takt 10-33). I overgangstaktene etter refrenget (takt 34-35) er det notert en instrumental linje. Samme melodilinjen er satt inn i sluttaktene (takt 53-54), jeg hører for meg at den kan gjentas en del ganger i avslutningspartiet, også i vokal. I Coda er det notert en unison linje over begge systemene (takt 49-50). Dvs. alle skal være med å spille den.

### 4.3.4 Rytme

I blekka er det indikert et rytmemønster (takt 2-3). Dette er et utgangspunkt for trommer/perkusjon, og det er ønskelig at han eller hun finner egne løsninger ut fra dette, som samkjøres med basspillet. En konkret intensjon gjelder mellomspillet med stigende basstoner under en Esus2-akkord (takt 36-39). Her vil jeg gjerne at ”den rytmiske underdelingen skal være noe mindre markert enn ellers for å gi mellomspillet luft og ro, og til å gjenbygge spenning og forventning. Jeg kaller dette et ”flyteparti” ”(ibid s.163). Når jeg ikke sier noe om tempo er det fordi dette må prøves ut i fellesskap. Små tempoendringer kan få stor betydning for samtlige

spillemåter og for om det ”groover” eller ikke. Midiskissen holder 110bpm (beats per minute<sup>31</sup>), sannsynligvis vil tempoet legges der omkring. Melodiføringene i låten er jevnt over synkoperte, også inn til taktenes første slag. Med denne rytmiske forgrepelsen av takter er det mulig at tempoet vil trekkes noe opp i hastighet. Dersom instrumentallinjen (takt 53-54) brukes som sluttfrase antyder jeg et felles ritardando (gradvis avtagende tempo) her (ibid s.164).

#### 4.3.5 Formdeler og dynamikk

Blekka gir et klart bilde av de forskjellige delene og rekkefølgen på dem, lengden på dem er satt som et utgangspunkt med referanse til midi-innspillingen. Takten før refrenget (takt 23) står helt åpen fordi jeg har en ide om en pause, et *break*<sup>32</sup> (”opphold”) før refrenget kommer. Mitt forslag til variasjon mellom versdelene er at andre vers er dynamisk sterkere enn første vers. og at takt 23, som er tom første gangen, fylles av noe andre gang (ibid s.161). Jeg ønsker et av refrengene nedstrippet, kanskje bare med keyboards”. Intensjonen bak dette er å bryte opp og forenkle lydbildet – ta vekk elementer – for at den første strofen skal komme godt frem. Jeg ønsker meg et dobbelt refreng andre gangen og antyder at det første refrenget er ”nede” dynamisk, mens de øvrige er mer ”oppe”. Avslutningen holdes åpen og uavklart, jeg betrakter mine forslag (på blekken og på harddiskinnspillingen) for provisoriske. Eneste ønske er at avslutningen ikke blir for lang før noen tar et initiativ til å slutte, ved for eksempel å cue til en sluttfrase vi er enige om.

#### 4.3.6 Annet

Jeg ønsker ikke å gi noen avklaring på sjanger overfor musikerne, men jeg skriver i loggboken at resultatet vil havne opp som ”en blandingsform eller ”rytmisk crossover”, ”pop/rock” med utspring i mange flere retninger, for eksempel jazz og etno/world” (ibid s.164). Dette sier jeg med referanse til tidligere egne låter spilt i band og på bakgrunn av midiskissen. Av lydvalg er det tynt med ønsker og indikasjoner, her vil jeg stø meg til musikernes egne forslag og høre forskjellige alternativer først. I særlig grad faller dette på gitaristen og keyboardisten. Akkurat hvor store moderasjoner jeg ønsker eller åpner for vet jeg ikke på forhånd, og er vanskelig å fastlegge kriterier for. Dette ligger gjemt i ”fremtidige situasjonsbetingede potensialer”(ibid s.161), og vil være forskjellige fra band 1 til band 2.

---

<sup>31</sup> bpm eller ”beats per minute” står for antallet fjerdedeler i minuttet.

<sup>32</sup> Break: låneord fra engelsk – brukes i musikk om f.eks. plutselig pause/generalpause, solistisk break (fill) eller et arrangert break hvor musikerne bryter opp grooven ved å plutselig spille noe kontrasterende.

### 4.3.7 Den ferdige blekka

Her er utgangspunktet avbildet i den tosidige blekka, som gitt til begge bandene:

Raindrop Song Elin Synnøve Bråthen

**Intro** E13(b9)

(Drone i synth)

(indikasjon, basstema)

**A** E7(b9)

I save a rain - drop from sink - king in the sand.  
I keep a day - dream from floa - ting in the air.

I see a scare - crow, he's wa - ving with - out his hand. Un - a -  
Mind - blow - ing sen - ses, and co - lours are every where. There's a

fraid guar - di - an deep in my soul, I Wry, will make  
E $\Delta$ 7/G $\sharp$  H7/A Hm7 G $\Delta$ 7/H

friends with them all.  
lu - sioned, a - glow.

C $^5$ add9( $\sharp$ 11) D/C D(m)5 Dm7( $\sharp$ 5)



2 **B** Asus<sup>2</sup> Hsus<sup>2</sup> Dsus<sup>2</sup> Esus<sup>2</sup> Gsus<sup>2</sup> Csus<sup>2</sup> Esus<sup>2</sup>  
 24 /C# /D /F# /G# /H /E /G#  
 I love the rain - drop song that keeps me a - wake\_ at night.

Asus<sup>2</sup> Hsus<sup>2</sup> Dsus<sup>2</sup> Esus<sup>2</sup> FΔ9 CΔ9  
 28 /C# /D /F# /G#  
 I love the fee - ling strong that makes me wanna\_ go wher -

31 FΔ9 CΔ9 Gadd9 Asus<sup>2</sup>/F# E7sus4/F E7sus4  
 -e - ver you go, makes it all ap - pear a won - der - ful show. (Repeat 2nd time only)

Asus<sup>2</sup> Hsus<sup>2</sup> Asus<sup>2</sup> Dsus<sup>2</sup> Esus<sup>2</sup>  
 34 /C# /D /C# /F# /G# Esus<sup>2</sup>/A Esus<sup>2</sup>/H Esus<sup>2</sup>/C Esus<sup>2</sup>/D  
 (instr.)

Intro2 40 E13(b9)

44 D.S. al Coda

48 Coda  
 (unis)

Asus<sup>2</sup> Hsus<sup>2</sup> Asus<sup>2</sup> Dsus<sup>2</sup> Esus<sup>2</sup>  
 53 /C# /D /C# /F# /G#  
 (ad lib. repeat to "fade")



## 5 Rammer, gjennomføring og behandling av innsamlet materiale

### 5.1 Skrivning av loggbok

Loggboken har vært en slags ”dagbok” jeg har snakket til underveis igjennom hele prosessen. Den inneholder fyldige og kontinuerlige notater fra en tid før jeg skrev låten (april 2005) og til begge bandene hadde framført den på konsert (juli 2005). Loggbokens første del inneholder en del ”utenomstakk” som har mer tilknytning til stoffet jeg har lest underveis og til skrivningen av oppgaven, tidsplanleggere, vurderinger og revurderinger i forhold til problemstilling m.m. Denne delen går ikke direkte på låtskrivingen eller samspillprosessen og er derfor kuttet noe ned i loggbokeksraktet som er vedlagt i appendiksdelen, s.145-155.

Skrivemetoden har vært spontan prosessevaluering og spontane skildringer av hva jeg gjør, tenker, opplever. Den skildrer inntrykk og tolkning av fremdriftstatus i forhold til de musikalske mål og inntrykk og tolkning av bandmusikerne i forhold til de samme målene. Jeg har ikke vurdert min egen verbale kommunikasjon i loggboka. Det ville vært konstruert. Men jeg undrer meg over kommunikasjonen mellom meg og musikerne med jevne mellomrom.

Mens jeg skriver låten ”snakker jeg med meg selv”. Denne ”selvdialogen” har jeg forsøkt å erindre og gjengi i loggboka. Fremstillingen av låtskriveprosessen bærer preg av dette, med raske tankeskifter, lett filosoferende og visualiserende språk, korte setninger og muntlig preg. Alle loggboknotatene om samspilløvelsene er gjort i etterkant av de faktiske hendelsene, men jeg har gjort notatene samme dag eller samme kveld for å hindre for stort tidsgap mellom hendelsene og notatene. Så også med samspilløvelsene. Hukommelsen har alltid vært fersk, og gjennom å lytte til lydopptakene har jeg ofte ”gjenopplevd” situasjoner hvor jeg har følt et behov for å sjekke noe.



## 5.2 Rammer for samspilløvelsene og presentasjon av band

Begge bandene brukte øvingsrom på Konservatoriet i Kristiansand. Rommene er utstyrte med lydanlegg, forsterkerutstyr og en rekke instrumenter. Øvelsene foregår elektrisk forsterket. Musikerne bruker som regel egne instrumenter og ofte har de med egne forsterkere og effekter. Rom 103 er et lyst og luftig rom. Abbey er et ”kjellerrom” med mørkere og tettere atmosfære uten utsiktstvinduer. Begge rommene brukes av skolen til samspillundervisning. Ellers kan musikkstudentene booke 2-3 timers bolker etter prinsippet ”den som kommer først til mølla får male”. Band 1 brukte begge rommene, band 2 jobbet kun på 103. Musikerne i begge bandene fikk utdelt hver sin kopi av den 2-siders blekka på ”Raindrop Song”. Denne var uforandret fra band 1 til band 2. Band 1 øvde 8.juni (112 min.) og 9.juni 2005 (75 min.), totalt 187 minutter (eller 3 timer og 7 minutter). Band 2 øvde 20.juni (25 + 38 min.), 21.juni (45 + 14 min.) og 26.juni 2005 (16 min.), totalt 138 minutter (eller 2 timer og 18 minutter).

Besetningen for begge bandene er: bassist, gitarist, keyboardist/pianist, trommeslager og vokalist. I band 1 var det også med perkusjonist på øvelsen og konserten 9.juni. Bassisten og perkusjonisten i band 1 er kvinner, de andre musikerne er menn. Musikerne i begge bandene er venner som omgås sosialt i tillegg til å spille sammen i ulike sammenhenger. Alderen spenner fra 20 til 27 år. Band 1 er tilfeldig sammensatt av musikere som aldri før har spilt min musikk. Noen av dem har ikke spilt med hverandre før heller. Band 2 består av musikere som kjenner hverandre og meg godt (med unntak av gitaristen) og som har spilt min musikk flere ganger tidligere, en noenlunde fast besetning over en toårsperiode. I begge bandene er jeg låtskriver og vokalist.

## 5.3 Opptak av samspilløvelser

Lydopptak er gjort av alle bandøvelsene. Varigheten totalt på opptakene er 5 timer og 25 minutter. Opptakene er gjort på minidisk med mikrofon direkte i spilleren, deretter har jeg transkribert innholdet i opptakene. Musikerne visste at det ble gjort opptak, og at det skulle brukes til forskning, men de var ikke informert om at den talte kommunikasjonens hadde en så sentral rolle, og hvorvidt deres språkutsagn ville bli brukt. Dette ble klarert først i intervjuet. Hensikten var å gjøre situasjonen mest mulig upåvirket av at det ble gjort opptak, og, i den grad det var mulig, hindre musikerne i å forberede og tilpasse sine ytringer.

## 5.4 Gjennomføring av undersøkelsen

### 5.4.1 Forskjeller mellom bandene i undersøkelsesforløpet

I band 1 jobbet vi konsentrert og utelukkende med denne ene låten over to lange øvelser 8. og 9.juni, og spilte den ved en enkeltstående konsert samme dag som siste øvelse. Band 2 jobbet med mange andre låter i tillegg til "Raindrop Song". Prosessen var derfor mer oppstykket, vi jobbet kortere økter med låten og vekslet mellom å spille på den og på andre låter som skulle med i et større konsertprogram. Fem øvelser var fordelt på tre dager over en lengre periode (to øvelser 20. og 21.juni og en øvelse 26.juni). Dessuten spilte vi låten på fire konserter halvannen uke etterpå (8.-12.juli). For å være mest mulig sannferdig har jeg, for forskningsoppgavens skyld, valgt å bruke konsertopptaket fra den første av de fire konsertene (8.juli) selv om dette verken er den beste versjonen eller det beste lydopptaket.

### 5.4.2 Utilsiktete momenter

Idet jeg stod overfor band 2 hadde jeg allerede vært gjennom innøvningsprosessen med band 1, og derigjennom ervervet trening og kompetanse på å ordlegge meg og instruere spill på denne låten. Dette påvirket situasjonen noe, for nå hadde jeg enda større repertoar av ideer for hva som fungerer å spille for hvert instrument. Dette er ikke nødvendigvis en feilkilde, men noe jeg bør notere meg som innvirkende faktor. Et annet og utilsiktet moment er at bassisten og trommeslageren i band 2 hadde hørt låten før. Jeg fremførte den en gang i masterclass for samspill (i duo-format med en pianist som ikke spiller i noen av undersøkelsesbandene), og tilfeldigvis hørte de også versjonen som ble spilt med band 1 under konsertfremførelsen 9.juni. De mener selv at ikke dette har påvirket dem i særlig grad. Dette snakker vi om på den første øvelsen (se transkripsjon, s.217-218). Tilslutt må også nevnes at den faste gitaristen (band 2) var forhindret fra å være med, derfor er gitaristen i band 2 en stedfortreder som er like ny for min musikk som gitaristen og de øvrige musikerne i band 1.

### 5.4.3 Intervju: rammer og gjennomføring

Jeg forberedte noen ganske generelle spørsmål, og samtalen med musikerne på bakgrunn av disse. Samtalene forløp uformelt, og jeg har i ettertid samlet svarene under tilhørende spørsmål.

Spørsmålene er relativt åpne, slik at de kan besvare dem fortellende. Alle musikerne i begge bandene ble intervjuet kort tid etter øvelsene. Musikerne i band 1 ble intervjuet over telefon to dager etter konserten hvor de medvirket. Musikerne i band 2 ble intervjuet over telefon dagen etter siste øvelse og før konsertene, med unntak av keyboardisten som ble intervjuet ansikt til ansikt noen dager etter de andre. Motivet var å intervju dem kort tid etter vi avsluttet øvingsprosessen, for da kunne de svare ut fra et friskt minne. Spørsmålene jeg stilte var:

- 1) Hva slags type låt er ”Raindrop Song”?
- 2) Hva synes du om arrangementet vi kom frem til?
- 3) Hvordan kom du frem til de musikalske løsningene på ditt instrument?
- 4) Fikk du nok frihet til å legge din personlighet i versjonen?
- 5) Hva synes du om kommunikasjonen mellom meg og bandet?
- 6) Var kommunikasjonen tydelig nok? Hvorfor/hvorfor ikke?
- 7) Annet om prosessen?

Jeg noterte stikkordsmessig svarene de ga, og gjentok svarene deres tilslutt i samtalen, for å forsikre meg om at jeg hadde fått meg det de sa på riktig måte.

## 5.5 Behandling av innsamlet materiale

### 5.5.1 Loggboknotatene

Loggboknotatene er renskrevet og sortert kronologisk. Funksjonen til loggboka er for det første å berette om prosessen med å skrive låten ”Raindrop Song” og følgelig blir noe av loggbokens innhold brukt som kilde i kapittelet om låten (kapittel 4). Loggboken er for det andre en kilde som supplerer transkripsjonene av opptaket og intervjureferatet når dette skal sammenstilles og tolkes. Tilslutt i loggboka har jeg tatt med en beskrivelse av konsertopptaket (en skildring ut fra hva jeg hører på opptaket, og i forhold til de arrangementsmessige avtalene som er gjort). Her oppsummerer jeg også eventuelle endringer i forhold til den opprinnelige noterte blekken. Dette er til slutt satt opp i en formoversikt, appendiks s.183-184. Justeringer i blekka i forhold til band 1 og band 2 er tatt med som egne blekker tilslutt i appendiksdelen, s.255-261.

### 5.5.2 Transkripsjon av opptakene

Jeg har fått lov til å ta med alle musikernes verbale ytringer, mot at de anonymiseres. Unntaket er meg selv, som i begge bandene refereres til som E (første bokstaven i fornavnet). Musikerne refereres til etter deres instrumentfunksjon i sammenhengen. I band 1: B (bassist), G (gitarist), K (keyboardist/pianist), T (trommeslager; trommis) og P (perkusjonist). I band 2 refereres det på samme måte med tallet 2 bak: B2, G2, K2, og T2.

Innholdet i alle samspilløvelsene er transkribert i sin helhet, så detaljert og korrekt som mulig. Jeg har lyttet konsentrert gjennom opptakene flere ganger i sin helhet, og gjentatte ganger gjennom sekvenser som er vanskelig tydbare. Sosial prat ved begynnelsen og avslutningen av samspilløvelsene er kuttet ut. Ikke alle ytringene har vært mulige å fange opp, enten fordi flere har snakket samtidig, eller fordi noen har spilt samtidig som det har vært snakket. I tilfeller hvor det har vært umulig å identifisere enkeltord, deler av en ytring eller en hel ytring har jeg satt et tomrom i parentes ( ).

Jeg forsøker så godt det lar seg gjøre å gjengi i skrevet form alle utsagn på dialekt. Mange dialektord er særegne og bør derfor gjengis som de uttales. Her må leseren ha takhøyde for skrivemåte. Noen tankestavelser som eh, øh, og unødvendige mange gjentakelser av ord er kuttet ut for å gjøre informasjonen mer sammenhengende. Jeg har ikke funnet noen fornuftig måte å gjengi intonasjonsmønster i denne transkripsjonen, men enkelte ganger stadfester jeg uttrykksmåte eller mood, dvs. om ytringen for eksempel sies på en spøkefull måte, eller lignende. Dette står i så fall i parentes rett etter ytringen. Jeg har også tatt med hva som spilles og andre ting i hendelsesforløpet mellom den talte kommunikasjonen. Dette står på en egen linje eller innskutt i dialogen, i samtlige tilfeller i parentes. Transkripsjonen foreligger i sin helhet i appendiksdelen (band 1, s.187-214, band 2, s.215-245).

### 5.5.3 Intervjuføret

Stikkordsnotatene renskrev jeg straks etter telefonintervjuene. Alle har også her tillatt gjengivelse av sine utsagn, men uten å navngis. Derfor henviser jeg til dem på samme måte som i transkripsjonen: bassist (B/B2), trommeslager (T/T2) og så videre. Intervjuenes uformelle stil, gjorde at det ble snakket om andre ting enn det som angår avhandlingen – disse er skrelt vekk

under renskrivingen. Alle utsagn er notert og gjengitt på bokmål. Et resymé er lagt inn i appendiksdelen, hvor jeg har samlet alle musikernes svar under hvert spørsmål.

## 5.6 Feilkilder

Man kan aldri være sikker på om folk er hundre prosent seg selv når vissheten om at det gjøres opptak er tilstede. Dette er feilkilde jeg nevner, selv om den er forsøkt minimalisert gjennom å ikke fokusere på det på forhånd. Samme type feilmargin må beregnes i intervjuvarene.

En annen feilkilde er den dårlige kvaliteten på opptaket fra bandøvingene som hindrer meg i å høre alt musikerne og jeg sier. Situasjonens samtidighet har også vært medvirkende til å drukne den talte kommunikasjonen på opptaket: to samtaler som forløper samtidig, gjør det vanskelig å skille ut hva alle sier, og andre ganger spilles det mens det snakkes (eller omvendt). Dette nevner jeg som feilkilde fordi transkripsjonen har merkbare hull og mangler på grunn av ord og setninger som ikke lar seg tyde. Lydopptakene fra konsertene var heller ikke brukelige pga støy og forvrengning. Derfor har hvert band dokumentert sin versjon av låten gjennom en innspilling ”live” i studio, hvor vi gjennomfører arrangementet på samme måte som på konserten. At det er lagt til noe perkusjon og et ekstra gitarspor på band 2s versjon bør nevnes som feilkilde. Stedvis dobling av piano over keyboard i band 1 likeså.

Min egen subjektivitet er muligens, og i hvert fall objektivt sett, en feilkilde siden jeg er deltagende i situasjonen samtidig som jeg tolker informasjonen og skriver avhandlingen. Jeg har ikke pyntet på resultatet når jeg sier synes jeg sier tåpelige ting, men i og med at stoffet er gjenstand for mine subjektive tolkninger og farget av dette, nevner jeg subjektivitet som en mulig feilkildefaktor.

Innøvningsprosessen med bandene og gjennomføringen av undersøkelsene hadde jeg ambisjoner om å utføre helt likt. Små ulikheter representerer mulige feilkilder. Tidsspennet mellom øvelsene og lengden og antallet øvelser per band var forskjellig. Tidspunktet for intervjuet var heller ikke helt likt; band 1 etter konserten, band 2 før den første konserten. De andre mulige feilkildene har jeg beskrevet under ”utilsiktede momenter”, jfr.s.57.

# III

## Analyse og resultater



## 6 Introduksjon til analyse og resultater

I det musikalske forhandlingsrommet finner vi ulike musikerpersonligheter og ulike uttrykksmåter både musikalsk og verbalt. Det finmaskede kommunikasjonsnett er vanskelig å nøste opp.

I fortsettelsen vil jeg ta for meg talespråkinnholdet og samtalene i de to ulike bandene separat og som sammenligning. I kapittel 7 ser jeg på den innsamlede informasjonen i grove trekk, for eksempel mengde verbal kommunikasjon i forhold til spilte sekvenser. Noen tanker formes ut fra denne oversikten, og understøttes av informasjon i intervju, loggbok og transkripsjon av øvelsesopptak.

Kapittel 8 setter mine funn under den Bakhtinske lupe, supplert med stoff fra samtaleforskning. Vi skal blant annet se på musikerdialogens vev av stemmer (polyfoni) gjennom å gjengi dialoger fra samspillprosessen, og gjennom å se spilte sekvenser som ytringer (også med sine stemmer) i en dialogisk samspillkontekst. Kapitlet tar også for seg synkronitet i samtale – om hvordan levende dialog er overlappende og mer eller mindre synkron i sin natur – i motsetning til disiplinert ”lineær dialogføring”.

Kapittel 9 er det mest lingvistiske kapitlet av oppgaven, og samtidig det mest kodede. Her har jeg finkjemmet transkripsjonen og intervjureferatene for å vurdere mengden og typen teknisk-akademisk språk i forhold til metaforisk-billedlig språk. Det jeg ønsker med dette kapitlet er å sammenstille – og likestille – metaforisk språk med akademisk språk. Begge trengs i en kommunikasjons- og forhandlingssituasjon mellom bandmusikere. Det mest interessante er å se hvilke typer metaforer som egner seg spesielt godt i musikkammenheng, og å se om enkelte musikalske parametre lettere lar seg verbalisere gjennom metaforbruk. Dette kapitlet er også et bakteppe for kapittel 10, hvor vi skal samle informasjonen episodisk – det er først når ting settes i en slik sammenheng at de ulike analysemomentene får dybde. Ser man på musikerdialogen som en scene eller episode, med synkrone flerstemmige dialoger, vekselbruk av tekniske og metaforiske termer, skiftende forhandlinger og samspillsekvenser – blir bildet like komplekst som det blir interessant. Kapittel 11 er ment som en kommentar til interaksjonsteoriene, kan disse teoriene bidra med bilder og tenkemåter som samspillmusikere kan dra nytte av i en her-og-nå-situasjon?





## 7 Mengde ord og ytringer – og noen tanker

Etter å ha gransket transkripsjonen av samspilløvelsene har jeg først foretatt en opptelling antall dialogytringer og ord totalt i band 1 og band 2, og det samme per musiker. "Dialogytringen" er en eller flere setninger sagt av en person før en annen person responderer med et nytt utsagn eller blir avbrutt av spill eller tenkepause. Her telles de som er hørbare, men også de med enkelte utdybare ord i seg. Litt feilmargin må derfor beregnes her. Deretter har jeg inkludert de spilte sekvensene, både individuelle og felles spillesekvenser. Tilslutt har jeg summert de talte og spilte dialogytringene totalt i bandene (se tabell 1) og for musikerne individuelt i bandene (tabell 2 og 3).

### 7.1 Talesekvenser i forhold til spillesekvenser – 3 tabeller

Tabell 1 MENGDE ORD OG YTRINGER TOTALT I BAND 1 & BAND 2

	BAND 1	BAND 2
1. Tid totalt:	187 min (3 timer 7 min)	138 min (2 timer 18 min)
2. Antall ord totalt:	10923	11509
3. Ordtetthet per min:	58,4	83,4
4. Antall hørbare talte individuelle dialogytringer	925 (84 %)	1245 (94 %)
5. Antall hele og delvis utdybare talte dialogytringer	180 (16 %) (22 felles/158 individuelle)	85 (6 %) (5 felles/80 individuelle)
6. Sum talte dialogytringer	1106 (88 %)	1330 (90 %)
7. Antall spilte ytringer	155 (12 %) (68 felles/87 individuelle)	151 (10 %) (32 felles/119 individuelle)
8. Sum talte og spilte ytringer	1261	1481

Forklaring til tabell 1: "Tid totalt"(1) viser sammenlagt tid for samspillprosessene. "Ordtetthet"(2) er gjennomsnittlig ordbruk per minutt. Felles "udybare talte ytringer"(5) er hele talesekvenser som er borte i støy fra pågående spill eller andre mer fremtredende talesekvenser. "Sum talte dialogytringer"(6) er summen av (4) og (5). I "antall felles spilte ytringer"(7) betyr "arrangerte" at man starter og stopper samtidig, og har en "regi"

**Tabell 2** MENGDE ORD OG YTRINGER PER MUSIKER (Band 1)

Musiker	Ord	Ytringer (talte)	Ytringer* (talte)	Ytringer (spilte)	Ytringer totalt
	Ant.   %	Ant.   %	Ant.   %	Ant.   %	Ant.   %
E	6638   61	388   42	415   38,3	19   22	434   37
B	1299   12	149   16	201   18,5	3   3,4	204   17,4
G	454   4	59   6,5	81   7,5	3   3,4	84   7,1
K	1196   11	168   18	197   18,2	44   50,5	241   20,5
T	1330   12	159   17,2	187   17,3	20   23	207   17,8
P	6   0,0	3   0,3	3   0,2	0   0	3   0,2

**Tabell 3** MENGDE ORD OG YTRINGER PER MUSIKER (Band 2)

Musiker	Ord	Ytringer (talte)	Ytringer* (talte)	Ytringer (spilte)	Ytringer totalt
	Ant.   %	Ant.   %	Ant.   %	Ant.   %	Ant.   %
E	5747   50	473   38	481   36,2	44   37	525   36,4
B2	2095   18,2	227   18,2	261   20	11   9,2	272   18,8
G2	389   3,4	93   7,5	99   7,5	14   11,8	113   7,8
K2	1736   15	237   19	256   19,3	44   37	300   20,8
T2	1542   13,4	215   17,3	228   17	6   5	234   16,2

Forklaring til tabell 2 og 3: "Ytringer" er de hørbare talte dialogytringene. "Ytringer\*" er de hørbare + de utydelige/utydbare talte dialogytringene. "Ytringer totalt" er de alle de talte ytringene + de individuelt spilte ytringene. "Ord" er samtlige registrerte ord ut fra transkripsjonen.

## 7.2 Tanker om tallenes betydning

### 7.2.1 Forskjeller mellom band 1 og band 2

Den mest slående oppdagelsen er – stikk i strid med tidligere antagelser – at vi prater mye mer i band 2 (det kjente bandet) enn i band 1 (det ukjente), og det til tross for at vi i det kjente bandet øver nesten en time mindre på "Raindrop Song" enn det ukjente. Hvordan kan det ha seg?

Et kjent band som på relativt kort tid skal øve inn en av bandmedlemmenes nye låt ut fra ei blekke bruker mye tid på å kommunisere verbalt. Dette til tross for spillebakgrunn sammen, interne koder og opparbeidet kunnskap om hverandre og om vesenslikheter mellom den nye låten og tidligere låter jeg har skrevet. De må avklare informasjonen i blekka, diskutere lydvalg og effekter, forhandle om formendringer og så videre. De gjør avtaler om hva og hvordan de skal spille, og bekrefter dette ved å spille litt. De legger fortløpende verbal regi på samspillet – og da blir det mye snakk. Hva da med det ukjente bandet?

Som tabell 1 viser, er ordtettheten i det kjente bandet 83,4 % mot 58,4 % i det ukjente. Antallet talte ytringer er 1330 (på vel 2 timer) i det kjente bandet mot 1106 (på vel 3 timer) i det ukjente. Vi kan kanskje argumentere at begge bandene snakker mye i forhold til hvor mye de spiller, men det ligger uansett en merkbar forskjell mellom bandene her. Hvis vi ser på spillesekvensene blir dette enda tydeligere. Band 1 (det ukjente) spiller 68 ganger sammen. Band 2 (det kjente) spiller bare 32 ganger sammen. Et nytt band trenger tilsynelatende mye mer ”spilletid” sammen for å takle det å arrangere og spille en låt sammen. Gamle kjenninger snakker om det, og flyter på felles erfaringer og ”tilbakelagt spilletid” sammen.

Individuelt trenger alle likevel gjentatte ganger å testspille sin skjerv av arrangementet.

Individuelle spillesekvenser er 87 i band 1 og 119 i band 2, så her jevner spillesekvensene seg ut totalt (155 i band 1, 151 i band 2). Legger vi de spilte ytringene sammen med de talte får vi 1261 ytringer i band 1 og 1481 ytringer i band 2. Hvordan rekker band 2 å gjøre mer enn band 1 på en time mindre? Svaret ligger i at band 2 fører mange flere sterkere synkroniserte samtaler enn band 1. I kapittel 8 behandler jeg dette samtalefenomenet, og filosoferer over grunnene til dette.

### **7.2.2 Monologer og fyllord**

Angående antallet individuelle ytringer i forhold til antall ord er det kun min egen prosentandel som stiger fra talte ytringer til talte ord, jeg bruker altså flere ord i løpet av mine ytringer, mens resten av musikerne bruker færre ord (prosenten går ned). Transkripsjonen avslører at jeg i begge band har en større hang til monologføring i band 1 enn i band 2. Monologføringer på mer enn 5 setninger kan jeg spore 14 av i band 1, og alle ytres i løpet av den første øvelsen. I band 2 finner jeg bare 4 monologer totalt. Bassisten i band 1 kom med følgende tilbakemelding i intervjuet:

”Språkmessig kunne du kanskje sagt ting på en enklere måte”. Dette har ikke bare med ordvalgene,

men også med lengden på ytringene å gjøre. Når jeg lytter til de spilte ytringene i sammenheng med disse, fører ikke monologene noe sted musikalsk. De er ikke engang i direkte dialogføring med de spilte ytringene. Det som kommuniserer med de spilte ytringene, er de korte og klare beskjedene med få eller bare en instruks per ytring. Det monologene fører til er en rekke ekstra spørsmål om hva jeg sa og mente; repetisjoner av samme informasjonen i mindre bolker. Adressatene får ikke med seg hele innholdet i en monolog, derfor er monologer unyttige. For å vise forskjellen i praksis har jeg hentet følgende monolog/dialog fra forhandlingene i band 2 rundt endringen av form; siste takt av refrenget (B-delen) som endrer seg hver gang (appendiks, s.236-7).

### 1) Monolog:

E: Men eg trur d'e bære 6/4 den første gangen. Eg trur faktisk bære det e 6/4 den første gangen, førr når du kjem og repeterer' B så e det greitt, då e det sånn som det stod notert opprinnelig, og siste gangen med 10/4, eg syns det passe egentlig med ei takt tel då. Førr ellers så kan det bli sånn vældi lenge før den kjem den deranne temaet, unis-temaet.

### 2) Dialog:

T2: Jaja. Ja, det kan hende.

E: Så d'e den tredje gangen, då e det den ekstra.

T2: M-m.

G2: 10/4 tredje gang?

E: 10/4, ja.

K2: Nå må vi repeterer litt her. Først..., aller første gangen inn sånn som vi gjorde...

E: Ja.

K2: ... totakt, og så en hel takt, altså to takter E7sus4, ikke sant?

E: Ja, det som skjedd no tredje gangen e at vi har fadd en 12-takters periode, der takt nummer 10 e to fjerdedel.

B2: Ja.

E: Rett og slett.

K2: Takt 10 i forhold til B, da?

E: Ja, vess du førandre den, vess du førandre den siste takten...

K2: Ja?

E: ... tel tre takte', også sætte du 2/4 i den første...

K2: Ja.

E: ... og 4/4 i de to neste. Og det e, men d'e kun tredje gangen.

B2: Tre forskjellige...

E: Ja, d'e kult det.

T2: M-m. Nei, men den andre blir vel lik, sant? Da er det bare en vanlig takt som det står, da. ( )

E: Nei, vi har..., når vi repeterer' e det sånn som det står, men ailler siste gangen så e det ti.

T2: Da er det dét, ja. Sånn som...

E: Ja, før vi går tel Coda.

T2: Okei. Okei, ja det er jo maksimalt...

E: "Wonderful sho - - -... (Synger)

B2: Maksimal forvirring.

T2: Maksimal forvirring, ja, det var det jeg mente.

E: - - ow". (Synger fortsatt.) Ba-ba-ba... etc.

Her kan vi se hvordan den lange monologen leder direkte inn i en avklarende dialog bestående av korte replikker hvor alle deltar. Meningsforhandlingene går på å forklare den ene takten (takt 33) enten som 6/4 eller som 2/4 + 4/4 i det første tilfellet, og 10/4 som 2/4 + 4/4 + 4/4 siste gangen. Denne informasjonen må repeteres og klareres nøye før alle er innforståtte med endringene. Det de små ordvekslingene som når best fram.

Alle musikerne bruker en stor andel "fyllord", som "sånn der", "sånn", "litt", "liksom", "ganske", "altså" osv. Fyllord, tankestavelser ("eh", "øh"), og funksjonstomme gjentakelser av ord blir spesielt tydelig hos meg selv i og med at jeg tar ordet oftere og snakker i lengre bolker. Spørsmålet blir videre om dette avslører en dårlig språkvane, eller om det er naturlig i en spontan situasjon å vanne ut språket på denne måten. Se på de uthevede ytringene i denne dialogen (appendiks, s.200):

**E: M-m. Egentlig så kujnne det ha vært en sånn deranne loop-greia, at vi hadde hatt... etter så og så mange takter så hadde den kommen også, aillså uten at..., men at det e bære som et break bære første gången, også går resten...**

T: Ja, det går i melodien?

**E: Men så går det, men så kjem det innimellom, liksom, som en sånn, men på en gang så e det "Okei no kjem siste gangen" og då kjem avslutninga når majnn kjem dit. Førre då bi' det et mønster som det går an å forholde seg tel.**

K: Det går jo an at det ligg litt sånn, pad kan jo ligge der fortsatt. (Spiller for å illustrere.)

E: Ja.

K: Den kan liksom ligge der og bygge likevel.

T: Grooven skal holde seg litt sånn flytende ( )

E: Ja, m-m.

B: Nei, åh, nå datt jeg ut ( )

Ytringene er fulle av fyllord og utilstrekkelige setninger med springende mening. Her i så stor grad at det er vanskelig å forstå hva jeg snakker om, selv om de er satt i dialogsammenheng. Det jeg forsøker å få frem her er et forslag om å sekvensere en del av outtro-partiet, hvor Coda-temaet innlemmes med faste mellomrom, og hvor samme tema brukes som avslutning på *cue*<sup>33</sup>.

Talepedagoger bruker uttrykket "løpsk tale" om en form for taledysleksi som ligner denne typen språkbruk: hurtig, dysrytmisk, sporadisk overflatisk og ofte uforståelig tale. Hyppige og

---

<sup>33</sup> Cue; tegn; "å cue" er å gi et tegn – i bandsammenheng brukes gjerne nikk eller en handgest som cue til å gå for eksempel gå videre til neste del i låten.

unødvendige gjentakelser av ord og halve setninger, springende mening, og stor bestanddel av fyllord (gjentakelse av lyder og stavelser) er symptomatisk. De snakker også om et samtalefenomen kalt "labyrinter"<sup>34</sup>. Dette er replikkvekslinger med usammenhengende grammatisk struktur som for eksempel avbrutte ytringer og selvkorreksjoner. Det produseres visnok flere "labyrinter" når den som snakker skal fortelle noe eller forklare noe, i motsetning til når han eller hun deltar i vanlig samtale.<sup>35</sup> Grunnen til at musikernes og mitt språk er "symptomatisk løpsk" har sannsynligvis mer med spontanitet enn med feilfunksjon å gjøre. Jeg tror den hektiske talesituasjonen bidrar til å legge stum vår korrigerende språkmonitor, særlig når vi samtidig skal forhandle om musikk. Vi slipper stort sett ut det vi tenker uten å filtrere vekk fyllord og gjentakelser, og hopper gjerne over et verb i farta, bøyer sterke verb svakt eller lignende.

Nyere hjerneforskning viser at musikernes hjerner behandler ord og musikk på samme måte. Dette er ulikt folk flest, som bruker den venstre analytiske hjernehalvdelen til å tolke språk, og den høyre kreative hjernehalvdelen til å tolke musikk (Patston, 2005). Dette kan kanskje bidra til å forklare at kvaliteten nødvendigvis går utover den ene av disse, enten språket eller musikken, og det gir seg selv at i en samspillsituasjon fokuseres det mest på musikken og lite eller ingenting på elokvens.

### 7.2.3 Å pakke inn i bomull...

En annen teori om fyllordene er mer psykologisk forankret; vitner alle fyllordene om en redsel for å virke for krass og direkte? Dette eksempelet er hentet fra andre øvelsen med band 1, hvor jeg henvender meg til keyboardisten (fyllord er uthevet):

"(...), når du spælle **den deranne** repetisjon' på 34 **så** har du god ti'. Du høres **litt sånn** stressa [ut], som du har løst tel å "åh, bli ferdig med den." Skreller vi vekk disse, har vi: "(...), når du spælle repetisjon' på 34 har du god tid. Du høres stressa [ut], som du har løst tel å "åh, bli ferdig med den." Meldingen er fortsatt utydelig, og unødvendig lang. Hvis vi ser nøye etter er ikke spesielt pedagogisk heller, for den er både sarkastisk, pekende og anklagende: "**Du** høres stressa [ut], som **du** har løst tel å "åh, bli ferdig med den"." Hvis jeg er mer direkte her, og ikke legger så mye omtanke i selve presentasjonen eller innpakningen, er det dette jeg vil si: "Ro ned tempoet når du spiller repetisjonen av 34." Beskjeden er direkte og sier klart hva jeg mener, men har fortsatt snev

<sup>34</sup> Labyrinter; begrepet er hentet fra J. Miller (Forskning på barnespråk 1991).

<sup>35</sup> Norsk tidsskrift for logopedi (publisert 11. august 2005). Artikkelen "Ja, men du fikk det vel med deg?" av Anne Teigland.

av anklaging i seg. En annen, og mer pedagogisk variant er: ”Ta deg bedre tid på repetisjonen av 34”. Dette er en tydelig og relativt nøytral instruks.

Det fins mange eksempler på dette i begge band, særlig når vi henvender oss instruerende til hverandre. Det jeg kan trekke ut av dette er at innpakking i bomull er noe jeg kan skrelle ned på, men samtidig være direkte på en konstruktiv og ikke-anklagende måte. Jeg kan si hva jeg ønsker noen skal gjøre heller enn å påpeke at det de gjør er ”feil”.

Det er vanskelig å se seg selv utenfra når jeg interagerer med musikerne, og derfor er det vanskelig å peile ut hva som er et passe direkte språk. Jeg tror muligens at jeg fremstår mer autoritær enn det musikerne oppfatter meg som. Blant annet kommer dette fram i intervjuet. ”(...)Tidsrammen gjorde at du kunne vært enda mer bastant. (...) Kunne vært mer direkte” (bassisten i band 1, appendiks s.251). ”Bra dialog, men du kunne gjerne vært mer autoritær”(gitaristen i band 1, ibid s.252). Andre igjen fant seg til rette med min ”tone”:

T2: ... det er fin balanse mellom det at du har veldig mange ting klart for deg og som du legger fram på en god måte gjennom dine instruksjoner. Også at du har åpenhet mot at alle kan komme med - bidra med - det de føler, samtidig som du har en autoritet, sier hva du liker og ikke liker osv. (ibid s.252)

G2: Du er åpen for alle sine synspunkter samtidig som du har ideer om hva folk kan spille. Du er en bandleder, tar ansvar, sier fra, leder øvelsen. Det er deilig å jobbe med noen som tar sånt ansvar. Da får man gjort ting. (ibid s.252)

Ser vi på bandene som helhet er band 2 godt fornøyd med min måte å kommunisere med bandet på, mens band 1 kommer med litt mer varierte uttalelser, hvor bassisten og gitaristen savner noe direkte, klar instruering og autoritet. Det kjente bandet er antageligvis mest fornøyd fordi de ”kjenner rutinen” med å øve inn mine låter, de kjenner igjen det musikalske språket (tonespråket) og de kjenner til mine verbale krumspring. At gitaristen i dette bandet har en like positiv oppfatning er for meg et lite mysterium.

Har jeg oppført meg veldig annerledes fra band 1 til band 2? Annerledes, ja. Veldig annerledes, nei. Hva er forskjellen? Går jeg til transkripsjonen og til opptaket er jeg mer bestemt overfor band 1 enn overfor band 2, og særlig i den første fasen av den første øvelsen. Jeg fører også flere og lengre monologer i band 1 enn i band 2. Overfor band 1 bruker jeg utsagn som inneholder en rekke *vil* og *skal*, for eksempel: ”... eg har jobba ganske mykje med det og **vil** ha det på spesielle måta (...)” ”Så



**ska** verset rusle pent av gårde (...).” ”... og da e det keyboardisten som **ska** spælle de akkordan – sånn som det står der, da” (introduksjonsmonologen i band 1, appendiks, s.187).

I band 2 føres en introduksjons*dialog* mer enn en monolog, og ordvalgene inviterer til samarbeid mer enn de dikterer. Her lanseres blekka som et utgangspunkt og jeg bruker flere verb av typen *får* og *kan* og *har lyst til*: ”Det eg har notert e utgangspunktet... også... **får** vi rett og slett jobbe lite grajnna med saken.” ”Så det B-partiet **har** eg vældi **løst** å få spælt sånn som det står.” ”... vi **kajnn** jo bære spælle oss litt varm på den først, så... **får** dåkker...” (ibid s.215).

En viktig forskjell å merke seg her er denne: For band 1 var det første gangen jeg øvde inn låten med band, og var mer famlende i mine instruksjer – i band 2 hadde jeg allerede prosessen med band 1 i ryggen, og kunne derfor gi tydeligere instruksjer.

#### 7.2.4 Hvorfor snakker gitaristene så lite?

Hvis vi ser på figur 2 og 3 ligger begge gitaristene med skarve 3-4 % av det totale antall ord, og på 7,5 % av totalt antall taleytringer. Det er en slående likhet med hensyn til prosentandel. Hvorfor sier begge gitaristene så lite i forhold til de andre instrumentalistene? La oss lete etter svar ved begynnelsen av samspilløvelsene:

Gitaristen i band 1 er den første som snakker etter at jeg har delt ut blekken og holdt en innledningsmonolog: ”Ka slags type gitar ser du for deg?” Dette etterspør han sannsynligvis fordi blekka ikke gir noen retningslinjer til han spesifikt, i motsetning til keyboards, bass og trommer/perkusjon som alle har noterte indikasjoner eller melodiføringer i blekka. Gitaristen får heller ikke noe klart svar, derfor kommer han tilbake til dette etter at de andre instrumentlistene har fått klarert noen av sine retningslinjer i blekka. G: ”Du, det med gitar, vil du ha små fills med felles tonar eller? Det er jo en del akkordskifter og... no gjør eg en del delay-ting”. Dette etterfølges av positiv respons både fra meg og keyboardisten. E: ”Ja, vess du kajnn finne nåkka linjeaktig eller nåkka som går igjønna, så...” K: ”Fint det der’e.” E: ”Ja, eg syns óg det va fint.” Gitaristen fortsetter: ”Eg prøve liksom å finne nåkre fellestone og sånn.” E: ”Vi spælle oss litt varm på den også få verset med, og så får dåkker kanskje idea, og så blir eg også ætte kvært tydeligar i ka som eg syns passe og sånn.” Gitaristen er tausere fordi han blir overlatt til seg selv uten konkret støtte i blekka eller i det jeg sier. Gitaristen kommer tilslutt selv med et innspill, og jeg legger lovnad i at ideene kommer hvis vi bare spiller mer sammen.

Gitaristen i band 2 avventer situasjonen til langt uti første øvelsen, og det første han sier har ingenting med låten eller gitarspill og gjøre: ”Ja, du tar opp alt nå, gjør du’kke det? Alt vi sier og...” (ibid s.217). Han spiller litt på refrenget for seg selv, og sier fra når det er fem minutter til han må stikke. Jeg fortsetter å forhandle med de andre om litt av hvert, og alle spiller gjennom verset og refrenget noen ganger. Det er mulig at gitaristen er tausere fordi han blir ”neglisjert”. Jeg tar aldri initiativet til å åpne en dialog med han om gitarspillet. Eller kanskje han avventer situasjonen fordi han ikke har umiddelbare ideer selv. ”Jeg har liksom ingen klare ideer om hva jeg skal gjøre, så jeg får bare prøve litt” (ibid s.232). At låten hentes fram mot slutten av en lang øvelse hvor vi har jobbet med originalstoff hele veien spiller også inn. Originalstoff krever som regel et ekstra gir på den kreative siden i og med at det ikke finnes noen innspilling eller tidligere kjent versjon av låten. Dette i kombinasjon med de andre faktorene passiviserer og tapper konsentrasjon.

Mangelen på diskusjonsgrunnlag i blekka er en åpenbar årsak for begge. Kan det være andre grunner til deres tilbakeholdenhet med å ta ordet? Kan det ha noe med usikkerhet i forhold til situasjonen å gjøre? I band 2 er dette en plausibel grunn i og med at gitaristen er den eneste ”nye” i sammenhengen, og atpåtill skal det gjøres opptak av øvelsen. Når de andre er kjente, spøker sammen og utstråler felles erfaringer er det ikke rart at den nye fuglen plasserer seg i bakgrunnen. Går jeg til intervjuet signaliserer G2 ingenting som skulle tyde på at han følte seg ukomfortabel i sammenhengen:

Bra blekke, klare ideer, lett å ta jobben som gitarist. God kommunikasjon i bandet. Med god kommunikasjon mener jeg blant annet at det er en god tone innad i bandet; humor, samtidig som folk gjør det de skal. Og man kan si ting når det ikke funker uten at noen tar det personlig - det er viktig. All kritikk leveres på en god måte - ikke krast (ibid s.253).

Ser vi på band 1, hvor alle er like nye for hverandre, skjer akkurat det samme. Gitaristen holder seg i bakgrunnen. Senere uttaler han seg om dette i intervjuet: ”Er ikke trygg nok i nye band, sier ikke så mye, tilbakeholden i nye settinger” (ibid, s.251). ”Kunne ha jobba enda mer med den, da ville jeg ha fått enda mer trygghet på å spille den (...). Det å bli ordentlig samspilt tar tid, og jeg har ikke spilt noe særlig med disse folkene før - kanskje derfor ikke helt trygg for å slå meg løs” (ibid s.249). Usikkerhet er en medvirkende faktor, i hvert fall.

Er rollen som gitarist mer tilbaketrukket enn de andres roller? Ikke nødvendigvis, men gitaristen har ikke et bærende ansvar for form, overganger, grunnpuls, etc., ikke på samme måte som

trommeslageren og bassisten; grunnkompet. I tillegg skal han harmonisk sett innpasse seg det keyboardisten spiller, det betyr at det harmoniske initiativet kan ligge hos gitaristen, men like gjerne hos keyboardisten. Siden keyboardisten har fått mange instruksjoner gjennom blekken, er det kanskje naturlig at gitaristen holder seg i bakgrunnen og avventer nærmere instruks om hva han skal gjøre. Ser jeg i loggboka har jeg ikke forhåndsformulert noen klare ideer om hva gitaristen kan gjøre. Det er i etterkant av øvelsene jeg kommenterer gitarspillet og mine mangelfulle evner til å verbalisere ønsker og ideer:

Det var utrolig deilig at gitaristen begynte å komme frem på podiet mer og etter hvert ga mer gass. Han har, på mystisk vis, selv med få eller manglende instruksjoner fra min side, klart å finne noe å spille som jeg virkelig liker godt. Virker mye sikrere, og komfortabel med det han spiller. Bruker likevel en god del tid på å gi gitaristen tilbakemeldinger og diskutere hva han gjør. Det er veldig takknemlig at han er så interessert i hva jeg ønsker i låten, men jeg skulle igjen ønske at jeg kunne være mer spesifikk (om G, ibid s.174).

Ønsker meg enda mer guff hos gitaristen i outtro-delen. Gitar kan også være mer fremtredende på introdelene, og i hvert fall på mellomspilltaktene 36-39 (Esus2 over vekslende basser). Vet ikke om gitaristen er helt komfortabel med det han spiller, jeg har heller ikke gitt noe særlig konstruktive tilbakemeldinger her. Jeg har bedt om "mer spill" og "delay" og forhandlet fram dette ostinatet, men jeg har følelsen av at han trenger å få fastlagt mer akkurat hva han skal gjøre slik at han kan slå seg løs. (om G2, ibid s.180)

Gitar er det instrumentet jeg har minst klare ideer og færrest kunnskaper om, og jeg har svært vanskelig for å artikulere hva jeg tror vil passe av gitarspill i en låt. Min taktikk er derfor å gi gitaristen stort spillerom først, for å se hva han kommer med. Men balansegangen mellom autoritet (klare instruksjoner) og frihet er ikke lett å forstå seg på alltid. Gitaristen i band 1 ønsket, på tross av at han fant noe å spille som han liker, mer styring fra min side: "Kult å også bli tvunget til å spille noe annet enn det man liker" (ibid s.252).

## 8 Musikerdialogen sett gjennom Bakhtins lupe

### 8.1 Dialogiske stemmer

I en samspillsituasjon møtes ulike personligheters stemmer i dialog med hverandre. Bakhtins konsepter ”stemmer” (voices) og ”dialog” (dialogue) har mye å tilby her. Jeg har valgt å undersøke dialogsekvenser som er produkt av den reelle interaksjonen (som fremstilt i transkripsjonen), ikke dialog som produkt av det strukturerte intervjuet. Det strukturerte intervju som dialogtype er stilisert, det vil si det har ikke samme naturlige flyt som det virkelige livs spontane dialoger. Intervjuet legger gjerne bånd på ”stemmene” i svarytringene – det er stor sannsynlighet for at intervjuobjektet produserer den informasjonen hun eller han tror den spørrende part vil ha. Stemmen til intervjueren er derfor meget sterkt til stede også i svarene. Svarytringer som derimot kommer av oppdukkende spørsmål i en live situasjon faller naturlig uforberedt. Den spontane interaksjonsdialogen er preget av overlappelser, avbrudd, spørsmål, svar, kommentarer – og ofte er det liten struktur og disiplin. Slike ønsker jeg å undersøke.

#### 8.1.1 Samspillsituasjonens stemmevev

Ytringene til den enkelte inneholder kanskje et relativt ”fast” antall stemmer, men stemmegalleriet vil skifte underveis. Noen stemmer inaktiveres, mens andre aktiveres, en stemme klinger høyere enn de andre, etc. Stemmene kan være blandet sammen eller fusjonert, men jeg tror alltid en av stemmene settes i forgrunnen. Det finnes fem åpenbare stemmer i meg selv: *individets personlige stemme* (nordnorsk dialekt og personlig talemåte; allestedsnærværende stemme), *låtskriverens stemme* (autoritativ ”emic” stemme), *forskerens stemme* (autoritativ ”etic”/ekstern stemme), *vokalistens stemme* (musikkulturens sosiolekt) og en spesifikk eller generalisert versjon av *adressatens stemme* (en bestemt musiker eller musikerne som gruppe). Musikerne har hver og en sin individuelle personlige stemme, en musikerstemme (fagkultursosiolekt og kodespråk) og en adressat (en eller flere hun eller han henvender seg til), altså minst tre stemmer hver. Innenfor disse åpenbare stemmene skjuler det seg også flere stemmeavskygninger eller ”stemmer fra fortiden” (alien voices) (Bakhtin). Disse kan være mennesker fra oppveksten (familie, hjemsted) som klinger med i den personlige stemmen. Musikklærere, musikerkolleger og forbilder klinger med i musikkersosiolekten – ofte tillagt autoritet – og et uvisst antall fremmede stemmer klinger med gjennom adressatens stemme. I

tillegg favner dialogytringene intensjoner angående en sak, i dette tilfellet snakker man på vegne av musikken eller låten som om musikken og låten formidler noe til bandet gjennom en enkeltmusikers stemme. Stemmene i oss som snakker for musikken/låten, og som fremmes gjennom en vilje eller intensjon, har jeg kalt ”intensjonelle stemmer”. Den intensjonelle stemmen er et sammenkok av ”musikalsk logisk fornuft” og ulike motiver – både ens egne (det jeg vil), slike en vil ytre for å tilfredsstille andre (det noen andre vil) eller som et mer eller mindre nøytralt medium for musikken (det låten vil). Jeg håper å kunne synliggjøre de ulike stemmene ved gjengivelsen og undersøkelsen av dialogen nedenfor.

Her møter vi keyboardisten i band 2 (K2) og meg selv; låtskriveren/vokalisten (E) som diskuterer dronens plass i arrangementet av Raindrop Song. Initiativet til å snakke om dette er del av en lengre ytringskjede – vi har snakket om dronen tidligere på øvelsen. Den personlige stemmen vil alltid til en viss grad være til stede i alle ytringene. Vi hopper inn midt i samtalen. K2 og jeg har akkurat blitt enige om at selv om det er fint å legge en drone i synthesizer på denne låten, må den ikke spilles gjennom hele låten. Jeg har valgt å nevne de stemmene jeg mener blir satt i forgrunnen, og regner de øvrige stemmene som medklingende i ytringen, men ikke fremtredende. (Analysekommentarene står i kursiv.)

E: Neinei. Sånn som no ber den om... Eg syns det e ganske deilig med den deranne lufta som kommer iynn med den, så at eg tenkte på ei litt meir sånn synthgreia på A, men piano på B. *Jeg snakker med ”låten stemme” som etterfølges av låtskriverens stemme som settes i forgrunnen. Begge er intensjonelle og ytrer preferanser og ønsker. Utsagnet settes fram som et spørsmål, K2s stemme blandes inn i ytringen i kapasitet som fagperson (han kan mest om synthesizere og droner i denne situasjonen).*

K2: Piano på B, ja. (Ytringen uttales lett spørrende.)

*Låtskriverens stemme er til stede i gjentakelsen ”piano på B”, et ekko av den forrige ytringen. K2s stemme responderer ved å fornye utsagnet i spørrende versjon (med spørrende setningsintonasjon).*

E: Ja.

*Låtskriverens autoritative stemme i forgrunnen.*

K2: Ja. For det ække no’ vits i å ligge med sånn teppe... å teppelegge hele låta (...)

*K2 introduserer en ny stemme i forgrunnen, en ”autoritativ stemme fra fortiden”(se K2s neste ytring). Samtidig ligger låtskriverens stemme som medforfattende autoritet til dette utsagnet idet K2 sier seg enig.*

E: Nei.

*Lytterrespons, personlig stemmes lytte- og responsstrategi (”jeg hører hva du sier, snakk videre.”) Fusjon av låtskriverens stemme og K2s stemme.*

K2: (Navnet til en lærer og musiker ved høgskolen) er alltid veldig på det der, hater sånn ”teppekeyboardister” som bare skal teppelegge alt som... (...) Der er jeg veldig enig, altså.

*Den autoritative stemmen fra fortiden (læreren) settes i forgrunnen. Hans holdning preger K2s ytring og påvirker derved utfallet av denne diskusjonen; fortidsstemmen blir en intensjonell stemme.*

E: Kem som...?

K2 og T2: (Gjentar navnet.)

K2: Jeg er helt enig. Det er mange som... har de først lagt på liksom en sånn pad-lyd på pianoet, så er den med hele tida... så... tør de liksom ikke å... at det er litt luft.

*Den autoritative stemmen fra fortiden står fortsatt i forgrunnen, idet K2 adopterer den. I tillegg er K2s stemme lett moraliserende overfor slike "teppekeyboardister" som tror at en drone eller en pad aldri bør opphøre når den først er lagt. Dette kan, ved siden av å håndheve lov og orden for bruk av pads, også være en indre psykologisk prosess. Dette med "teppelegging av låter" er kanskje et tema K2 jobber med i forhold til kunnskap, erkjennelse, innsikt og rådende holdninger i fagkulturen. K2 har kanskje ikke frykt for å slippe pad'en (som mange andre keyboardister har), men han har gjennomgått en utvikling. "Det er mange som..." og samtidig "... men det skal ikke jeg gjøre" (refleksjon/planlegging).*

E: Eg syns den e så deilig den der vekslinga som kommer mellom A og B når du har litt sånn drone, den litt sånn tjukke...

*Den autoritative fortidsstemmen klinger også med i låtskriverens svarytring, som slutter seg til denne holdningen.*

Forskerstemmen og vokaliststemmen er svært tonet ned, til tider deaktivert, i forhold til alle de andre av mine stemmer. Den mest fremtredende av mine egne stemmer er låtskriverstemmen, som gjerne er intensjonell (viljer og motiver for låten) og farget av keyboardistens (adressatens) stemmer. Keyboardistens stemme som autoritet (jeg spør han til råds) klinger høyt, og undergraver samtidig noe av min egen autoritet. Keyboardisten medforfatter betydningen av ytringene, innholdet er sosiolektisk (vi bruker fagord som pad og drone og musikersjargongen "teppekeyboardister") og budskapet er intensjonelt. Oppsummert tilhører dialogens forgrunnsstemmer låtskriveren, keyboardisten og en autoritativ stemme fra fortiden. De som avgjør dronens skjebne er altså låtskriveren, keyboardisten og (indirekte) en lærer ved Instituttet for Rytmask. Språkytringene brukes som redskap til å tenke, reflektere, intendere og planlegge.

Det andre eksempelet er fra band 1, hvor antallet dialogdeltakere er flere og hvor det også inntreffer spilte ytringer.

Spillesekvens med alle sammen over B-del (refreng):

*Gitaristens spilte fraser med delay er en "autoritativ stemme fra fortiden" gjennom en referanse han har til Eivind Aarset. (Dette kommer frem senere.)*

G: Du, det med gitar, vil du ha små fills med felles tonar eller? Det er jo en del akkordskifter og... no gjør eg en del delay-ting.

*Gitaristens ytring består av en fusjon mellom låtskriverens autoritative/intensjonelle stemme (han vil vite hva mine intensjoner er) og hans egen intensjonelle og planleggende musikerstemme (hva med "små fills med felles tonar"?). Gitaristens reflekterende fornuftstemme springer i forgrunnen ("det er jo en del akkordskifter og...") og blandes med den intensjonelle planleggende stemmen igjen ("... no gjør eg en del delay-ting"). Denne dobbeltstemmen settes i forgrunnen. Intensjonen snakker også ut fra referansen Eivind Aarset. Linjeføringer med delay er noe gitaristen liker å spille og ønsker klarering for å gjøre dette også i denne sammenhengen. Utsagnet settes fram som en henvendelse til låtskriveren, og bruker en argumenterende "fornuftstemme" på vegne av låten/låtskriveren.*

E: Ja, vess du kajnn finne nåkka linjeaktig eller nåkka som går igjønna, så...

*Responsytringen er like mye gitaristens autoritative intensjonelle stemme som låtskriverens. "Hvis du kan finne..." (i betydningen, dette vet du mer om enn meg), selv om responsen også betinger at gitaristen spiller bra ting. Det er også en positiv verbal respons til det gitaristen spilte i den siste felles sekvensen. Der spiller han linjer med delay.*

K: Fint det der, med delay.

*Keyboardisten snakker ut fra egne preferanser (kanskje egne referanser til liknende gitarsound), og blander stemmen med gitaristens egen gjennom den positive responsen.*

E: Ja, eg syns óg det va fint.

*Låtskriveren adopterer keyboardistens utsagn og gjør det til en egen ytring, her er likevel keyboardistens stemme overdøvende i forgrunnen. Gitaristens stemme er til stede fordi jeg føler det riktig å gi en oppmuntrende tilbakemelding.*

\*\*\*\*

Ny spillesekvens over samme del på et litt senere tidspunkt:

*Gitaristen bekrefter sin dobbeltstemme (gitaristen/den autoritative stemmen fra fortiden) gjennom det han spiller. Lange toner/minimalistiske fraser med delay.*

De stemmene som avgjør gitaristens spillestil er først og fremst den autoritative stemmen fra fortiden, som viser seg å være et forbilde og en sterk referanse for gitaristen. I intervjuet kommer dette tydelig fram under spørsmålet "Hvordan kom du frem til de musikalske løsningene på ditt instrument?" Her svarer G: "Type musikk som jeg liker godt. Gjorde en typisk ting som Eivind Aarset ville ha gjort, stjal litt fra han. Kunne ha funnet på andre ting å gjøre." Intervjuene avslører en flokk av slike fortidsstemmer gjerne fusjonert med låtskriverens stemme gjennom informasjonen i blekka. Spørsmålet blir hvilken stemme man skal velge å høre på? Her er flere svar på samme spørsmålet om hvordan de kom frem til hva de skulle spille på instrumentet. Her er svarene gitt av situasjonens handlingserfaringer eller *handlingsytringer*, hvorfor valgte de å gjøre det de gjorde i sammenhengen:

K: "Litt med den du sa, om dronen (= låtskriverens stemme), og så det som stod i blekka (= låtskriverens stemme indirekte), og litt på grunn av hva jeg har hørt fra før (= fortidsstemmer), litt det jeg syntes passa inn (= keyboardistens stemme fusjonert med låtens stemme)", synes pad passet fint, og pianoet på refrenget som du ville ha passa fint (= låtskriverens stemme adoptert av keyboardistens stemme).

B: "Tok først utgangspunkt i linja du hadde skrevet i blekka, og holdt meg til de noterte ters-bassene på refrenget (= låtskriverens stemme indirekte). Og det hjalp meg på gang at du sa det der om Massive Attack (= felles fortidsstemmer). I hovedsak brukte jeg blekka men også med noen egne løsninger på ting (låtskriverens indirekte stemme fusjonert med bassistens stemme). Litt vanedyr på spillemåte, særlig når det er tidsgrenser for hvor lenge man får øvd før en konsert. Dette resulterer i at jeg raskere kopierer erfaring (= fortidsstemmer). Vil bare finne noe som jeg kan spille som fungerer."

T2: "Ikke godt å si. Dels prøving og feiling. Prøver noe man tror vil passe ut fra erfaringene man har fra all musikken man har hørt og det stoffet jeg har spilt med deg (= felles og egne fortidsstemmer)."

K2: "Delvis på grunn av hint og antydninger i notene (= låtskriverens indirekte stemme). Delvis mine egne erfaringer (= fortidsstemmer). Visse ting ba du jo om, for eksempel dronen (=

*låtskriverens stemme*). Og det funka jo fint. Kanskje la jeg til noe pad-ting som ikke du sa akkurat (= *keyboardistens stemme fusjonert med mulige fortidsstemmer*).”

G2: ”Det var du som tipsa meg om det (= *låtskriverens stemme fusjonert med fortidsstemmer fra band 1*), figuren du hadde tenkt på fungerte som bare det (= *fornuftstemme på vegne av låten*). Og et par ting som står i blekka (= *låtskriverens indirekte stemme*).”

Fornuftstemmene som skriver seg fra en uttalt intensjon om å finne et godt arrangement til låten er i fåtall. Fornuftstemmer er tolkningsstemmer som taler på vegne av en indre logikk i det musikalske materialet, men er også alltid farget av ønsker og preferanser som kan nøstes tilbake til tidligere erfaringer. Påtakelig mange handlingsvalg styres av låtskriverens stemme gjennom blekka eller ulike fortidsstemmer. Bare bassisten i band 2 har et svar som vitner om en annen innfallsvinkel.

B2: ”Gjennom improvisasjon. Tenker mer som arrangør enn som musiker her. Prøvde å ta minst mulig plass – det er nok av andre ting – mye som skjer, ganske tung harmonikk, ikke plass til for mye.”

Her er det den estetiske fornuftstemmen som er i førersetet. Låtskriverens indirekte stemme (den tunge harmonikken som er notert i blekka) er likevel styrende for de valgene B2 tar.

Handlingsytringene tar sin plass i den helhetlige dialogen, blant annet gjennom B2s ”improvisasjon” og gjennom T2s ”prøving og feiling”. Ytringen reflekterer altså ikke bare stemmen til den som snakker + stemmen til adressaten + andre stemmer fra vår livserfaring. Ut fra disse reflekteres også de ulike *motivasjoner* for handlingskonteksten: noen sine intensjoner, noen sine forventninger, noen sine holdninger. Derfor er det alltid interessant å spørre seg: ”hvem er det *egentlig* som snakker?”

Prosessen ”å ta en stemme” kommer av interaksjonen mellom en persons overbevisninger og erfaringer (det intramentale planet; indre stemmer) på den ene siden, og ytre handlende stemmer som manifesterer seg via samtaleobjektene og handlingsverktøy (som språk og musisering) på den andre siden. (Bakhtin, 2004). Språkverktøyet bruker vi til å håndtere kommunikasjon, refleksjon, bevissthet rundt egne tanker, handlinger og følelser. Denne prosessen er kompleks og går rundt i dialogiske og spiralliknende baner. Dialogpartnerne forsøker å skape mening både i og for seg selv, og som bidragsyter til å skape mening i den totale samtalesituasjonen. Den indre tale i samspill med den ytre handling kommer jeg tilbake til i avsnitt 8.3.



### 8.1.2 Kohesjon og respons

To sentrale trekk ved samtaler kaller samtaleforskerne *kohesjonsmekanismer* og *responsmekanismer* (Otnes, 2000). Kohesjon er sammenheng, kohesjonsmekanismene sier derfor noe om sammenhengen mellom utsagnene, dersom vi skal kunne snakke om dialog, må det være sammenheng mellom ytringene – en større mening må kunne leses av replikkvekslingen. Tenk om hver tredje ytring i en dialog ble borte – da ville man miste sammenhengen også, og derved ville dialogen fremstå som meningsløs. Mens jeg holdt på med transkripsjonen av øvingsopptakene, var det tidvis dårlig lyd eller støy slik at en og annen ytring ble helt eller delvis borte. Når jeg leser gjennom hele dialogepisoder, er det lett å miste tråden når selv en kort replikk er borte. I en levende interaksjon er konsekvensen at man må høre hva folk sier for å kunne respondere fornuftig, og for at dialogen skal ha en sammenhengende mening.

Selve responsen er en viktig inspirasjon for å holde dialogen gående. Til dette bruker vi ulikt responsmekanismer. Disse sier noe om ulike måter vi formulerer tilbakemeldinger på. Noen er korte samtidige ”ja”, ”m.m.”, ”ok”, andre er lange formulerte setninger. Andre responderer med å gjengi deler av det den forrige sa, enten for å klarere at hun eller han oppfattet ytringen riktig, eller for å vise at hun eller han fikk med seg det som ble sagt.

## 8.2 Samtidighet

Ifølge Bakhtin selv er enhver ytring del av en lang (uendelig) kjede ytringer. Den ene ytringer kommer som følge av den forutgående, som ”perler på en snor”. I den ”muntlige verden” forløper ikke ytringene seg så strømlinjeformet og lineært som Bakhtins forståelsesmetafor gir inntrykk av. *Samtidighet* er et sentralt sjangertrekk ved dialog i en her-og-nå-situasjon. Polyfonimetaforen gir oss et bilde av dialogen som et hørested for mange ulike stemmer. Skal det kunne karakteriseres som polyfoni må det være en dialogisk interaksjon mellom deltakerne, og partene må komme hverandre velvillig i møte dersom forståelse og mening skal oppstå. Bakhtins ”kronotop” (chronotope) er et bilde på samtidigheten ved situasjonen, og refererer til treenigheten tid – sted – erfaring. Ytringene som produseres oppleves og tolkes fortløpende av de involverte deltakerne. En respons kommer like gjerne før en annens ytring er avsluttet, noen ganger midt i. To samtalepar kan også føre dialog med hverandre parallelt, eller nesten parallelt. Mine ulike undersøkelsessamtaler løper ofte samtidig eller parallelt, og de opprettholder visse

ordensmekanismer, strukturelle regler og sosiale regler. Her gjelder forskjellige grader av synkronitet.

Total synkronitet er i mindretall. Da snakker flere ”i munnen på hverandre”, det er hyppige avbrytelser, hos den enkelte kan synkronitet forekomme dersom hun eller han har en aktiv monitor som ”tenker høyt” og ”korrigerer seg selv” m.m., alt dette med en usedvanlig grad av samtidighet. Eksempler fra caseundersøkelsene er de stedene hvor det føres dialoger på kryss av hverandre, slik at det fremstår så kaotisk på opptaket at det er vanskelig å skille ut enkeltytringer. Dette skjer ikke så ofte, heldigvis.

Tilnærmet synkronitet er det som ligner mest på en vanlig samtalesituasjon, her er det også tilløp til avbrytelser og overtakelser, men i en avpasset grad, slik at det går an å følge en ytring fra begynnelse til slutt, selv med noen avbrytelser. Samtalene er overlappende, og dersom det er mange mennesker til stede er samtalene ofte ordnet i parvise undergrupper.

Ikke-synkronitet betegner en samtale som er dialogisk eller lineært forordnet. Denne type samtale er forbundet med disiplin og formalitet. Her avbryter ingen hverandre, og uansett hvor mange mennesker som er til stede, bryter man ikke selskapet ned i flere parvise samtaler men venter i stedet høflig og lydige på taletid.

Deltakelse(offentlighet) i forhold til kohesjon avgjøres av antallet samtalepartnere. Her bruker jeg en analog til nettsamtaler, ”praterom” (chat-rooms), men bruker det om ansikt til ansikt talt eller spilt dialog, ikke som skjerm til skjerm tatedialog. Praterom er fremstilt billedlig nedenfor for å illustrere Bakhtins kjede av ytringer i en dialog. Praterommet varierer i antall deltakere, jo flere deltakere, jo mer offentlig blir utsagnene mellom partene. Her er det normalt at to og to går inn i et praterom sammen, og hva disse parvis samtaler om er vanskelig for de andre å få tak i, deres samtale holdes utenfor offentlighet, eller ”hemmeligholdes”. Denne mekanismen er ikke nødvendigvis bevisst, men skjer som en følge av at en samspillsituasjon med 5-6 personer inviterer til denne type effektive parvise samtalestrukturer. Når for eksempel jeg samtaler med gitaristen om hva han kan spille, og keyboardisten samtidig kanskje tester lyder, ligger et talerom svært tilgjengelig for bassisten og trommeslageren. Kan hende forsøker flere å delta i samme samtale i starten, men heller enn å vente på sin tur til å snakke, omgrupperer ”utbrytere” seg og starter en

ny samtale. Ofte forekommer parvise og tilnærmet synkrone samtaler. Følgende eks. er fra band 1. Her er imidlertid synkroniteten så begrenset at den nesten kan kalles "lineær" eller "dialogisk forordnet":

**Figur 4** TILNÆRMET SYNKRON DIALOGFØRING I BAND 1

a	B
1. E: "Jeg lurer på om vi bare skal ha det helt stille før den B-delen. Du trenger ikke engang det slaget."	
2. T: "Nei."	
3. E: "Da får du enda mer sånn ... weeeiii..."	
4. T: "Ja-ja. Ja."	
5. E: "Ja."	5. K: "Fint det temaet der, før refrenget"
	6. E: "Sier du det?"
	7. K: "Ja."
	8. E: "Ja?"
9. T: "For min skyld, kan vi ta første refreng også overgangen til verset?" (Teller opp)	9. G: "Fin låt, generelt."
10. (T, K, G, B, P og (E) spiller dette)	10. E: "Hvis dere er med (...) Unnskyld at jeg bare avbryter."
11. (Samspillet stopper.)	
	12. E: "Jeg tenkte på at hvis den får stå litt mer alene, den der 34-35, at man markerer den før vi går (...) etc."
13. (Samspill over forslag i ytring 12.)	
	14. T: "Ja, ok. Da er jeg med. Da vet jeg hvordan jeg skal gjøre."
	15. E: "Yes."
16. B: "Blir det for mye (...) eller skal jeg gjøre noe annet eller?"	16. T: "Jeg vil bare ta den grooven og gå over på hihat sånn som jeg gjorde nå."
17. E: "Det som jeg har skrevet..., jeg syns jo du er veldig (...)"	
18. B: "Ja, nei, jeg bare... jeg vet at jeg ikke trenger å gjøre det (...)"	
19. E: "Hvor hen? På?..."	
20. B: "Om jeg spiller for mye på verset (...)"	

I dette tilfellet trengs ikke mer enn to talerom for å organisere samtalene. Overlapping eller avbrytelse inntreffer i dialogytringene 5, 9, 10 og 16. Ellers er denne nesten lineært strukturert. Her kommer et eksempel fra band 2 som er merkbart mer synkront, hvor dialogføringer går mer på kryss av hverandre

Figur 5

## TILNÆRMET SYNKRON DIALOGFØRING I BAND 2

a	B	C
1: E: Så då kajnn vi jo bære repetere det en del gånga, bære sånn førr å få ijnn det der temaet.		
2: B2: Ja.		
3: K2: Ja, lurt. Yes.	3: (Bassisten spiller for seg selv.)	
	4: E: Så va det F-D på slutten, ikkje Fiss-Diss.	4: (Gitaristen spiller for seg selv.)
5: T2: Det er overgangen som er vanskeligst, da.	5: B2: Ja	5: (Gitaristen spiller for seg selv.)
6: B2 og E: Ja.		
7: T2: Men vi kan godt ta det. Coda.	7: (Bassisten spiller for seg selv.)	
8: E: Men det e... ja. Det bli kult når vi får det tel.		8: (Gitaristen spiller for seg selv)
9: T2: (Stemmer trommene.)	9: (K2/B2 spiller.)	9. (G2 spiller.)

I tilnærmet synkrone samtaler som denne, får man ikke med seg alt. Synkroniteten av ytringshendelser her gjør det vanskelig å hente ut en sammenhengende mening som inneholder samtlige ytringer. I starten er dette en dialog mellom E, B2 og K2, som avløses av en kort dialog mellom E og B2. T2 trer inn i dialogen ved ytring 5. En tredje dialog føres ”på sidelinja” av gitaristen, som spiller for seg selv mens de andre dialogene pågår. Disse spilte ytringene er sannsynligvis en måte gitaristen fører en indre dialog gjennom, for å finne ut hvordan han skal spille denne delen. Bassisten har også et par spilte ytringer for seg selv. Ytring 9 er tre synkrone dialoger, et par av K2 og B2 som spiller sammen, og to indre dialoger, T2 som stemmer trommer og G2 som spiller for seg selv.

Det er her kohesjon gjør seg gjeldende. Parvis skaper utsagnene mening, fordi et utsagn som stort sett alltid er rettet mot noen, blir parert på en samstemt måte. Er utsagnet et spørsmål, er responsen gjerne et svar. Kommer en påstand, etterfølges den av en reaksjon. Som i en nettsamtalsituasjon foran dataskjermen er det de utsagnene som ligger nærmest hverandre i tema, tid og tydelighet, som danner et samtalepar.

I min rolle som låtskriver har jeg ved enkelte anledninger registrert samtale på annet hold, og derved etterspurt en oppdatering, ”hva sa dere til hverandre nå?”, eller ”hva har dere blitt enige om nå?” Med dette avkrever jeg en fortelling, en narrativ gjengivelse av hva som ble sagt. Dette

påkaller hele bandets oppmerksomhet og retter fokus på fortelleren, som gjerne produserer en kortere eller lengre monolog. Dette er sjeldnere. Andre ganger kan et initiativutsagn bli hengene i lufta, uten respons, og må gjentas hvis det ikke skal glemmes. Motsatt kan et initiativ få mange responser, og det blir viktig for sammenhengen at respondentene strukturerer seg.

Transkripsjonene viser flere eksempler på begge disse i begge bandene.

Gjennomgående er band 1 en mer lineært dialogførende gruppe, mens band 2 for det meste er en mer synkront dialogførende gruppe. Med andre ord er synkroniteten eller ”hendelsestettheten” større i band 2. Dette forklarer hvordan band 2 har flere ytringer enn band 1 totalt – selv med en øvelsestid mindre.

Den talte, spilte eller tenkte ytring er alltid innfelt i et lokalt her og nå, i en dialogisk kontekst. Både figur 4 og 5 setter åpne rom der hvor det ikke spilles eller snakkes. Slike tomrom kan kun eksistere på papiret. I virkeligheten er alle rom fylt dialogisk. Enten samtaler vi med noen andre, ellers samtaler vi med oss selv. Konsekvensen blir et dialogbilde som ser slik ut, hvor hver enkelt må ha et eget ”rom”:

**Figur 6**            **DET SYNKront DIALOGFØRENDE ROM**

<b>B</b>	<b>T</b>	<b>P</b>	<b>G</b>	<b>E</b>	<b>K</b>
Indre dialog	Snakker til P	Spiller	Snakker til E.	Indre dialog	Indre dialog
Spiller	Spiller	Spiller	Spiller	Synger	Spiller
Snakker til T	Lytter til B	Lytter til B	Lytter til E/K	Respons til G	Respons til T
Indre dialog	Indre dialog	Lytter til E	Lytter til E	Snakker til alle	Spiller
Respons til E	Respons til E	Indre dialog	Respons til E	Lytter til B/T/G	Indre dialog
Spiller	Spiller	Spiller	Lytter til K	Indre dialog	Snakker til G

Denne figuren illustrerer bedre Bakhtins dialogiske filosofi. Dialoghandlingene i en samspillsituasjon er mange og tette og synkrone. For å lage en lineær mening i dette, kunne vi ha fremhevet visse ytringer som danner en kohesjonskjede, men en slik ville uansett være subjektiv, og kun for å tjene en ytre overkonkretisert forståelseshensikt. Likevel er ikke figuren god nok. Tenk på alle de forskjellige stemmene som til enhver tid er til stede i alle de forskjellige ytringene, og som avgjør ordvalg, stemmeleie, stemmeklang, intonasjonsmønster, blikk, gester. Hvordan lytter vi, hvordan responderer vi? Hva foregår hos den enkelte i hans eller hennes indre dialoger? Hvordan klarer vi midt i denne interagerende stemmeflommen – å skape sammenheng og mening?

### 8.3 Indre dialog og ytre samhandling

Det kan være komplisert å holde oppmerksomhet med ”ditt eget” samtidig som du skal delta i ”noe felles”. Vygotskys indre tale, eller Bakhtins indre dialog, er ikke noe jeg kan ”høre” hos de andre underveis, men det er likevel ikke tvil om at dette pågår. For meg selv merker jeg at jeg snakker med meg selv – ikke bare mens jeg skriver låten – men også i samspillsituasjonen mens de andre er tilstede. Vår indre monitor kommenterer vi det vi gjør underveis og den benytter seg av språket. Mens jeg synger, kan jeg godt tenke at ”dette fungerer ikke så bra” eller ”neste gang kan jeg sikkert trykke på mer her” eller lignende.

Av og til ”tenker vi høyt”, vi verbaliserer våre tanker i klartekst uten å tenke over det, og det er nettopp ”jeg bare tenker høyt” vi svarer når de andre spør ”hva sa du nå?”. Å holde en indre dialog i en sosiomusikalsk sammenheng kan være å spille for seg selv mens det pågår en annen dialog i bakgrunnen. Noen ganger har musikerne ”snakket med seg selv” om låten og om hva de skal spille utenfor øvingsrommet. Bassisten i band 2 fortalte at han hadde sagt til seg selv ”nå må du huske den siste takten av B”. Andre ganger skjer dette underveis, som når trommeslageren i band 2 fortalte at han der og da sa til seg selv ”jaja, dette blir nok tøft når vi får det til” om det unisone temaet i Coda. Ved å kommentere til oss selv og diskutere med oss selv skaper vi sammenhengen og meningen som trengs for at vi skal fungere i helheten og for at helheten skal fungere for oss. Indre dialogisering er ”meningslinken” til den ytre samhandlingen.

Utforskning av ideer foregår ved dialog mellom indre stemmer eller ved å innlemme andre personer i ytre dialoger. Den indre dialogen former ytringer av ideen (spilt eller formulert i ord er vanligst i en musikalsk setting) og forbereder deling av mening med de andre. Hvis jeg av en eller annen grunn finner ut at ”nei, det er en dårlig ide” – stopper den gjerne i utsigelsesøyeblikket. Men dette skjer først etter at jeg har ført dialog med meg selv om ideen, og kanskje til og med snakket med ideen selv?

Jeg tror at den indre dialogen løper kontinuerlig og synkront med den ytre samhandlingen, men at den er spesielt aktiv mens stoffet er ferskt og vi er i stadig forhandlingsposisjon om arrangementsdeler. Denne usynlige og uhørbare dialogen skal jeg ikke gå dypere inn i, bare fastslå at den i aller høyeste grad praktiseres i samspillsituasjonen.



## 9 Kategorisering av språket

Dette kapittelet har knekket musikkpråket ned i puslebrikker, og sortert dem etter type. Først skal vi danne oss et bilde av de ulike typene metaforer musikerne i band 1 og band 2 tyr til i forklaringer og forhandlinger. Metaforkategoriene til Lakoff & Johnson blir ”oversatt til bruksområdet musikk” ved hjelp av det innsamlede materialet. Deretter går vi gjennom teknisk-akademisk språk, referansespråk, onomatopoetika og egensitatbruk i musikernes verbale kommunikasjon. For en utenforstående, kan alle disse regnes som forskjellige musikerkoder.

### 9.1 Metaforisk språk

Metaforene er en stor bolk ord. Noen er fargerikt beskrivende og andre er beslektet med, eller satt i forbindelse med andre begrepstyper, for eksempel musikerslang, referansespråk eller formelle musikertermer. Innholdet kan være noenlunde det samme, men uttrykket kan være vidt forskjellig. Mange innarbeidede ”koder” er metaforer, for eksempel kan vi ta det rytmiske groove-fenomenet ”tapping”, som indikerer en ørliten foregripelse av taktslagene, og som gir en følelse av at tempoet går litt opp. Hva slags aktivitet er egentlig ”tapping”, og hvordan ble det et bilde på noe musikalsk? Verbet ”å tuppe” har følgende definisjon på ordnett (Kunnskapsforlaget):

**tuppe**<sup>1</sup> *-n* el. *tuppa*, *-r* (fam.) høne // (lett nedsett.) viktig ung pike, dame; (folk., i best. form) kjæleord for pike, dame

**tuppe**<sup>2</sup> *-et; -ing*

1 (især i fotball) sparke med støvelspissen

2 lage tupp på

Første betydning lar oss assosiere ”tapping” med det rykkende, litt frempå ganglaget til fjærkre. Resten av den første betydningen hjelper oss lite. Assosiasjonsbildet vi får gjennom den andre betydningen ligger i tuppen som det fremste punktet på en sko, når man går kommer spissen først. På fotballspråket kan tapping også litt negativt bety småspill og triksing. Hva som er det etymologiske opphavet til ”musikalsk tapping” og i hvilken forbindelse ordet først fant veien inn i musikkverdenen, er ikke godt å si.



De fleste navnene på ekstramusikalske parametere har opphav i engelsk språk, men dekkende definisjoner har vi som sagt ikke. Begrepene ”groove” og ”sound” brukes hyppig i samspill i den tro at partene forstår det samme. Musikere med samme utdannelse har i beste fall noenlunde samme oppfatning av hva som legges i disse begrepene. Metaforiske skildringer brukes både om de ekstramusikalske og de intramusikalske parametere, jeg har derfor tatt med metaforer om begge i samme oversikt nedenfor. I rytmisk musikk (gehørmusikk) er det ikke noe poeng å sette et skarpt skille idet groove, time (timing), beat, tuppeting etc. alle har noe med det tradisjonelle rytmeparameteret å gjøre. Her har jeg ordnet metaforene i begge bandene etter hvilket musikalsk parameter det brukes om. Jeg først sett på enkeltord som brukes adjektivisk/substantivisk og skildrende; ordformen vi tradisjonelt forbinder metaforer. De sammensatte metaforuttrykkene behandles etterpå.

**Tabell 1 METAFORER SOM SKILDRER MUSIKALSKE PARAMETRE**

PARAMETER	BAND 1	BAND 2
<i>Helhetlig stemning om form; formdeler; overganger</i>	Karavaneaktig (intro) Mystisk (A-del) Hemmelig (1. A-del) Pyntelig (instrumentaltema, 34-35) Rolig (") Ganske åpent (intro 2) Ubestemte ting (outtro) Veldig nede balladeting (låten) Oppe-låt (") Skeivt (på runden; B) Plutselig (repetisjon av B) Brå følelse (")	Ikke snill (låten) Nusselig (en av B-delene) Slem (intro) Majestetisk (sluttfrase) Hektisk (overgang ut fra B) Knapp (") Deilig (utvidet overgang ut fra B) Øs – pøs – del (outtro) Høydare (B-del) Luftigere (A-del)
<i>Groove; rytmikk; tempo m.m.</i>	Tuppefølelse Baktung Siganes På – høgget – følelse Stressa Sug Dansende Vuggende Flytende Mykere Jevnt Kos Intenst Tynt Lettere Markant	Heftig Pushy

	Tett Deilig bakpå Trekk	
<i>Melodikk</i>	Småorientalsk (intro-tema) Stiganes (bass; mellomspill)	Hyggelig (Bassmelodi i B) Herlig (")
<i>Dynamikk</i>	Effektfull Full køl Hold (takt 23) Nedbygningsting (mellomspill) Flytegreie (") Åpent (") Oppe (generelt) Nede (generelt) Åpen (takt 34-35) Veldig pyntelig (") Yndig-pyndig (") Stort (Coda)	Superpompøst Oppbyggingskamerat Innpust, pust (break før B) Hvile (") Håll (") Kontrast (") Pustekamerat (") Oppe (generelt) Nede (generelt) Nakent (om 2. A-del) Drop (takt 21) Full smekk (takt 22) Tyngdekamerat (om takt 22) Bobla (takt 23) Svæveparti (takt 18-23)
<i>Harmonikk</i>	Småfrekt (gitarostinat over skiftende B-akkorder)	Hipt (forslag om reharmonisering) Klatreakkorder
<i>Sound (lyd, effekt, volum, register, spillemåte)</i>	Stort (drone) Plasskrevende (") Lyst oppe (keyboards 34-35) Rått (gitar; wah-wah) Kulere (") Skummelt trojll (gitar; vreng) Meir tejnner (") Linjeaktig (gitar) Hurtig plukking (") Plukkegreia (") Slavisk gjennomført (") Underdelingsting (") Regndråpeaktig (") Luftig (") (A-del) Massivt (tromme-groove) Skumlifisere (bass; A-del) Massive Attack – skummel (") Luftig (")	Tjukke (drone på A-del) Tjukt som smør (") God kremet suppe (") Fyldig (") Massive (") Frisk salat (piano på B-del) Lyst oppe (keyboards 34-35) Heavy (gitar, delay) Feitere (gitar, delay, vreng) Skummel (gitar, vreng) Tørrere (gitar; A-del) Tepping (gitar) Fløtesuppa (") Kjeks med ost; brie (") Fyllmasse (gitar, B-del) Øs – pøs – ting (improvisert outro) Fritt vilt (") Mølje (") Møljekamerat (") Snill (bass; fra takt 18) Slavisk (gitar; ostinat) Flat (") Jevn (") Intenst (") Krampe (")

Ord som "karavaneaktig", "hemmelig" og "mystisk" om stemningen i låtens deler er uklare poetiske bilder. Hva slags praktisk musikalsk implikasjon har "hemmelig"? Mange slike metaforer

bærer i seg et eller flere musikalske parametere hvor enkelte er sterkere fokuserte enn andre. De plasserer noe i forgrunnen mens de skjuler noe annet. Hva som fremheves kan være individuelt. Når jeg bruker ”karavaneaktig” om låten, fokuserer jeg sterkest på rytmikk og dynamikk. En karavane som musikalsk bilde har (for meg) betydningen finstilt, moderat flytende rytmisk bevegelse. Noe som gradvis nærmer seg langt borte fra, og derved får en jevnt økende dynamikk. Jeg forsøker å formidle alt dette på en gang gjennom å bruke beskrivelsesmetaforen

”karavaneaktig”. Slik utdyper jeg senere den musikalske karavanens gang på øvelsen:

”Høydepunktet er jo egentlig slutten, andre refrenget og ut. Og d'et kult, det. D'et jo bære at da kajnn vi på en måte få den der karavan' liksom langt ujnna liksom først og så kjem den nært liksom og så bli majnn heilt reve med... (appendiks, s.211)

Stemmingsmetaforer av typen ”karavaneaktig”, ”hemmelig” og ”mystisk” kunne vært satt opp flere steder i tabellen, under hvert potensielle parameter. De har et mye mer omfattende innhold enn for eksempel ”linjeaktig” om gitarspill, som tydelig refererer til ”melodilinjer”. Metaforen er her en omskriving av et formelt begrep. ”Skummelt trojll” om gitarspill er plassert under sound fordi fokusintensjonen er å få en styggere, røffere gitarlyd med vring. Realiseringen av ”skummelt trojll” avhenger også av spillemåte. Til bassisten bruker jeg ”Massive Attack<sup>36</sup> - skummel” primært om spillemåte (rytmisk pumpende; suggererende), men avhenger også av at tonene legges i et mørkere; dypere register – altså er register/klangvalg med på å få det ”Massive Attack - skummelt”. Metaforen har sugd opp i seg bandreferansen ”Massive Attack”, og realiseringen forutsetter at bassisten har hørt dette bandet live eller på plate. For å trekke en tråd fra Bakhtins stemmer i det forrige kapittelet, representerer hver metafor en liten stemmeverden i seg selv.

Hvis vi nå ser på mengde metaforer – så langt: Hvilke parametrene bruker vi mange metaforer om, og hvilke beskrives lite ved hjelp av metaforer?

Harmonikk og melodikk er så godt som ubeskrevne blad. Disse parametrene er også de to som er mest ”ferdige” i blekka. Det er ikke lagt så mye spillerom her, og til avklarings spørsmål rundt innholdet i blekka bruker vi i større grad akademisk språk, ikke metaforer. Derimot har både dynamikk og sound fått fargerik og fyldig metaforisk behandling i begge bandene. Dynamikk har ingen uttalte intensjoner i blekka og på lydsiden er det kun dronen blekka etterspør, derfor er vi

---

<sup>36</sup> Massive Attack: britisk band fra nittitallet (elektronisk jazz og hip hop).

tvunget til å forhandle verbalt om løsinger på disse parametrene. Etersom både dynamikk og sound er så uhandgripelige og umålbare størrelser, er det naturlig at forsøk på å verbalisere dem blir mange og ulike.

Beskrivende ord om groove-parametret viser en påtagelig forskjell på de to bandene. I band 1 bruker vi en lang rekke forskjellige metaforer, mens det er jevngodt med ingenting i band 2. Noe kan selvsagt forklares ved at det ene bandets aktører er kjent for hverandre og kjent med meg og min musikk, mens det andre bandets aktører er tilsvarende ukjente. Ikke minst har dette noe å si for tospannet bassist og trommeslager, om de har spilt sammen før eller ikke og om de har felles referanser til grooves fra mine tidligere låter. I band 1 har disse bassisten og trommeslageren noe av denne bakgrunnskjennskapen. Intervjusede uttalelsene bekrefter denne vesensforskjellen. Mens Trommeslageren i band 2 sier han blant annet bruker erfaringene fra det stoffet han har spilt med meg før, bruker trommeslageren i band 2 andre referanser (Steve Gadd) og støtter seg til eliminasjonsmetoden: ”fikk prøvd ut alt som ikke funka no særlig” (ibid s.249). Vi skal i fortsettelsen se på om Band 2 demmer opp for manglende metaforutsagn om groove-parametret gjennom å verbalisere det på andre måter.

### **9.1.1 Musikk er en perpetuum mobile – metafor-teori i praksis**

I kapittel 3 introduserte jeg Lakoff og Johnsons metaforkategorier. Jeg skal, på liknende måte som Lakoff og Johnson organiserer dagligspråkets metaforer, vise hvordan ulike begrepsmetaforer lar oss forstå musikk ut fra noe annet. En del metaforer passer innenfor flere begrepskategorier eller er kombinasjoner av flere. Eksempelene nedenfor er et utvalg i forhold til total mengde begrepsmetaforer. Underveis kommenterer jeg metaforene i forhold til parametre.

#### **a. Musikalske strukturmetaforer**

Strukturmetaforene lar oss forstå et musikalsk begrep ut fra et annet begrep. De metaforbegrepene som forekommer oftest strukturerer musikk ut fra ulike typer gjenstander.

#### **MUSIKK ER EN GJENSTAND**

Mange musikkmetaforer har en ”gjenstands” karakteristika, ut fra hva slags handlinger i knytter til gjenstanden. Oftest forekommer begrepsmetaforer som lar oss manipulere med gjenstanden. For eksempel i uttrykket ”vi skulle ha *plukket det litt fra hverandre* på verset” forstås dynamikk som

en gjenstand vi kan montere og demontere (byggesett, puslespill, maskiner, lego, duplo og likende), noe som eksisterer både som helhet og som deler. Dette er bilder som passer på en låts dynamikk, hvor vi skal forholde oss til helhet og deler i låten, men også hvor dynamikk som musikalsk virkemiddel frembringes av flere faktorer, eksempelvis volum (amplitude), sound (instrumentering og lydvalg), hendelsestetthet (spillemåte, groove, m.m.).

Formdeler kan også være manipulerbare ting: ”La oss *fikle* litt *med den* her”, sagt om refrengdelen av låten. Vi kan handtere den som en ting, og ”fikle” med den, men her er den ikke demonterbar. Utsagnene ”(...), men at vi der *klipper det ned*” og ”jeg *legger av grooven* lite grann der” lar oss i første tilfellet forstå dynamikk som en gjenstand vi kan henge opp og klippe ned, i det andre tilfellet billedliggjøres groove som en samlet gjenstand man kan plukke opp og legge fra seg. Problemet med å holde gjenstanden samlet ligger i gradsantydningen ”lite grann”, hvor vi faller tilbake til demonterbar gjenstand – metaforen.

Ting har utseende, blant annet kanter og størrelse: ”... nå var det litt *skeivt* på runden” (om form) eller ”den (...) *tar veldig mye plass*.” (brukt om både gitar- og dronesound; register/volum). Sistnevnte strukturerer ikke bare gitarsound/dronesound som gjenstand, men plasserer den *i* noe. Hvis noe tar stor plass, tar den plass i forhold til noe – enten utstrakt i et terreng eller utfyllende i en beholder.

## SOUND ER MAT

Musikk kan også være helt spesifikke ting, for eksempel mat. Begrepsmetaforen ”musikk er mat” brukes nesten utelukkende om sound. Her er det dronens sound som beskrives: ”Den er *tjukk som smør* (...) *smør og fett*” og ”hvis du tenker den *en god og kremet suppe* (...)”. Pianosound, som er luftigere og tynnere beskrives på følgende måte: ”... som *salat, frisk salat*”. Gitarens sound bør ”... ha litt *fetere* lyd”, men ikke hele tiden for da blir alt ”... *fløtesuppe*.” Helst bør gitaristen spille en kombinasjon: ”Blir liksom *kjeks med ost*. Da har du *kjeksene som er tørre*, så kommer *brien som er fylldig rundt*.” Mat som bilde på sound har med tykkelse og massivitet å gjøre. Fet mat, krem, smør, fløtesuppe forsøker alle å ”gi soundet kjøtt på beina”. I lydbildet signaliserer matmetaforen hvor mye av et frekvensområde eller lydspekter som skal dekkes. For enkeltsounden signaliserer matmetaforen type lydvalg, for eksempel kan clean illustreres ved tørre kjeks, tynn suppe, eller frisk salat.

## MUSIKK ER GJENSTANDER I BEVEGELSE

Når musikk struktureres ut fra ”gjenstander i bevegelse” arter det seg for eksempel slik:

”Så er det bare å *følge melodien*” (følg melodiens rytmikk; synkoper) ”Jeg liker det mønsteret som *flytter seg*” (harmoni; sus2-akkorder) ”Syns *den kom mer enn fort nok* allerede” (form; overgang fra B) ”Jeg tror ikke *den skal gå for lenge*, den greia der.” (vamp i outtro) ”(...), så skal den *sitte som et skudd*.” (melodi; Coda-tema)

## FOR EKSEMPEL FARKOSTER

Når vi bruker uttrykk som ”... *ror i gang*”, ”... *starter det*” eller ”da kan vi *kjøre* B-partiet *noen runder*” er musikken ikke bare en ting i bevegelse. Disse viser oss hvordan vi forstår henholdsvis vampform, dronesound og formdelen B (refreng) ut fra egenskapen til en farkost. Musikk strukturert som farkost lar seg ”starte”, ”ro i gang” eller ”kjøre”. ”Da kan vi kjøre B-partiet noen runder” kombinerer begrepsmetaforen ”musikk er en farkost” med som beveger seg etter en orientering ”noen runder”. ”Nå *kjør*er vi *fra toppen*” er nok et eksempel på det samme. Denne er en kombinasjon av strukturmetafor *kjør*er (egenskap av farkost) og orienteringsmetafor *fra toppen* (orientering til sted; her ”fra toppen av blekka”).

## ELLER EVIGHETSMASKINER

I musikkens verden går det an å fremstille dronesound som en perpetuum mobile eller evighetsmaskin: ”Hvis man først *starter det*, er det da noe som blir værende?” Det samme skjer for gitarriffet; gitarostinatet på B-delen: ”Finest når *den går hele tida*.”

Brorparten av de begrepsmetaforene vi har sett på så langt lar musikalske aspekter struktureres, forstås, utøves og omtales delvis ut fra ”gjenstander som kan manipuleres” eller ”gjenstander i bevegelse”. Begrepsmetaforene som beskriver musikk som bevegelsesobjekter, gjør det i forhold til vår oppfattelse av rom og tid, og at musikalske parametere kan strekkes ut innenfor tiden, utover i rommet, eller beveges mot et mål eller bestemmelsessted. Kombinasjoner mellom strukturmetaforer og orienteringsmetaforer er vanlige. Disse to kombineres også gjerne med stoff- eller entitetsmetaforer og beholdermetaforer. Dette skal vi se nærmere på i fortsettelsen.

## b. Orienteringsmetaforer om musikk

De grunnleggende erfaringene av vår egen orientering i rommet (for eksempel gjennom syn og hørsel) gir opphav til orienteringsmetaforer. De organiserer eller orienterer begreper i forhold til hverandre. Mange ganger brukes naturen som referanse til avstand eller bevegelsesorientering.

### MUSIKK ER ET STED I NATUREN

La oss starte med å se musikk som ”sted i naturen”: ”Vi ligg *i samme terrenget* ...” og ”nu va eg litt mer *i sona*.” Her brukes stedsangivelsene om sound (register i forhold til frekvensterreng). Bildet av frekvenser som avtegnede lydrområder, er a la slike som Allan F. Moore (1993) snakker om i sin *Rock: The Primary Text*. Her deles frekvensene inn i lydsjikt, lag eller strata, hvor noe settes i forgrunnen og annet i mellom- eller bakgrunnen. ”Klare du *å klive oppover*?” og ”den ligg i sona tel bassisten når den *ligg der nede*” (fortsatt om register) beskriver lydsjiktene som ulike høydenivåer vi kan orientere oss oppover eller nedover i. ”Bare *helt i bakgrunnen*” sier bassisten i band 2 om hvor i dette landskapet doblingen av B-melodien skal plasseres. Å se på soundbegrepet som inndelt i terreng eller soner er en anskuelsesmåte mange musikkfolk har felles.

### MUSIKK ER EN REISE LANGS EN VEI

La oss videre se på musikk som ”en reise langs en vei”: ”Jeg *følger melodien et stykke*, men bare *et stykke... og så tilbake igjen*.” Her er melodien en gjenstand i bevegelse som har et reisemål, gjenstanden orienteres som etter en vei. Dette er en kombinasjon av struktur- og orienteringsbegrep. Her er et liknende eksempel: ”... samme forholdning *forskyves i terrenget*”. En harmonisk forholdning *forskyves* (den er en ting vi kan flytte på) *i terrenget* (orientering i naturen). Dynamikkmetaforene har ofte i seg retningsorienteringen ned eller opp: ”Det er bare *en liten rygg, en liten ås* vi skal *over*.” Dynamikk er her en entitet i naturen som man orienterer seg i forhold til, i dette tilfellet må vi ”opp” for å komme ”over” den. Bestemmelsesstedet ”dit vi skal” eller ”der noe skal utføres” er ofte en formdel: ”Vi kan gjøre de instrumentalgreiene til *et sted å bygge det opp* igjen.” Dynamikk er fortsatt noe som skal ”opp”; i dette tilfelle i form av en gjenstand vi kan bygge, mens ”de instrumentalgreiene” (her formdelen mellomspillet etter første refreng) er en stedsorientering, en lokasjon. Dette ”stedet” finnes også notert som avgrenset taktperiode i blekka. Mens vi er på tur kan vi ”... *vandre via de akkordene* der.” Harmonier; akkorder kan også ses på som entiteter vi kan orientere oss etter.

Veien er ”låten utstrakt lineært” – som etter en linje eller en vei med markert start og slutt, som avtegnet i blekka fra A til Å. Dette er en svært innarbeidet måte å se musikk på, som mange musikkfilosofar har undret og ergret seg over. Notasjon i seg selv må ta en del av skylda for dette. Den konkrete nedtegnelsen av noter på linjer og avgrensede taktperioder bidrar til å holde på den musikklineære tankegangen. Her er det skriftkulturen som snakker.

### OPP OG NED ORIENTERING

Ligger refrenget høyere oppe enn resten av låten? Hvis vi tar følgende eksempel bokstavelig, ja, da gjør de det: ”Jeg tenkte et sånt sveveparti fra 18, som *går opp mot refrenget*.” Det er orienteringen *opp mot refrenget* som er interessant. Metaforen *sveve* i ”sveveparti” forteller bare hvordan vi skal forflytte oss dit. De fleste opp- og nedmetaforene har med dynamikk å gjøre. Her er noen flere ytringer fra samspilløvelsene:

”Hvis vi e *sinnssykt høyt oppe* på slutten av A-delen da, og hvis vi kan klare å komme oss *litt opp til*.”

”Vi burde *gått ned* på intro 2, og så *bygd det opp* til B, for å få samme greia *ned*, eller så må vi *holde det lenger nede* også, og *heller ta det opp*.”

”Hvis vi bare *løfter* det mer og mer.”

”Det var ikke noe *opp* på andre refrenget heller, det var nesten *ned*.”

Her er det mye opp og ned på en gang. I samme åndedrett kan vi tenke dynamikk som gradsforskjeller, noe det er mer eller mindre av. Dette kan illustreres ved utsagnet ”*opp og opp og opp*”. ”Opp og opp og opp” er en sterkere eller lengre opp-orientering enn bare ”opp”.

For å oppsummere, det er helst dynamikk som orienteres opp eller ned. Tempo og sjanger har også en slik orientering, for eksempel når trommeslageren i band 1 filosoferer over mulige helhetsløsninger på låten. Den kan være en ”nede ballade-ting” (rolig tempo) eller en ”oppe-ting” (raskt tempo). Lyse toner (høyfrekvent register) er opp. Mørke toner (lavfrekvent register) er ned. Det snakkes også om *oppgang* og *nedgang* i forbindelse med harmoniske eller tonale vandringer. Hvorfor? Igjen har dette med vårt bilde av noe som ligge utover en linje, tonenes tilhørighet i forhold til hverandre slik de gripes på en gitarhals eller i forhold til høyre- eller venstreorientering på tangentbrettet på et piano. Vi er tillært assosiasjonsrekken opp, lys, høy om de tonene som klinger med høyt frekvenstall og assosiasjonsrekken, ned, mørk, lav om tonene som klinger med lavt frekvenstall. For øvrig kan disse oppfattes som flere sider av samme sak, nemlig dynamikk.



Både volum, frekvenser og register har med dynamikk å gjøre. I begge bandene brukes en flokk av orienteringsmetaforene ”opp” og ”ned”.

#### OPP OG NED, BYGGEKLOSSER OG FLATER

Kombinasjonen opp/ned-orientering settes ofte i forbindelse med en bygningsgjenstand. Fortsatt handler det om dynamikk: ”Det er mer *en nedbygningsting*” og ”bare vi får til *en skikkelig oppbygning* begge gangene”. Retningen er fortsatt ned eller opp, men vi må bygge dynamikken i den angitte retningen, altså er dynamikk en ting vi kan manipulere igjen. ”Du bare *flater det ut* når du skal *ned* å begynne igjen” gir oss et bilde av dynamikk som om det er et stoff vi kan glatte utover, orienteringen er derfor mer en flate enn en bygning. Flateorienteringen ser vi også i ”det får en annen karakter i og med at *det ligger et annet underlag* for den der. Akkordene lager her en flate som gitarostinatet kan legges oppå. Når keyboardisten i band 2 snakker om ”(...) *å teppelegge* hele låten” er det låten som er en flate som drone eller pad (sound) kan trekkes over.

#### c. Kulturell koherens

Hvordan samsvarer begrepsbruken med ”kulturens verdier”? Bandene i undersøkelsen, og sikkert bandkulturen generelt, bruker orienteringsmetaforene svært kameleonsk. For eksempel skifter det fort mellom at OPP er BRA og OPP er DÅRLIG. Se på disse ytringene: ”Intro 2 ble *altfor oppe*”. Ytringen speiler den forrige spilte ytringen (hvor det ble spilt med sterk dynamikk, høyt volum), og som preget erfaringen med betydningen OPP er NEGATIVT. I ytringen ”får du den *opp* litt, tror jeg det blir *veldig tøff*” skifter betydningen ham på bakgrunn av samme erfaring og nå er OPP noe POSITIVT. På tilsvarende måte kan NED kan også være BRA eller DÅRLIG. Betydningen legges i erfaringsgrunnlaget i forhold til de gryende arrangementsavtalene del for del gjennom låten. Dersom bandmusikere oppfatter dynamikkverdien NED som bra i en intro men OPP som bra i et refreng, er dette to ulike grunnlag i erfaringen. OPP og NED har samme betydning i begge band mht volum, tempo, toneregister; dynamikk, men verdiene BRA og DÅRLIG er omskiftelige.

Denne type kulturell koherens vil sann sett være høyst ustadige, hvor verdiene bestemmes på erfaringsmessige mikronivå. Nye erfaringsgrunnlag vil stadig føre til oppjusteringer av verdiene, og disse vil endre seg med formdelene innad i et låtarrangement. For poplåter generelt vil disse verdiene ofte sammenfalle i henhold til traderte vaner om dynamikk. Det er en kjent prosedyre å legge opp til en viss stigning i dynamikk gjennom en låt, hvor for eksempel det siste refreng er

klimaks. Mange låter velger en dynamisk lavt første vers (uansett om introen er ”oppe” eller ”nede”). Men selv om mange følger et tradisjonelt mønster her, er det ingen fastlagte regler og rutiner som gjelder alle.

#### d. Ontologiske musikkmetaforer

Å la hendelser, handlinger, følelser, tanker etc. representeres ved stoffer, entiteter eller beholdere har sammenheng med våre erfaringer med fysiske objekter (som menneskekroppen). Disse erfaringene legger grunnlaget for et stort spekter ontologiske metaforer.

#### FORMDELER ER BEHOLDERE

La oss tegne overgangen fra den forrige kategorien, orienteringsmetaforer, til denne, ontologiske metaforer, med en kombinasjon av de to: ”(...) for å få litt *avstand til den*, for (...) nå er vi veldig *inne i den*.” Her er det låten som helhet som man kan orientere seg bort fra (gjenstand/entitet) eller befinne seg inne i (beholder); i betydningen være oppslukt eller engasjert i. Låtens formdeler er alle beholdere, steder vi kan *være i*, *gå inn i* eller *gå gjennom*. Se på disse eksemplene:

”Det er kanskje kult at bassen *kommer inn* etter en stund” (form; her: intro)

”Det skal vi fram til *gjennom* det verset.” (form; verset)

”Vi jobber oss *inn i* en ny A.” (form; verset)

”(...) og så *går* vi rett *i slutten*.” (form; outro)

#### DYNAMIKK, GROOVE OG SOUND ER STOFFER

Dynamikk erfares som beholdere eller stoff, eller en kombinasjon av de to. ”Så lager du litt *rom til melodien*” er eksempel på dynamikk som beholder, noe melodien kan plassere seg oppi. De neste ytringene viser hvordan begrepsmetaforene lar oss forstå dynamikk ut fra en stofflig representasjon:

- 1) ”Spare litt på *kruttet*?”
- 2) ”Refreng et andre gang, er det *full køl* der, da?”
- 3) ”*Fullt driv* på første.”
- 4) ”Det *går jevnt*.”
- 5) ”Så *baller den på seg*.”
- 6) ”Det *bygger seg opp*.”
- 7) ”Det *flyter over*.”
- 8) ”Ja, vi bare *pøser* mer.”
- 9) ”Det kan jo være fint å *tørke det helt opp* på andre verset.”
- 10) ”Hvis B-delen kommer to ganger må vi ha *noe å gå på*.”

I det første eksemplet er dynamikk et sprengstoff (krutt), noe det kan være lurt å holde under kontroll. De tre neste eksemplene erfarer dynamikk som et drivstoff (f.eks. kull), noe som vil gi

fart og fremdrift i store mengder eller holde jevn fremdrift i passe mengder. Femte og sjette setningen omtaler dynamikk som et akkumulierende fast stoff, mens den sjuende lar oss forstå dynamikk som et akkumulierende flytende stoff, blir det for mye renner det over. (Legg også merke til opp-orienteringen i 6) og 7).) Åttende setning er nok en forståelse av dynamikk som flytende stoff, noe vi har rikelige mengder av. I niende setning er dynamikk et flytende overskuddsstoff som vi kan tørke opp dersom vi vil ha mindre av det. Tiende setningen beskriver dynamikk som en stoffressurs vi må spare på.

Kombinasjonen stoff og beholder finner vi også mange eksempler på om dynamikk i kombinasjon med form. Jeg nevner bare denne: "Du tenker å *fylle takt 23* helt... *til bristepunktet?*" Takt 23 er beholderen som skal fylles til den brister.

I kraft av å være et stoff som utvider seg, er det også her slik at jo mer av det man har, jo større effekt får man: "Det *sveller*, at liksom *vokse, vokse, vokse*". "Tre ganger vokse" er atskillig kraftigere saker enn bare "vokse".

Stoffmetaforene brukes likeså om groove og sound. Disse oppfører seg som flytende stoffer, faste stoffer, oppløselige stoffer, noe vi kan lagre og destillere. De følgende er brukt om sound og/eller groove som hendelsesfrekvens. Slektskapet til parametret dynamikk er nært, og de bør betraktes som en forlengelse av hverandre.

"Den kommer *sigende*."

"Grooven skal holde seg litt *flytende*."

"... bare la det *flyte* litt mer på refrenget."

"Du skal bare *lesse* på."

"Det går an å *løse det litt opp*."

"Du kan *løse opp*. Først kan du *bevare det* sånn at det er statisk fram til der, og så begynner du å *lede det ut i et eller annet*."

En "flytende" og "sigende" groove forbindes med noe jevnt og avpasset, åpent og rolig. Ser man disse i sammenheng med enkeltordsmetaforene til band 1 er det blant annet slike ord som brukes for å forklare den type groove som er ønskelig. Når man skal "lesse på", går det på å spille mer og ta mer plass i lydbildet. Å løse opp blir det motsatte, da strippest lydbildet ned gjennom å plukke vekk elementer; det spilles færre ting. Siste utsagnet viser at groove og sound kan ha motsatte kvaliteter; de kan beholdes uforandret og forvares ("bevare"; "statisk") og de kan beveges og endres ("lede det ut i et eller annet").

### e. Personifikasjon

Personifikasjon er en ontologisk metaforkategori, velbrukt i dagligspråket, hvor vi låner menneskelige egenskaper til noe abstrakt eller en fysisk ting. Det er ikke like mange tilfeller av personifikasjon brukt om musikk som tilfeller av de andre begrepskategoriene, dette gjelder både metaforer og metonymier.

Hvordan spesifiseres musikk som personer? Musikk kan ha menneskelige kvaliteter: ”Den skal ikke være *så snill* den låten, skal den det?” eller ”men [intro-partiet], det er *ganske slem*.” Hva ved låten er det som assosieres til ”snill” og ”slem”? Er det dynamikken, er det akkordene hvor noen er åpne, enkle og spilt i et lyst leie (”snille”) og andre er tette, altererte og spilt i et mørkt leie (”slemme”)? Musikk oppfører seg også som mennesker. Se på disse eksemplene:

”Verset skal *rusle pent av gårde*.”

”Hvis den [takten] får *stå* mer *alene*...”

”... en mer rytmisk ting som kan *ligge og kna* litt i verset.”

”(...) og så med en liten *innpust* på 21.”

Formdeler kan spasere turer og stå alene og dynamiske overganger/break kan puste. En groove kan ligge og den kan kna i en formdel (verset).

### f. Metonymi om musikere

Denne kategorien er mer direkte refererende enn metaforen, for eksempel at en setter del for helhet eller at et uttrykk byttes ut med et annet. Utsagnet ”det kan jo hjelpe hvis gitaren gjør et eller annet (...)” kan være et eksempel på metonymi. Rollen gitarist er helhet, gitaren er del av denne helheten. Her setter jeg inn ”gitaren” som handlende subjekt istedenfor ”gitaristen”.

Metonymiene er så godt som fraværende hos begge bandene.

## 9.1.2 Musikerne *er* musikalske aspekter

De følgende eksemplene viser at vi ikke bare bruker metaforiske begreper for å låne fysiske gjenstander menneskelige egenskaper. Det hender at vi fører musikkspesifikasjon på mennesker også, altså en slags motsatt personifikasjon. Igjen er dynamikk sentralt, sett i relasjon til sound og hendelsestetthet: ”... fra 21 så *sveller* vi” og ”vi bare *dør ut*” uttrykker henholdsvis dynamisk økning og dynamisk nedgang ved å overføre spillemåte til vår menneskelige væren. Det som skjer i musikken hender med oss, utføres gjennom oss eller *er* oss:

”Du ligger og er litt tynnere.”  
”Alle er like brede.”  
”Du kan godt breie deg mer på refrenget.”  
”Vi sniker oss inn i A-delen.”  
”Og så kommer dere krypende inn på 28.”

Det vi egentlig vil formidle med ”å være tynnere” er ”å spille mindre ting”, ”å spille forsiktigere” og liknende. At musikerne skal være ”like brede” eller skal ”breie seg” betyr ”å spille flere ting”, ”å spille kraftigere” og liknende. Når vi ”sniker oss” og ”kryper” inn i ulike formdeler indikerer det en gradvis dynamisk overgang eller gradvis økende hendelsestetthet. Det refereres gjerne også til spillemåte/sound på dette viset:

”Du bare kommer som et ekko.”  
”Prøv en gang der jeg klistrer meg på dere.”  
”Jeg skal stramme meg litt opp på en A-delen.”  
”Du kan få lov til å vrenge av seg noe der, noe skummelt. ... du må vise tenner.”  
”Du kan ligge og gjøre (...) rare ting.”  
”At du danser mer der.”  
”Når du ligger der blir det (...) krangling mellom meg og deg.” ”(...) så vi tar livet av hverandre der.”

Skulle vi tatt disse instruksene bokstavelig, ville bandøvelsen blitt en surrealistisk opplevelse. Bassisten ville oppføre seg ”som et ekko”, ”klistre seg på oss” og ”stramme seg opp” mens keyboardisten ville ”ligge og gjøre rare ting”. Gitaristen ville først ”vrenge av seg noe skummelt og vise tenner”, deretter ”danse mer” og til slutt ”ligge og krangle med meg” i så alvorlig grad at vi ville ”ta livet av hverandre”. Det disse uttrykksmåtene vil formidle er at bassisten skal spille et kort melodisk svar (ekko), doble melodilinja i B-delen (klistre seg) og at han ønsker å strukturere basspillet bedre på A-delen (stramme opp). Keyboardisten oppfordres til å improvisere litt friere (gjøre rare ting). Budskapene til gitaristen er først at han skal spille noen tøffe riff eller rocka fraser med vregelyd eller lignende (vrenge noe skummelt; vise tenner) deretter at han skal spille noe som føyer seg bedre inn i den helhetlige grooven (danse) og avslutningsvis at han ligger i et samme frekvensområde som meg med det han spiller, og dette gjør det vanskelig å få frem begge deler (krangle og ta livet av). Oversatt til ”vanlig musikkpråk” fremstår ikke handlingene like absurde og dramatiske.

### 9.1.3 Kort oppsummering

Som innledende instruks eller forhandlinger er det typisk å først bruke metaforiske skildringer. Forstår musikere metaforisk språk? Kan vi like gjerne bruke "vanlig musikk-språk" med en gang?

Igjen ligger noe av forskjellen i om vi kjenner hverandre eller ikke. Følgende to utsagn illustrerer dette: "Metaforer er et middel til å gjøre seg forstått. Jo bedre man kjenner hverandre, som menneske og musikalsk, vet man hvilket språk man forstår. Slik kommunikasjon utvikles hver gang man spiller" (T2, appendiks, s252). Gitaristen som er ny i det kjente bandet sier: "Du kjenner en del faguttrykk og begreper. Det er lettere å forstå konkrete referanser. Når du sier U2 eller Egde, for eksempel, er det lett å skjønne hva du vil frem til. Metaforer er litt verre å forstå" (ibid s.253). Bassisten i det ukjente bandet etterlyser også enklere formuleringer og mer direkte språk. Ut fra dette kan vi trekke at det er mer sannsynlig å få gjennomslag med metaforiske utsagn i et kjent band enn i et ukjent band.

Noe av nøkkelen her er å sette seg inn i en del felles "bilder om musikk". Ser vi tilbake på dette kapittelet er låten som helhetsform en stor beholder med en flate som for eksempel kan teppelegges. Inni denne finnes mindre beholdere for hver formdel, og inni disse igjen enda mindre taktbeholdere. Oppi disse kan vi fylle ulike stoff, som dynamikk, sound og groove ved siden av meloditing, harmonisk fyllmasse og pustekamerater. Stoffene kan være faste, oppløselige, flytende, lagringsvennlige, foranderlige, noe som det blir mer eller mindre av, for eksempel målt inni en beholder (øke, minke, flyte over). Stoffene kan også ses på som byggeblokker som kan tas fra hverandre og bygges opp og ned igjen. Dynamikk er det parametret som oftest orienteres opp eller ned i en eller annen forbindelse, gjerne i kombinasjonen med ulike stoff- og beholdermetaforer.

## 9.2 Teknisk-akademisk språk, fra "frygisk" til "wah-wah"

Rytmske musikere er flinke til å "mikse og matche" musikkbegreper. I begge bandene er det mange eksempler på tekniske eller akademiske musikkuttrykk som ikke brukes stående for seg selv, men blandes med muntlig sjargong eller brukes i forbindelse med et metaforisk uttrykk. Det faller tungt for oss å være presise nok. Ikke bare er musikk sjelden håndfast eller presis, men også situasjonens hendelsesmettede og hektiske art gjør at vi ikke tar oss tid til å uttrykke presist nok hva vi mener og ønsker. Bandøvelsen blir på sett og vis et forum for "retorisk improvisasjon" hvor vi tyr til de begrepene som er lettest tilgjengelige for oss. Disse er ord og begreper vi har for vane

for å bruke eller ord og begreper som ligger langt fremme i hukommelsen. Vi sier det som faller oss inn, og prøver gjerne om igjen flere ganger.

### 9.2.1 Blandingsbegreper og symboler

Mange formelle begreper reflekterer innholdet i blekka. Om formdelene bruker vi ”rytmiske” varianter side om side med tradisjonelle kunstmusikalske: ”A”, ”A-del” alternativt ”vers”, ”B”, ”B-del” eller ”refreng”, ”intro”, ”outtro”, ”vamp”, ”mellomspill”, ”overgang”, ”repetisjon” og ”Coda”. Formdeler benevnes også som ”perioder”, ”tolvtakter”, ”åtteperioder”, ”åttetakters form”, ”partier”, her snakker vi også om ”periodefølelse”, vi går helt ned i ”takter”, benevner taktene etter varighet eller størrelse: ”2/4-takt” og ”6/4-takt”, kaller dem ved halvformelle kjæle navn som ”pausetakt” og ”hviletakt” eller bruker taktnumrene som henvisning. Disse bruker vi for å peke på bestemte takter som skiller seg ut ved at det blir et dynamisk oppbrudd eller endring (pausetakt, hviletakt). Etter hvert ble takt 23 (siste takt av A; verset) et slikt omdiskutert barn med mange navn. Vi påpeker ”opptakter” og enkeltslag i takten, ”eneren”, ”toeren” etc. Disse begrepene er kjente for skolerte musikere, og de refererer til det samme som avbildet på et noteark (se blekka).

Forskjellige symboler brukt i blekka vises også til ved navn: kryss, oppløsningstegn, dalsegno, Codategn, G-nøkkel og F-nøkkel. Innenfor melodikk og harmonikk navngis mange enkelttoner (Giss, D, F, m.fl.), enkelttoner kan også være *topptoner*<sup>37</sup>, ”grunntoner” (akkordbestemmende tone, for eksempel C i en Cmaj7), fellestoner (toner som kan ligge eller spilles uforandret gjennom flere akkorder) eller ”dronetoner” (her: toner som er designert spilt med synthpad; teppelyd). Når det gjelder intervalltoner brukes de formelle navnene ”ters”, ”moll-ters”, ”kvint”, ”septim”, men for å diskutere akkordtonene brukes ofte bare tall, for eksempel indikerer akkorden C5add9+11 at ”nieren” spilles men at ”tre” og ”sju” ikke skal være med. Å skrive, lese og diskutere akkordbesifring er vanligere i rytmisk musikkskolering enn i klassisk. Vi har akkordnavn som ”E13(b9)” og ”Esus2”, men snakker også om mulige *polyakkorder*<sup>38</sup> ”polyakkordting”, ”E-vamping”, ”liggetaktakkord” (ut fra egenskapen den har i en gitt takt), ”dur”, ”moll”, *reharmonisering*<sup>39</sup> og *forholdninger*<sup>40</sup>. Skalatypen frygisk nevnes for å karakterisere tonespråket.

---

<sup>37</sup> Topptone: den tonen i akkorden som voices øverst; mest til høyre på et piano, for eksempel.

<sup>38</sup> Polyakkorder: Bruk av flere akkorder samtidig. Akkordene fremstår som kombinasjonsakkorder, og som noteres atskilt som en brøk. Akkorden over streken voices øverst.

<sup>39</sup> Reharmonisering: endring og/eller tillegg av akkorder i forhold til en låts opprinnelige akkordrekke. Enkelt sagt setter vi nye akkorder til en melodi.

Melodiene kalles også "tema", "motiv", "figurer" eller "linjer", men kan også være en "oppgang" eller "nedgang" ut fra hvordan den beveger seg, opp- og nedorienteringen skriver seg fra hvordan notetegnene er avbildet i et notesystem. Melodi omtales videre som *fills*<sup>41</sup>, (*rytme*)*ostinat*<sup>42</sup>, "andrestemme", "motmelodi-snutt", "dobling", "mollstemt variant", "unisgreie", "ad.lib.<sup>43</sup>-greie", *call and response*<sup>44</sup> eller "mønster". De ulike variantene sier noe om aktivitet, plassering i forhold til noe annet eller valør. En andrestemme, motmelodi-snutt, fills; flygel-fills eller dobling plasserer melodien i forhold til for eksempel en annen melodi. Moll-variant har valøren moll istedenfor valøren dur, og ostinat, unisgreie, ad.lib.- greie og call and response forteller om aktivitet, melodien skal enten spilles repetert, av alle samtidig (unisont), eller melodiene skal være improviserte. Melodiene fremføres vokalt (ved sangstemmen) eller instrumentalt.

Innenfor rytmikk er det mange varianter, hvorav de fleste må ses som ekstramusikalske gehørtraderte koder. Begrepene brukes både av band 1 og/eller band 2 flere ganger. Noen beskriver eller plasserer rytmiske elementer, andre beskriver spillemåte og sound: *halftime*<sup>45</sup>; "halvert time"; "half time modus", *straight*<sup>46</sup>, *feel*<sup>47</sup>, "swinga"; "swing-åttendeler"; *swing-underdeling*<sup>48</sup>, *puls*<sup>49</sup>, "time", "groove"; "outtro-groove", "tempo", "break"; "småbreak",

---

<sup>40</sup> Forholdninger: Et akkordskifte der en eller flere toner henger over akkordskiftet. I overgangen er forholdningstonen ofte dissonerende. Bruk forholdninger gir en spenning/avspenningseffekt. Uttrykk fra harmonilære.

<sup>41</sup> Fill; fills: In popular music, a 'fill' is a sound (or combination of sounds) which "fills" the brief time between lyrical phrases and lines of melody. From a musical arranger's perspective, a fill serves the dual purpose of sustaining the listener's attention during what would otherwise be a brief "dead time," and intensifying or beautifying the principal melody. A fill may be played by any instrument, from percussion to flute, and may, as in certain types of blues, even be sung. Each type of popular music (such as country, swing, etc.) has its own acceptable types of fill, which would generally sound badly misplaced in music of a different genre (such as hip-hop) (Wikipedia Nettleksikon).

<sup>42</sup> Ostinat: av italiensk i betydningen "sta" eller "hardnakket"; motiv eller frase som blir repetert flere ganger i samme leie/register.

<sup>43</sup> Ad.lib.: forkortelse for latin *ad libitum*. I musikk betyr det "å spille med frihet"; spille improvisert.

<sup>44</sup> Call and response: begrepet har opprinnelse i afroamerikansk musikk, brukes for eksempel i jazz om solistisk vekselspill; musikalsk dialogføring (*trading*), hvor instrumentene etterligner en spørsmål/svarsamtale.

<sup>45</sup> Half time; half time feel: halv tempofølelse; tempo spilles halvert over et melodisk og harmonisk forløp som holder opprinnelig/vanlig tempo.

<sup>46</sup> Straight: brukes ofte i kombinasjon med feel om groove-parametret; straight-feel groove. En straight groove går "jevnt og rett framover", på sett og vis er straight feel en rytmisk forenklet motsats til swing og shuffle.

<sup>47</sup> Feel; feeling: rytmefølelse, brukt i forbindelse med groove. Velbrukt musikerkode innen rytmisk musikk. Groove skaper en rytmisk grunnfølelse, eller feel, ved sitt repeterende rytmiske rammeverk.

<sup>48</sup> Swing; swing-underdeling: swing er bygget opp av en gjenkjennbar rytmisk åttedelt feel eller shuffle-beat (repetert triolostinat hvor den midterste tonen er stum) i middels til høyt tempo.



”unisbreak<sup>50</sup>”, ”stopp”, *loop*<sup>51</sup>; ”loopgreie”, ”rytmisk greie”, ”innslag”, ”pause” og ”synkope”; ”synkopegreie”. Begrep om spillemåte fester seg gjerne til slagverksinstrumenter: ”vispeting”; ”vispeopplegg”; ”vispegreier” (om bruk av visper istedenfor stikker på skarptrommen) eller ”bongosting”. Nye musikkverb oppstår av flere slike rytmeord. En ”loop” avføder gjerne verbet ”å loope”, en ”groove” gjør at vi kan ”groove”, etc.

Legg merke til hangen til å muntliggjøre eller sjargongprege formelle og tekniske begreper, for eksempel ”loopgreie”, ”unis-greia”, ”motmelodi-snutt”, ”vispeopplegg” og ”bongosting”. Ordene krysser over i metaforenes verden her, hvor musikk tingliggjøres. Band 2 kompenserer her noe for manglende ordbruk om groove-parametret, men siden også band 1 bruker mange av disse begrepene, blir forskjellen mellom bandene ikke betydelig mindre.

## 9.2.2 Ord om effekter og utstyr

For å snakke utstyrsteknisk er det påtagelig mye anglofilit kodespråk. Begrepene herunder har samtlige noe med sound-parametret å gjøre. Sound på det individuelle planet handler mest om gitaristen og keyboardisten. Gitaristen forholder seg til en mengde ulike elektriske effekter: *clean*<sup>52</sup>, *vreng*<sup>53</sup>, *delay*<sup>54</sup>, volum-*swells*<sup>55</sup> (her brukt i forbindelse med forklaringen ”teppe”/”tepping”) og *wah-wah*<sup>56</sup>. Keyboardisten forholder seg til *sustain*<sup>57</sup>-pedal, *pad/synthpad*<sup>58</sup>,

---

<sup>49</sup> Puls: Grunnleggende regelmessig telleenhet i rytmisk musikk. Taktslaget.

<sup>50</sup> Unisbreak; unis; unison: et fellesprosjekt i for eksempel melodi eller rytme hvor alle gjør det samme.

<sup>51</sup> Loop: eg. lydelement som repeteres ved hjelp av tekniske hjelpemidler (tape loops, delay-effekter, digital sampling). Å loope brukes her i samme betydning som vampe, at man gjentar en form et ubestemt antall ganger.

<sup>52</sup> Clean: ren gitarlyd

<sup>53</sup> Vreng; (fuzz) gitareffekt; lydforvrengning ved effektpedal eller som følge av svært høyt volum.

<sup>54</sup> Delay: In sound effects, any effects unit that adds one or more time delayed versions of the original signal, to create effects such as echo or flanger (Wikipedia, Nettleksikon)

<sup>55</sup> Swells; volume swells: effect/volumpedal for elgitar, som gjør at gitaristen kan styre volumøkning på enkelttonar.

<sup>56</sup> Wah-wah: lydeffekt for elgitar; a type of guitar effects pedal that alters the tone of the signal to create a distinctive effect intended to mimic the human voice (...) when saying the word "wah" (Wikipedia Nettleksikon).

<sup>57</sup> knyttet til sound-parametret; betegner tidsspennet en lyd vedvarer før den dør ut. Sustain er også den tredje bestanddelen i en ADSR (Attack Decay Sustain Release) envelope (innbygd i synthesizere). Sustain-perioden starter så snart perioden med attack og decay er over, og fortsetter til tangenten slippes opp. Sustain-pedal brukes når man vil la lyden klinge videre selv om tangenten slippes.

<sup>58</sup> Pad; synthpad: teppeliknede lyd, synthesizere har vanligvis mange ulike pads hvis lyd kan minne om fløyter, strykere eller mer syntetiske og filtrerte lyder.

”teppe”; ”teppelegge”, ”drone”, ”synthdrone-ting”, ”voicing”, ”pianolyd”; ”reint piano”, *bender* eller *portamento*<sup>59</sup>.

Sound som felles eller samlet lydprodukt plasserer de individuelle musikkelementene i forhold til hverandre og ut fra en tankegang vi kjenner igjen hos Allan F. Moore (1993), hvor for-, midt- og bakgrunn blant andre ting avgjøres av *frekvenser*<sup>60</sup>; plassering innenfor frekvensområder. Her skiller vi ut et område vi kaller ”midtleie” (midtre register; mellomtoneregister), ”lyst register” (øvre register; diskantregister) og ”mørkt register” (nedre register; bassregister). Hvor fremtredende noe er i forhold til resten avgjøres også av ”volum” (amplitude) eller ”volumting”.

Vi bruker knapt noen akademiske uttrykk for dynamikk og ekspressivitet, dette tar metaforene seg av. Vi snakker for øvrig om *drop*<sup>61</sup>, *fade*<sup>62</sup>, ”crescendo” og ”ritardando”, sistnevnte erstattes gjerne med sjargongen ”å ritt’e”: ”Ritt’er vi da over til 54?”

## 9.3 Referansespråk

### 9.3.1 Sjangrer og artister

I møte med ulike musikere støter vi på en rekke ord og begreper som refererer til sjanger, enten musikalske sjangere eller særtrekk som går på nasjonalitet og tonespråk. Andre ord igjen refererer til kjente artister eller kjente innspillinger med særpreg. Slike referanser er nok en måte å forhandle om forståelse på. Det er ikke godt å vite hvilke referanser som treffer. Å nevne kjente artister kan være sikre stikk, men hver musiker representerer også en individuell verden. Vi kan aldri være sikre på at referansene får adressaten til å nikke gjenkjennende.

For å gi et eksempel på den individuelle referanseverden kan vi se på mitt innledende intervju spørsmål: ”Hva slags type låt er Raindrop Song?”. Her fikk jeg like mange ulike svar som antallet personer, noen nevnte også flere alternativer til sjanger: ”etnisk”, ”etnisk poplåt”, ”etno-

---

<sup>59</sup> Portamento: engelsk ”pitch-bending”; ”bender” eller portamentohjul er en innretning (her på et keyboard) som manipulerer tonehøyde (pitch); glidende effekt. Likner slideeffekten man får på en steel gitar.

<sup>60</sup> Frekvenser: lydbølger, måles i Hertz, brukes her for å betegne registeret eller leie.

<sup>61</sup> Drop: plutselig dynamisk fall

<sup>62</sup> Fade: gradvis fallende dynamikk (volum, intensitet).

pop”, ”litt folk”, ”pop/rock-elementer”, ”Elin-musikk”, ”pop-fusion”, ”world”, ”worldmusic-inspirert”, ”norsk fjelljazz”, ”fin blanding”, ”Garbarek i kompet”, ”fjell og vidder; naturmusikk”, ”popmusikk for spesielt interesserte”, ”jazz-pop”, ”etnisk folke-pop”, ”improvisert”, ”etno eller world med litt pop og rock og fusion”, ”fusion-forankret”, ”pop med hjerne”. Et intervjuobjekt sa at det er lettere å si hva det *ikke* er enn hva det er. Sjangerbenevnelsene kan muligens samles under en viss fellesnevner, men hver musiker har egne personlige referanser til og preferanser innenfor den type musikk undersøkelseslåten representerer. Det er disse de snakker ut fra når de besvarer et slikt spørsmål. Hva slags sjangrer, artister og innspillinger som jeg kjenner til minner ”Raindrop Song” om? Selv kaller jeg musikken jeg skriver for ”rytmisk crossover”, en miks av forskjellige stilarter, men som regel i pop/rock format mht sound og form. Sjangerdiskusjonen skal få hvile, leseren kan selv gjøre seg opp en mening ved å lytte til cd-vedlegget.

I band 1 brukes ord som ”småorientalsk” om melodikken i intro-tema, ”jodle” og ”orientalsk same” om min improviserte vokalisesang på outtro. ”Wham!”, ”George Michael”, ”Last Christmas (spilt)” og ”Father Figure” brukes om synthesizerlyden <sup>(63)</sup>. ”Massive Attack – skummel” ble brukt i et forhandlingsutspill om hvordan bassisten kunne spille på versdelene. Bassisten uttrykker både underveis på øvelsen og i intervjuet at referansen til ”Massive Attack” hjalp. Gitaristen avslører i intervjuet at han gjorde en typisk ting som Eivind Aarset<sup>64</sup> ville ha gjort, dette kommer også fram gjennom gitaristens spilte ytringer underveis. Trommeslageren sier han forsøkte å bygge en sekstendels shaker-aktig groove ut fra hva han kaller et ”Steve Gadd<sup>65</sup> – triks”.

Band 2 bruker andre referanser. ”It’s gonna be a raindrop song...” (sunget med en annen melodi) og ”åpen tankegang a la Harbour” er begge henvisninger til andre av mine tidligere spilte låter i dette bandet. Dette er svært spesifikke koder for dette ene bandet. ”Hva om det kom et sånt Yellowjackets<sup>66</sup>-triks her?”, spør bassisten og mener at han vil doble refrengmelodien med fretless bass<sup>67</sup>. Bassistens referanseverden inneholder blant annet det amerikanske jazzsound denne

---

<sup>63</sup> Wham!: britisk popduo fra åttitallet med Andrew Ridgeley og George Michael. ”Last Christmas” var en av deres store hits. ”Father Figure” er en av George Michaels senere låter.

<sup>64</sup> Eivind Aarset er en velrenommert norsk jazzgitarist.

<sup>65</sup> Steve Gadd (f.1945 i New York) anses for å være en av de mest innflytelsesrike trommeslagerne i vår tid.

<sup>66</sup> Yellowjackets: amerikansk jazzband.

<sup>67</sup> Fretless bass: en type elektrisk bassgitar uten bånd (”frets”).

gruppen står bak. ”Police”, ”Every Breath You Take<sup>(68)</sup> – lyd?”, ”U2-gitar” og ”The Edge”<sup>(69)</sup> er ment som retningsgivende referanser til gitaristen. Dette er kjente artister og en kjent låt som alle har hørt. Istedenfor ”Every Breath You Take – lyd”, kunne jeg ha valgt det tekniske utsagnet ”clean lyd med ekko/delay”. Sistnevnte er kanskje mer presist, men betydningen er den samme, og, gitt at gitaristen kjenner til låten, er det ene like lett å forstå som det andre. Gitaristen sier i intervjuet at når jeg sier U2 eller Edge er det lett å skjønne hva jeg vil frem til.

Referansene brukes oftest til forhandlinger rundt sound og spillemåte. Alle referanser til sjangrer, artister og innspillinger må anses som individuelle, kjenner jeg en musiker så godt at jeg har skannet gjennom platesamlingen hans eller hennes, vil jeg ha gode forutsetninger for å finne treffende referanser. En annen måte å nå gjennom på er å velge kjente referanser over obskure, selv om de sistnevnte gir et bedre bilde. Referansespråket, som metaforspråket, vokser frem som et fellesspråk over tid. Derfor kan band 2 bruke interne referanser, f.eks. vise til andre egne låter vi har spilt sammen, og være sikker på at alle kan relatere seg til dem. Når trommeslageren sang teksten til Raindrop Song med melodien til en annen av mine låter utløste det gjenkjennende latter hos de andre faste medlemmene av band 2.

### 9.3.2 Lydmalende ord og sitater

Lydmalende ord, lydord eller onomatopoetikon brukes først og fremst som lydimitasjon av et instruments soundegenskaper, klanger, eller distinktive kjennetegn ved effekter. De kan også brukes til å visualisere bevegelse eller utvikling innenfor et musikalsk parameter, helst illustrerer de dynamisk overgang, ritardando eller break. Det er ikke lett å bokstavere slike ord, og funksjonen kommer best fram gjennom måten de uttales på – det er klangen av lydordene som formidler noe. Her er likevel et par eksempler:

For å illustrere en dynamisk utvikling i overgangen til refrengdelen sier vi ”schhhoom”, ”fvoomm...” og ”weeeiii...”. En forbigående dynamisk drop i en enkeltstående takt er på lyd språket ”moååågadhish” (uttales langsomt). For å illustrere trommeinnslag (trommebreak): ”gurdung-æ!”, ”shhh-k-ette-tshh!”, ”dysj!” og ”schmæck!” Spill på cymbaler høres ut som ”shhh...”. Vrengelyd og rocka gitarspill heter på lydordspråket ”wrrrooæææ!” For å vise en volum-swell eller

---

<sup>68</sup> Police: britisk band med Gordon Sumner (”Sting”) i spissen. Hiten ”Every Breath You Take” har et umiskjennelig ekkolignende gitariff.

<sup>69</sup> U2: verdenskjent irsk rockegruppe. Gitaristen (”The Edge”) har et svært distinkt sound.

crescendo ved slutten av Coda-temaet lar man stemmen stige på siste stavelsen i ”bu-bu-dom-woooo...”. For å etterligne bruk av portamento (modulasjonshjul) på keyboard og lengden på tonemodulasjonen synger vi ”mååå-ooomm...”, ”boooåååing...” eller ”duuuu-uuuu...” svært sakte og glidende.

For å underbygge både lydordene og andre typer beskrivende ytringer synger, nynner, klapper og knipser musikerne. Man kan nynne et tempo istedenfor å si 100bpm, for eksempel. Instruksjoner og forslag blir ofte konkretisert gjennom sang, spill eller lydmalende ord.

De replikkrelaterte referansene går på levendegjøring av ens egen indre tale/indre dialog gjennom å la ytringene imitere, instruere, kommentere eller lignende i sitatform. Her lar vi hele bandet, musikken eller spillemåter ”snakke gjennom oss selv som medium” – i Bakhtinsk forstand låner vi musikken, låten eller tankene vår menneskelige ”stemme”. I transkripsjonen finner jeg flere eksempler på dette.

Sitatet ”ok, nå kommer siste gangen” fremstilles som en felles tankesetning, den utgis for å være en instruks alle gir seg selv på et bestemt tidspunkt for å derved gå til Coda-tema samtidig. Sitatet ”åh, bli ferdig med den” er en imitasjon av keyboardistens mulige indre tale, og forsøker å referere til at spillemåten hans er ”hastende”. Sitatet ”åh, *det* kunne vært skikkelig kult!” illustrerer hvordan ideene ville oppføre seg verbalt i musikernes tanker. Sitatet ”ok, nå spiller vi refrengdelen to ganger” får det til å høres ut som låten henvender seg til bandet gjennom – i dette tilfelle – keyboardistens stemme. Sitatet ”åja, der kom et refreng til, liksom” gir nok en gang låten stemme slik at den kan kritisere den brå overgangen mellom de to siste refrengene. Sitatet ”hæ, kor e det hen?” og ”ka veit vel eg?” er verbalisering av indre dialog. I dette tilfellet er det gitaristen som imiterer sin egne tanker. Sitatet ”oi, dette blir nok kult når vi lærer oss det” er levendegjøring eller imitasjon av indre tale og viser til reaksjon i forhold til det noterte Coda-temaet. Siste eksempel her er sitatet ”må du huske på hvordan den B-delen var”, hvor bassisten illustrerer eller imiterer sin indre tale, hvor han kommer med formaninger overfor seg selv. Hvorfor bruker vi språket på denne måten? Delvis er det en måte å takle informasjonen på overfor seg selv eller det er en alternativ måte å planlegge samspillet eller forhandle med de andre.

## 10 Dialogiske episoder

Samspillsituasjonen utgjør et opplevd ”her og nå fra a til å”, en midlertidig setting avgrenset i tid og rom. Satt i en slik ramme er antallet kommunikasjonshendelser endelig. Innøvningsprosessen av ”Raindrop Song” utgjøres av to samspilløvelser i band 1 og fire kortere øvelser i band 2. I løpet av en samspilløvelse forløper det seg en rekke ”forhandlingsepisoder”. Jeg har forsøkt å organisere samspillprosessen i hvert band som hendelsesforløp inndelt i scener eller ”dialogiske episoder”. Et oversiktsbilde over hendelsesforløpene finner dere bakerst i dette kapittelet (s.121-126).

Selv om samspilløvelsene i grove trekk kan organiseres etter episodeprinsippet, er det ikke ukomplisert. Episodene er av ulik størrelse i forhold til faktorene tid og hendelsesomfang. Mange episoder pågår delvis synkront (de overlapper hverandre), slik at det i etterkant kan være vanskelig å se hva slags ytringer som hører hjemme i hvilken episode (jfr. samtidighet, kap.8., s.78). Jeg har her valgt å ramme inn episoder ut fra forhandlingstema, på tross av virkelighetens diffuse overgangskonturer. Felles spillesekvenser er oppført med eget episodenummer selv om forhandlingstemaet henger sammen med den forutgående taleepisoder.

Til forskjell fra filmverdenen fins det ikke et forhåndsforfattet manus og en regissør som styrer innhold og handlingsforløp. I en samspillsituasjon er innholdet i hver episode kontekststyrt og uforutsigbart. Vi kan også karakterisere episodene som ”problemløsningsorienterte”. Vi opererer gjerne rundt en arrangementsmessig ”problemløsning” av gangen, men kan godt finne på å slippe den ”uløst” eller ”midlertidig løst”, og heller ta den opp igjen i en senere episode. Noen episoder er korte, beskjedlignende samtaler som avklarer et konkret innhold i blekka, eller lignende. Disse er relativt kortvarige og ”lettløselige”, og dukker sjelden opp igjen i nye episoder. Andre episoder inneholder ”tilbakevendende problemforhandlinger” og krever flere dialogepisoder for å få saken løst. Slike episoder fremstår som føljetonger. Det er atskillig flere føljetonger i løpet av samspillprosessene enn engangsepisoder.

I løpet av samspilløvelsen er vi inntil forhandlende og avklarende episoder rundt form (overganger, midlertidige taktartendringer, periodelengder på formdeler, med mer), dynamikk, harmonikk, melodikk, episoder med teknisk innhold (lyder, klanger, effekter, forsterkning av

instrumenter/oppmikking). Vi jobber oss gjennom rytmeepisoder, klareringsepisoder (blekka, oppsummeringer av arrangementsavtaler og lignende) og vi deltar i sosiale episoder. Vi knytter også forhandlingsepisoder til instrumentrollene individuelt, og diskuterer spillemåte, sound eller andre ting som melder seg på den aktuelle forhandlingsposten. Alle instrumentalistene har minst en designert episode hver. Dette er ikke tilfellet for vokalisten. Ingen episoder tar opp til vurdering hvordan jeg velger å gestalte melodien gjennom min stemme.

Begge innøvingsprosessene starter med at jeg deler ut blekka til musikerne og forteller hva jeg tenker med låten i hovedtrekk og gir noen forklarende kommentarer til notasjonsmåte i blekka. Deretter skiller handlingsforløpene lag. Sammenligner jeg bandene er det påfallende mange episoder som handler om akkurat det samme, men rekkefølgen på dem er helt forskjellig. Hva som diskuteres først og sist, og hvor neste stoppested er, avgjøres på impuls. I den første perioden er det i begge bandene hyppige episoder med avklaringer til innholdet i blekka, kommentarer til det som møter dem ved første øyekast. Deretter er strategien å øve deler først og helhet siden. Jeg tar i begge bandene initiativet til å øve inn B-delen først. For hvert forhandlingstema går bandene gjennom lytte- og utprøvningsfaser, forhandlingsfaser og en slutfase hvor vi gjør avtaler og oppsummerer. Disse er innøvings- og arrangementsstrategier.

## 10.1 Episodeinnhold i bandene

Det er vanskelig å regne ut hvor stor del av samspilløvelsene som går med til hva, men på bakgrunn av handlingsoversikten sammenlignet med omtrentlig tid brukt på hver episode (gjennom analyse av opptaket), har jeg kommet frem til noen resultater. Her er det først og fremst slående likheter mellom bandene! Omtrent like mange episoder går med til å forhandle frem felles løsninger på stort sett like forhandlingstema. Et sammentreff kanskje, men etter å ha jobbet meg gjennom begge handlings- eller hendelsesforløpene i begge bandene, står jeg tilbake med samme antall episoder (155).

Harmonikk- og melodikkepisodene er i fåtall (til sammen ca 5 %). Disse går for det meste ut på å klarere notasjonen av akkorder og noter i blekka. Det vi bruker mest tid på er forhandlinger rundt form, og til dels også dynamikk. Over en tredjedel (ca. 34 %) av samspillprosessen går med til formforhandlinger. Dynamikkepisoder tar omtrent 18 % av øvelsene. Forhandlinger som går på

spillemåte enkeltvis utgjør en fjerdedel (25 %) i hvert band. På instrumentsiden er oftest gitarforhandlinger (11-12 %). Det er dobbelt så mange gitarforhandlinger som bass- eller keyboardforhandlinger (5-6 %). Forhandlingsepisoder rundt tromme- og perkusjonsspill er bare halvparten av dette igjen (2-3 %). I en mellomposisjon står felles rytmikkepisoder (7 %), men denne antar jeg er større fordi mange av de andre episodene også inneholder rytmiske avklaringer. Spørsmål til blekka, planlegging og sosial prat utgjør også en stor del, nesten 11 % av tiden.

Hvorfor tar formforhandlingene så stor plass? Fordi form er et viktigere og vanskeligere parameter å forholde seg til enn andre? Ser vi på engasjementet til musikerne er det oftest trommeslageren eller bassisten som tar initiativet til å jobbe med form, og som foreslår konkrete endringer. Grunnkompet er vant til å tenke logikk og balanse i forhold til et musikalsk forløp. Det er oftest trommeslageren som ønsker å jobbe med overgangene, ”det er overgangene som er vanskeligst” (T2, appendiks, s.?). Et konkret eksempel er når trommeslageren i band 2 uttrykker at han ikke er komfortabel med takt 33. Hva er det som gjør han ukomfortabel? Føles perioden på 10 takter snau? Ti takts perioder er noe ukonvensjonelle i popmusikk, mer vanlig er formperioder på 4, 8 og 12 takter. Resultatet av forhandlingene er at takt 33 blir forlenget. Hvis vi strekker ut takt 33 (opprinnelig 4/4-takt) til 6/4 og 10/4, nærmer vi oss mer og mer en ”standard” 12-takters periode. En 10/4-takt kan vi tenke oss delt opp som 2/4 + 4/4 + 4/4.

### 10.1.1 Enkeltepisoder

Enkeltepisoder er det få av i begge bandene. De behandler gjerne helt spesifikke ting, og foregår oftest mellom to dialogpartnere, ikke bandet i plenum. Eksempel på dette er enkeltepisoden med keyboardisten om topptonene i sus2-akkordene (episode 14 i band 1, 17 i band 2), eller avklaringsepisoden rundt akkordtonene i en E13(b9)-akkord, (nr. 46, band 2). Hva mener jeg med akkorden D(m)5 (nr. 27, band 2)? Disse er enkle spørsmål å forholde seg til og leder ikke ut i lange forhandlinger. Andre enkeltepisoder går på teknikk, å stille mikrofonlyd til djembe<sup>70</sup> (nr. 114, band 1) eller forsøke å ”mikke opp”<sup>71</sup> flygelet (nr. 42, band 2). Om grooven skal være ”straight” eller ”swinga” (nr. 2, band 1), er også noe vi forhandler om en gang for alle.

---

<sup>70</sup> Djembe: vestafrikansk trommetype.

<sup>71</sup> Mikke opp: slanguttrykk for å forsterke lyd ved hjelp av mikrofoner.



### 10.1.2 Føljetonger

Føljetongene i bandene sammenfaller ofte med det som ikke er uttalt gjennom blekka, dynamikk for eksempel. Her skal jeg se litt nærmere på hva som behandles i føljetonger og hvorfor jeg tror disse gir motstand til enkle gjennomforhandlinger.

Føljetongen "intro-melodi" i band 2 går over seks korte deler (episodenumre 1, 18, 39, 50, 93 og 140). Tilsvarende føljetong i band 1 (intro) går over 4 deler (episodenumre 21, 27, 32 og 57). Intromelodien er uspesifisert med hensyn til hvem som skal spille den, om den skal spilles en eller begge gangene (både i intro og intro 2), eller om den skal spilles/synges i det hele tatt. Coda-temaet er også en føljetong i begge bandene, selv om blekka er tydelig på hva som skal skje der, er et unisont tema noe som alle må spille likt for at det skal ha noen effekt. Dette bruker vi en del energi på, spesielt siden begge bandene vil endre tonen Fiss til F i dette forløpet. Å sette notetegnene i praksis er ikke gjort med den største selvfølge for alle. Andre føljetonger som er felles i begge bandene er forhandlingene rundt hva som skjer i den siste takten av verset (takt 23), som står tom i blekka, og forlengelsen av takt 33 (som vi snakket om tidligere). Begge taktforhandlingene er naturlige å bruke tid på fordi de avslutter en formdel og leder over i en ny. I takt 23 er "problemet" å finne ut hva vi skal gjøre med den, skal den være et break eller skal den "fylles til randen"? Dette trenger vi flere episodedeler til å finne ut av.

## 10.2 Utspill og respons

I detaljgjengivelsen av episoden nedenfor har jeg brukt begrepet "utspill" om initiativ, spørsmål, forslag (ideer). "Respons" er markert med > (pil) etterfulgt av svar. Hvis et utspill ikke får umiddelbar respons markeres dette med > (...) (det står på "vent"). "Spillesekvenser" brukes både om spilleeksempler enkeltvis og sammen. Noen ganger er spillesekvensene i seg selv utspill eller respons. Utspillmetaforen (utspill som i kortspill) fungerer fordi det alltid er det sist lagte; det ferskeste utspillet som gjelder. Respons styrer om utspillet er gyldig selv om respons ikke garderer utspill mot å bli forkastet. For at et utspill skal "være gjeldende" avhenger det både av positiv

respons (taus, talt eller spilt samtykking – momentant eller forsinket) og at denne tilstanden vedvarer. Negativ respons gyldiggjør også et utspill, selv når det forkastes like etterpå.

Det første utspillet trigges gjerne gjennom et opplevd problem eller behov. Dette etterfølges av responser, spillesekvenser, responser til spillesekvensene, nye utspill, etc. Forståelsesforhandlinger pågår kontinuerlig, kombinert med utprøvingsspill alene (spillefunksjonalitet på instrumentet) og sammen med resten av bandet (samspillfunksjonalitet).

En av føljetongene i band 2 omhandler et gitarostinat. Denne skal vi nå se på i detalj for å vise hvor komplisert og finmasket en slik dialogepisode er, og for å illustrere at ytringer står og faller på dialogpartners respons. Deltakernes ytringer gjengis og tolkes tenkt ut fra at de er linket sammen i en ”Bakhtinsk ytringskjede”, hvor hver ytring peker både ”bakover” (den er et resultat av den forrige) og ”framover” (den retter seg mot en adressat ladet med intensjoner).

### 10.3 Gitarostinatet, en føljetong i seks deler

Bygger på hendelsene i band 2, episodenumre 43-45 (del I), 47-49 (del II), 51-53 (del III), 59 (del IV), 119 (del V) og 142-146 (del VI). Beskrivelser angående forhandlingstema som responderes på er uthevet. De fem første episodedelene inntreffer på den 2.øvelsen. Del VI tilhører 4.øvelse.

#### GITAROSTINATET – DEL I

- a. Utspill 1 – Gitar i B-delen etterspørres fordi noe mangler i helheten – overgang fra den forrige episoden. E: ”Men, det kajnn jo hjelpe vess gitar’n gjør et eller ajn’t som e meira, ka ska eg sei... Vess du har... Når du kjem ijnn på B, så kanskje du kajnn spælle nåkka som e meir sånn fyllmasse...” > samtykkende respons fra G2: ”M-m.” (G2 forstår hva E mener?)  
E: ... som e... istedenførr den... Det går an å fjinne vess du har nå’ sånn... (bassisten sier noe) ... ka?
- b. Utspill 2 – respons på **fyllmasse**. B2: ”Sånn pad, sånn volum-swells på de akkordan.” > samtykkende respons fra G2: ”Ja.” (G2 forstår hva B2 mener?)
- c. Utspill 3 – B2 argumenterer for ideen ved å henwise til blekken, appellerer til logikk/noe alle kan se: ”D’e jo gitar-akkorda der som det hjulet e.” > (...)
- d. Utspill 4 – nok en respons på **fyllmasse**, og samtidig en ikke-samtykkende respons til **pad/volum-swells** fordi her lanseres en ny ide uten å ta stilling til en forrige. E: ”Eller...,

- eller å finne fellestona som går...” > samtykkende respons fra G2: ”Ja.” (G2 forstår hva E mener?)
- e. Utspill 5 – E argumenterer for ideen gjennom å gi den et konkret innhold: ”Vess du har den deranne Asus2, aillså A, H og E [*synger et åttedels rytmemønster bestående av A, H og E*] så kajnn den ligge heile veien.” > G2 samtykker: ”Ja.”
  - f. Spillesekvens 1 – direkterespons på **Asus2; A, H, E** og [*synger et åttedels rytmemønster av A, H og E*]. G2: [*spiller de angitte tonene*] > E responderer samtykkende: ”Ja. Prøv. Ja. Bare prøv den en gang på...,” og
  - g. Utspill 6 – E fortsetter uavbrutt med ide til justering 1: ”... men ha nå’ feitar lyd, nå’ som er sånn...” > (...)
  - h. Utspill 7 – G2 har behov for avklaring på utspill 5: ”Men, tenker du sånn...[*spiller tonene i et fast mønster*] Sånn?” > E samtykker, bekrefter og gir spillerom: ”Ja. [*synger igjen for å stadfeste hva jeg mener*] Bare som et utgangspunkt.”
  - i. Spillesekvens 2 – ny respons på utspill 5: G2: [*Spiller åttedels rytmemønster av A, H og E*].
  - j. Utspill 8 – E har ide til justering 2: ”Høger oppe i registret, antageligvis, også med en eller ajn’ sånn...”
  - k. Spillesekvens 3 – direkterespons på **høyere oppe i registeret** og indirekte respons på **fetere lyd**. G2: “[*Spiller oktaven over*] Ja, med vreng og. [*trykker inn effektpedal*]?” > E responderer samtykkende: ”Ja, kofførr ikkje?” og
  - l. Utspill 9 – E1 har ide til justering 3: ”Kofførr ikkje det, med sånn **litt sånn delay-ting**? E det gøy?” > G2 samtykker: ”Ja. Ja.” > B2 konkluderer positivt på utspill 9: ”Ja, d’e å være **størst mulig**.” > G2 samtykker videre: ”Ja. Ja.”
  - m. T2 entrer episoden: ”Hva?” > E og B2 innlemmer T2. E: ”Vi prøve å finne nåkka på B-delen.” B2: ”B-delen.” (E teller opp: ”1-2-3-4”.)
  - n. Spillesekvens 4 – samspill over B-delen, hvor G2 spiller dette rytmiske tretoneostinatet. > (...) (Samspillet begynner på en ny episode om akkorden E13b9, som avsluttes før del 2 av ”Gitarostinatet” fortsetter.)

Hva er oppnådd så langt? Vi har fått **yllmasse** i B-delen, gjennom at gitaristen spiller et **rytmeostinat over Asus2**. Dette spiller han **høyere oppe i registeret** (oktaven over det han spilte de to første gangene), og han har **fetere lyd (delay)**.

## GITAROSTINATET – DEL II

- a. Respons på spillesekvens 4 fra episodedel I. B2: ”Men den gitargreia, den funka jo som bare faen.” E: ”Hæ?” B2: ”Den gitargreia funka jo som bare juling.”
- b. Utspill 1 – G2 er tvilende og oppfordrer til å spille det mer: ”Ja. Kanskje litt mye med å spille hele tida? Kan prøve.” > E responderer med å telle opp: ”Ja. 1-2.”
- c. Utspill 2 – B2 ide om videreføring av utspill 5/DEL I: ”Ja, men. La oss bare fortsette ut den derre...” > G2: ”Ja, ut F og C...” > B2: ”Ja, du bare jenke det som det passe.”

- d. Utspill 3 – K2 oppfordrer (indirekte) også om å spille mer: ”Vi må lære oss delene litt før vi snakker instrumentering og sånn, hvert fall for min del.” > G2: ”Ja.”
- e. Utspill 4 – Som respons på utspillene 1-3 initierer B2: ”Ta den B-delen en gang, da.” > E og K2: ”Ja.” og T2: ”1-2-3-4.”
- f. Spillesekvens 1 – Samspill over B-delen og intro 2. > (...)

Del II stadfester og fornyer innholdet i episodedel I. Del II slutter med en manglende direkte respons ostinatet som spilt i f., responsen rettes mot keyboardisten som spiller intromelodien i intro 2. Vi skal se at responsen på gitarostinatet kommer i neste episodedel. Del III leder oss inn i et kombinert forhandlingstema, hvor ostinatspillet settes i sammenheng med overgangstakene 34-35 og mellomspillet takt 36-40 mot intro 2. Hvor lenge skal ostinatet spilles? Ønsket er å få gitaristen løsrevet fra det statiske ostinatspillet på et tidspunkt, og å heller spille noe annet.

#### GITAROSTINATET – DEL III

- a. Utspill 1 – E: ”Det eg trur e at vess du lage... nåkka utover der, aillså når vi går i 34 og utover så spælle du nåkka fritt, litt friar over det deranne, som vil lede oss tebake ijnn i A.” > G2 responderer spørrende: ”Spille no’ der?”
- b. Utspill 2 – spesifikasjon av utspill 1. E: ”Ja, aillså du spælle nåkka på de åtte taktan der.” > (...)
- c. Utspill 3 – klarering og spesifikasjon av utspill 1 og 2. B2: ”E det fra 40 du tenke?” > E: ”Fra 40, ja.”
- d. Utspill 4 – er en forsinket respons til **nåkka fritt, litt friar** i utspill 1. B2: ”Ja, du va på sporet, litt sånn derre groovy... litt sånn skummel... skumle lyda.” > (...)
- e. Utspill 5 – G2 vil klarere noe med ostinatspillet: ”Ja, den figur’n...” > E responderer bekræftende på ostinatfiguren selv om hun ikke kjenner hele innholdet av G2s utspill: ”Ja, den figur’n funke, ...”
- f. Utspill 6 – i stedet kommer E med en mer utdypende spesifikasjon av utspill 1 og 2.: ”... men der kajnn du kanskje bære løyse det opp sånn som du egentlig e i ferd med å gjøre. Og den kajnn du egentlig bevare, sånn at det egentlig kajnn være ganske statisk fram te der, og så bære bynne du å lede det ut i et eller ajnna...” > G2 samtykker: ”Ja.” E samtykker: ”Ja.”
- g. Utspill 7 – er behov for klarering. G2: ”Ja, at jeg jekker’n sånn at det passer inn...” > E responderer: ”M-m...”
- h. Utspill 8 – E initierer spill av B-del: ”Prøv en gang tel.” > (...)
- i. Utspill 9 – er en forsinket respons på **skummel... skumle lyda** i d. K2: ”Den ska’kke være så snill den låta, ska’n det?” > E responderer med peker på den andre B-delen som unntak: ”Næii, men d’e..., akkurat det e litt sånn nusselig. Den B-delen der ska være sånn delvis nusselig i forhold te rest’n. > K2 responderer samtykkende: ”Okei. Ja, den er ganske nusselig, ja. Enig i det.”

- j. Utspill 10 – er nok en respons på **skummel... skumle lyda**. K2: Men, introene, det er ganske slemt.” > E: ”Ja.”
- k. Utspill 11 – E fornyer utspill 8: ”Okei, B-del.” > T2 responderer med å telle opp: ”1 – 2 – B-del – nå.”
- l. Spillesekvens 1 – samspill over B, intro 2, 2.vers, ny B-del (repetert) og Coda. Spillesekvensen er respons på **friar** og **skummel**.

Spillesekvens i en episode hvor gitaristen spiller ostinatet oktaven under det ønskelige tar opp igjen temaet:

#### GITAROSTINATET – DEL IV

- a. Utspill 1 – E: ”Mm... vi ligg litt i samme terrenget sånn i frekvensan, trur eg.” > G2: ”Ja.” (G2 skjønner hva E mener?)
- b. Utspill 1 – presisering av utspill 8/DEL I **høyere oppe i registeret** E: ”Vess du kajnn klare også... klare du å klive oppover?” > G2: ”Hvor da?”
- c. Utspill 2 – er klarerende. E: ”På B.” > G2: ”På B, ja.”
- d. Utspill 3 – K2 spøker: ”Du kan dekke sånn fra 50 Hertz til...” > [*Latter*]
- e. Utspill 4 – G2 responderer på utspill 1: ”Jeg kan spille litt høyere i registeret. Hvis du vil ha den figuren?”
- f. Spillesekvens 1 – også respons på utspill 1 **høyere oppe i registeret**: G2 ”[*Spiller figuren en oktav over*] Kan prøve det?” > E samtykker først: ”Ja. Kors’n fungere det?”
- g. Utspill 4 – E tar initiativ: ”Vi gjør det samme en gang tel, rett og slett.” > B2 samtykker: ”Ja,...”
- h. Utspill 5 – er overlappende episode. B2 fortsetter: ”... prøv det en gang der æ klistre mæ på dåkker.” > E samtykker: ”Ja. Ja. Klistr! Klistre, klistre.”(B2 kommenterer fretless bassen: ”Den e jævlig sur, men æ love å bli bedre.” > T2: ”Stilig.”)
- i. Utspill 6 – E tar initiativ: ”A.” > T2 responderer ved å telle opp.
- j. Spillesekvens 2 – Samspill over A-del og dobbel B-del. > (...) > (vi er inne i en ny episode allerede.)

Episodedel IV er en gjenforhandling om **høyere oppe i registeret**. Del V er en kort innskutt hendelse i en annen episode.

## GITAROSTINATET – DEL V

- a. Spillesekvens i en nylig annen episode tar opp igjen problematikken fra del III, når skal ostinatet spilles, og når skal det spille noe annet i stedet?
- b. Utspill 1 – E henvender seg til gitaristen: "... eg tenkte at du, vess du ikkje spælle den der [*Synger tretonetemaet "Di-do-ri..."*] på akkurat 34, sånn at bære du (snakker til keyboardisten) får det temaet, også kjem du (til gitaristen) ijnn igjen på Esus2 av de der akkordan... de klatre-akkordan der." > G2 samtykker: "Ja."

\*\*\*

- c. Spillesekvens på et senere tidspunkt i episodedelen gitarostinatet hospiterer i, er en positiv respons på ostinatarrangement.

Spillesekvens i episode hvor gitaristen varierer mellom oktavene når han spiller tretoneostinatet skaper behov for å forhandle mer:

## GITAROSTINATET – DEL VI

- a. Utspill 1 – E gjenforhandler **høyere oppe i registeret**: "Kan du spælle det der [*Synger tretonetemaet*]... at du spælle det *kun* der oppe?" > G2: "Snakker du til meg? > E argumenterer og legger fram bevis: "Førr at du skifte, liksom... når du skifte og går opp en oktav... Og når du ligg der [nede] så bli' det litt sånn kringling mellom meg og deg, eg hørte på opptaket..." > G2 samtykker og gjenkjenner: "Ja, det er sant det, jeg sku'..."
- b. Utspill 2 – E gjentar utspill: "Det opptaket... så aillså så... rett og slett... Vi ligg heilt i samme..., så vi tar livet av kverandre der. Så vess du legg deg opp der..." > G2 samtykker: "Ja." E fortsetter med en beskrivelse av hva G2 gjør nå: "... sånn, så du har brukt og skifta..., aillså etter fire takte' så skifta du og gikk opp." > G2 samtykker og gjenkjenner: "Ja, stemmer det."
- c. Utspill 3 – E beskriver hva G2 skal gjøre i fortsettelsen: "Men du kajnn egentlig bære spælle oppe." > G2 samtykker: "Ja, okei."
- d. Utspill 4 – E foreslår justering: "(...) og så treng du ikkje å spælle heilt slavisk, aillså akkurat likeens." > G2 er enig: "Nei." E fortsetter: "Du kajnn spælle... nåkka a la det." > G2 samtykker: "M-m."
- e. Utspill 5 – E gjenforhandler **fetere lyd (delay)**: "Ska' vi se, har du nå'..., passe det å legge ijnn nå' sånn delay der, sjøl om du spælle der? > G2: "Ja, kanskje." E grunnlegger motivet: "Så du får litt meir sånn at det lever meira, på en måte." > G2: "M-m."
- f. Utspill 6 – E spesifiserer utspill 3: "(...) at du spælle enkelttona, men at du får litt delay på det." > G2 responderer med initiativ: "Prøv."
- g. Utspill 7 – E spesifiserer mer og legger inn nok et justeringsforslag: "Du kajnn jo legge topptonan som en slags andrestemme [*synger for å illustrere*]. Aillså et eller ajn't." > G2 [*Klunker litt*] (...)
- h. Utspill 8 – E ber om respons: "Skjønne du ka eg meine?" > G2: "Eh... nei, ikke helt."

- i. Spillesekvens 1 – negativ respons på utspill 2 **ikke slavisk**, og positiv respons på utspill 3-4 **delay**: G2 "[*Spiller tretonemotivet*] Fint å ha den som går da. Jeg kan kanskje prøve å legge litt delay på i tillegg..."
- j. Utspill 9 – G2 foreslår fornyelse: "... underdele litt mer." > E samtykker: "M-m. Prøve."

(B2 og K2 starter en egen ny episode, forhandlinger om dynamisk utvikling i takt 21, som pågår samtidig med E og G2 i episoden "gitarostinatet")

- k. Utspill 10 – E forsvarer og spesifiserer: "Førr den bi' veldig sånn flat den figur'n. Så meir sånn... [*synger*]. At du får litt meira sånn at du dajmse meira der."
- l. Spillesekvens 2 – direkterespons på utspill 8: G2 [*Spiller noe som likner det jeg sang*]
- m. Utspill 11 – E minner om utspill 1: "Også vess du ligg der oppe så e det så fint, førr da får jeg liksom... Eg ligg liksom veldig i mettleie sjøl." > G2 samtykker: "Ja." E argumenterer: "Ja. Då kommer begge dela fint fram."

(Kort pause i episoddelen, mens B2 og K2 jobber med takt 21)

- n. Utspill 12 – T2 tar initiativ til å spille: "Hele da."
- o. Utspill 13 – E gir direkterespons til utspill 10 og justeringsforslag: "Ja, kajnn vi prøve en B-del først, førr at vi har litt sånn endring på gitar?" > T2 samtykker: "Kan vi gjøre. 1-2-3-4."
- p. Spillesekvens 3 – Samspill over B-delen
- q. Utspill 14 – B2 vil forkaste utspill 2 **ikke slavisk** og gjenforhandle om det motsatte som formulert i utspill 2/DEL II: "Finest når den går hele tida da." > G2: "Hæ?" > B2 gjentar: "Finest når den går hele tida." > G2 samtykker: "Ja." B2: "Jevne..."
- r. Utspill 15 – E responderer nøytralt, men gjenforhandler utspill 5-6 **delay**: "Kajnn du legge delay på den? Vess du gjør det..." > (...)
- s. Spillesekvens 4 – respons på **delay**: G2 "[*Spiller samme motivet med litt delay*] Vanskelig å få så mye delay." > E: "Ja."
- t. Spillesekvens 5 – er ny respons på **delay** og fornyelse: G2: "Prøve nå. [*Spiller med mer delay*] Tror jeg skal legge delay'en mellom de, da, at det kanskje blir sånn." > E responderer: "Ja, bi' det førr mykje?" > G2: "Vet ikke. Jeg tror kanskje det blir litt heavy, asså."
- u. Utspill 16 – E foreslår problembegrunnelse, gjenforhandler **høyere oppe i registeret** og foreslår justering: "Ja. Ja. Men den... figur'n sånn som den e no, så e det bære at den antageligvis tar veldig mykje plass... på det refrenget, sånn at vess du no spælle det der oppe i registret så hjelpe det litt, også hjelpe det kanskje med kortare tona." > G2: "Ja." E forklarer: "Sånn at de'kkje bi' sånn [*synger lange toner "baaa-baaa-baaa..."*]. Førr da håjll' du på en måte veldig sånn intenst sånn... krampe (...)" Den siste spesifikasjonen er en resirkulert gjentakelse av, og derfor en respons på gitaristens forslag (i utspill 9) om å **underdele mer**.
- v. Utspill 17 – B2 responderer på utspill 16 **kortere toner** og [*synger lange toner*] med forklaring/avvisning: "Men det der e sånn volumting." > E: "Ja." B2 fortsetter: "Det ska liksom være litt i bakgrunn'." > G2 er enig: "Ja."
- w. Utspill 18 – er direkterespons til **volumting** og i **bakgrunn**: K2: "Mer sånn tepping". > (...)

Den sjette episoddelen ebber ut i at vi spiller hele låten, før vi avrunder øvelsen. Vi har ennå ikke konkludert med hva vi er enige om at gitaristen skal gjøre i B-delen, men regner vi det siste utspillet som gjeldende står vi igjen med at gitaristen skal spille et ostinat (riff) over tonene A, H og E som jenker seg inn når det harmoniske grunnlaget krever endringer. Ostinatet spilles høyt oppe i registeret, og rytmisk går det slavisk gjennom hele partiet. Det spilles med delay og legger seg litt i bakgrunnen volummessig. At vi bruker så lang tid på å forhandle frem noe så tilsynelatende enkelt er interessant. Særlig plasseringen i registeret er motstandsdyktig i forhandlingsepisodene.

Det er også interessant å notere seg de mange positive responsmekanismene: ”ja”, ”m-m”, ”ok” og lignende som indikerer samtykking og forståelse. Faktisk gir disse tilbakemeldingene ingen garanti for at adressaten virkelig forstår og samtykker. Disse er egentlig bare forsikringer om at ”jeg hører hva du sier”, ”du har min oppmerksomhet”, etc. og som motiverer taleren til å fortsette. Dette er en stor utfordring. Hvordan kan du vite om beskjeden er mottatt eller om han eller hun kjører responsmekanismer på autopilot? Sannsynligvis ligger svaret på om beskjeden er mottatt i den etterfølgende spilte ytringen. Spilte tilbakemeldinger er til å stole på.

Hvis vi tenker oss den samme episoden, gitarostinatet, men at vi i tillegg tar med musikernes polyfoni av stemmer: hvor informasjonsmettet blir bildet da?





## 10.4 Handlingsforløpene (tabelloversikt)

Her er oversikten over handlingsforløpene i bandene. Tall i teksten refererer til taktnumre.

**Figur 1**                    **HANDLINGSFORLØPENE I BANDENE**

HANDLINGSFORLØPET I BAND 1	HANDLINGSFORLØPET I BAND 2
Total tid: 3 timer og 7 min	Total tid: 2 timer og 18 min
<p>Introduksjonsmonolog</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. gitarforhandlinger (generelt)</li> <li>2. trommeforhandlinger (groove/feel)</li> <li>3. avklaring til blekka ang keyboard og bass(akkorder på B)</li> <li>4. øving på B og avklaringer</li> <li>5. rytmeavklaring (synkoper i B)</li> <li>6. øving på B og forminstruksjon (til 34)</li> <li>7. øving på B</li> <li>8. forhandlinger om groove ("tapping")</li> <li>9. øving på B med og uten vokal</li> <li>10. notasjonskommentarer (synkoper i B)</li> <li>11. øving på B</li> <li>12. forhandlinger om nede B-del først</li> <li>13. gitarforhandlinger</li> <li>14. planlegging av neste gjennomspill &amp; keyboardforhandlinger om topptoner i 34-35)</li> <li>15. bassavklaringer til intro-deler</li> <li>16. øving på nede B, tutti B, intro 2, A-del og 2 ganger B</li> <li>17. tempoforhandlinger (roligere)</li> <li>18. forhandlinger om nede 4 første takter i B</li> <li>19. droneforhandlinger (register – opp oktaven)</li> <li>20. gitarforhandlinger ang A (rytmisk ting)</li> </ol>	<p>introduksjonsprat &amp; monolog</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. forhandlinger med keyboard om intro-tema</li> <li>2. bassavklaring (ang notert figur og at han venter med å komme inn)</li> <li>3. trommeavklaring (til notert mønster)</li> <li>4. individuelt spill</li> <li>5. avklaringer til innhold i akkorder (keyboard)</li> <li>6. øving på refrenget og forhandlinger</li> <li>7. forhandlinger om synkoper i B</li> <li>8. keyboard, trommeslager og jeg spiller B</li> <li>9. avklaring til akkorder (sus2 med alternativ bass)</li> <li>10. keyboard og vokal spiller B (gitar henger på)</li> <li>11. øving med alle på B (5 ganger i loop)</li> <li>12. forhandlinger om synkoper i B (takt 31)</li> <li>13. bassforhandlinger (forslag om dobling av B-melodi på en B-del med "fretless")</li> <li>14. løst snakk om masteroppgaven (forskning)</li> <li>15. snakk om vokalkonserten (der jeg spilte låten med band 1) mens keyboardisten klunker</li> <li>16. stemming av bass</li> <li>17. avklaring av topptone i keyboard i akkordene i B</li> <li>18. keyboardforhandlinger (drone/intro-melodi)</li> <li>19. øving på verset og B</li> <li>20. øving på vers</li> </ol>

<p>21. planlegging av samspill i intro</p> <p>22. gitarforhandlinger om intro (lydvalg)</p> <p>23. gitarforslag til rytmisk spill i A</p> <p>24. droneforhandlinger i begynnelsen</p> <p>25. øving fra start, intro x 2, A og B</p> <p>26. avklaringer om basstoner i B</p> <p>27. øving på intro og A</p> <p>28. tilbakemelding til gitarspill ("delayplukking")</p> <p>29. keyboardforhandlinger om A (toner, register)</p> <p>30. øving fra start, A, nede enkel B, intro 2</p> <p>31. forhandlinger om takt 40 (drone)</p> <p>32. forhandlinger om intro-deler (basspill, melodilinje (vokal) og formperiode)</p> <p>33. øving fra start til Coda</p> <p>34. forhandlinger om groove (underdeling)</p> <p>35. (groove diskuteres mellom B og T)</p> <p>36. gitarforhandlinger (akkorder, plukking)</p> <p>37. keyboardforhandlinger (register, drone, 2.A)</p> <p>38. øving fra start uti improvisert outro</p> <p>39. kommentarer til outro og planlegging av Coda</p> <p>40. øving fra A og uti outro</p> <p>41. forhandlinger om å fjerne takt 48 (før Coda)</p> <p>42. forhandlinger om tidspunkt på Coda-tema</p> <p>43. forhandlinger om 23 (siste verstakt, pause)</p> <p>44. forhandlinger om synkoper i B</p> <p>45. forhandlinger om overgang fra B tilbake til A (dynamikk i 36-39; Esus2-akkorder)</p> <p>46. keyboardforhandlinger (piano på B)</p> <p>47. forhandlinger om takt 33 (siste takt av refreng)</p> <p>48. dynamikkforhandlinger intro, A kontra B (fra 34 – en lettere nedbygning tilbake til A)</p> <p>49. trommeforhandlinger intro 2</p> <p>50. planlegging av perkusjon</p>	<p>21. forhandling om tempo (litt fortere)</p> <p>22. forhandlinger om groove (finn noe fritt)</p> <p>23. forhandlinger om takt 18-23 (dynamikk)</p> <p>24. forslag til alternativer rundt 18-23</p> <p>25. øving på verset</p> <p>26. dynamikkforhandlinger</p> <p>27. avklaring til akkord i keyboard (Dmoll5)</p> <p>28. øving på verset</p> <p>29. forhandling om 34-35 (B-tema instrumentalt)</p> <p>30. dynamikkforhandling om 36-39 (Esus2)</p> <p>31. foreslår at gitaren har større rolle i intro 2</p> <p>32. positive tilbakemeldinger om låten</p> <p>33. positive tilbakemeldinger om trommespill</p> <hr/> <p>34. keyboardforhandlinger (drone/piano)</p> <p>35. det snakkes og spilles på kryss og tvers</p> <p>36. bassforhandlinger (fretless)</p> <p>37. drone og snakk</p> <p>38. trommeslager forsøker å sette tempo</p> <p>39. melodiforhandling (intro-melodi i keyboards)</p> <p>40. øving fra start til og med første B</p> <p>41. keyboardforhandlinger om 34-35 (i piano)</p> <p>42. forsøk på oppmikking av flygel</p> <p>43. gitarforhandlinger (B volum-swells/ostinat)</p> <p>44. gitarforhandlinger (register og delay)</p> <p>45. øving på B</p> <p>46. akkordavklaring (keyboardist, E13b9)</p> <p>47. positiv tilbakemelding på gitarostinat</p> <p>48. gitarforhandlinger (ostinat forts.)</p> <p>49. øving på refreng og intro 2</p> <p>50. revurdering av intro-melodi i keyboard</p>
---	--

51. oppsummering dynamikk i A	51. gitarforhandlinger om mellomspill (36-39), intro 2, lydvalg og ostinat
52. forhandlinger om takt 23 (fylle den første gangen i motsetning til andre gangen)	52. avklaring om formdelenes stemning ("nusselig" B-del, og "slemme" intro'er i en låt som ikke er veldig "snill")
53. keyboardforhandlinger (register, volum B, dobling av basser)	53. øving fra 1.refreng(B) til Coda
54. øving på B	54. forhandlinger rundt 2.B, og 34-35 (dynamikk ned)
55. overgang ut av B diskuteres (groove)	55. forhandlinger om bassdobling i melodi i 2.B
56. utvidelse av takt foreslås (brå overgang)	56. gitarforhandlinger (delay) samtidig som de andre forsøker å mikke opp flygelet
57. gitarforhandlinger (fritt istedenfor melodi på intro)	57. forhandlinger om dynamikk i 2.vers (A)21-23 og 2.refreng (B)
58. øving fra start til Coda	58. øving på 2.A, og 2.B. (dobbel)
59. individuelt spill (Coda-tema) og kommentarer	59. gitarforhandlinger (ostinat/register)
60. to samtaler om A-delen samtidig	60. øving på 2.vers, 2.refreng (med dobling i fretless første gangen) og intro 2
61. gitarforhandlinger (generelt om spill på de ulike delene)	61. formavklaring i overgang fra B til Coda
62. forhandlinger om groove i intro 2	62. positiv tilbakemelding til fretless i B
63. vurderer å kutte intro-melodi	63. forhandlinger om reharmonisering i refrang
64. forhandlinger om 2. A (tørke det helt opp)	64. tester ut muligheter for forslaget i episode 64.
65. planlegging av outtro-del	65. endrer ikke harmoniene her og nå
66. øving på hele låten	66. forhandlinger om takt 33 (6/4)
67. kommentar til synth-lyden (Wham!)	67. forhandlinger om takt 48 (første i Coda)
68. forhandlinger om tone i Coda-tema (F/F#)	68. forhandlinger om takt 33 (6/4 bare når vi skal videre, 4/4 andre gangen, og 6/4 tredje gangen)
69. øving fra start til og med første B	69. oppsummeringen om taktendringen i B (takt 33)
70. bassforhandlinger (vente med å komme inn)	70. avklaring om akkord (takt 18)
71. øving fra start, stopper ved Coda-tema etter improvisasjon i outtro)	71. avklaring om Coda (form og unis-tema)
72. forhandlinger om tidspunkt på Coda-tema	72. forhandling om groove (ikke spille figuren)
73. forhandlinger om stopp i takt før andre B	73. øving fra starten til og med takt 35
74. tanker om sjanger (ballade eller oppe)	74. øving fra 1.refreng til Coda
75. klarering av stopp før andre refrang	75. forhandlinger om F/F# i Coda-tema

76. øving på overgangen andre A til andre B (23)	76. spiller begge variantene (ender på F)
77. videre forhandlinger om takt 23	77. gitarforhandlinger i A (delay)
78. øving på denne overgangen (takt 23)	78. avklaring om synkope i takt 31
79. øving fra overgang gjennom dobbel B, outtro, forsøk på å spille Coda-tema på cue	79. bassforhandlinger (mer groovy spill)
80. forhandling om tidspunkt Coda-tema	80. bassforhandlinger (lyst register/klatrefigur)
81. øving på B og direkte til Coda-tema	81. øving fra starten til mellomspill/intro 2
82. avklaring til spill av Coda-tema	82. forhandlinger om intro-deler (noe kan skje i gitar)
83. øving på Coda-tema (vekselvis med F# og F)	83. øving fra vers til avslutning (avslutning = repetisjon av instrumentalt tema, takt 34-35)
84. forslag på å kutte to slag av "show" (siste B)	84. forhandlinger om outtro og Coda-tema
85. øving over forslaget i episode 85	85. positiv tilbakemelding på unis-tema i Coda
86. gitarforhandlinger (ønsker vrenge)	86. forhandlinger om Coda (er den litt kort?)
87. forslag om å enten slutte med Coda-tema eller å loope Coda-tema i outtro	87. foreslår solistiske utspring i outtro (gitar, f.eks.)
88. forhandlinger om groove i outtro (vamping)	88. forhandlinger om form i outtro (fra takt 53)
89. oppsummerer kutt av slag i siste takt av B og looping av Coda-tema i perioder på 8 takter	89. avklaring på melodiske vendinger i outtro
90. øving på forslag i episode 90	90. forhandlinger om intro 2 (meloditema?)
91. modifisering av forslaget	91. gitarforhandlinger om intro 2 (melodiske ting)
92. forslag om ritardando siste Coda-tema	92. gitarforhandlinger (referanse til U2)
93. tanker om det å arrangere originale låter	93. forhandlinger om intro (herming til melodi?)
94. øving gjennom hele låten	94. spiller hele låten uten definert avslutning
95. presisering av pause i takt 23	95. forhandlinger om avslutningsfrase (repetisjon av takt 34-35)
96. positive tilbakemeldinger om låten	96. forslag om å gjenta Coda-tema før outtro-delen
97. øving fra første B inn i intro 2 (avbrytes)	97. forslag om å lage en åtte takters periode hvor Coda-tema kommer igjen, og tilslutt brukes som avslutningsfrase)
98. presisering av dynamikk i takt 34-35	98. avgjør å repetere 4 første av Coda og så i outtro
99. øving på første B, intro 2 og inn i andre A	99. oppsummering av forslag og planlegging av outtro
100. bassforhandlinger (vil spille mindre på A)	100. forhandlinger om ritardando i avslutningsfrasen (53-54 (= 34-35))
101. øving fra intro 2 og ut	101. forhandlinger om dynamikk (drop eller innpust på 21 og fullt kjøer igjen på 22)

102.gitarforhandlinger ("vise tenner")	102.forslag om å kutte takt 23
103.forhandlinger om 36-39 (Esus2 - oppgang)	103.forhandlinger om break (innpust) i 23
104.forhandlinger om 34-35 (pyntelig)	104.forhandlinger om A (delen virker kort)
105.øving fra 34-39	105.forhandlinger om dynamikk i 21-22
106.bassforhandlinger (Massive Attack)	106.øving på A (2 ganger)
107.øving fra 34, 2.vers, stopper ved B)	107.forhandlinger om dynamikk i 21-22
108.komentarrunde til basspill	108.øving fra A og inn i Coda
109.bassforhandlinger om spill generelt	109.forhandlinger om takt 33 (10/4-takt?)
<hr/>	<hr/>
110.bassforhandlinger (gå bort fra notert figur)	110.øving på refreng
111.gitarforhandlinger (forslag om ostinat på B)	111.forhandlinger om takt 33 (6/4, 4/4 og 10/4)
112.perkusjonisten instrueres av trommeslager	112.avklaring/oppsummering om takt 33
113.spiller gjennom hele låten	113.keyboardforhandlinger (spill som notert 34-35)
114.stilling av lyd/oppmikking av djembe	114.øving fra første B og ut
115.gitarforhandlinger om outro	115.forhandlinger om outro
116.gitarforhandlinger (volum)	116.øving fra outro og avslutningsfrase
117.spiller gjennom hele låten	117.positive tilbakemeldinger om slik slutt
118.forhandlinger om outro (dynamikk/lengde)	118.forhandlinger om intro 2 (for lang?)
119.rytmikkforhandlinger i keyboard (34-35)	119.gitarforhandlinger om 34-35 og mellomspillet (kutt ostinat på 34-35; mer spilt på 36-39)
120.forhandlinger om stopp før B (takt 23)	120.avklaring på intro 2 (kutte 4 takter 44-47)
121.øving på denne overgangen (18-23, og videre)	121.øving fra første B og ut
122.negative kommentarer om lyd i konsertlokale	122.endringer godkjennes (kortere intro 2, repetisjon av Coda-tema)
123.praktiske opplysninger ang lydprøve, m.m.	123.forhandlinger om andre vers (dynamikk og dronevariasjon, blir nakent uten drone?)
124.forslag om å flytte stoppet til rett før 1.B(altså tilbake til opprinnelsen)	124.avklaring på tone i Coda-tema (tonen D)
125.avklaringer rundt forslaget i 125	<hr/>
126.øving fra takt 18 og ut	125.avklaring på tempo (setter 104 bpm)
127.forslag om å ha et par ekstra slag mellom B- delene andre gangen (pga brå følelse)	126.gitarreferanser kommenteres
128.forhandlinger om denne takten (blir 6/4 takt)	127.forhandlinger om opptakt i drone (portamento)
129.øving på dobbel B og inn i Coda	128.øving fra start til Coda
130.forslaget om taktutvidelsen fastlegges	129.prisisering av dynamikk på 2. B, ("nede")
131.keyboardforhandlinger (om mer på B)	130.prisisering av takt 33 (ulik taktlengde)
	131.prisisering av toner (F-D) i Coda-tema

<p>132.harmonikkforhandlinger (holde F i bass gjennom 4 takter med skiftevis Cmaj-Fmaj)</p> <p>133.øving fra 18 hvor dette 132 sjekkes ut</p> <p>134.øving fra 18, dobbel B og Coda</p> <p>135.forslaget godtas og noteres</p> <p>136.gitarforhandlinger om samme sted (ostinat)</p> <p>137.øving fra 18 og ut låten</p> <p>138.perkusjonsavklaring</p> <p>139.tempoforhandlinger (tempoet rushes)</p> <p>140.avklaring på stopp før B-del</p> <p>141.øving fra 18 et par ganger, siste gang ut låten</p> <p>142.oppsummerende om dynamikk gjennom låten</p> <p>143.gitarforhandlinger generelt (fritt i A)</p> <p>144.øving fra start til intro 2, stopp i takt 23 uteblir</p> <p>145.positive tilbakemeldinger om å spille ”nede” første halvdel av andre B</p> <p>146.prisisering av takt 33 (siste i B, 6/4 takt og kutting av den første noterte takta i Coda)</p> <p>147.øving fra første B og ut</p> <p>148.forhandlinger om avslutning (crescendo i og evt. portamento i drone)</p> <p>149.øving på slutten noen ganger</p> <p>150.keyboardforhandlinger (drone)</p> <p>151.øving på hele låten</p> <p>152.keyboardforhandlinger (drone)</p> <p>153.prisisering av takt 33 som 6/4-takt</p> <p>154.gitarforhandlinger (gjør mer, spesielt 36-39)</p> <p>155.spiller fra første B og ut</p>	<p>132.øving på Coda-tema (flere ganger individuelt)</p> <p>133.øving på Coda-tema sammen</p> <p>134.øving på 3. B, Coda og outtro</p> <p>135.avklaring på avslutningsfrase (hvilken vi bruker)</p> <p>136.forslag på majestetisk uttrykk i avslutningsfrase</p> <p>137.øving fra Coda og ut</p> <p>138.avklaringer om lengde på outtro, cue til slutt og sluttfrasen</p> <hr/> <p>139.spiller låten frem til andre B</p> <p>140.avklaring rundt intro-tema</p> <p>141.prisisering på 33</p> <p>142.gitarforhandlinger (ostinat/register/delay)</p> <p>143.forhandlinger om dynamikk 21 og 18-23</p> <p>144.øving på refrengdel (prøve gitarting)</p> <p>145.gitarforhandlinger (ostinat/register)</p> <p>146.gitarforhandlinger (delay/volum)</p> <p>147.beskjedrunde før gjennomgang</p> <p>148.forhandling om tempo (litt høyere)</p> <p>149.øving fra start og ut</p> <p>150.prisisering av Coda-tema og tonene F-D</p> <p>151.prisisering av takt 33 før Coda</p> <p>152.prisisering av takt 33 generelt</p> <p>153.avklaring av dynamikk på takt 21.</p> <p>154.forhandling om dynamikk på takt 28 i andre B (der alle kommer inn etter ”nede” parti)</p> <p>155.avklaring på dynamikk i takt 28</p>
--	--

## 11 Problemløsning i valgmulighetenes land

Å sammenligne arrangering og innøving av låter med ”problemløsning” er nærliggende, selv om tankegangen ”musikk som problem” er sterkt tonet ned i de aktuelle casene – tankegangen er snarere ”musikk som utfordring”. Den største utfordringen, eller ”problemet”, ligger ofte i selve kommunikasjonen. ”In analysis, then, as in everything else, our words constantly threaten to run away with us” (Cook, 1999:258). I bandcasene er dette en passende beskrivelse fordi våre spontane analyser skjer gjennom et ufullstendig og grammatisk hanglende språk, og ordene vi velger å sette på musikken er ofte importert fra språkområder vi vanligvis ikke assosierer med musikk.

I det forrige kapittelet så vi hvordan enkelte sider ved et gryende musikalsk arrangement kan være motvillig forhandlingsstoff, som til stadighet trekkes frem i lyset, analyseres og diskuteres. Her vekkes en situasjon som ligner interaksjonsmodellene for andrespråklæring, hvor tilpasningsdyktighet til en samtalepartner og engasjement i forhold til problemløsning er gjennomgående trekk. Interaksjonsteoriene Zone of Proximal Development, i+1 og Interaction Hypothesis er alle bilder på dette. Modellene er like fullt ikke dekkende for virkeligheten, ... ”derfor er det alltid virkeligheten som må være den viktigste prøvesteinen for vår forståelse” (Skau, 2002:75). I en musikalsk situasjon går tilpasningsprosjektet ut på å finne verbale uttrykksmåter som vinner frem hos samtalepartneren. Det er viktigere å forstå hverandre enn å snakke musikkbegrepslig korrekt til enhver tid.

I øyeblikket velger musikerne ord og begreper fra en rikholdig meny. Vi søker etter de ordene og begrepene som passer best til forhandlingsformålet, og de referansene og metaforene som samtalepartneren best forstår. Vi ønsker å vite om og benytte oss av verbale koder vi har felles. Mellommenneskelig interaksjon handler om muligheter, ikke ”riktig” eller ”feil”. Dette gjelder særlig musikk. En viktig egenskap for musikere er villigheten til å møte hverandre og operere sammen, selv om det foregår i et ukjent musikalsk farvann ved hjelp av uvisse verbale koder. Prøving og feiling er den eneste sikre måten å nærme oss hverandre og komme videre på. Slik kan vi eliminere bort ord og begreper som ikke ”virker”, og danne en kjerne med ord og begreper som gjelder for den aktuelle settingen. Den situasjonsnære dialogiske analysen styres ikke minst av vår dialogpartners responsytringer, med de ulike ”stemmer” disse involverer. For den som fører ordet



vil ytringen først ha et relativt oversiktlig meningspotensiale, men straks den frigjør partnerens ulike ”stemmer” vil meningspotensialet endres. Ytringen vil gå fra å være lukket til åpen, ”... dialogic analysis would begin from this apparent unity, (...), but would move toward heterogeneity, activating and releasing the voices of a musical heteroglossia” (Korsyn, 1999:64-5). Her peker Korsyn på innholdet i spilte ytringer, men prinsippet er det samme.

I bandsettingene skal vi også forholde oss til musikken som ”dialogisk tekst”. Som med språket blir det også for musikken snakk å *velge* løsninger blant mange alternativer. Hva passer for låten, hva ”ber” låten om? I mange tilfeller er det en smakssak her og nå, og et spørsmål om hvem sin smak som vinner gehør. I noen settinger vies takknemlighet til den som tar ansvaret for å velge. I andre settinger er det sterk uenighet, i verste fall blir situasjonen en mer eller mindre rasjonell verbal krigføring i musikkens navn. Heftige diskusjoner kan være en prøvelse for de involverte, men kan ofte ha en vitaliserende effekt på musikken. Fullstendig enighet er behagelig, men gjør oss sedate. Litt ulike syn griper tak i oss og forlanger tilstedeværelse. Noen ganger er det først når vi blir presset opp i et hjørne at klare tanker utkrystalliserer seg og kommer til uttrykk. Motstand er ikke nødvendigvis en autoritær ovenfra og ned holdning som skaper dårlig stemning hos medspillerne. Motstand kan også komme inn fra sidelinja fra en jevnbyrdig, på en helhjertet og oppriktig måte, og føre til fremskritt i prosessen (Skau, 2002).

I dette ”valgmulighetenes land”, hva valgte bandene å gjøre med arrangementet til Raindrop Song? Utfallene i forhold til intensjonene i blekka har jeg beskrevet i loggboken (appendiks, s.175-183), her gjengis endringene i korte trekk. Jamfør også de reviderte blekkene med endringene for hvert band bakerst i appendiksdelen (s.253-259). Låtversjonene på lydvedlegget illustrerer det samme (cd bakerst i permen). For å ta det kronologisk, den noterte melodifrasen i introen ble i band 1 kuttet til fordel for en improvisert oppbygning av en groove. Trommeslagerne i begge band fant en mer organisk groove enn de noterte indikasjonsfigurene. I versdelene gjorde vi ulike valg i forhold til takt 23 (siste takten av verset som står åpen i blekka). I band 1 lagde vi et opphold (break) kun første gangen, og en dynamisk topp andre gangen. Band 2 brukte begge gangene takten som en uavbrutt stigning inn mot refrenget. Bassisten i band 1 holdt seg til den noterte bassfiguren, med bare små variasjoner, mens bassisten i band 2 fant egne løsninger på versdelene. Begge bandene endret formen på refrenget, nærmere bestemt overgangstakten; takt 33 (siste takten av refrenget). Band 1 forlenget denne takten til 6/4 alle gangene, mens band 2 endret den til 6/4 første gangen,

beholdt 4/4 andre gangen og utvidet den til 10/4 siste gangen. Intromelodien ble kuttet i intro 2 i begge bandene. I tillegg ble intro 2 avkortet i band 2. Tonen Fiss ble endret til F i det unisone Coda-temaet i begge band. Som avslutning valgte band 1 å bruke Coda-temaet istedenfor den noterte gjentakelsen av refrengets første strofe.

## 11.1 Hva sier musikerne om arrangementet og innøvingsprosessen?

Vi har sett at forhandlingsepisodene i en innøvingsprosess er mange og uensartede. En rekke valg skal tas før musikerne "lander låten" i et arrangement de synes fungerer. I etterpåklokskapens lys er det ikke sikkert alle sier seg like fornøyde med resultatet. Hva kunne i så fall vært gjort annerledes?

Intervjusvarene på spørsmålet "hva synes du om arrangementet vi kom frem til?" gir en pekepinn (appendiks, s.249-250). *Tid* er en ressurs som flere av musikerne gjerne skulle hatt mer av. Hadde vi hatt mer tid kunne vi gjort mer utav låten, finpusset detaljer. Band 1 er alene om å mene at bedre tid ville skapt mer *trygghet* i samspillet med nye musikere, vi ville lært å kommunisere bedre med hverandre og bli mer samspilt. Helt konkret kunne vi fått jobbet mer med dynamikk for å få den finere og mer definert. For band 2 ville mer tid ha åpnet for nye og flere ideer, band 2 anser arrangementet for å være bare en foreløpig løsning. I forhold til tidsaspektet kan det også være verd å tenke over at band 1 bare hadde 2 øvelser, prosessen ga dem derved bare én "mellomstasjon" til modning av stoffet individuelt. I band 2 hadde vi fire øvelsesøkter på denne låten, og lengre pause mellom de siste øvelsene. Derved fikk band 2 bedre rom til tankearbeid individuelt, en lengre modningsprosess, på tross av at vi brukte kortere øvelsestid regnet i timer og minutter.

Når musikerne beskriver arrangementet berømmes de elementene vi har brukt mye tid på underveis. Flere trekker fram den spennende dynamikken, den fine oppbyggingen og nedbyggingen. De gjentatte forhandlingene om form berømmes også, for nå "fungerer delene bra" og "alt faller på plass". Den improvisasjonsbaserte slutten sier flere seg godt fornøyd med. Det er gøy med "en slutt hvor det tar litt av". Videre felles følgende dom: "fint arrangement som er

tilpasset låten”; arrangementet er ”det som låten krever”. Det er ”variasjon” i arrangementet som gjør det ”interessant hele veien” samtidig som det er ”ryddig” og ”ikke speisa”. Låten har ”fin fremdrift”. Siden det ikke er et ”streit poparr” er det en ”tricky” og ”utfordrende” låt å få til.

## 11.2 Låtskriverens kommentarer til arrangements- og innøvingsprosessene?

I casesituasjonene undervurderte jeg hvor sterkt blekka kommuniserer. Jeg undervurderte også gehøret for mine meninger. Jeg er innlemmet i de aller fleste dialogene, snakker desidert mest, og selv om vi forhandler om en del endringer blir ikke disse vedtatt uten min velsignelse. Når jeg lytter på versjonene i ettertid skjønner jeg at jeg også undervurderte hvor sterkt man preger en låt gjennom sangstemmen. At jeg er vokalist i begge band gjør at versjonene ikke blir for ulike og derfor heller ikke så fjernt fra hva jeg opprinnelig tenkte. Samme melodi- og tekststrofer sunget med samme stemme over et harmonisk grunnlag som for det meste er fastspikret i blekka bærer gjennom en stemningslikhet uansett hvem musikerne er. ”Låtens kärna eller idé ligger inte så mycket i kompet som i melodin och texten. Kompet kan altså lättare ändras utan att resultatet bli en annan låt” (Lilliestam, 1995:36). Jeg har et stort forsprang i prosessen med å bli kjent med denne låten, og setter derfor pris på initiativ og ideer. Å jobbe lenge med samme låten gjør en ofte mer blind enn klarsynt, og da er det sunt med nye innfallsvinkler. Innstillingen er fortsatt at musikere tilfører låten noe verdifullt fordi hver enkelt instrumentalist spiller sitt instrument med mer innsikt og teknisk ferdighet enn jeg kan få uttrykt, enten det er på en harddiskinnspilling, på noter eller ved min forestillingsevne. Min åpenhet for og villighet til å diskutere og forhandle er avgjørende for å gi musikerne nok alburom til å gi av seg selv til låten. Lydighetstankegang overfor et materiale som er uttalt svart på hvitt og overvåket av låtskriveren gjennomsyrrer i mye større grad interaksjonen i det ukjente bandet enn i det kjente.

Av alle de ulike dialogepisodene i bandenes handlingsforløp er det ingen som omhandler vokalisten og hennes uttrykk. Musikerne gir tilbakemeldinger på låten som komposisjon og på enkeltelementer i låten som de synes er kule, for eksempel det unisone temaet i Coda, men ingen gir på noe tidspunkt tilbakemeldinger på vokalistens sang og formidling. Det er låtskriverrollen musikerne henvender seg til, og det er også låtskriverrollen jeg forholder meg sterkest til selv.

## 12 Konklusjoner

I denne oppgaven har jeg forsøkt å belyse den verbale delen av den muntlige kommunikasjon i to ulike band fra et emisk/etisk forskningsperspektiv. Jeg har forsket fra innsiden av min egen kultur, hvor jeg også deltar som låtskriver og vokalist. Deretter har jeg bearbeidet, analysert og tolket et innsamlet etnografisk materiale og fremstilt dette som vitenskapelig tekst. Subjektive forskningsprosjekter som dette er nybrottsarbeid, selv om de har vært etterlyst en tid. Arbeider som er like opptatt av menneskets musikalske fremferd som å analysere musikalsk lyd har vært påpekt som et forskningsområde med mange hull, og særlig skorter det på musikkantropologiske studier som griper det emiske innenfra-perspektivet.

Når jeg nå sammenfatter innholdet og foretar noen konkluderende bemerkninger, er det i lys av funnene i de to enkeltstående bandcasene, ikke band generelt. Det er likevel mulig at de konkrete casene reflekterer fellestrekk ved band innenfor den populærmusikalske gehørtradisjonen.

Etter å ha transkribert opptakene fra bandøvelsene innser jeg at det totale kommunikasjonsbildet inneholder mye mer enn talte ord. Samtaleyttringene uten intonasjonsmønster, kroppsspråk, blick og gester blir svært ufullstendige. Oppgavens størrelsesbegrensning krevde at jeg tok et valg. Oppgaven bygger på forutsetningen at språket er vårt nærmest tilgjengelige middel til umiddelbar analyse og felles forståelse i ansikt til ansikt situasjoner. Stilt overfor ”fenomenet musikk” er språket mellom musikere en interessant studie: Vi lar ord representere musikk selv om vi ikke kan uttrykke alt ved musikk i ord, og vi gjør en heltmodig innsats i forsøket.

Oppgaven har undersøkt hvordan verbal kommunikasjon påvirker innøvings- og arrangementsprosessen av egen musikk i ulike band. Første konkluderende bemerkning om verbal kommunikasjon er at den tar mye større plass enn forventet. Musikerne snakker mye sammen, og de snakker mye med seg selv. Hvis vi regner verbalspråket også som tankens bearbeidingsverktøy, har jeg nok snakket mer med meg selv gjennom denne prosessen enn med musikerne – enda jeg snakket mest av alle i begge casene. Jo mer jeg har gått ned i de analytiske irrganger, jo mer har jeg forståelsen av at språket brukes både som internt personlig tankeredskap om musikk, samt til å fortelle, skildre, diskutere, kritisere, etc. noe vedrørende musikk i ytre samtaler med

medmusikere. Vi bruker språket til å planlegge, kommentere og reflektere over alle våre handlinger. Verbal kommunikasjon påvirker prosessen på alle plan, uavbrutt, og det er umulig å få oversikt over alt som skjer i denne dialogiske settingen. Noe vil være skjult selv i den klareste dialogen. De mest fascinerende sidene ved dialogen er kanskje nettopp ”de skjulte stemmene”, de som fører dialog inne i oss og de som tilhører ”ukjente personer fra fortiden”. Musikersosiolekten kommer et steds fra, vi skaper ikke et fullstendig og flunkende nytt musikerspråk her og nå. ”Fortidsstemmene” gir oss mulighet til å danne en forståelse av musikken og språket om musikken som gjennom et historisk og samfunnsmessig relieff. Denne innfallsvinkelen er interessant som egen oppgave. Et viktig poeng i denne oppgavens forbindelse er at fortidsstemmene ikke nødvendigvis tilhører en fjern fortid, tvert imot kan det være nært tilgjengelige fortidsstemmer som trenger seg frem i dialogytringene. Jeg låner ved flere anledninger stemmen til musikere fra band 1 når jeg jobber i band 2. Når jeg overfor band 2 benytter meg av formuleringer som ble ytret av musikere under øvingsprosessen i band 1, er det (indirekte) musikere fra band 1 som snakker.

Dialogføring er mellommenneskelig øyeblikkskunst. Bakhtins dialogkjede satt i praksis gir en god illustrasjon på hvordan vi henger sammen i et multiplekst sender/mottaker – system, hvor alle er forbundet med alle, og hvor ethvert utsagn virker inn på det neste. Jeg brukte også begrepene kohesjon, utspill og respons for å uttrykke ”kjedereaksjonen” mellom ytringene. All språkbruk preges av et synspunkt, en sammenheng og et publikum. Språket kan aldri forstås utenfor en slik samtidig innholdskontekst. Undersøkelsene viser at vi sjeldent fører strenge lineære dialoger, det faller mer naturlig for oss å bruke synkrone dialogformer, hvor flere samtaler pågår samtidig. Dette er tydeligst hos de kjente bandet, som er betraktelig mer synkronførende enn det ukjente. Dette forklarer hvordan det kjente bandet rakk å snakke mye mer enn det ukjente bandet – selv med kortere øvingstid. Dialogen som diskursform er uansett monologen overlegen når det kommer til å formidle mening. Monologene fra undersøkelsen var unyttig bruk av tid, og førte til lange oppklarende dialoger bare for å gjenta samme informasjon i mer oppstykkede porsjoner.

Musikk som notasjon er et svært autoritativt forhandlingsmiddel overfor rytmiske bandmusikere. Den detaljerte blekka på Raindrop Song la sterk styring på dialogen, mye av informasjonen måtte avklares og presiseres. Ei slik blekka innskrenker friheten betraktelig dersom musikerne må forholde seg til den hundre prosent. Flere av musikerne i det kjente bandet brukte språket for å forhandle frem justeringer og skape åpninger for å komme med egne ideer. Musikerne i det

ukjente bandet var mer splittet, noen forhandlet om justeringer, mens andre fant størst trygghet i at mange bestemmelser var tatt på forhånd. Jo flere valg som var tatt på deres vegne, jo lettere å forholde seg til situasjonen. Bandenes navngitte motivasjon for å bruke mer tid på samspillprosessen illustrerer denne forskjellen. Band 1 ønsket mer tid for å føle seg trygge samspillmessig. Band 2 ønsket seg mer tid for å leke med låten. Av de musikalske parametere oppgaven beskriver var låtens form og dynamikk de tyngste å forhandle gjennom endringer til. Å foreta endringer i formen krever gjentatte poengteringer av avtale, nye måter å forklare endringen på, tid til å notere det i blekka og mange gjennomspillinger. I episodisk fremstilling er form og dynamikk av typen føljetonger, de dukker opp med jevne mellomrom. Band 2 var ikke spesielt trygghetssøkende, derfor endte vi opp med kompliserende formendringer. Band 1 ønsket tryggere rammer, formendringene var derfor mindre omfattende.

Behovet for trygghet kontra behovet for frihet sammenfaller ikke bare med dikotomien kjent – ukjent, men kan også relateres til mannlig musiker – kvinnelig musiker. Dette er en problemstilling undersøkelsen har vært i berøring med, men uten å ta den opp til drøfting. Har kvinnelige musikere en annen måte å kommunisere på enn mannlige musikere? Har kvinnemusikere et eget kodespråk og et annet emosjonelt forankringspunkt med hensyn til musisering? Feminine kvaliteter kontra maskuline faller ikke alltid sammen med motstillingen mann/kvinne, men den kvinnelige musikerrollen har en annen valør enn den mannlige, det forventes andre ting av en kvinne enn av en mann. Iboende i en kvinne finnes et annet sortiment av stemmer enn hos en mann. Forståelsen av og definisjonen på den rytmiske instrumentalistrollen er i dag fortsatt hovedsakelig tuftet på et mannsbilde mens vokalist- og låtskriverrollen representerer en mer balansert kjønnsfordeling. Hvordan blir kvinnemusikere møtt av mannemusikere, hva skjer når de to kulturene innkapsles i samme band?

Treffsikkerheten med referanser og metaforer er større med kjente musikere enn med ukjente. Musikerne tar med seg inn i samspillrommet hver sin verden av referanser og koder og annen taus kunnskap. Det er med "time" som med kodespråk, begge deler tar tid å opparbeide musikerne imellom. For å lære å snakke sammen i kodet språk, trenger man å gjøre erfaringer sammen. Dette hadde en positiv konsekvens i det kjente bandet hvor flere referanser bygger på felles erfaringer, og hvor ord og talemåter er kjente. Samhandlingen (verbalt og musikalsk) med det ukjente bandet var derfor mer uoversiktlig og uforutsigbar enn med det kjente bandet – i hvert fall i begynnelsen.

Språkkategoriene er følgesvenner som lar oss forstå musikken gjennom å strukturere musikk ut fra andre ting, særlig stoffer og byggeklosser. For å mestre å uttrykke oss om musikk så langt det går an varierer og kombinerer vi teknisk og akademisk fagspråk med metaforer, referanser, lydhermende ord, sitater, kodeuttrykk, sjargong, i en stadig forhandlingsposisjon om å oppnå forståelse og mening. Begrepene er gjerne krysset sammen til halvt formelle og halvt billedlige uttrykk. Caseundersøkelsene viser at teknisk-relatert språk brukes mer og egner seg mer til klareringssjekker av typen ”forstod jeg det riktig nå” enn til forhandlingsutspill. Metaforspråket egner seg særlig godt for å nærme seg de ekstramusikalske parametrene, som det finnes minst systematisert kunnskap og terminologi for. Parametere som sound og groove inviterer på denne måten et bredere verbalt nedslagsfelt. Diskuterer vi gitarens sound, for eksempel, tyr vi like gjerne til metaforer eller lydmalende ord som til tekniske utsagn. ”Vreng” kan sånn sett oversettes til ”skummelt trojll”, ”vise tejnner” eller ”wrrrooææ!” Språket plasserer musikken i kryssposisjon overfor akademiets terminologi, musikerspråket og dagligspråket. Analysen i henhold til metaforkategoriene (kap.9) gjorde det likevel klart for meg at musikerne tenker ”tradisjonelt vestlig” selv når vi omtaler musikk ved hjelp av utradisjonelle ord og vendinger. Vi uttrykker tydelige retningsorienteringer ”opp” og ”ned” i forhold til dynamikk og toneregister, for eksempel, mens låtens form er en ”beholder” som kan fylles med dynamikk, sound, groove, etc. – inntil det renner over. Inndelingen i atskilte beholdere, opp/ned-orientering, samt musikk som ”ting i bevegelse langsetter en vei” er for det første rotfestet i vår lineære oppfattelse av tid som utstrakt kronologisk med markert begynnelse og slutt. For det andre må den tradisjonelle musikknotasjonen ta del av skylda for denne tankegangen, vi orienterer musikk etter hvordan den ser ut på et noteark. Begrepsmetaforene brukt om musikk kan vi derfor si er skapt like mye av den skriftlige musikkulturen som av den gehørbaserte.

Et av kapitlene i oppgaven handlet om selve låtskriveprosessen. Denne delen av undersøkelsen er – fra et emisk ståsted – et av de mest interessante utforskede områdene innen musikk. Hvordan skriver en komponist sine låter? Hvor kommer ordene og tonene fra? Hva ligger bak valgene? Mange låtskriverartister har i ulike intervjuer gitt mer eller mindre tåkefilosofiske og eksentriske svar på dette, ved hjelp av sine kodede hemmeligheter mystifiserer de låtskrivingen overfor verden utenfor. På bakgrunn av den indre dialogen som pågikk mens jeg skrev ”Raindrop Song”, aner jeg et fargerikt tema det gjenstår å forske på innenfra.

# Bibliografi

- Bakhtin, Mikhail (1981) *The Dialogic Imagination*  
University of Texas Press, Austin
- Bastian, Peter (1988) *En bok om musikk og bevissthet. Inn i musikken.*  
(Oversatt av Atle Næss)  
Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Bent, Ian & William Drabkin (1987) *The New Grove Handbooks in Music Analysis*  
The MacMillan Press Ltd/UK, Houndmills, Basingstoke, Hampshire & London
- Clandinin, D. J. & F. M. Connelly (2000) *Narrative Inquiry: Experience and Story in Qualitative Research*  
Jossey Bass, San Francisco
- Cole, Michael (1996) *Cultural Psychology*  
Harvard University Press, London
- Cook, Nicholas & Mark Everist (ed.) (1999) *Rethinking Music*  
(Article 11: Nicholas Cook "Analysing Performance and Performance Analysis")  
Oxford University Press, Oxford
- Cook, Nicholas & Mark Everist (ed.) (1999) *Rethinking Music*  
(Article 3: Kevin Korsyn "Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue")  
Oxford University Press, Oxford
- Dahl, Tone Bianca (2002) *Korkunst. En bok for dirigenter*  
Cantando Musikkforlag AS, Stavanger
- Lilliestam, Lars (1995) *Gehörsmusik. Blues, rock och muntlig trädning*  
Lars Lilliestam och Akademiförlaget, Göteborg
- Merriam, Alan P. (1964) *The Anthropology of Music*  
Northwestern University Press, Evanston
- Middleton, Richard (1990) *Studying Popular Music*  
Open University Press, Milton Keynes
- Mitchell, Rosamond & Florence Myles (1998) *Second Language Learning Theories*  
Oxford University Press Inc, London
- Moore, Allan F. (1993) *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock.*  
PA: Open University Press, Buckingham and Philadelphia
- Nettl, Bruno (1983) *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*  
University of Illinois Press, Urbana
- Reinholdsson, Peter (1998) *Making Music Together: An Interactionist Perspective on Small-Group Performance in Jazz* (Doctoral dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy examined at Uppsala University 1998)  
Elanders Gotab, Stockholm
- Rommetveit, R. (1974) *On Message Structure*  
John Wiley, London
- Shuker, Roy (2001) *Understanding Popular Music*  
Routledge Publishing, London & New York
- Skau, Greta Marie (2002) *Gode fagfolk vokser. Personlig kompetanse som utfordring.*  
Cappelen Akademisk Forlag, Oslo
- Vygotsky, L. (1988) *Thought and Language*  
MA. MIT Press, Cambridge



Doktoravhandlinger, hovedoppgaver, internettsider, fagblader og andre publikasjoner:

- Bostad, Finn (1998) *Teknologiens nødvendige kontekst. Et semiotisk perspektiv på meningsskapning i hypermedier* Institutt for anvendt språkvitenskap/NTNU
- Drabløs, Per Elias (2005) *Gehörstradering i Akademia* (Avsluttende essay i VNN-FU Del 1) Fakultet for kunsthøgskolen, Høgskolen i Agder
- Gustavsen, Tord (1998) *Improvisasjonens dialektiske utfordringer*. Hovedoppgave i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo. Tilgjengelig fra:  
[http://www.tordg.no/hovedoppgave\\_presentasjon.html](http://www.tordg.no/hovedoppgave_presentasjon.html) [Lastet ned 9. februar 2006].
- Klempe, Hroar (2000) *Mediatekstenes flertydighet* Tilgjengelig fra:  
[http://www.musik.aau.dk/musikogmedier/2000Seminar/mediatekstenes\\_flertydighet.htm](http://www.musik.aau.dk/musikogmedier/2000Seminar/mediatekstenes_flertydighet.htm) [Lastet ned 30. oktober 2004]
- Michelsen, Morten (1997) *Sprog og lyd i analysen af rockmusik* (Ph.D.) Musikkvitenskapelig Institut. Københavns Universitet
- Otnes, Hildegunn (2000) *Flerstemmig tekstsapning. Kohesjon og respons i nettsamtaler* Petter Dyndahl, Hroar Klempe og Lars Anders Kulbrandstad (red.) *Tekst og tone på internett*
- Patston, Lucy, Corballis & Tippett (2005) *Musicians and Non-musicians Differ with Respect to the Lateralisation of Music Processing*. Tilgjengelig fra:  
<http://www.forskning.no/Artikler/2005/desember/1134994238.15> [Lastet ned 20. januar 2006].
- Pike, Kenneth L. (1967) "Language in relation to a unified theory of the structure of human behaviour" (2<sup>nd</sup> rev.ed.), *Janua linguarum, Series maior* "24".
- Sætre, S. (2005) *Johan Ehrenberg* Tilgjengelig fra:  
<http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?>[Lastet ned 26. januar 2006].
- Teigland, Anne (2005) "Ja, men du fikk det vel med deg?" Tilgjengelig fra:  
[http://www.statped.no/moduler/templates/Module\\_Article.aspx?id=18903](http://www.statped.no/moduler/templates/Module_Article.aspx?id=18903) [Lastet ned 21. november 2005] Publisert i Norsk Tidsskrift for logopedi, 11. august 2005.
- Uppstad, Per Henning (2005) *Language and Literacy. Some fundamental issues in research on reading and writing*. (Upublisert doktorgradsavhandling.) Institusjon for Lingvistik og Fonetikk, Lunds Universitet

IV

Appendiks



# Ordliste

---

## Forklaring på ord og begreper

**Ad.lib.:** forkortelse for latin *ad libitum*. I musikk betyr det "å spille med frihet"; spille improvisert.

**Beat:** distinkt rytmisk groove, defineres gjerne med taktart(4/4-beat; 6/8-beat) eller etter hvilket slag i takten som har tyngde, dersom tyngden faller på 2. slaget, kalles det gjerne "backbeat".

**Blekke:** Musikersjargong for oversiktsark over visse informasjoner (engelsk: *chart* eller *sheet*; *lead sheet*). Blekka er den vanligste presentasjonsformen av en låt i sammenheng med bandøvelser innenfor rytmisk musikk. Informasjoner som melodi (noter), tekst, taktart, toneart og akkordsymboler er gjerne skrevet på et taktinndelt noteark. Noen ganger inneholder den også detaljert informasjon om arrangement og uttrykk. En forenklet blekke viser gjerne kun taktinndelinger og akkorder.

**Bpm:** "beats per minute" står for antallet fjerdedeler i minuttet.

**Break:** låneord fra engelsk – brukes i musikk om f.eks. plutselig pause/generalpause, eller et arrangert break hvor musikerne bryter opp grooven ved å plutselig spille noe kontrasterende.

**Call and response:** Call and response: begrepet har opprinnelse i afroamerikansk musikk, brukes for eksempel i jazz om solistisk vekselspill; musikalsk dialogføring (*trading*), hvor instrumentene etterligner en spørsmål/svarsamtale.

**Cue:** et tegn; "å cue" er å gi et tegn – i bandsammenheng brukes gjerne nikk eller en handgest som cue til å gå for eksempel gå videre til neste del i låten.

**Delay:** In sound effects, any effects unit that adds one or more time delayed versions of the original signal, to create effects such as echo or flanger (Wikipedia, Nettleksikon).

**Drop:** plutselig dynamisk fall.

**Fade:** gradvis fallende dynamikk (volum, intensitet).

**Feel; feeling:** rytmefølelse, brukt i forbindelse med groove. Velbrukt musikerkode innen rytmisk musikk. Groove skaper en rytmisk grunnfølelse, eller feel, ved sitt repeterende rytmiske rammeverk.

**Fill; fills:** In popular music, a 'fill' is a sound (or combination of sounds) which "fills" the brief time between lyrical phrases and lines of melody. From a musical arranger's perspective, a fill serves the dual purpose of sustaining the listener's attention during what would otherwise be a brief "dead time," and intensifying or beautifying the principal melody. A fill may be played by any instrument, from percussion to flute, and may, as in certain types of blues, even be sung. Each type of popular music (such as country, swing, etc.) has its own acceptable types of fill, which would generally sound badly misplaced in music of a different genre (such as hip-hop) (Wikipedia Nettleksikon).

**Forholdning:** Begrepet er hentet fra klassisk harmonilære; satslære, og brukes som analyseredskap innen både populærmusikksjangere og kunstmusikksjangere. Et akkordskifte der en eller flere toner henger over akkordskiftet. I overgangen er forholdningstonen ofte dissonerende. Akkorden med den akkordfremmede tonen befinner seg ofte på en tung taktdel. Befinner den akkordfremmede tonen seg derimot på en ubetont taktdel, fungerer den oftest som en gjennomgangstone og ikke som en forholdningstone. Den vanligste forholdningen i harmonilæren er kvartforholdningen, der kvarten avløses med en ters i neste akkord. Ellers kan seksten avløses med en kvint, eller nonen avløses med en oktav (Musikkordbok på nett).

**Frygisk:** Modal skala, "kirketoneart". Skalaen fremkommer når det spilles på stamtonerekken fra E til E (som på de hvite tangentene på et piano): E F G A H C D E. Frygisk skala er en mollstemt skala, likner ren moll som også har liten ters, liten sekst og liten septim. Forskjellen er at sekunden er alterert ned en halv tone, til en forminsket sekund. Skalaen brukes bl.a. i middelaldermusikk, barokkmusikk (Bach), spansk gitarmusikk, pop ballader, hardrock og metall. Skalaen forekommer også i folkemusikk (Musikkordbok på nett).

**Groove (1):** (Brukes som både substantiv: *en groove*, adjektiv: *groovy* og verb: *å groove*, *groover*, *groovet*.) En positivt ladet musikerkode om rytmeopplevelsen. Det samlede rytmiske drivet. En groove kan være sammensatt av ulike rytmemønstre som lever i hverandre, men kan også være ganske enkelt oppbygd. Når det groover har det med de ulike instrumentenes spilte plassering i forhold til en opplevd metrisk puls (metrisk puls er taktslag med kvantifisert avstand i forhold til taktinndeling). Ved å legge seg "bakpå" eller "frampå", dvs. plassere seg i etterkant eller forkant av den opplevde metriske pulsen, blir effekten at groovet strekkes. Subtile forskyvninger i det helhetlige rytmiske bildet gjør det elastisk. Banalt sagt groover det når foten går og kroppen vugger med i rytmen. Dette er et ekstras musikalsk parameter som ikke lar seg definere fullt ut. Velbrukt begrep i musikerkreten.

**Groove (2):** "Groove har med fysisk gode vibrasjoner i en metrisk målt "time" å gjøre" (trommeslageren i band 1, intervju).

**Groove (3):** "Groove er "den kroppsliggjorte foreningen av stimulering og stabilisering". "En groove er et repeterende rytmisk mønster som kan tøyes og varieres, men som likevel utgjør et stabilt grunnelement i det musikalske forløpet. I en groove som fungerer godt, får man dekket både et behov for trygghet og et behov for utfordring og transcending." Når det groover/er groovy forbindes dette med noe positivt: "godt", "bra" og "deilig" (Gustavsen, 1998).

**Groove (4):** "The concept of groove – a term now theorized by analysts but long familiar in musicians' own usage – makes an understanding of rhythmic patterning that underlies its role in producing the characteristic rhythmic "feel" of a piece, a feel created by a repeating framework within which variation can then take place" (Middleton, 1999).

**Halftime; half time feel:** halv tempofølelse; tempo spilles halvert over et melodisk og harmonisk forløp som holder opprinnelig/vanlig tempo.

**Hizam:** arabisk skala som kjennetegnes ved oppbygningen 2½ tonetrinn + moll-ters. (Hizam i Ess har tonerekken Ess, F, G, Ass, H, C, D, Ess.)

**Intro; intro-tema:** Musikerterminologi for åpningsdelen eller introduksjonsfasen i en låt. I populærmusikk er det vanlig med en formfast intro bestående av 4, 8 eller 12 takter. Ofte har introen en kjenningsmelodi eller et intro-tema som spilles eller synges.

**Loop; å loope:** eg. lydelement som repeteres ved hjelp av tekniske hjelpemidler (tape loops, delay-effekter, digital sampling). Å loope brukes her i samme betydning som vampe, at man gjentar en form et ubestemt antall ganger.

**MIDI:** forkortelse for Musical Instrument Digital Interface; dataspråk eller en spesifisering som forteller en eller flere tonegeneratorer - synthesizer eller en lydmodul som er en synthesizer uten tangenter - hvordan de skal reagere når du spiller på tangentene eller foretar andre grep for å endre musikken.

**Pad; synthpad:** teppeliknede lyd, synthesizere har vanligvis mange ulike pads hvis lyd kan minne om fløyter, strykere eller mer syntetiske og filtrerte lyder.

**Polyakkorder:** Bruk av flere akkorder samtidig. Akkordene fremstår som kombinasjonsakkorder, og som noteres atskilt som en brøk. Akkorden over streken voices øverst.

**Portamento:** engelsk "pitch-bending" (her brukt om synthesizere); glidende effekt som styrer tonehøyde, som enten kan lages automatisk via en parameterinnstilling eller manuelt ved at keyboardisten bruker en styremekanisme som kalles "bender" eller "pitch wheel"(tonehøydehjul) som vanligvis sitter oppe på siden av et keyboard/en synthesizer.

**Puls:** Grunnleggende regelmessig telleenhet i rytmisk musikk. Taktslaget.

**Reharmonisering:** endring og/eller tillegg av akkorder i forhold til en låts opprinnelige akkordrekke. Enkelt sagt setter vi nye akkorder til en melodi.

**Riff:** enkel iørefallende frase som gjentas; rytmisk (og melodisk) repetitiv figur, et kjent eksempel er gitarriffet til Keith Richards på Rolling Stones' låt "Satisfaction".

**Sound:** Innarbeidet musikerbegrep. Enkelt sagt er sound det helhetlige lydproduktet av et live band eller en plateinnspilling. Soundbegrepet brukes gjerne i studiosammenheng for å karakterisere soundet som skapes i et bestemt studio. Sound kan også være varemerket til en instrumentalist, skapt gjennom individuell spillestil i kombinasjon med effekter og annet utstyr. "I den totala ljudbilden, innefattande instrumentering, spelsätt, röstklång och sångsätt, rytmmarkering, harmonisk satsfaktur, akustisk helhetsbild, instrumentenes förhållande til varandra o.s.v."(Lilliestam, 1984:77).

**Straight:** brukes ofte i kombinasjon med feel om groove-parametret; straight-feel groove. En straight groove går "jevnt og rett framover", på sett og vis er straight feel en rytmisk forenklet motsats til swing og shuffle.

**Sustain:** betegner tidsspennet en lyd vedvarer før den dør ut. Sustain er også den tredje bestanddelen i en ADSR (Attack Decay Sustain Release) envelope (innbygd i synthesizere). Sustain-perioden starter så snart perioden med attack og decay er over, og fortsetter til tangenten slippes opp. Sustain-pedal brukes når man vil la lyden klinge videre selv om tangenten slippes.

**Swing (1); å swinge:** rytmemønster, brukes ofte i samme forbindelse som groove. Peter Bastian sammenligner å swinge med å gå på vannet. Det er ikke noe som heter å ”nesten gå på vannet”, - enten går du på vannet eller så går du ikke på vannet (Bastian, 1988). Musikk som swinger betegner musikk som er lett dansbar, nærmest gyngende, og ofte bygget opp rundt et ostinat (Musikkordbok på nett).

**Swing (2); swing-underdeling; swing-åttendeler:** undersjanger av jazz (”swingjazz”); en musikkform som opprinnelig ble skapt i New Orleáns. Uttrykket assosieres gjerne med storbandjazzens glansperiode i 1930-1945. Swing er bygget opp av en gjenkjennbar rytmisk åttedelt feel eller shuffle-beat (repetert triolostinat hvor den midterste tonen er stum) i middels til høyt tempo. Man skal kunne danse swing til denne type rytmemønster.

**Symboleksemples:** kryss #, oppløsningstegn §, dalsegno \$, Codategn Ø, G-nøkkel & og F-nøkkel ?

**Time; timing:** rytmisk følelseskvalitet; musikerkode for hvordan man oppfatter eller opplever den metriske puls innenfor avgrenset rom og tid. Ingen mennesker har innebygd metrisk tid, derfor oppstår individuelle nyanser i forhold til opplevelsen av time. Å bygge en felles *time-forståelse* tar som regel tid. Musikerne streber etter den samme *time-opplevelsen* fordi dette legger grunnlaget for å få helheten til å groove, og for å få samspillet *tight* (kompakt, samlet). Timefølelsen eksisterer på et intuitivt plan, og kan ikke defineres eksakt.

**Outtro:** Musikerkode og ordspill. Outtro er avslutningsdelen av låten. Ordspillet kommer av at begrepet henspiller på *intro* (introduksjonsdelen).

**Unis; unis-tema; unisbreak:** Forenklet variant av *unison tema*. Unis eller unisont indikerer et fellesprosjekt i for eksempel melodi eller rytme hvor alle spiller det samme. Her er unis-temaet et kort notert melodiforløp som skal spilles samtidig av alle musikerne i bandet i Codadelen.

**Vamp; vamping; å vampe:** musikkuttrykk som brukes om en repetert akkordsekvens (”kompet går over visse akkorder i en bestemt rekkefølge”) som går et ubestemt antall ganger. Vamping kan også (som her) bygge på en enkeltakkord.

**Voicing:** (å voice) Musikeruttrykk for hvordan man organiserer tonene i en akkord på et akkordinstrument. En akkord gir flere ulike muligheter: hvilken av akkordtonene skal ligge øverst, midt i eller nederst. Over hvor stort register skal akkorden spres, skal noen av akkordtonene utelates, m.m.

**Vreng:** (fuzz) gitareffekt; lydforvrengning ved effektpedal eller som følge av svært høyt volum.

**Wah-wah-pedal:** a type of guitar effects pedal that alters the tone of the signal to create a distinctive effect intended to mimic the human voice (...) when saying the word "wah" (Wikipedia Nettleksikon).





# Loggbok

---

## Å komme i gang

---

Det er vanskelig å komme i gang. Har lest og tenkt mye, og notert sporadisk men kritisk i løpet av en tid. Det ligger tekstbiter i forskjellige kladdebøker, og spredte tanker rundt et - etter hvert - samlet tema. Kan man ved hjelp av talespråket kommunisere fram samme musikalske løsning på en låt i ulike band? Men så tenker jeg: er ikke dette utopi? Samme løsning? Blir det noen gang samme løsning i noe band live? Tviler på det. Kanskje omformulerer jeg dette til "så nær samme løsning som mulig"?

Først skal jeg skrive låten, deretter definerer jeg hva som er "løsningen" på den, eller en løsning jeg synes det ferdige produktet bør være i nærheten av. Løsningen på den finner jeg ved å lage en grunnkisse i lyd (midi), skrive noter og akkorder m.m. på noteark og formulere i klartekst hva mine intensjoner er. Lydiskissen er en gjort på data hvor jeg selv "spiller instrumentene" på et midi-keyboard og tar det opp i innspillingsprogrammet Cubase. Notasjonen består av ei "blekke" (blekke må forklares) med et utvalg informasjon: Tittel/komponist, tekst, taktart, toneart, evt. tempoangivelse, form (intro, A-deler, B-deler osv.), evt. groove/beat-indikasjon, melodi og akkordsymboler for hvert akkordskifte/systemskifte.

Midiskissen på låten er for min egen hukommelse og en rettesnor jeg kan komme tilbake til, den tenker jeg som et lydvedlegg til oppgaven. Tenkte ikke å spille den for bandene, da lydreferanser legger for sterk styring på hva som skal spilles. Dette ønsker jeg å sette åpent i utgangspunktet, og heller kommunisere oss i den retning ved hjelp av språket - det er jo det som er oppgaven. Blekka noterer jeg i notasjonsprogrammet Sibelius og deler ut kopier til musikerne - trykt på et stykke papir. Dette er altså felles opplysninger; felles utgangspunkt for å komme i gang med innøvingen.

Retningslinjer for arrangering av låten er noe jeg vil gjøre et forsøk på når blekken og midiskissen foreligger. Her vil jeg gå systematisk til verks og prøve å beskrive hva og hvordan hvert instrument skal spille, gi tekniske og metaforiske beskrivelser. Disse "definisjonene" vil jeg kunne dele med musikerne etter hvert for å holde prosessen styrt mot "løsningen jeg ønsker". Jeg må improvisere hvordan jeg ordlegger meg underveis. Dersom musikerne ikke forstår mine metaforer, må jeg være kreativ og komme med andre innfallsvinkler, andre beskrivelser av hvor jeg vil hen. For å tenke høyt: teknisk kunnskap kan være hvordan pianisten "voicer" (forklares) akkordene? Vil jeg at han skal bruke den øvre delen av registeret på linjene på verset, fills på refrenget osv. Vil jeg at han skal spille bløtt, hardt, åpne klanger, tette klanger, skal tersen ligge på topp, eller vil jeg at han skal utelukke tersene i enkelte akkorder? Skal han bruke en annen lydeffekt enn stryk i tillegg til piano. Effektbruk er også en diskusjon en må ta med bassist/gitarist.

Må klargjøre besetningen for bandene. Ser for meg standard band med vokal, keyboards/piano, bass, gitar, trommer og kanskje perkusjon. Instrumentene vil være forsterket gjennom elektrisk lydanlegg på øvelsene, og alt spilles live, dvs. jeg programmerer ikke noe backtrack eller lignende. Vokal (live mikrofon og effekt: romklang), halvakustisk kontrabass (forsterket - ingen spesielle effekter, fingerspill, ikke bruk av bue) eller elektrisk bass (evt. fretless bass), elektrisk gitar (med ulike effektmuligheter), keyboards/piano (hvis ikke piano eller flygel er tilgjengelig bør det være mulighet for å dele opp keyboard i flere lyder, og blande lyder, for eksempel synthesizer/stryk- og piano), trommesett kanskje supplert med noe perkusjon.

## Forberedelsesfasen

---

Jeg har begynt å ta fatt i en del punkter som hører med til grunnlaget for oppgaven. Det første er å lage låten jeg vil undersøke innøvingen av, og dertil hørende skildringer, blekke og midiskisse. Jeg har også revidert tidsplanleggingen. Det er viktig for meg å komme i gang nå.

Leser boka "Hovedoppgaven" av Harald Jørgensen - hjelper på struktur og oversikt. Ellers er jeg nesten ferdig med Richard Middleton: "Studying Popular Music" - har tatt en del notater her, føler den blir litt for generell. Jobber meg gjennom en del litteraturnotater, som jeg tar stilling til. Dette gir konkrete ideer, mat til oppgaven. Kutter en hel del, som ikke er relevante. Blant annet rotet jeg meg bort i noen kilder som har mer med tradisjonen innenfor vesteuropeisk kunstmusikk enn med gehørtradert rytmisk musikk å gjøre. Har alt i alt for stort antall kilder hvorav mange er for lite direkte på mål. Føler jeg har til gode å finne smalere og mer treffende kildelitteratur. Ønsker en liten lesepause, for å samle det jeg har på lapper og i notatbøker, og starte skriveprosessen for alvor - prøver å få en sammenheng i en del av stoffet.

Skriver også en del viktige definisjoner, som "låt", "blekke", "voicing", "groove" etc. Mye musikersjargon må gjøres forståelig for menigmann. Videre må jeg lage utkast til spørsmål (intervju) som jeg vil stille hver enkelt av musikerne etter innøvingsprosessen. Dette skal gå på deres opplevelse av samspillsituasjonen. Skjønnte de mine forklaringer? Hvorfor var enkelte ting klarere enn andre? Hvordan var kommunikasjonen generelt? Hva er det lettere å skjønne: teknisk presise forklaringer om spillemåte, metaforiske bilder på spillemåte (hvordan det skal høres ut) eller bruk av referanser til andre kjente innspillinger med musikere som spiller på en måte jeg ønsker for denne ideen? Er konkret informasjon bedre enn billedbruk? Er "arpeggio" bedre enn "harpelignende" (hvorfor(hvorfor ikke?). Er tilbakemeldingene mine gode nok? Virker utsagnene mine klargjørende, er de motiverende? Er det nok at jeg sier "ja" eller "nei" til det dere spiller?

## Låten - hva er dette for en populærmusikalsk komposisjon?

---

Dette er forhåndstanker før låten er skrevet: Hva slags assosiasjoner gir tittelen og teksten? Hva opplever jeg med denne låten? Hva slags musikalske bilder hører jeg for meg? Hva slags bilder vil jeg bruke for å beskrive den? Hva slags lydhet ønsker jeg låten inn i? Kan jeg definere genre for min egen del? Hva slags type låt er dette? Jeg vil føre logg på denne prosessen - tanker jeg gjør meg mens jeg skriver og valg jeg tar underveis både når jeg skriver og når jeg spiller inn midiskissen. Å føre nøye logg på så mye som mulig vil bidra til å gjøre oppgaven så målbar som mulig – ut fra en intensjon om å være "vitenskapelig" og "sann" nok i forskningen. Hvorfor kaller jeg det "låt" og ikke komposisjon? Kanskje lurt å definere ord som er spesifikke for den rytmiske musikkulturen...

## Før låten blir til

---

Jeg har - som låtskriver - forsøkt å finne ut hvordan man skriver "filterløst", i dette legger jeg at man skriver ut fra intuisjon (indre øre), ut fra en forestilling som vekker toner og bilder samtidig. Dette innebærer at jeg ikke tenker stil eller sjanger når jeg skriver, bare forsøker å la musikken virke i meg - og stoler på førsteinnskyttelsen (det er som regel denne jeg ender opp med uansett).

Sjangerdiskusjonen ønsker jeg å unngå lengst mulig. Det kommer sikkert mange hentydninger til sjanger underveis i prosessen, alle musikerne antar jeg har mer eller mindre klare oppfatninger om hva som går under enten "world" eller "jazz" eller "rock", og hva som hører hjemme i og kler den enkelte sjangeren. Poenget er at hvis jeg introduserer låten med en sjangermerkelapp, vil dette styre holdninger til musikken, og det vil styre spilltekniske, musikalske og lydmessige valg. Dette ønsker jeg å styre unna. Med musikerne vandrer ulike verdener inn i samspillrommet, deres ulike bakgrunner, oppfatninger og erfaringer. Kaller man noe "jazz", har alle en helt egen oppfatning av hva dette er ut fra hva de har hørt av sjangeren (og ut fra det de **ikke** har hørt innen sjangeren). Dersom jeg sier at "dette er en jazzlåt", vil assosiasjonene være mange og ulike, alt fra gamle opptak av Sarah Vaughan som scatter kor over "Lullaby of Birdland", til norsk fjelljazz à la Jan Garbarek eller eksperimentell frijazz. Det fester seg for mye "gods" til sjangertitler. Å unngå sjangerdiskusjonen gir det felles "reneste" utgangspunktet, og

mulighet for å søke oss dit låten vil, uten for mye forutinntatthet og for mange bakenforliggende styringer.

Hvor "vil" låten? Og hvem avgjør dette? Låtskriveren? Ja og nei. I samspillforumet er det jeg som er opphavskvinnen, låten er mitt produkt, den er kommet av eller gjennom meg på et bakteppe av all inspirasjon og musikk jeg har opplevd som lytter, utøver eller komponist tidligere. Derfor har jeg kunnskaper om låten som de andre ikke har. Derfor føler jeg sterkere på hva som er "riktig" og hva som er "galt" i forhold til den. Det er både et "riktig/galt" i forhold til "meg", og et "riktig/galt" i forhold til "låten", og det er viktig å ikke blir **for** selvbevisst overfor den. Dette sier jeg fordi det kan komme uventede ting ut av samspillet som fungerer bedre for låten enn jeg først hadde tenkt. Noen kompromisser er jeg rede til å ta. Jeg vet ikke **alt** på forhånd. Min "fasit" på låten er en "fasit med moderasjoner" og vil ganske sikkert endre seg underveis.

Når du skal handle nye klær, prøver du dem før du bestemmer deg for å kjøpe eller henge dem tilbake. Slik blir det med utformingen av arrangementet til låten også. Denne utprøvingen er viktig for å finne ut hva som er "kledelig" eller "ikke-kledelig". Det er i denne utprøvingsfasen at hver enkelt musiker får legge sin personlighet i musikken, hente ut sin spillestil og sitt individuelle uttrykk, og det er her vi havner i spennings situasjonen uttrykkslyst kontra formvilje, personlig stil kontra låtskriverens ønsker. Det er her jeg med ord vil forhandle meg til løsninger som jeg synes kler låten. Hvordan blir mine intensjoner også felles intensjoner?

Jeg har bestemt meg for å begynne på låten i morgen, 18.april 2005. Helst skrive den ferdig i løpet av dagen med tekst og det hele. Foreløpig har jeg ikke hatt tanker om undersøkelseslåten, bare hatt lyst til å skrive en helt ny låt i stedet for å bruke "gammelt stoff" i denne forskningsoppgaven. Det er faktisk viktig at låten er ny. Jeg ønsker jo å skrive litt fra låtskriveprosessen også. Det vil også gjøre meg mer bevisst allerede fra komposisjonsøyeblikket. Jeg har aldri tidligere virkelig brukt argusøyne på hvordan jeg tenker og handler når jeg skriver låter. Kanskje det har sammenheng med "jakten på det filterløse"? Da vil jeg jo helst ikke tenke så mye, like lite som å se meg selv utenfra. Men hva hvis jeg bruker den filterløse metoden overfor det jeg skaper av musikk, og er lite grann monitor for meg selv der og da, og skriver ned alt jeg kan klare å gjenkalle rett etterpå? Vil jeg huske hvordan jeg tenkte? Kanskje.

Hvorfor trenger jeg å gjøre dette i forhold til oppgaven? Hvis jeg allerede her legger styringer, danner framtidige klangbilder eller annet, vil det være gull å få med i oppgaven. Ny låt. I morgen.

## Mens låten blir til

Jeg sitter foran piano og lar stillheten synke innover meg. Starter alltid uten å tenke på noe bestemt, bare kjenner på stemningen i meg i dag og prøver å være mottakelig. Spiller og synger en tekstlinje og en melodilinje som kommer samtidig: "I love the raindrop song that keeps me awake at night". Hele denne bevegelsen har åpne akkorder: Asus2 (Aadd9 uten ters) med C# i bass (tersen), som er en C#m7(#5)-akkord, men som jeg vil notere som sus2/ters-bass, fordi det signaliserer at jeg vil ha en "åpen" klang. Hele melodilinjens akkompagneres av skiftende sus2/tersbass-bevegelser:

Denne strofen (både tekst/melodi) har satt "stemningen" for låten jeg vil lage, og jeg kaller den foreløpig "Raindrop Song". Jeg kaller denne strofen refreng (B-del) i mine notater, og utvikler den videre med teksten "I love the raindrop song that keeps me awake at night, I love the feeling strong that makes me wanna go wherever you go, ... (tom linje - bare nynning/tulletekst)..." Melodien til dette holder jeg fast ved og noterer den ned med noter og tilhørende akkorder. Synger det flere ganger til pianoakkompagnement, men den siste tekstbiten kommer ikke, så jeg lar det ligge åpent. Nå har jeg noe som ser slik ut på notepapiret:

Dette er måten jeg vil notere låten på. Dette er det som blant musikere kalles (note)blekke - denne gir følgende opplysninger (kommuniserer følgende informasjon): Den gir oss en tittel (med de assosiasjonene denne måtte gi), og den stadfester hvem som er låtskriveren (sier noe om status i samspillsituasjonen, jeg som har skrevet låten forventes både å ha synspunkter, "svar" og "bestemmelsesrett".) Toneart (E-dur) og taktart (4/4) oppgis. Melodien er skrevet på et G-nøkkel notesystem, under systemet står teksten og over systemet er akkordsymbolene notert.

Notasjonsmåten på akkordene sier bare hva akkordene består av, ikke hvordan den skal voices (hvordan akkordtonene plasseres i forhold til hverandre på et instrument). Akkordsymboler som Asus2/C# sier mer om hvordan akkorden skal spilles, enn C#m7(#5). Andre akkorder som Gm6/9/Bb sier bare at bassen skal spille ters, men ingenting om eventuelle toner i grunnakkorden som gjerne utelates - heller ikke antydes topptone. Her ligger det med andre ord stor frihet i forhold til valg av voicing, mens basspillet er sterkt bundet til ters-tonene som er diktert med toneangivelse bak skråstrekk /C# - men selvsagt er det mulighet for å bruke andre toner også. Her vil jeg observere hvordan bassisten spiller og ta stilling til eventuelle tilpasninger eller endringer. Slike sus2-bevegelser med alternativ bass er jeg veldig glad i - jeg har hatt en hang til å bruke dem i tidligere låter også, det er muligvis del av min "signatur" som låtskriver.

Refrenget spilles mange ganger, og jeg tester ut mer tekst. Den siste tekstbiten kommer på plass etter å ha prøvd mange forskjellige ting. Refrenget går nå: "I love the raindrop song, that keeps me awake at night, I love the feeling strong that makes me wanna go wherever you go, that makes it all appear a wonderful show". Dette vil jeg holde på, det klinger godt og er sangbart til melodien.

Melodien ble ferdig litt før teksten, men jeg hadde samme bilde i hodet: En person, hun(jeg?), er våken om natten. Regnet holder henne våken fordi det drypper ned og lager lyder når det treffer taket og alle flater utenfor. Dette ligger hun og hører på, og har det fint. Hun er rolig og tilstede. Hun gleder seg over tilværelsen. Hun er lykkelig over sine sterke følelser - en overbevisning - som gjør at hun vil dra hvor enn det måtte være, samme hva, så lenge hun kan være nær den hun er glad i. En lett melankoli preger stemningen. Det regnfulle er en del av denne stemningen, men det hele er harmonisk, lyst og smilende. Bekymringsløst?

Jeg spiller refrenget flere ganger til, er fornøyd med det, og ordene føler jeg fester seg til mer og mer til melodien. Jeg bestemmer meg for å kalle låten "Raindrop Song". Et av refrengene vil jeg ha nedstrippet, kanskje bare med keyboards, dette for å bryte opp og markere en enkelthet, og for at denne strofen - som på en måte er "urstrofen" - får komme godt frem. Det er foreløpig ikke tatt med tegn for uttrykk, dynamikk, spillemåte, dette lar jeg stå åpent foreløpig, men noterer alle tanker jeg har om hvor det skal spilles soft/nede, og hvor trommer/bass skal legge av (midlertidig holde opp å spille). Jeg har ideer om noe sånt i refrenget som begynner å ta form.



Jeg forsøker å bygge videre på et vers, ut fra slutten av refrenget, men det stopper litt opp. Hver gang jeg har sunget og spilt refrenget, blir det stille. Jeg tenker over hva jeg vil si med verset. Hvorfor er hun bekymringsløs i den regnfulle natten?

Jeg liker orientalskpregede melodier, noen av låtene mine har dette elementet med, og når jeg improviserer fritt legger jeg gjerne inn harmonisk moll, eller andre skalatyper brukt i folkemusikk, hizam fra Israel for eks.). Jeg leker meg med en slik improvisasjon over akkorden refrenget ender på, og lager tilslutt en synkopert melodi (med tulletekst), som fungerer. Denne forandrer jeg flere ganger, men ender på det jeg først tenkte. Jeg strever veldig med overgangen til refrenget. Lenge har jeg bare 2 atskilte deler, som "ikke henger sammen". Jeg prøver mange forskjellige akkorder i overgangen til refrenget. Jeg får en ide om en stigende progresjon inn til refrenget, slik at refrenget føles "forløsende", selv om jeg vil ha det nede. En litt frekk harmonisk vandring i en stigende linje som bygger spenning inn mot refrenget. Tror det første refrenget blir nede, de neste mer oppe.

Refrengets første strofe, urstrofen, kom så lett, teksten likeså, nå føles resten som hardt arbeid. Jeg går tilbake til teksten jeg allerede har, og begynner å se for meg hvordan det ser ut inne og utenfor. Hva er situasjonen? Kvinnen har vært ute tidligere, da det begynte å regne, og der opplevde hun noe. Jeg ser for meg at hun kommer gående langs en lang vei, en landevei, hjemover til huset sitt som hun kan se langt borte. Himmelen er skiftende men gråblå i bunnen. Lyset er litt dunkelt, skumringsaktig, - det kveldes kanskje? Rundt henne ser jeg store åkrer, gylne og modne aks står tett i tett, - en kornåker! Jeg forsøker å forestille meg henne og hva hun opplever, og bruker språket til tankemiddel. Det går i engelsk, og det er fortsatt delvis tulletekst.

Det ligger en steinete strand nedenfor, og der har hun også vært. Det er der hun kommer fra nå! Det var der nede hun kjente den første regndråpen, den landet på henne i stedet for å falle på bakken. "I felt a raindrop, nana-nana-nana..., there is a scarecrow...". Ja, nettopp, - det er satt opp et fugleskremsel i åkeren, og dette ser hun på sin vandring. Jeg spiller dette flere ganger og går videre til overbyggingen inn til refrenget, nynner et motiv som flyttes oppover. Dette fungerer. Jeg synger det jeg har sammenhengende, og en åpen takt før refrenget beholdes, tror det vil passe med denne pausen.

Refrenget er ganske annerledes enn verset, synes jeg, men nå henger det i hvert fall sammen på et vis. Når jeg har spilt dette sammenhengende noen ganger kommer det flere ord ut fra disse tankene.

Det er litt skummelt rundt henne, dunkelheten, regnet som kommer, fugleskremselet som står der i vinden (ja, for det er noen vindkast også). Hun hører vinden og noe som lager skrikende, jamrende, underlige lyder bak åsene og inne i skogen som ligger der. Likevel er melodien rolig og balansert. Hun er ikke upåvirket, men er heller ikke skremt eller redd. Hennes indre ro gjør at hun ikke ser mørkt på å treffe på noe skummelt. Jeg tenker ugler, skygger, vesener som advarer og truer med sine rop. "I'm making friends with them all, I

will make friends with them all", tenker hun? Jeg jobber mer med teksten, det hjelper å synge det samme flere ganger mens jeg ser for meg denne situasjonen.

Hun virker som en naturperson, glad i naturen og alt dens innhold både de lyse sidene og skumringssidene. Solskinnet og regnbuens farger er like kjære for henne som fugleskremser, mørke skyer og regn. Det regner på henne. Jeg tenker noe sånn som "I save a raindrop from falling to the ground" eller "I save a raindrop from sinking in the sand". Liker det siste best. Nå vet jeg hvordan hele begynnelsen på verset blir, for jeg kom plutselig på at fugleskremselet ikke har hender, vinden har nok tatt det som skulle vært hendene hans. "I save a raindrop from sinking in the sand (før hun forlater stranden), I see a scarecrow, he's waving without his hand (på tur tilbake.) Hun hører rare lyder, men lar seg ikke skremme... en frase med tulletekst... og så "I will make friends with them all...". I min forestilling er alle disse tingene noe som beskriver hvem og hvordan hun er som person, og når hun ligger og tenker om natten, husker hun disse bildene fra dagen som hun har lagt bak seg. Jeg prøver å finne ord til den siste tone frasen "unafraid of the ...serious calls"? eller "ominous"? eller "sinister"? "Unafraid of the sinister calls, I will make friends with them all"...og så til refrenget. Jeg er ganske fornøyd, men drar tanken videre. Merker jeg er på gang med mer tekst.

Neste vers, nye erindringsbilder. Denne gangen er det lysere, litt sol og grønt, masse flotte fargerike blomster, sterk gylden farge på åkeren og himmelen er mye klarere og fargesterk. Gult, blått, grønn skog, fioler og jordbær, fuglenes fjærdrakter og til og med fugleskremselets klær har fått en definert farge, den hullete skjorten er lilla. Deilig, varm og søt luft. Dette er enten tidligere samme dag, da hun gikk ned til stranden, eller en ny dag. Formiddagen samme dag, tror jeg. "Mind-blowing senses... colours everywhere". Men hva skal hun redde denne gangen? Jeg lar teksten ligge.

Mens jeg går hjem fra konservatoriet tenker jeg på teksten hele tiden, det jobbes uavlatelig, nynner på det hele tiden mens kverna går. Får det på plass ganske umiddelbart: "I save/keep a daydream from floating in the air, mind-blowing senses and colours are everywhere. There's a guardian deep in my soul, wry, disillusioned, aglow" – og så til andre refreng. De siste tekstfrasene var spontane, men lager mening. Noe i henne vil henne godt og vil verne henne, hun er kanskje litt naiv? Denne "sjelens vokter" er heller ikke upåvirket av det hun opplever, noe som gjør at han smiler skjevt, er litt forvirret men samtidig glødende; engasjert. Ser for meg en sånn figur som sitter på skuldra - en sånn samvittighetsfigur - men denne er godmodig - ikke moraliserende. Han er litt forfjamset, blikket flakkende, og rødmende oppglødd kan han ikke annet enn å smile? Vet ikke helt, men jeg liker bildene dette gir meg. Det er litt mystisk, og det klinger godt å synge. Synger hele teksten flere ganger, og prøver noen endringer, dette gjelder særlig småord, eller andre rimord, men tilslutt bestemmer jeg meg for å la teksten være. Fortsatt gjenstår mellomspillet til nytt vers og en avslutning.

Etter refrenget lager jeg nok en stigende linje, ikke så tette klanger som inn til refrenget, men noe som jobber seg inn mot intro og nytt vers. Jeg holder på Esus2 og bare flytter

bassene. Å lande på første akkorden i verset (A-delen), fungerer, men jeg vil jamme litt på den før verset kommer. Det former seg en intro, med en melodistrofe uten tekst. Jeg kan putte den inn ett eller to steder før verset? Ett sted bare? I tillegg begynner jeg å fundere på groove, rytmemønster: hva bør bassisten spille og hva bør trommeslageren spille? Dette gjør at jeg begynner å lage en skisse på Cubase. Jeg er ingen trommeslager, og heller ingen bassist, men jeg leker meg litt og bruker noe som fungerer. Jeg ønsker bare å finne et utgangspunkt., og å sjekke hvordan melodien og akkordene går sammen med en beat og en bassfigur. Bassfiguren lager jeg først, og jeg spiller den inn uten særlig variasjon over intro og vers. Trommeslager er jeg i hvert fall ikke, så her blir det nokså tilfeldig. Lager noe som inneholder en del perkusjonsinstrumenter, skriver dette mønsteret inn, og tilpasser det flere ganger før jeg "kjøper det". Dette er jo bare en skisse. På blekka legger jeg til et ekstra system for å notere en rytmeindikasjon. Dette vil jeg organisere litt bedre i blekka etter hvert. Legger også en synthstemme inn, en drone i begynnelsen, og den lar jeg gå ut verset. Dronen utvikler en slags andrestemme utover i verset. Bestemmer meg for å kutte bassen helt i starten, det er kult om den kommer inn et sted rett før verset eller halvveis i introen. Alt dette noterer jeg i blekka:

The musical score is written for guitar, bass, and drums. It includes a synth drone, a melodic line, and a bass line. The key signature is E major (one sharp). The time signature is 4/4. The score is divided into sections: 'Intro' (measures 1-9), 'A' (measures 10-18). The 'A' section starts with a measure rest (8) and a key signature change to E major (one sharp). The score includes various annotations such as 'E13(b9)', 'Drone i synth', 'indikasjon, basstema', and chord symbols like 'E7(b9)', 'EΔ7/G#', 'A7/A', 'Hm7', and 'GΔ7/H'.

Avslutningen lar jeg være åpen foreløpig. Spiller inn flere elementer på midi, og lager en provisorisk avslutning. Jeg har lyst til å legge inn et ekstra refreng andre gangen. Spiller inn en versjon til, hvor de første 8 taktene av B repeteres. Ved såkalt "art by accident" lager jeg en fallende melodi i bassen, som jeg får lyst til å holde på, kanskje lage en unislinje av? Og med synth/stryk spiller jeg første refrengstrofen også som avslutning, kan gjentas en del ganger? Noterer dette i blekka:

[fallende bevegelse i bass/evt.unis m git/synth]

Asus<sup>2</sup> /C# Hsus<sup>2</sup> /D Asus<sup>2</sup> /C# Dsus<sup>2</sup> /F# Esus<sup>2</sup> /G#

53 instr./tema rep/vandrer mellom instrumenter, vokal m. 2. stemme. repeat to "fade".

Men nå har jeg snart hele teksten, og prøver å synge den til midiskissen. Små justeringer må kanskje til, og endelige valg tas ut fra de alternativene jeg har skrevet. Jeg gjør opptak av vokal, lytter på opptaket og godkjenner teksten - i hvert fall for nå. Hele teksten er:

**RAINDROP SONG** I save a raindrop from sinking in the sand. I see a scarecrow; he's waving without his hand. Unafraid of the sinister calls, I will make friends with them all. I love the raindrop song that keeps me awake at night. I love the feeling strong that makes me wanna go wherever you go, makes it all appear a wonderful show. I keep a daydream from floating in the air. Mind-blowing senses and colours are everywhere. There's a guardian deep in my soul; wry, disillusioned, aglow. I love the raindrop song that keeps me awake at night. I love the feeling strong that makes me wanna go wherever you go, makes it all appear a wonderful show.

Jeg skriver teksten inn i blekka. Som avslutning føles naturlig å også repetere refrengstrofen i vokal, og gjenta teksten "I love the raindrop song" eller "I love a raindrop song". Kanskje kan det legges en andrestemme som svarer? Eller samme stemme som et ekko? Jeg prøver forskjellige ting på datamaskinen, og resultatet er en skisse som gir meg et helhetlig inntrykk, en pekepinn på hvordan låten står seg i en arrangert ramme. Gleder meg nå til å få spilt den med ekte instrumenter, og flinke musikere. Avslutter skisseringen på data. Brenner en kopi av midiskissen slik at jeg kan høre på den flere ganger, øve til den, og bruke den sammen med blekka som hjelpemiddel når jeg skal planlegge samspillprosessen og klemme ut flere ideer rundt sound og arrangement. Justerer enkelte småting på blekka, før jeg skriver den ut.

## Nye input - endring av forutsetninger?

---

Diskuterte emnet med sanglæreren min, og har lest mer og tenkt mer. Jeg må tenke mindre "fasit" i forhåndsplanleggingen og mer "prosess". Det jeg har er et "utgangspunkt" med visse "styringer" og "potensialer". Jeg møtte også veggen på seminaret for masterstudenter hvor jeg skulle legge frem utkast til oppgaven min. Jeg merker at tankegangen om noe som helst "fast" ved ideer (låtideer/ideer til arrangement m.m.) fungerer ikke. Jeg klarer ikke argumentere for noe jeg merker jeg ikke tror helt på, og som kanskje heller ikke stemmer overens med prosessen jeg er inne i. Kjernen av en ide som ligger i meg, som jeg hardnakket påstod ville forbli den samme, vil endre seg også fordi jeg endrer meg. Jeg tenker meg i stedet et forhandlingsrom rundt en låt i emning - en låt i prosess.

Låten er "organisk". Den vil endre seg mange ganger underveis i prosessen, akkurat som den har endret seg mange ganger allerede - mens jeg skrev den. Nå skal den "få liv" gjennom å videreføres i ulike musikersammensetninger. Jeg staker ut kursen ved å dele ut ei blekke. Fordi jeg har skrevet låten, utformet blekka, samt å ha spilt inn låten på midi, hørt den flere ganger, sunget teksten over og tenkt gjennom mange ting ved den, har jeg et "forsprang" i prosessen sammenlignet med bandmusikeren. Veien blir til mens man går. Ja, det er vanskelig å anse ideen som en hard perle som skal få trille uberørt gjennom samspillprosessen, tenker mer og mer på dette, og vurderer å endre ordlyden i innledningen til masteroppgaven.

Poenget med å "gi den liv gjennom andre" er forestillingen om at musikere vil tilføre den noe verdifullt fordi hver enkelt instrumentalist spiller sitt instrument med mer innsikt og teknisk ferdighet enn jeg kan få til enten det er på en harddiskinnspilling, på noter eller ved min forestillingsevne. Her må jeg være villig til å diskutere og forhandle. Litt gi og ta må jeg regne med.

Det er nok verd å være mer nysgjerrig og positivt innstilt til prosessen. Min holdning har vært preget av en form for "redsel for å miste noe" gjennom samspillet. Jeg bør heller tenke på hvor mye som også kan "vinnes". Tidligere erfaringer har vært av blandet art og redselen bunner nok i versjoner av egne låter som - for meg - har vært skuffende. Hvorfor? - Dårlig kommunikasjon? - Utydelige meldinger? - For lite snakk? - For mye snakk? - For vanskelig stoff? - Feil musikere? - Feil sjangeruttrykk? Musikerne liker ikke låten? osv. Hvis jeg i stedet tenker på de heldige utfallene, når resultatet har vært over all forventning bra, og spør hvorfor igjen, vil svarene da bli det motsatte? - God kommunikasjon, tydelige meldinger, passelig mengde snakk, passe vanskelig stoff, riktige musikere, riktig sjangeruttrykk, musikerne liker låtmaterialet osv. Her finnes mange grunner.

Jeg tror ikke at man alltid får spille med "de riktige musikerne" selv når jeg mener jeg har funnet dem. Virkeligheten er mer den at jeg som soloutøver og låtskriver må forholde meg til stadig nye musikere. Jeg må stadig lese nye folk og nye situasjoner og finne måter å nærme meg dem med låtmaterialet mitt. Konsekvensen er stadig nye balanse ganger mellom krav og frihet over stadig nye låter og versjoner av disse.

Jeg skal nok ikke være så redd for å "miste låtene mine" eller "komme på avveier". Bare det faktum at jeg synger låtene gjør at vokalen får min sound. Som låtskriver i en sammenheng blir man ofte sett på som autoriteten eller sjefen. Dette er på mange måter riktig. Jeg tror ikke man blir ansett for å være gudbenådet eller genial og derigjennom gjenstand for overdreven ærbødighet og ærefrykt, til det er det altfor mange låtskrivere i verden og synet på den skapende og utøvende musiker har endret seg siden romantikken. Autoriteten ligger gjerne i at jeg har kunnskaper om låten som musikerne ennå ikke har, og fordi det er "min låt" vil ofte mine meninger og forslag bli hørt tydeligere og derfor være tyngre i vektskålen enn andres. Vi kan absolutt snakke om "forsprang i prosessen" som en autoritetsfaktor her. Straks musikerne er "innviet" i låtens hemmeligheter og potensialer, vil de lettere kunne ta sin plass i sammenhengen.

Deretter ligger mine mulige styringer på forhandlings situasjonen i hva jeg kan klare å formidle gjennom mitt talespråk, og hvordan mine reaksjoner er på det klingende resultat som gror fram. Dette vil skje spontant (der og da) og ved analyse av hvert øvingsopptak i etterkant av øvelsene.

Kommunikasjonen vil gå i alle retninger, og hvert utsagn oppfattes på like mange forskjellige måter som antall personer det kommuniseres til. Musikalsk respons (spilt respons) vil si noe om hvor tydelig jeg har vært, dette vil være et "svar" eller ny kommunikasjon til meg som jeg må ta stilling til. Musikerne vil selvfølgelig også komme med verbale utsagn, til meg, til hverandre, til seg selv, etc. Dette er komplisert. Lydopptak av samspillsituasjonen gir meg anledning til å gjenoppleve, og fange opp så mye som mulig av en informasjonsflom av ord og toner som går i alle retninger.

Når slutten prosessen? Svaret på dette er aldri. Men for oppgavens skyld slutter prosessen et sted hvor jeg synes vi spiller versjoner av låten som er gode nok eller ferdige nok til å fremføres på konsert. For å få undersøkelsen gjort til dette arbeidet, er jeg nødt til å "ramme inn situasjonen" - også i tid. Prosessen vil derfor være tidsavgrenset.

Prosesen kan jeg tenke meg deles inn i flere faser: introduksjonsfasen, lytte- og utprøvningsfasen, forhandlingsfasen, avgjørelsesfasen. Hvor den ene fasen går over i den andre er vanskelig å si, det er naturlig å se et overlappende felt mellom hver, samt at det plutselig kan gjøres hopp frem og tilbake. I avgjørelsesfasen kan det hende man vil tilbake til utprøvningsfasen for å sjekke ut på nytt noe en av musikerne spilte. Undersøkelsen av talespråket er relevant hele veien, men kanskje særlig i utprøvnings- og forhandlingsfasen? Når arrangementet er "lagt" vet alle omtrent akkurat hva de skal spille, alle har definerte oppgaver i den klingende helhet. Hvis låten er gjenkjennbar også i sluttproduktet, vil jeg

kalle misjonen fullført - for nå. Det vil alltid komme "nye" og "andre" versjoner av samme låten som er like gode eller bedre eller dårligere, som er neste like eller veldig annerledes. Her skal jeg nøye meg med å lage to versjoner av låten i to ulike bandsettinger. Låten er klar til å tre inn i forhandlingsrommet som en bandøvelse er. Med friske tanker rundt "fasthet og løshet", har jeg lyst til å definere hva jeg gjerne vil beholde av elementer som er notert i blekka, og få mer oversikt over hva jeg trenger å ta opp til forhandlinger. Hvor har jeg sterke ønsker? Hvor har jeg liten eller ingen formening om hva jeg tror låten trenger, og må spørre musikerne til råds?

## Formulering av intensjoner før bandøvelsene

---

Før samspilløvelsene svinger seg i gang, setter jeg meg med blekka og harddiskinnspillingen og forsøker å sammenfatte innhold og retningslinjer. Jeg forsøker også å sette ord på hva jeg for enkelthets skyld kaller "kriterier" (veiledende kriterier, noe jeg gjerne vil få forhandlet gjennom) og "forhandlingsfelt" (noe jeg ikke har spesielle ideer om eller som jeg ser vil bli gjenstand for felles behandling og diskusjon). Mine styringer legges ved å indikere noe som helst, og blekkas innhold vil nok oppfattes som kriterier, selv om de fortsatt er diskutabile. Videre vil jeg (opphavskvinnen) uttrykke om jeg er "fornøyd" eller "ikke fornøyd" med det som kommer frem underveis.

## Innholdet i blekka - kriterier og forhandlingsfelt

---

### 1) Generelt

- Toneart: E-dur
- Taktart: 4/4-dels takt
- Tittel: Raindrop Song

### 2) Intro

- Varer i åtte takter og har opptakt. (formlengde = forhandlingsfelt)
- Det er indikert et rytmemønster og en indikasjon på basstema/bassfigur i F-nøkkel systemene, og det er notert et intro-tema i G-nøkkelsystemet (= forhandlingsfelt).
- Det er bare et akkordsymbol i hele introen, E13(b9), altså kan alle tonene i en E13akkord spilles, men nonen ("nieren") skal være lav (senket et halvt tonetrinn). Følgende toner er akkordriktige: E - G# - H - D - F - A - C (dette er tersstrukturen)

som utgjør akkorden). Den noterte melodien bruker akkurat disse tonene, bare i en litt annen rekkefølge. (melodilinje = kriterium) og hvem/hvilke som spiller den og hvordan = forhandlingsfelt)

- Ingen tempoangivelse (= forhandlingsfelt)
- Drone i synth (= kriterium) (lydvalg = forhandlingsfelt)

Forhandlingsfeltene indikerer at her åpnes det for synspunkter fra begge/alle sider, for eksempel ligger lydvalg mer i kompetansefeltet til keyboardisten, han har bedre oversikt over alternativer, og muligheter for å blande/filtrere lyd. Bassisten bør ikke komme inn før i takt 8 (= forhandlingsfelt). Bassisten kan velge å holde seg til det indikerte bassmønsteret, men kan også lage rom for variasjoner over denne, eller modifisere den etter hvilken puls bassisten utgjør sammen med trommeslageren/perkusjonisten. Samme friheten gjelder for trommeslageren og evt. perkusjonisten. Disse skal finne et felles groove, en felles puls - de skal dermed ikke bare forhandle med meg, men også med hverandre.

At tempo er satt som forhandlingsfelt er kanskje merkelig, men jeg føler dette er noe som må prøves ut. Små endringer i tempo kan for eksempel få helheten til å groove mer, eller man endrer det man spiller fordi et roligere tempo kler melodien bedre, eller hva som helst. Dette ligger også utenfor det jeg kan forutse. Hardiskversjonens tempo er unaturlig statisk, og gir kun en pekepinn på mulige elementer man kan putte i et arrangement som går i 110 bpm (beats per minute).

Intramelodien er jeg litt usikker på, men brukes som notert( = kriterium), mens hvem som spiller den og hvordan står i forhandlingsfeltet: Her vil jeg også prøve ut flere muligheter. Jeg har tenkt på synth + stemme unisont, men det kan like gjerne være synth + gitar unisont, gitar + stemme unisont, eller gitar + synth + stemme unisont. Introen er den



delen som ble laget sist, og som jeg føler er mest "konstruert". Jo mer jeg jobber med en låt, jo mer har jeg tendensen til å overarrangere. Det er mulig at den arrangerte melodistrofen gjør det unødvendig sofistikert, og stenger for mulige gode alternativer. Dette vil jeg vurdere etter hvert. At vi i hvert fall starter med å prøve ut mulige løsninger for å spille den som notert, er et kriterium.

### 3) Versene (A-delen):

- A-delen består av 14 takter (= kriterium)
- Akkordsymboler er skrevet ved hvert skifte (type akkorder = kriterium) (hvordan akkorden legges og evt. små endringer av akkorder = forhandlingsfelt)
- Noen akkorder har alternativ basstone bak skråtegn (=kriterium)
- Dronen skal fortsatt spilles av synth, og følge variasjonen i topp-tonene som kommer fra takt 14-17, deretter spille som notert fra 18-22 (= forhandlingsfelt)
- Takt 23 er en "tom takt", en pausetakt, hvor det kan dannes et opphold ("break") før B-delen (= forhandlingsfelt)

Noen tanker om vokal. Melodifraseringen i verset vil jeg utforme mer naturlig i den reelle bandsettingen enn i forhold til både harddiskinnspillingen og noteringen av den i blekka. Den vil svært sannsynlig justeres/tilpasses for å gjøres så sangbar som mulig i forhold til tekstuttale, tempo og grunnpuls. Av erfaring "skjer" det alltid noe i løpet av

innøvningsprosessen med band. Versfrasene er "løser" og mindre avgjort enn det "fastere" refrenget, hvor den/de første linjene er låtens kjerne så at de mest sannsynlig vil beholdes uforandret.

Jeg merker at jeg har en ganske sterk formvilje. Perioder på 4, 8, 12 eller 16 takter er svært vanlig i populærmusikklåter, denne har versdel på 14 takter. Jeg har vanskelig for å forsvare dette ut fra annet enn at "jeg liker det sånn", og "det føles naturlig". Derfor blir denne perioden et kriterium for meg.

Den "åpne" 14.takten (takt 23) er en ide jeg har om å bygge spenning inn til refrenget (B-delen) den ene gangen. Jeg forestiller meg at den kun inneholder noen overhengende toner fra takt 13, som en kort etterklang, deretter et opphold eller "break" i trommer/perkusjon, kanskje bare over det 3.og 4.slaget i takten (formen = kriterium, spillemåte i break = forhandlingsfelt). Andre gangen kan samme takten gjerne fylles av noe.

Verset (A-delen) har i første 8 takters periode (takt 10-17) samme akkord. Akkordene er mange flere i andre halvdel av A-delen, her er en tydelig progresjon, med en ny akkord både i takt 18 og i takt 19, 2 nye både i takt 20, 21 og 22. Dette skaper en økning i intensitet som jeg gjerne vil beholde. Akkurat hvordan disse akkordene legges ligger åpent for forhandlinger.

Det er ønskelig at bassen spiller angitte toner bak skråstrek, for eksempel: takt 18 Emaj7/G#. Det er gjennomtenkt at jeg vil ha ters i bass her, og derfor et kriterium. Det kan imidlertid forhandles om denne tonen skal inngå i en rekke toner, eller landes på via en annen, osv. Her havner vi i forhandlingsrommet igjen.

Hvor store moderasjoner tillates? Det vet jeg ikke på forhånd. Særlig lydvalg, klangvalg og effektvalg er vanskelig å binde til kriterier. Det samme gjelder musikernes individuelle spillestil. Her må jeg lytte før jeg kan avgjøre. Det er dette som ligger gjemt i det jeg kaller for "fremtidige situasjonsbetingede potensialer". Disse vil opptre ulikt i Band 1 og Band 2.

#### 4) Refrengene (B-delen):

**B/refr**

I love the rain - drop song that keeps me a - wake\_ at night.

I love the fee - ling strong that makes me wanna\_ go wher - e - ver you go,\_\_\_

instr.

Frasene over takt 24-27, "I love the raindrop song that keeps me awake at night" er opprinnelsen. Teksten og melodien, også i fortsettelsen "I love the feeling strong, etc...." er del av idekjernen og kommer ikke til å bli byttet ut. B-delen ble til først, og er viktig å integrere i konsertversjonen.

- Takt 24-33 (= kriterium)
- Overgangstaktene 34-35 kan forhandles om, men det er ønskelig at det spilles fra nettopp det temaet som er urtanken i låten (= kriterium). Her er førstefrasen fra refrenget notert, og det indikeres at jeg ønsker det spilt av et/flere instrumenter (=forhandlingsfelt).
- Vokalisten skal følge nært den første linjen i tekst og melodi, muligens avpasse det rytmisk, intonasjonsmønster er en del av mitt personlige uttrykk.
- Akkordene her er skrevet på en spesiell måte. Mange instrumentalister vil nok føle behov for å dechiffre og oversette akkordsymbolene til noe de er mer komfortable med å lese. Jeg har skrevet akkordene slik med viten og vilje. Jeg vet at en  $Asus2/C\#$  egentlig kan skrives  $C\#m7(\#5)$ , men da får jeg ikke akkorden så "åpen" som jeg vil. En  $Asus2$  med  $C\#$  i bass sier at bassen kan spilles nokså atskilt fra resten av akkorden.  $Asus2$  er også en akkord uten ters, men med sekund none (nieren flyttet ned en oktav, slik at en danner stor sekundforhold til grunntonen), og tonen E (kvinten) skal være topptone. Disse kriteriene får jeg ikke oppfylt like lett om jeg skriver  $C\#m7(\#5)$ . Derfor er skrivemåten på akkordsymbolene med på å kreve åpen voicing/klang i stedet for en tettere klang. Det kan også hende at en instrumentalist legger inn metningstoner dersom akkorden sier  $C\#m7(\#5)$ , dette ønsker jeg ikke på B-delen. Akkordene, og åpen voicing på piano med alternative basser (= kriterium).

## 5) Mellomspill og intro 2:

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three staves of music in treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff starts at measure 36 and contains four measures of chords: Esus2/A, Esus2/H, Esus2/G, and Esus2/D. The second staff starts at measure 40 and is labeled 'Intro 2- tutti'. It begins with an E13(b9) chord and contains a melodic line. The third staff starts at measure 44 and continues the melodic line, ending with the instruction 'D.S. al Coda'.

- Takt 36-39 er et mellomspill med stigende basstoner bak en Esus2-akkord (= kriterium). Ellers kan det forhandles om hva som skal spilles i tillegg. Jeg ønsker at den rytmiske underdelingen skal være noe mindre markert enn ellers for å gi mellomspillet "luft" og "ro", og til å gjenbygge spenning og forventning. Jeg kaller dette et "flyteparti".
- Den nye introen starter i takt 40 ved at alle finner tilbake til det rytmiske utgangspunktet, det opprinnelige groovet (= kriterium).
- Jeg tenker også en repetisjon av intramelodien fra første intro, men her kan den godt varieres noe - improvisering over den (= forhandlingsfelt).
- At vi skal tilbake til ny A-del er et kriterium. At vi også skal spille en ny B-del er et kriterium. Men ved andre gangens gjennomkjøring kan jeg tenke meg noen variasjoner slike at ikke første og andre runde blir helt like. Dette vil jeg ta med i forhandlingsrommet (= forhandlingsfelt).
- Kanskje er den 2. A-delen mer "oppe" (dynamisk sterkere) enn den første. Kanskje skal ikke takt 14 være like "åpen" som sist (forhandlingsfelt).
- Kanskje skal 2. B-del starte helt "nede" (dynamisk svakt) og bygge seg opp videre, ved takt 30 og utover. Repetere fra takt 24 med fullt "øs"? (= forhandlingsfelt)
- Den repeterte B-delen løper ut i at vi går fra takt 34 til Coda (= kriterium).
- For hele andre runde av låten tar jeg dynamiske virkemidler og en av formdelene til forhandlinger.

6) Coda (variasjon av refrengstrofen takt 53-54):

Coda

[fallende bevegelse i bass/evt.unis m git/synth]

Asus<sup>2</sup> /C# Hsus<sup>2</sup> /D Asus<sup>2</sup> /C# Dsus<sup>2</sup> /F# Esus<sup>2</sup> /G#

instr./tema rep/vandrer mellom instrumenter, vokal m.2.stemme. repeat to "fade".

- Coda er indikert ved en fallende bevegelse i takt 49-50 som utføres unisont, alle instrumentene spiller dette (= kriterium). Er vokal med også? (=forhandlingsfelt).
- Takt 51 og utover: Melodilinjen fra begynnelsen av B-del (urfrasen) gjentas et ubestemt antall ganger (rekkefølge og måte = forhandlingsfelt).
- Sannsynligvis gis det også rom for "fills"/instrumentale og vokale utbroderinger i denne fasen, før låten "ebber ut" (= forhandlingsfelt).
- Akkurat hvordan slutten skal være, legger jeg ikke noe beinhardt kriterium for, men jeg ønsker ikke en flere minutter lang instrumental sekvens på slutten uten at noen tar et initiativ til å stoppe. En typisk måte å ende låten på er å gi tegn når "nok er nok" ("cue"), og kanskje lage et felles ritardando (gradvis avtagende tempo) i den siste melodifrasen. Her ligger det an til at den siste frasen blir første linje av refrengtet (slutten = forhandlingsfelt).

Det er ikke godt å si hvor mye jeg har "overlatt til tilfeldighetene" her, og om helheten vil oppfattes "styrt" eller "fri" eller noe derimellom.

Jeg unngår fortsatt å bruke sjanger/stilbenevnelse på låten. I stedet vil jeg innlede intervju spørsmålene med å spørre hver enkelt musiker hva de mener er riktig sjangerbenevnelse på låten. Her kan det komme en del ulike svar tror jeg. Uansett spørsmålet om sjanger dukke opp i forhandlingsrommet eller som kommentarer fra musikerne underveis i prosessen. Musikken er en blandingsform eller "rytmisk crossover", "pop/rock" med utspring i mange flere retninger, for eksempel jazz og etno/world. Det er svært vanskelig å sette merkelapp på denne type musikk. Heller ikke til musikerne har det noen hensikt å forsøke å formidle at "dette er et stykke lyrisk jazz" eller "dette er fusionbasert folkemusikk". Siden vi legger utrolig forskjellig innhold i stilkategorier, er det enklest og kanskje mest sannferdig å la det ligge til det eventuelt dukker opp i senere prosessen.

## Min rolle som låtskriver og utøver

---

Min rolle som deltakende låtskriver, lager et slags kunnskapshierarki innbyrdes i bandsettingen. Det forventes at jeg har svarene på oppdukkende spørsmål og kan gjøre rede for eventuelle uklarheter eller unøyaktigheter i informasjonen som er gitt i blekka. Det forventes også at jeg har forestillinger om hva og hvordan den enkelte musiker skal spille - men at hver enkelt også har noe spillerom. Dette kan slås fast i og med at jeg ikke skriver ut score for hvert enkelt instrument, eller et orkesterpartitur. Mye er gitt ved blekka og tilstedeværelsen av låtskriveren, men en stor del ligger også i forhandlingsrommet.

Forhandlingsrommet inkludert de ulike musikerne utgjør en ikke så rent liten "x-faktor"; ukjent faktor. Jeg bruker en matematikkmetafor og tenker situasjonen som algebra. I en ligning hadde vi kanskje hatt følgende oppsett: a) blekkens verdi (kjent) pluss b) komponistens forhåndskunnskaper om låten (kjent for komponisten og derfor indirekte og potensielt kjent også for musikerne) multiplisert med c) x-faktor(er) (ukjent). Disse x-faktorer inneholder en mengde taus kunnskap. Noe av den tause dimensjonen er implisitt til stede (som forventet kunnskap) i og med at alle har utdanning fra et av landets konservatorier. En stor del ligger mer skjult for oss: livshistorie, holdninger, musikksmak, konserterfaring, skolering før konservatoriet, m.m. Taus kunnskap er også alt som vi ikke kan sette ord på ved musikk (abstrakte ting, fenomener, ekstramusikalske parametere, følelser) selv om vi prøver aldri så hardt.

I tillegg ligger det psykologiske og emosjonelle faktorer i x-sjiktet mellom oss. Hvordan reagerer man på ulike typer tilbakemelding (kritisk, konstruktiv, rosende), instruksjoner, informasjon, det musikken i seg selv kommuniserer? Jeg må huske omfanget av oppgaven, og ikke gå inn alle disse sidegatene, selv om de er viktige og svært interessante. Jeg må velge å konsentrere meg om informasjon angående musikken og ikke gå for langt inn i det psykologiske (reaksjonsmønstre, usikkerhet, prestasjonsangst overfor hverandre, osv.) eller emosjonelle aspekter (sinne, glede, bevegethet, oppgitthet, flauhet, tristhet, osv.) Dette er mat for en større avhandling, kanskje?

Kan jeg hoppe elegant over psykologiske/emosjonelle faktorer som ligger og virker mellom oss? Jeg gjør ikke det, ikke fullstendig. Jeg vil sette meg inn i hvordan jeg ordlegger meg for å ikke skape unødvendig avstand og motvilje. Jeg vil samarbeide og forhandle, ikke kreve, og kritisere unødvendig. Hva skaper avstand og motvilje? For eksempel overforklaringer av innholdet i ei noteblekke, når dette er kjent og felles kunnskap (=> "hun tror jeg er dum" = motstand). Det motsatte er kanskje like galt? For eksempel manglende forklaringer på noe som oppfattes vanskelig eller uklart (=> "jeg forstår ikke, jeg er dum" = motstand). Begge deler skaper motstand, selv om følelsen er

forskjellig, det første tilfellet skaper irritasjon overfor noen andre, det andre tilfellet skaper irritasjon overfor seg selv, og kanskje flauhet overfor den andre? Dette karakteriserer jeg som grunnleggende og typiske tankeganger og reaksjonsmønstre. Det er når noen ikke skjønner meg, eller det jeg har skrevet, jeg må inn med ord og forklaringer av en art som ikke patroniserer, støter, eller er arrogant på noe måte. Forklaringene bør også være forståelige, tydelige. Her er det jeg skal bruke mitt repertoar av tekniske termer, eksempelreferanser, metaforer - på en måte som virker fremmede for samarbeidet, og som gjør musikerne mest mulig fortrolige med meg og situasjonen.

## Det musikalske møterommet

---

Hva for et landskap er et musikalsk samspill? For det første er det et møte mellom mennesker. Det er også et møte med musikk, som partene skal være med på å skape. Det er et rom med mange rolleinnhavere og hvor låtskriveren som deltar har rollen som autoritet.

Dette innebærer ikke at autoriteten vet alt eller bestemmer alt. Det som gir autoritet mener er "forspranget i prosessen". Jeg har allerede syslet med denne låten en stund, derfor er mitt kjennskap til den allerede inngående og derfor avgjørende for hvordan den presenteres for de andre. I dette rommet møtes fem - seks ulike personligheter, og fire - fem av dem skal nå innlemmes i prosessen "å skape et arrangement utav den enes formede låtide". Ideen som startpunkt til denne prosessen er hittil gitt et stadig rikere innhold (for opphavskvinnen), men også et stort potensiale (ved videre foredling i fellesskap).

For å presentere låten (slik jeg så langt har formet den) har jeg gitt innholdet en notert form (blekka). Forspranget i prosessen har også gitt meg en forestilling eller visjon om mulige valg for videre arrangement, dette har resultert i at jeg har lagt noen kriterier som jeg vil forsøke å få gjennomslag for hos samspillmusikerne. Utover dette er det åpent, og legges i det jeg kaller "forhandlingsrom".

Siden jeg er med gjennom hele reisen, får ideen også være med. Det at låtskriveren er til stede og del av samspillet, er det som skiller denne settingen fra andre tradisjoner hvor man gjenskaper musikk som ble skrevet for kanskje 300 år siden, og hvor man ikke har anledning til å spørre komponisten "hva tenkte du, og hva hørte du for deg?" Den gehørtraderte musikktradisjonen er også annerledes fordi notasjonen enten er ufullstendig eller totalt manglende. Det dikteres derfor i liten grad hva hver enkelt skal spille og hvordan. I den gehørtraderte setting åpnes mange muligheter for musikerne, og derfor mange muligheter til å fremkomme med temmelig ulike versjoner av samme låt. Hvordan kommer vi dit?

Reisen fremover i dette landskapet er kommunikasjon. Oppgaven er interessert i hvordan vi bruker språket som redskap til å pløye marken for den nye låten, til å forstå hverandre, diskutere, spørre og svare. Fordi hver og en av oss er uutgrunnelige og særegne individer i tanker, kunnskaper, følelser og handlinger, vil hver eneste språkytring være farget av dette, men samtidig være farget av situasjonen og de andre medspillerne. Alle ytringer er med andre ord tilpasset helheten i det musikalske møterommet, hva prøver vi å sette ord på, og hvem snakker vi til? Derfor har det vi velger å si *forhandlende effekt*, de tilpassede ytringene er *forhandlinger*. For - handlinger, de er foranledningen til neste steg; for - handling fører til handling? Hva vil møte oss på vei inn i dette landskapet? Samspillet uforutsigbare kvalitet gjør prosessen krevende og spennende.

Hva og hvem medvirker i dette landskapet? Kommunikasjonen og forhandlingene vil trekke i alle retninger, alle til alle. Den noterte blekken kommuniserer også noe til alle, selv om tolkningene av den er forskjellig. I tillegg vil det gryende klingende resultat også kommunisere noe til alle - heller ikke her er tolkningene like. Dette vil gå utover det gripbare, for musikk som klingende fenomen er uhåndgripelig, og vi evner ikke å uttrykke med eksakte ord og uttrykk hva musikk "gjør" med oss, og i hvert fall ikke hva musikk gjør med andre mennesker.

Det kommunikative samspillrom (forhandlingsrommet); "vår felles verden"

<i>Vokalistens (låtskriverens) verden</i>	
<i>Keyboardistens verden</i>	
<i>Gitaristens verden</i>	<i>Låten i notert form</i>
<i>Bassistens verden</i>	<i>Låten i klingende form</i>
<i>Trommeslagerens verden</i>	
<i>(Perkusjonistens verden)</i>	

Vår felles verden er altså 5-6 musikere rundt samme låt. Verden er brukt om "alt som angår en i denne situasjonen" - både før, under og etter. Alle er forbundet i alle retninger, en kan kommunisere til alle, en kan kommunisere til en av de andre, all kommunikasjonen går gjennom låten (først som notert informasjon, men etter hvert som en egen klingende størrelse som selv vil kommunisere noe til alle de involverte.)

Å anse helheten som en kollektiv verden er også aktuelt. Leser en bok, en doktoravhandling av Peter Reinholdsson, som også bruker begreper om "verdener" eller "livsverdener" ("lifeworlds") om den helhetlige dimensjonen vi trekker med oss inn i et samspillmøte.

Låten integrert i samspillsituasjonen utgjør en dimensjon som ikke kan ses lineært. Vi beveger oss ikke fra A til Å, for ideen er ikke et fast punkt som peker i rette linjer, men kan ses som en levende visjon i springende bevegelse i en mangslungen kommunikativ



prosess. Med dette mener jeg at selv om jeg planlegger en kurs for samspillet, vil de ulike fasene i samspillet kunne springe fram og tilbake.

Når jeg introduserer låten i bandsettingene (i form av den noterte blekken og min ytre tilstedeværelse), vil de kommende fasene gripe inn i hverandre og opptre mer som "huskende frem og tilbake på vektskåler" eller "glidende langs en uendelig spiral" enn som spaserende langs en linje hvor noe blir et tilbakelagt stadium.

Det er mange som har brukt spiralmetaforen, men bildet fungerer godt. Valgene som tas underveis vil skyve oss lengre utover/oppover (?) i spiralen, slik at det foregående stadig kan ses samtidig, og kan hende fisker vi senere med oss noe vi valgte bort tidligere i prosessen. Det kan jo være at vi valgte dårlig, og vil prøve å velge om igjen noe vi var inne på tidligere. Det blir med andre ord riktig og nødvendig å se låtideen og prosessen som noe organisk og omskiftelig.

Profesjonaliteten hos musikerne er ikke bare tekniske ferdigheter på instrumentet, og evne til å hente informasjon ut av ei noteblekke, men også en holdning til situasjonen som tilsier at vi skal munne ut i en felles intensjon rundt musikken. I et større perspektiv er på bakgrunn av dette jeg også ser for meg å innlemme "steder" kalt konsert langs utviklingsspiralen.

Hvordan overkomme mangel på forståelse og uenighet i samspillrommet? Ved å bruke talespråket på en treffende og fordelaktig måte, tilpasset situasjonens behov. Vilje og evne til å bruke ulike ord og uttrykk for samme ting. Nå snakker jeg hovedfokus for avhandlingen: Hvilke ord bruker vi, og hva slags tolkning av budskapet blir den musikalske videreføringen av utsagnene? Det er flere ledds uavbrutt oversettelse og fortolkning i sving, komplisert og, igjen, svært interessant. Jeg vil - for å utvide min egen kompetanse - bli mer bevisst ordbruken i en slik sammenheng, lære mer om dette og bli flinkere til å kommunisere gjennom talespråket. En slik bevisstgjøring av språkføring i samspillkonteksten vil forhåpentligvis også angå og fenge flere enn meg selv. Er dette ny viten? Ny viten i et ungt fagfelt?

## Samspill over "Raindrop Song" med pianist - mai 2005

---

Jeg bestemte meg for å gjøre opptak av en øvelse hvor jeg tester ut forskningslåten er med en pianist. Det er altså et duo-format, vokal + piano. Dette gjorde jeg for å "øve meg i undersøkelsesprosedyren" og for å danne eg et bilde av hvordan den muntlige kommunikasjonen foregår mellom oss. Etterpå transkriberte jeg de 10 første minuttene fra

denne øvelsen, og er totalt forundret over mengden informasjon som slynges imellom, musikalsk interaksjon, spørsmål/svar, lydmalende ord, tekniske begreper, metaforer, sjangerbeskrivelser, refererende betegnelser, ord som ikke finnes, spontane analytiske kommentarer, feedback, instruksjon.

I tillegg skjønner jeg at du kan si "ja" og "nei" på et utall forskjellige måter, måten du sier det på blir meningsbærende. Hvordan tolke "måten noe blir sagt på?" Skal jeg det?

Hvordan avtegner man intonasjonsmønster eller setningsmelodi? Vil det ikke bli "kunstig" å skrive det, når jeg har opptak og kan høre det? Er ubestemt her.

Innimellom brukes tomme tenkeord eller fylleord som "eh, så, men..., liksom, altså, sånn, det..." Uten at disse fører videre sammenheng eller forståelse med seg. I tillegg hører jeg latter, knipsing, klapping, og mye pianospill ("tankespill") i bruddstykker - utenom selve samspillet. Jeg får også med meg at jeg ved en anledning går til pianoet og viser hvordan jeg spiller et bestemt parti. Dette vet jeg pianister er ambivalente til. Noen hater at de blir tråkket for nære, andre synes det er veldig greit. I grenselandet, uansett.

Muntlig kommunikasjon (spilt, snakket) er mer komplisert enn jeg trodde. Hva gjør jeg i forhold til vurdering av ord? Bør jeg skille ut de som er skildrende og gruppere dem i etter om de er: a) tekniske begreper, b) metaforer eller c) annet.

Merker meg også at "forhandlingene" også skjer om de såkalte "kriteriene". Men jeg levner frivillig rom til utprøving. Det skal sies at for dette duo-formatet hadde jeg ingen planlagte faste kriterier. Prosessen fram til nå har vært med bandversjoner for øyet. Jeg virker likevel "forlangende" introduksjonsvis. Dette viker jeg bort fra. Det er andre løsninger som fungerer bedre med en duo.

## Avtaler og rammer rundt selve undersøkelsen

---

Låten er nå skrevet, blekka er ferdig, og jeg har testet låtens form gjennom en harddiskinnspilling (vedlegges oppgaven, men brukes ikke overfor bandene), og gjennom samspill med en pianist. Blekka leveres uforandret til begge bandene. Jeg har gjort avtale med to band om å øve inn en låt til konsert(er) (= reell situasjon). Må også klarere anonymitetsgrad i forhold til at jeg skal bruke opptaket av øvelsene til forskning på muntlig kommunikasjon - men jeg ønsker å gjøre dette etter vi har øvd oss ferdig, fordi det skal være så naturlig, ekte og upåvirket som mulig.

Band 1 (det nye bandet) skal øve inn "Raindrop Song" som mitt ene bidrag til en konsert hvor mange andre av vokalistene fra konservatoriet deltar (9. juni 2005), mens band 2 (som jeg har spilt med en god del) skal øve inn "Raindrop Song" som en av flere nye låter til konsertturné i juli 2005. I og med at begge bandene holder til på og rundt konservatoriet i Kristiansand, er det en fare for at band 2 vil høre versjonen med band 1 den 9. juni, det er selvfølgelig ikke ønskelig at den ene versjonen farger av på den andre.

Begge bandene er forespurt, og er positive. Må avklare lån av opptaksutstyr med skolen og må avtale øvetidspunkter. Sjekker samspillrom på skolen for ledige tidspunkter, og forsøker å få folk til å stille da.

Jeg tror jeg har valgt besetninger som kan løse et arrangement som skissert på datainnspillingen, som altså vil vi havne i et "crossover" pop/rock - landskap. Samtidig vet jeg at låten også fungerer i duo, når. Her endte jeg opp med noe jeg var godt fornøyd med, selv om vi brøt ut av den formen (kriteriene) som var lagt på blekken. Kriteriene er altså ikke helt til å stole på. Prosessen vil styre utfallet. Kriteriene ser jeg på som min hjelp til å planlegge innholdsforløpet i øvelsen, og til å kunne svare på og foreslå arrangementsmessige muligheter. Jeg må likevel ta takhøyde for at det kan oppstå motstand til disse, og jeg må ta takhøyde for at noe som bryter kriteriene fungerer bedre, og at jeg derfor justerer disse noe. Det er viktig å ikke være for bastant. Det er ikke ensbetydende med "dårlig" og "skuffende" og "fjernt fra min forestilling" selv om det levnes rom til å justere kriteriene - husk at forestillingen min ikke er statisk, den endrer seg. Etter hvert som gode ting (selv om de er overraskende og annerledes enn jeg først tenkte) nøstes ut av samspillet, vil dette inkluderes i min forestilling.

Dette minner om noe jeg leste i pedagogikk: Piagets teori om kognitiv konstruktivisme, hvor han snakker om våre indre representasjoner eller "skjema" som omformes og utvikles etter hvert som man lærer noe. Dette gjelder både når man lærer nye ting eller mer om noe og derfor oppgraderer ens oppfatning. Låtskriveren må i flere runder redefinere, eller omforme sitt skjema (sin indre konstruksjon av låtideen), rett og slett fordi andre i samspillet bidrar til å endre den musikalske helheten.

Derfor er ikke mine kriterier ufravikelige, men gir en pekepinn på hva som "går an" å gjøre - basert på mitt forsprang i prosessen. Mitt "forsprang" vil uansett styre situasjonen noe, så selv om kriteriene bare er mellomstasjoner, vil de bli prøvd ut før de eventuelt blir forandret. Derfor er det kanskje lurt å kalle dem "veiledende kriterier"? Poenget er å høre muligheter i materialet, og teste ut forskjellige ting. På forhånd (altså i teorien) har jeg ikke kunnskaper om alt som vil kle låten i en reell setting, ting må prøves ut først. Deretter kan jeg ta stilling til det spilte. Da kommer spørsmålet om smak inn.

## Tanker etter første øvelse med band 1

---

Settingen er realistisk. "Raindrop Song" skal fremføres på konsert med flere av vokalistene i morgen kveld, 9.juni. Varighet på denne øvelsen er cirka 1 1/2 time.

Tilstede: Vokalist, trommeslager, bassist, keyboardist og gitarist. I morgen er kommer det også med en perkusjonist.

Startet med refrenget (B-delen) og jobbet oss utover derfra. Veldig god følelse av at vi fikk spilt mye sammen og var effektive.

Utfall i forhold til kriterier:

Endret på et par ting som viste seg å fungere godt sammen med dette bandet.

Keyboardistens forslag om å endre på overgang til Coda ble godtatt av plenum (som gjorde overgangen til Coda-tema litt med strømlinjeformet). Handlet bare om å kutte en halv takt før Coda.

En av tonene i den fallende bevegelsen i Coda ble også endret fra Fiss til F (lav none klinger mest riktig i en E13b9-akkord, og har et mollpreg over seg istedenfor et durpreg - som kanskje ikke er like mystisk?)

Ellers løste vi opp litt i introen, kan bruke mer tid på den, la den bygge seg opp saktere - og tårne seg rett før refrenget (B), hvor jeg fikk oppfylt mitt ønske om å først bare ha 4 takter med kun piano før resten av bandet kommer inn, altså en "nede" begynnelse på denne B-delen.

Et av mine egne kriterier ble kastet vrak på av meg selv: intromelodien. Denne følte kunstig og overarrangert, følte riktiger å legge av den og heller la bandet krydre med egne småting. Dette var som sagt mitt eget valg, jeg følte det passet ikke inn i denne versjonen av låten.

Outtro (avslutningsdelen) var alltid ment å holdes åpen for improvisasjon, og her passet godt å øse på og trekke dynamikken til et høydepunkt. Stort og bredt og litt rocka. Måtte jobbe litt for å få det slik, for gitaristen var veldig tilbakeholden med å gi gass.

Syntes musikerne møtte meg med litt for mye respekt. Tror kanskje jeg la litt opp til det gjennom introduksjonen min, hvor jeg sa at noe var jobbet mye med og derfor ville jeg ha enkelte ting på spesifikke måter. Dette, kombinert med den informasjonsmetta blekka, la ganske stor styring på situasjonen og la nok en del bånd på friheten, i hvert fall innledningsvis. Det ble viktig å løse opp litt her og der, selv om jeg var håndfast og konkret med refrenget (B), som jo er hoveduttrykket for denne låtideen. Gitaristen nevnte

jeg. Han spurte ofte hvordan jeg ville ha det. Vet ikke hvor konstruktiv jeg klarte å være, men forsøkte å komme opp med noen ideer. Bassisten holdt veldig lenge fast på det noterte bassmønsteret, men etter flere oppfordringer fra meg, klarte hun å løsrive seg noe. Jeg prøvde å smiske med henne, for jeg har hørt henne gjøre usannsynlig groovy ting tidligere i andre band. Tilslutt tok hun i på en referanse jeg ga henne "Massive Attack - skummelt". Dette virket på henne, og hun begynte å spille noe på verset (A) som flere av oss ga uttrykk for at vi likte. Keyboardisten har flest ting å konsentrere seg om ut fra innholdet i blekken. Derfor må jeg være tålmodig her. Han og trommeslageren virker fulle av ideer og ganske laidback i situasjonen selv om det er hektisk. Keyboardisten har selvironi i massevis, og er full av spøk.

En lett gjeng å være i, men er ikke helt overbevist om at jeg treffer alle like mye på hjemmebane med denne låten.

Selve situasjonen var til dels oversiktlig. Var vanskelig å høre når bassisten og trommeslageren snakket sammen samtidig med at jeg diskuterte noe med gitaristen eller keyboardisten. Litt synd. Spurte trommeslageren etterpå, hva de snakket om. Og da sa han bassisten hadde bedt ham spille mindre på cymbaler på verset, og de hadde prøvd å funne et felles rytmisk fundament i stedet - lett etter tyngdepunkter osv. Groove-ting. Vanskelig å forklare hva jeg vil at de forskjellige musikerne skal gjøre på instrumentene. Merker at jeg ikke har all verdens ordforråd - dette gjelder generelt men kanskje spesielt gitar og trommer (slagverk). Piano og keyboard har jeg relativt god kjennskap til og kan uttrykke meg variert, riktig og ryddig. Bass er det litt både/og med, jeg klarer å gi noen retninger selv om jeg ikke er så tydelig. Det noterte basstemaet fungerer for så vidt, men jeg tror bassisten selv kan finne på noe annet og bedre som også er i tråd med groovet og låten som helhet. Med trommer og gitar famler jeg i blinde, og det jeg sier virker ganske tilfeldig.

I denne settingen merker jeg en hang til metaforbruk der det skorter på det formelle, tekniske ordforråd. Men kanskje det bare er min stil? Jeg synes også jeg skravler en hel del. Grunnen er vel at jeg som låtskriver føler jeg må kunne kommentere og bidra i alle retninger. De aller fleste forslagene går jo gjennom meg - musikerne spør meg, og forventer gjerne et svar på vegne av låten; på vegne av hva jeg ønsker med låten. I morgen kommer også perkusjonist med. Spannende. Vi har enda flere ting igjen vi kan prøve ut. Alle må bli sikrere på det de spiller, og gi plass til hverandre, øve mer lyttende. Vi kan også ta dynamiske ting til større ytterligheter både nedover og oppover.

## Tanker etter andre øvelse med band 1

---

På denne øvelsen var også perkusjonisten med. Hun fikk instruksjoner av trommeslageren innledningsvis om hva som skulle spilles hvor og hvilke endringer vi hadde gjort med hensyn til form og lignende. Dette fikk jeg vite da jeg spurte etterpå. For mens trommeslageren og perkusjonisten snakket sammen hadde jeg først en dialog med bassisten og deretter med gitaristen. Av bassisten ønsket jeg meg at hun frigjorde seg mer fra det noterte motivet. Av gitaristen ønsket jeg at han testet ut et rytmisk ostinat av tonene i en Asus2; A, H og E over B-delen.

Det var et løft å få med perkusjon. Den rytmiske underdelingen som jeg savnet kommer mye mer på plass med djembe og shaker.

Hadde enda større problemer med å holde oversikten over dialogen i dag, er vanskelig når det spilles og snakkes på kryss og tvers.

Det er fortsatt vanskelig å gi konstruktive meldinger til gitaristen, men det virker som ostinatet med de tre tonene fungerer veldig bra. Det er litt U2-aktig, men på en snill måte.

Vi er flinke til å utnytte tiden til å spille mye sammen. Sikkert viktig med et nytt band. Merker jeg tenker veldig mye på muligheter mens vi spiller, evaluerer det som blir gjort og planlegger nye tilbakemeldinger - også mens jeg synger. Tenker ikke så mye på vokalistrollen. Synes jeg synger den veldig likt hele tiden, men med en del variasjoner på de frie periodene som på intro 2 og outtro-delen.

Dynamikken synes å falle mer og mer på plass for hver gjennomkjøring - akkurat som om trygghet gir overskudd både til å holde tilbake og trykke hardere på. Sikkerhet gjør også at intensiteten ikke faller sammen der hvor vi tynner ut lydbildet noe. De formmessige finessene vi avtalte i går virker som de mer eller mindre er på plass. Coda-temaet i litt ritardert versjon fungerer også som avslutning.

Tempoet eller groovet er fortsatt ikke bakpå nok, synes jeg. Vet at jeg forsøker å "holde igjen" tempoet mens vi spiller. Vet ikke om det bare er en følelse jeg har, eller om det er faktiske forhold. Hører på opptaket, og finner ut at det er litt stressa, men kanskje ikke så mye som jeg vil ha det til. Keyboardisten er også enig i dette, for det gjelder spesielt taktene 34-35, der B-temaet repeteres instrumentalt. Der er dette merkbart.

Vi jobbet veldig mye med å få til breaket eller stoppet før B-delen. Her skulle det være helt stille - og er litt vanskelig å få til. Gøy at musikerne er så detaljorientert - at de gjerne pusser nøye på en liten ting i arrangementet for å få den til å sitte helt. Løsningen med å

flytte stoppet tilbake til den første gangen istedenfor den andre fungerte best. Denne har vært flyttet bak til andre refreng, men i og med at dette refrenget starter "nede" har ikke et stopp noen effekt. Resultatet er at vi nå får en større og lengre oppbygging andre gangen refrengdelen kommer; den doble B-delen, der vi fyller overgangstakten 23 til bristepunktet og deretter går helt ned. Første B innledes nå med et stopp i takt 23, og deretter spiller hele bandet et enkelt refreng. Tror det er slik jeg har staket ut kursen på midiskissen også?

Overgangen mellom refrengene er også noe "brå" og derfor legger vi inn en fast 6/4 takt istedenfor 4/4 takt i 33, en kutter første noterte takt av Coda. Dette diskuterte vi mye fram og tilbake, testet en del ganger, men måtte presisere det en hel del ganger før alle fikk den på plass. Formendringer er kanskje det vanskeligste å forholde seg til, og må øves mye på?

Outtro-delen brukte vi også mye tid på. Når jeg har satt denne delen åpen i blekka legger det enda større rom for muligheter og forhandlinger her. Jeg har ikke tatt noen avgjørelse på forhånd heller. Er litt redd for at den skal bli en sånn "uendelig greie uten den store retningen". Slike improviserte deler trenger initiativ og vilje for å holde intensiteten oppe. Har stadig nye vokale innfallsvinkler her, ellers virker vokaltilnærmingen ganske satt. Med løssluppet perkusjonsspill på outtro-delen ble dette et stort og bredt byggefelt - og det kjentes godt.

Vi kom også frem til å beholde en liten harmonisk endring som keyboardisten foreslo om å holde F i bassen i de taktene av B hvor det er skiftevis Cmaj og Fmaj. Synes ikke forskjellen ble så stor, men det fungerer like bra, så hvorfor ikke?

Det var utrolig deilig at gitaristen begynte å komme frem på podiet mer og etter hvert ga mer gass. Han har, på mystisk vis, selv med få eller manglende instruksjoner fra min side, klart å finne noe å spille som jeg virkelig liker godt. Virker mye sikrere, og komfortabel med det han spiller. Bruker likevel en god del tid på å gi gitaristen tilbakemeldinger og diskutere hva han gjør. Det er veldig takknemlig at han er så interessert i hva jeg ønsker i låten, men jeg skulle igjen ønske at jeg kunne være mer spesifikk.

Bassisten synes jeg fortsatt henger fast i den noterte figuren. Den spilles ofte og ikke med så veldig store variasjoner.

Dynamikken ønsker jeg å utnytte bedre. Når to av B-delene er passelig "oppe" og outtro-delen i hvert fall er "oppe", så ønsker jeg enda mer hemmelige versdeler.

Etter å ha hørt gjennom opptaket slår det meg at perkusjonisten ikke snakker, ikke mer enn toppen et par ganger. Hun virker å ha prisgitt seg trommeslagerens instruksjon. Jeg spør henne ikke om noe heller, en gang spør jeg faktisk trommeslageren om hva hun gjør (som om hun ikke var til stede...) Synes selv dette er uhøflig, men i situasjonens hete er det trommeslageren jeg forholder meg til på slagverksiden. Jeg kommenterer heldigvis positivt det som skjer på perkusjon et par ganger. Og det er velfortjent. Hun er ikke en

person som krever for mye oppmerksomhet underveis, hun tar ikke ordet en eneste gang, derfor må jeg minne meg om å gi tilbakemeldinger og oppdatere meg på hva hun spiller.

Totalt sett synes jeg vi har kommet til et dynamisk arrangement som henger sammen tross ganske stor variasjon. Er fornøyd med de endringene som er gjort, spesielt 6/4-delstakten som er innført fast som takt 33, siste takt av B. Overgangstakten inn til refrengene (takt 23) blir bra når vi husker å gjennomføre den likt, altså med breaket første gangen og fylt til randen andre gangen.

## Kort analyse av konsertversjon av Raindrop Song med band 1

---

Jeg er positivt overrasket over hvor godt musikerne løser dette arrangementet. Mange finesser fungerer; de ekstra slagene i overgangen fra refrengene og det felles temaet i Coda-delen. Dette temaet glemmer jeg å synge med på, holder bare en lang tone frem til avslutningen av temaet. Det går, det også. Dynamikken er mer følsom og derfor mye bedre enn på øvelsene. Starten og oppbyggingen inn i første refrenget er virkelig bra. Det kjennes riktig å bruke litt tid her, kanskje særlig etter at intromelodien ble holdt kuttet. Savner helhjertet og gjennomført break i takt 23. Tempo trekker seg merkbart opp i den instrumentale linjen som avrunder første refreng. Denne har vi forhandlet om tidligere. Det mangler litt energi og tiltak i deler av bandet på slutten. Den frie improvisasjonen i outro-delen kunne vært både lengre og mer tøylesløs. Billedlig sagt, den mister plutselig motet og runder seg selv av brått og på en tafatt måte.

### Instrument for instrument vil jeg bemerke følgende:

**Keyboards** starter dronen noe nølende, men legger seg fint inn som et teppe i bunnen gjennom hele introen og første vers. Bygger fint inn overstemmer i verset. Spiller avstemt og pyntelig i refreng, og uti andre intro. Gjentar overstemmer i andre vers, og spiller som første refreng i andre doble refreng og videre utover, bretter kanskje ut noe i oktaver. Avslutningen mangler det oppholdet, fordi synthpad blir liggende. Avrunder likevel greit.

**Trommer og perkusjon** legger seg fint oppå dronen i introen. Det passer veldig godt med perkusjon. Gir den ønskelige "karavanefølelsen". Holder et stødig groove gjennom intro og første del av verset, løser noe opp fra takt 18. Mer underdelt spill med hihat og shaker på refrenget gir en mer fremadrettet følelse. Går tilbake på intro-groovet i andre intro, bare med noen flere elementer. Bygger fint opp med cymbaler og skarptromme inn til andre refreng. Legger av første del av andre refrenget, kommer inn med finstilt underdelt spill deretter, og bygger fint opp til unis-tema i Coda. Utover i outro tar det passe mye av, perkusjon fyller virkelig sin rolle her.



**Gitar** kommer inn med plukke-ting over drone og groove i begynnelsen. Enkelttoner og akkorder vekselvis. Veldig stemningsskapende med delay her. Plukke-tonene over tre toner (ostinat) på refrengene er virkelig riktige. Gode valg. Lengre toner på intro fyller fint ut. Mer akkordspill med vregng andre vers gir en fin variasjon. Etter andre refreng kunne gjerne gitaren blitt mer fra seg, vært mer fremtredende og kvassere.

**Bass** sniker seg inn uti introen, nesten umerkelig. Ligger mest på liggetoner gjennom første vers og inn til refreng. I refrengene spiller hun de tonene som er arrangert og holder seg også til noterte basstoner i intro 2. I andre verset går hun over på det noterte bassmønsteret med så variasjoner. Liggetoner inn til andre refreng igjen. Refreng nummer to spilles på samme måte som første gang. I outtro veksler hun mellom det noterte mønsteret fra vers 2 og det unisone temaet fra Coda. Spiller gjennomgående veldig safe, sikrer seg. Bass kunne med fordel vært "mørkere" og "frekkere". Hva skjedde med "Massive Attack" - skummelt?

**Vokal** går mer eller mindre som planlagt, litt friere i den siste improvisasjonsdelen. Gjennomfører låten stort sett som på øvelsene. Det er veldig vanskelig å si noe om mitt eget vokalarrangement.

## Endringer i forhold til blekka i band 1

---

- Intro ble mer åpen, improvisert. Jeg lot til slutt være å synge intromelodien som er notert. Det er ikke et fast antall takter før verset starter. (Det samme gjelder intro 2).
- Trommeslager og perkusjonist fant et groove som var mer organisk enn rytmeindikasjonen som står i blekka.
- Det spilles F i bass over de to taktene i refreng (B) hvor det opprinnelig står vekselbass mellom C og F (den følger originalt akkordprogresjonen Cmaj - Fmaj - Cmaj - Fmaj, mens her ligger F i bass mens akkordene skifter i keyboards og gitar.)
- Overgangen fra refreng (B) til intro (1.gang), repetisjonen av refreng (2.gang) eller Coda (3.gang) ble forlenget med to slag. Siste takten av refreng kan derfor anses som en 6/4-takt, eller en 2/4-takt etterfulgt av en 4/4-takt, som starter på ordet "show".
- En av tonene i den unisone nedgangen i Coda ble endret fra Fiss til F. Dette ga linjen et sterkere mollpreg som ligger mer naturlig i låtens helhetlige stemning.

- Takt 23 (siste takt av verset) valgte vi å gjøre som et break første gangen, mens andre gangen toppet vi en dynamisk oppbygging her. Effekten av de dynamisk "nede" første fire taktene av påfølgende refreng ble understreket på denne måten.
- Avslutningen er uklar i blekka. I dette arrangementet valgte vi å gjenta den unisone nedgangen i Coda som avslutning, bare at vi her også ritarderer.

## Tanker etter første øvelse med band 2

---

Band to skal reise på turne i Nord-Norge og skal øve inn en flokk låter i løpet av dagene 21.-26. juni. Konsertene er hver dag i perioden 8.-11.juli. Raindrop Song er en av mange låter, derfor øver vi ikke like konsentrert i to lange økter (som vi gjorde i band 1), men øver på den i fem bolker av ulik varighet. Bandets faste gitarist har meldt forfall, derfor har vi fått en vikar som aldri har spilt min musikk før, og som er ny for de andre også samspillmessig. Vi øvde på to andre låter før vi kom til Raindrop Song. Da hadde vi bare en halvtimes tid igjen til den.

Det merkes at jeg er i et kjent band, for det snakkes og spøkes fritt, samtidig som det faller referanser til andre av mine låter (for eksempel at blekka kanskje har "fem sider"; jeg skriver så lange blekker, eller at trommeslageren synger teksten fra Raindrop Song i en annen av mine melodier).

Vi angriper låten med vokal og keyboard, spiller refrengdelen (B) sammen, før vi gjør det samme med hele bandet. Det er synd at trommeslageren og bassisten hørte versjonen jeg gjorde med band 1 - de mener å ikke huske noe særlig, men trommeslageren mener at å bare høre noe en gang kan likevel farge av.

Jeg kjenner igjen noen av problemstillingene fra band 1. For eksempel forhandles det om synkopene i B-delen, hvor skal det synkoperes og hvor skal det være streit. Det samme gjelder keyboardisten som trenger avklaringer på topptonene i rekken av Esus2 akkorder over alternative basstoner i B, samt flere akkordavklaringer. Han spør meg mye og ofte. Det synes viktig å "forstå meg rett"; "er det dette du mener...?" "mener du at...?", og lignende.

Bassisten bruker fretless bass. Tror det kan bli veldig fint. Han ønsker også å prøve ut en ting bassisten i "Yellowjackets" gjør, nemlig å doble melodilinje med bass. Dette foreslår han å gjøre over en av B-delene. Husk det!

Tempoet er lavt i dette bandet, og jeg føler sterkt for å få det opp et par hakk, den kan bli hakket *for* baktung også. Band 2 har ikke med perkusjonist, og derfor har på mange måter trommeslageren en dobbeltrolle å fylle, for denne låten egner seg veldig godt til å legge på perkusjon.

Gitaristen sier veldig lite og kort etter må gitaristen gå. Vi diskuterer et par dynamiske finesser (takt 18-23) og alternative løsninger på dette partiet mens gitaristen pakker ned.

Totalt er dette en god start, band 2 (i hvert fall keyboardisten, bassisten og trommeslageren) er ikke redd for å kaste ut ideer - samtidig som de tar stilling til det jeg faktisk har notert i blekka også. Er spent på om denne versjonen vil bli veldig annerledes fra band 1. Tror også her at blekka er et sterkt utgangspunkt, selv om jeg har ønsket andre ideer og innspill. Jeg innledet denne øvelsen litt "løser" enn i band 1, la ikke så mye vekt på at "det og det vil jeg ha akkurat sånn" og så videre. Det trenger jeg ikke heller, for dette bandet har uansett tilnærmet seg nye låter med åpne ører og respektfullt blikk.

En fascinerende sak som gjelder meg selv er måten jeg tenker på i dette bandet *fordi* jeg allerede har øvd låten inn med et annet band nylig. Instruksjonene henger igjen, og jeg kan med større sikkerhet spå hva vi kommer til å bruke tid på - og samtidig som ha et mer øvet beredskap for å kunne komme opp med tilbakemeldinger og forslag til arrangementsløsninger for den enkelte. Jeg vil ikke styre band 2 mot samme løsningene som band 1, men det kan hende det vil gå i samme retning og ta opp de samme musikalske tingene til forhandlinger.

## Tanker etter andre øvelse med band 2

---

En lang og god øvelse på Raindrop Song. Startet denne øvelsen med den, siden det ble liten tid til den sist. Vi fikk gjort veldig mye bra, ikke minst fikk vi spilt mye mer på låten denne gangen. Noen endringer ble det også. Det er et bra forum, for alle er engasjerte i å finne gode løsninger. Musikerne blir ikke trøtte av å teste ut ting, og de er heller ikke engstelige for å si hva de mener.

Jeg hentet en arrangementsløsning for gitar som vi forhandlet frem i band 1; det rytmiske ostinatet over tre toner. Det fungerte like godt her. Midiskissen mangler jo ordentlige gitar-plugins, men jeg har lagt noe ostinat-liknende i bakgrunnen der også, som for så vidt kan ligne på den type ostinat jeg forsøker å forhandle meg til hos gitaristene. Vi måtte stadig vekk tilbake til dette ostinatet, for det var mange små justeringer som måtte til. Det

måtte blant annet opp i register for å leve litt i egne frekvenser (ikke blande for mye med keyboard og vokal), og samtidig ønsket jeg delay eller noe annet som kunne gjøre gitaren "bredere". Ostinatet ble positivt mottatt av resten av bandet.

Å doble refreng-melodien med fretless andre gangen synes jeg var veldig fint. Savner kanskje ennå litt luftigere og groovy spill fra bassisten. Det blir veldig mye lange toner, spesielt på verset (A) som egentlig har nok lange toner fra før av, i og med at dronen ligger der.

Overgangen fra B (takt 33) dukket opp som et stort forhandlingspunkt. Dette var også oppe i forum i band 1, hvor vi satte 6/4 som fast løsning. I band 2 derimot, ble det flere forhandlingsrunder om dette stedet, som endte med at vi også la oss på 6/4 den ene gangen, men deretter 4/4 og tilslutt 10/4. Det var informasjon som måtte gjentas noen ganger, og spilles noen ganger. Det ble kanskje unødvendig komplisert, men fungerer også. Bandet syntes å være veldig fornøyd med denne løsningen. Tydeligvis er denne overgangen litt brå. Jeg var veldig åpen for å forandre dette, igjen fordi vi hadde gjort noe liknende i band 1. Versjonen med band 1 henger i, merker jeg. Prøver å ikke la den farge meg for mye, men har en hang til å åpne for de samme endringene, eller endringer på de samme stedene.

Nok et element som er likt i forhandlingene i bandene er ønsket om å spille unis-tema i Coda med F istedenfor Fiss. Dette er det mest naturlige, band 2 er enda mer overbevist om F enn band 1.

Band 2 er veldig opptatt av formen på delene, og er ikke helt komfortable med låten som den er notert. Jeg er nysgjerrig på dette. Blant annet gjelder det intro 2 som er for lang i forhold til versdelene. Dette har jeg ikke tenkt på. Vi kutter ned på den og resultatet er at låten henger mer sammen. Det er flott å bruke introen som oppbygging, men å ha intro 2 tilsvarende lang er å trekke den unødvendig ut. Kanskje er det slik fordi det er mange elementer i overgangen mellom refreng og vers. Først et instrumentalt tema over to takter, deretter mellomspillet på fire takter med Esus2 akkorder over alternative basser, og der først - i intro 2. Jeg hører på opptak av øvelsen og føler dette trekket var et godt trekk.

I motsetning til intro 2 som ble forkortet, forlenget vi Coda. Coda-temaet bestemte vi oss for å gjenta en gang før det løser og villere outro-partiet. De fire første taktene av Coda (de to første med unis-tema og to med E13b9 akkord) ble spilt to ganger. Hadde ikke spesielt klar formening om dette først men etter å ha prøvd det ut, og , sikkert påvirket av musikernes udelte begeistring, var jeg begeistret, jeg også.

Dynamisk gjorde vi mange tiltak. Den andre B-delen ble "nede" (som i band 1). Men begge overgangstaktene fra verset (takt 23) ble fylt helt. Jeg nevnte å lage et break av det, men dette falt noe i grus - eller det ble borte i alt det andre som ble tatt opp til diskusjon underveis. Jeg husket heller ikke å dra det fram. I stedet foreslo bassisten en anelse nedgang i dynamikk på takt 21, for deretter (fra takt 22) å bygge helt inn til refreng.

Dette er den løsningen som er innøvd så langt. Vet ikke om jeg skal kjempe gjennom et break der, eller hva jeg skal. Usikker.

Ønsker meg enda mer guff hos gitaristen i outro-delen. Gitar kan også være mer fremtredende på introdelene, og i hvert fall på mellomspilltaktene 36-39 (Esus2 over vekslende basser). Vet ikke om gitaristen er helt komfortabel med det han spiller, jeg har heller ikke gitt noe særlig konstruktive tilbakemeldinger her. Jeg har bedt om "mer spill" og "delay" og forhandlet fram dette ostinatet, men jeg har følelsen av at han trenger å få fastlagt mer akkurat hva han skal gjøre slik at han kan slå seg løs.

Hvordan skal band 2 slutte låten? Vi hadde en hel runde på det, og endte med å repetere det

temaet jeg har notert i blekka på takt 53-54 (som er det samme som takt 34-35; instrumental repetisjon av den første refrengfrasen). Det var andre forslag også, blant annet foreslo jeg en formrepetisjon på åtte takter hvor Coda-temaet ble spilt på et fast sted som en opptakt. Men dette prøvde vi ikke ut. Foreslo også Coda-temaet som avslutningsfrase (nok en levning fra versjonen med band 1...) Litt gøy at band 2 landet på å avslutte med refrengfrasen.

Jeg tror vi har landet formen på låten nå. Det som gjenstår er den siste milen med trygghet for å kunne gjøre alle elementene med overbevisning, og med skuldrene nede. Bakdelen med denne versjonen er kanskje at det er blitt veldig mange ting å huske på i forhold til små endringer av form (enkelttakter), forkortelse av intro 2, forlengelse av Coda, finstilte dynamiske variasjoner (blant annet den lille drop'en på takt 21).

## Tanker etter tredje øvelse (gjennomkjøring) med band 2

---

I band 2 har vi begynt å sette sammen konsertrepertoar til turneen og denne øvelsen er en gjennomgang av låter i riktig rekkefølge. Vi bruker derfor ikke så veldig lang tid på Raindrop Song.

Tempoet blir satt til 104 bpm. Band 2 glemmer blant annet at andre B skal være nede, og hvor gitar og trommer legger av de første taktene, mens bass dobler melodien som jeg synger. Alle avtalene fra sist øvelse blir presisert. Unis-temaet i Coda sitter ikke, så det driller vi ekstra på. Jeg er fornøyd med denne løsningen også, og føler ikke for å ta opp igjen det breaket jeg hadde sett for meg på takt 23 første gangen (jfr. band 1).

## Tanker etter fjerde øvelse (gjennomkjøring) med band 2

---

Band 2 har nok en gjennomkjøring på alle låtene til konserten. Det er noen dager siden sist vi spilte gjennom Raindrop Song, derfor trengs en ny runde med presiseringer. Delene sitter ganske godt nå. Må forhandle igjen med gitaristen om register på ostinat og i samme forbindelse delay og volum.

Det dreier seg bare om små justeringer nå, og vi tar oss tid til å finpusse dynamikk på blant annet takt 21. Denne har vært oppe i forum en del ganger. Etter å ha spilt gjennom låten et par ganger sier vi oss fornøyd.

Jeg er godt fornøyd også. Skulle hatt mer tid til alle låtene til denne turneen, Raindrop Song har fått sin del og vel så det... Har utviklet en litt mer arabisk tilnærming på fraseringene mine i dette bandet, tror jeg vil forske mer på det. Ellers gjør jeg fortsatt vokalen på mer eller mindre samme måte som i band 1, føler jeg.

Det blir spennende å se om vi husker avtalene når vi skal spille den på konsert om et par uker.

## Kort analyse av konsertversjon av Raindrop Song med band 2

---

Denne versjonen er mer "rocka" enn versjonen med band 1. Kanskje også fordi vi ikke har med perkusjon?

Lydopptaket er veldig dårlig. Tempoet er veldig fint. Triller fint av gårde. Mange nyanser fungerer, men noe rufs her og der også. Vi bytter om på 10/4 og 6/4 takten, men det morsomme er at alle gjør dette. Bastemaet klinger veldig flott sammen med vokalen. Det felles temaet i Coda-delen kunne vært spilt mer kontant. Repetisjonen sitter ikke helt. Synger temaet delvis. Holder en lang tone frem til den siste avsluttende sløyfen. Bør vel synge det unisont med de andre? Dynamikken beveger seg fra mykt og nede til røft og oppe. Det bygger seg veldig gradvis og fint opp mot refrenget - gjennom takt 23. Vi klarer vel ikke helt å skape den lille nyansen på 21 som bassisten forhandlet gjennom på øvelsen. Introen er ikke like lang som i band 1, passer kanskje nå som intromelodien er med i den første gangen. Den improviserte outtro-delen kunne også her vært både en god del lengre

og villere. Tror vi holder oss i skinnet fordi dette er første låten på konserten, på en liten konsertscene, og høy lyd. Når låten inngår i et større konsept, avstemmes den etter dette.

#### Instrument for instrument vil jeg bemerke følgende:

**Keyboards** legger dronen inn som et mørkt og mykt teppe i bunnen gjennom hele introen og første vers. Fyller fint inn flere toner i verset. Legger inn piano i refreng, spiller overgangstaktene 34-35 pyntelig. I intro plasseres noen fetere akkordtoner. Gjentar utfyllende spill utover i andre vers og dobler med piano ifra takt 18. Spiller andre doble refreng først nede dynamisk i piano og videre utover noe mer bestemt. Outro får en mer oppstykket og perkusiv spillemåte, og svært jazza akkorder innimellom. Avslutter med refrengfrasen i piano i lyst register, noe avpasset tempo, svak ritardando.

**Trommer** spiller et kontant groove med kantslag over dronen i introen og første del av verset, løser en smule opp fra takt 18. Spiller litt "større" løsere groove på refreng, mer spill på cymbaler og tamtam. Dette holdes gjennom mellomspillet og intro 2. Tilbake til vers-groove i andre verset. Bygger enda mer opp inn mot andre refreng. Legger av grooven første del av andre refreng, kommer inn med full tyngde etter fire takter. Spiller fint opp til unis-tema i Coda. Utover i outro spilles det fast og med mer tam- og cymbalspill.

**Gitar** introduserer seg selv i først med passe rocka bråkete wah-wah-lyder. River noen akkorder her og der - skumle fills. Akkorder fra 18 fyller fint inn. Noe vrent lyd. Ostinatet spilles bredt og klangfullt på refreng, løses litt opp i enkelttoner fra maj-akkordene. I mellomspillet kjenner jeg igjen referansen til U2, rytmiske akkordriff. Andre versrunde er en gjentakelse av første. Legger av første del av andre refreng og kommer inn med ostinat etter fire takter. Spiller mer rytmiske drivende akkordriff a la U2 på outro.

**Bass** spiller korte mørke toner i sekundforhold i introen. Mye luft i dette spillet. Breier seg deretter på liggetoner gjennom takt 18 i verset og inn til refreng hvor de noterte basstonene spilles. I intro 2 og andre verset går han tilbake på det litt mer luftige spillet og gjentar liggetoner fra halvveis uti verset. I andre refreng spilles dobling av melodi i fretless. Fra outro kommer det mørke bruddstykke-spillet som verset til sin rett, men spilles med mer tetthet.

**Vokal** synger intro-melodi i første intro (ikke i andre) lyst og klart. I verset har jeg lagt inn tidvis arabisk ornamentikk i frasene; en mild flørt med denne sangformen. Fra takt 18 (oppløpet mot refreng) og videre er denne versjonen i tråd med den forrige. Den siste improvisasjonsdelen har jeg ikke noe fast program på, men gjør nok en del av de samme elementene, som å lande på en høy tone et sted, og ellers synge små variasjoner av den første refrengfrasen i mollvariant.

## Endringer i forhold til blekka i band 2

---

- I siste takt av B-del, endrer vi taktlengden første og tredje gang. Første gang blir 4/4-delstakten utvidet til en 6/4-delstakt. Tredje gangen får den verdien av en 10/4-delstakt.
- Intro 2 blir avkortet med 4 takter.
- Jeg synger ikke det noterte intro-tema andre gang (i intro 2).
- Coda-temaet får den tonale korrigeringen Fiss til F (som i det forrige bandet).
- Som avslutning velger Band 2 den noterte gjentakelsen av refrengets første strofe, i et ørlite lavere tempo enn ellers i låten ("majestetisk").
- Dynamiske ting bearbejdes i overgangene, og i overgangen inn til B, hvor det opprinnelig står en takt pause, fylles den i Band 2 til randen, som en uavbrutt stigning opp mot B-delen.
- Noterte mønster for bass og trommer testes, men musikerne finner egne løsninger i et groove som vokser fram ut av indikasjonene.

### I. Raindrop Song – form – midiskisse

	Formdel	Antall takter	Bemerkninger
1	Intro	8	Opptakt i drone, intro-tema over E13b9-vamp
2	A-del (vers)	14	Break i takt 23
3	B-del (refreng)	10 + 2	Dynamisk nede. De 2 siste taktene (takt 34-35) av denne B er en instrumental overgang.
4	Mellomspill	4	Esus2-akkorder med stigende basser
5	Intro 2	8	Vamp over E13b9-akkord
6	A-del (vers 2)	14	Som første vers
7	B-del (refreng 2)	10 x 2	Repetisjonen er dynamisk oppe. Direkte overgang til Coda etter repetert B
8	Coda	4 x 2	Coda-tema spilles mens groovet går
9	Outtro	4 x ?	Avslutning er en vamp over E13b9, noe improvisert vokal. Avsluttes brått etter en instrumental reprise av B-tema



## II. Raindrop Song – form – band 1

	Formdel	Antall takter	Bemerkninger
1	Intro	4 x ?	Opptakt i drone, vamp over E13b9-akkord
2	A-del (vers)	14	Break i 14. takten (takt 23)
3	B-del (refreng)	10 + 2	10. takten av B er 6/4. De 2 siste taktene av denne B (takt 34-35) er en instrumental overgang.
4	Mellomspill	4	Esus2-akkorder med stigende basser
5	Intro 2	8	Vamp over E13b9-akkord
6	A-del (vers 2)	14	Den 14. takten (takt 23) fylles (oppbygging)
7	B-del (refreng 2)	10 x 2	Første 4 med vokal og piano og noe rytmemarkering. 10. takten er 6/4 både før repetisjon og som siste gang før Coda
8	Coda	4	Coda-tema over 4 takter spilles unis en gang
9	Outtro	4 x ?	Avslutning er åpen, rocka og improvisert. På cue repeteres Coda-tema (noe ritardert)

## III. Raindrop Song – form – band 2

	Formdel	Antall takter	Bemerkninger
1	Intro	4 x ?	Opptakt i drone, intro-tema over E13b9-vamp
2	A-del (vers)	14	Vi spilte også i takt 23 – fortsatt stigende kromatisk
3	B-del (refreng)	10 + 2	10. takten av B er forskjellig fra hver gang, her er den 6/4. De 2 siste taktene (takt 34-35) av denne B er en instrumental overgang.
4	Mellomspill	4	Esus2-akkorder med stigende basser
5	Intro 2	4	Vamp over E13b9-akkord
6	A-del (vers 2)	14	Som første vers
7	B-del (refreng 2)	10 x 2	Første 4 med vokal, piano og fretless bassmelodi. 10. takten er 4/4 før repetisjon og 10/4 inn til Coda
8	Coda	4 x 2	Coda-tema spilles unis to ganger
9	Outtro	4 x ?	Avslutning er åpen, rocka og improvisert. På cue går vi til 63 (instrumental reprise av B-tema)

# Transkripsjon

---



## Transkripsjon av lydopptak fra bandøvelsene

---

( ) = hull i dialogen p.g.a. støy eller utydelig snakk

( ) = kommentarer til hendelsesforløpet

( ) = uttrykksmåte

E = meg selv (i begge bandene)

P = perkusjonist (bare i band 1)

B = bassist (B2 = bassist, band 2)

G = gitarist (G2 = gitarist, band 2)

K = keyboardist (K2 = keyboardist, band 2)

T = trommeslager (T2 = trommeslager, band 2)

Spilte sekvenser med hele bandet er atskilt fra replikkene med linjemellomrom.

### I. Transkripsjon, lydopptak, band 1 (case 1)

#### 1. Øvelse: 8. juni, Abbey (ensemblerom)

(Sosial prat, småsnakking mens blekka deles ut.)

E: Dettan e et utgangspunkt der nåkka e resultatet av at eg har jobba ganske mykje med det og vil ha det på spesielle måta, men det ska være rom før at dåkker kajnn legge dåkker i det også. Eg tenkte den bynnelsen sku være litt sånn karavane-aktig. Så ska verset rusle pent av gårde og så kjem refrenget, og da e det keyboardisten som ska spælle de akkordan - sånn som det står der, da. Så eg har bære skrevve det sånn før det va liten plass, men på den B-delen så e det basstonan som e ujnner streken, det er ikkje sånn polyakkordting, det bære ser sånn ut, sånn bære før å få plass te det. Vi kajnn jo ta det ætte kvært som vi kommer dit. (Knipser tempo) Cirka der, tempo.

G: Ka type gitar ser du for deg?

E: Ja, det ska vi finne ut, eg har nån idea, men vi kajnn bære spælle oss litt varm på den også kajnn eg be om ting ( )

T: Hva slags feel? Er det swinga eller, hva er det for noe?

E: Nei, ikkje swing. Ka du meine med swing?

T: Er det swing-åttendeler her eller er det swing-underdeling, eller hva er det? Er det en streit låt, liksom?

E: Ja.

T: Ja, hva slags feel?

E: Du - du, du, du, du, du - du - du... (gjentar et rytmemønster a la det som står notert i blekka mens jeg knipser firedeler)

K: Ka va det du sa om dei akkordane på B? Det va basstonane som va slæsha og ( ) (K spiller B-akkorder)

E: Ja, du ska spælle..., det e vældi åpent.

K: Ja, okei.

B: Det basstemaet, skal det holdes også?

E: Du spælle de bassan som står bak streken.

B: Hm? De?

E: Vi kajnn før så vidt egentlig bynne med den B-delen, så skjønne dåkker ka refrenget e før nåkka, før det e liksom... Hovedlinja i den melodien, det e den B-delen. (Jeg knipser og nynner), 2-3-4.

(Spiller et par takter og stopper.)

E: 3-4.

(Spiller og stopper.)

E: Bynnelsen på B, 1-2-3-4.

(Spiller og stopper.)

E: Vi va ikkje på samme plass, men det e så.

K: Vi var det etter kvart, trur jeg. Ta det ein gang til, da.

E: Vi gjør det nån ganga. Litt roligar. 1-2-

K: Dei synkopene, eller ( )

E: Ja, du det e... Den første akkorden e på én, og så e det synkopering vidare et støkke (synger for å demonstrere) og så e det én igjen på neste, så det e én på første og tredje takten.

K: Vi følger melodien da?

E: Ja. Riktig. 1-2-3-4.

(Spiller B. Stopper.)

E: Ja, og der e det bære, det e siste gangen det ska repeteres, og no gikk vi egentlig rett i 34, så da e det tenkt at det instrumentalt kajnn repeteres, akkurat det temaet der. Vi gjør det et par ganga tel. 1-2-3-4.

(Spiller B. Stopper.)

E: Dåkker repeterte. Vi kajnn godt kjøre det som repetisjon nån gang. Jeg har litt sånn tuppefølelse, den e ganske...ikkje baktung, men den e meir sånn at den kjem litt siganes, sånn at det ikkje e sånn på - høgget - følelse gjønna det verset der, sjøl om det e synkopering. Eg veit ikkje om dåkker skjønne ka eg meine. Det e ikkje sånn (synger demonstrativt stressende), då dreg det veldig fort opp tempoet totalt. Det ska være litt kos i de der litt seine synkopering. 1-2-3-med repetisjon:

(Spiller hele B og vidare.)

E: Få bære høre på dåkker.

(Stopper et stykke etter B; intro 2)

E: Ska bære høre kompet på B-partiet. Så e det ikkje sånn.... Ska vi se...

B: Ja, gikk vi ikke vidare nå?

E: Jo, men eg ska bære få den or'ntlig på plass. Det va den det starta med på en måte, så den har tydeligast ide, på akkompagnement også, så eg ska bære høre når dåkker spælle der, 1-2-3...

K: Hvor da?

E: På B. Igjen.

B: På B?

E: Ja, 2-3-4.

(Spiller B i kompet.)

B: Det er litt sånn dumt skrevet, fordi du vil ha Gissen på tidlig - óg, ikke sant?

E: Ja, eg ville, det e egentlig bære første ton' i første, tredje og fæmte, som går rett på, ellers så e det synkopering heile veien, så det blir ei sånn ujevn greia.

K: Ja, ok. Så det e Esus2 med Giss der, ok.

B: Ja, fordi neste gang du skriver, så burde du ikke skrive åttedel og så en halvnote, du burde skrive bindebue sånn at du ( ), fordi tredje slaget skal alltid synes på en måte. Det var bare det, for jeg tror det er derfor vi er så uenige. (Ler.)

K: Ja, for eg las det på... ok...ja.

E: Ja. Ok.

B: Skal vi ta det en gang til?

E: Ja, 1-2-3-4.

(Spiller B i kompet. Stopper.)

E: (Henvender meg til bassisten.) Vess eg får den F'en óg før den E'en i den siste takta av B.

B: Ja, nå var jeg bare...ja, den skal ikke være med.

E: Vi e på tur ijnn i akkurat det som eg tenke, aller første gangen B kommer så - ja, eg e óg litt ubestemt på om vi ska ha repetisjon begge gangan før når det temaet kjem så e det litt deilig, så eg trur kanskje vi ska det. Men den første gangen B kjem så ska eg ha den med bære deg (henvender meg til keyboardisten), også at du (snakker til trommeslageren) markere tida lite grajna, også kjem aille ijnn på andre runden av den. Okei, vi tar det med sang, og så...ja?

G: Du, det med gitar, vil du ha små fills med felles tonar eller? Det e jo en del akkordskifter og... no gjør eg en del delay-ting.

E: Ja, vess du kajnn finne nåkka linjeaktig eller nåkka som går igjønna, så...

K: Fint det der, med delay.

E: Ja, eg syns óg det va fint.

G: Eg prøve lissom å finne nåkre fellestone og sånn.

E: Vi spælle oss litt varm på den også få verset med og så får dåkker kanskje idea, også blir eg også ætte kvært tydeligar i ka som eg syns passe og sånn. Men dåkker må bære sei, bære komme med kommentara og sånn. Tar vi B to ganga og går vi vid're, også ser vi om vi kjæm oss tebake tel vers. Så da tar vi B to gang, første gangen kun med keyboard og ti', altså lite grann markering av takt. Også 34, da kajnn vi egentlig bære, vess en av dåkker, du (navnet til keyboardisten) må legge den melodien, ikkje sant, det bli de kvintan som ligg øverst i 34-35, det bli som å spælle det samme repetert sånn at du får temaet i topptonan i akkordan i det temaet der.

K: Ja der ja.

E: Også spasere vi oss bort mot en ny intro der.

B: Skal du ha bassen sånn som det går på verset der?

E: Ja, du spælle konsekvent det som e bak de der skråstrekan fram tel det kommer dit ( ) Ka?

B: Jeg tenkte på der det står "intro 2".

E: Ja, "intro 2" e egentlig det samme som "intro 1" i en, to, tre, fire takta og så går vi tel A. Vi får prøve finne et groove som passe, eg har bære notert i takt 7 og 8 en indikasjon på ka som går an å spælle, men det må du nesten..., du e bassist - det e ikkje eg - så det må du føle deg heilt fritt på. Du må finne et eller anna groovy å gjøre der, og du e jo frøken groove, så det...(latter). Prøve det, B, og så tar vi det bære med keyboard og tromme første runden og så kjæm dåkker rett på andre runden.

(Bandet spiller begge B, intro 2, vers og dobbel B.)

E: Vi er litt sånn... e det tungt å læse den blækka der, eller? Vi kajnn faktisk ta det heilt fra bynnelsen av. Men eg hadde tenkt det enda roligar sånn at det e enda meir sug når vi kjører de synkopian, før det e lett å bære dra det av gårde. Første B trur eg eg vil ha på følgende måte at isteden før å ta en heil B uten heile bandet så tar vi en halv B, sånn at dåkker kjem ijnn på 28. Så det e bære de fire første kun med keyboard, og då prøve vi å klare oss uten deg også (til trommeslager).

T: Hva sa du nå?

E: På de fire første av B prøve vi bære å gjøre keyboard og sang, så kjem aille ijnn på 28. Så e det uten repetisjon første gangen.

K: Men dei tonane på verset, skal du ha dei tonane, eg ligg på den heile tida (spiller dronetone i bassregister), også ligg det nåkre tonar på ( )

E: Ja, det e bære ei utvikling av de dronetonan, egentlig, det som kommer ifra 14 og utover (keyboardist legger dronetoner i nedre register). Det blir veldig stort vess du legg det så langt..., det e kanskje nåkka med lyden eller volumet, for den tar...

K: Skal eg heller legge den der (flytter den en oktav opp)?

E: Ja, jeg trur det e fint. Og sida du (til gitaristen) e meir i ro på verset, så kajnn egentlig du få være.... Eg holdt på å sei, eg gjer deg herved muligheita tel å finne nå' sånn, en litt meir rytmisk ting som kajnn ligge og kna lite granna i verset.

G: Ja rett og slett, og heller bare la det flyte litt meir på refrenget.

E: Ja, førr da blir det, det e egentlig litt sånn, det e bære to dela så refrenget treng ikkje å være så enormt underdelt, i alle fall ikkje i utgangspunktet. Går det an (til gitaristen), vess vi tar fra introen der så e det egentlig bære den drona og rytmen, også søng eg en sånn - og du kajnn godt spælle unis med meg på det som kjem i takt 3,4,5,6 og 7. Så kjem bassen, vess du (til bassisten) kjem ijnn i takt 8.

B: M-m. (Samtykkende.)

E: Vi bære prøve detta først førr å se om det fungere, også må dåkker komme med tebakemeldinge når vi får prøvd det ut ( )

G: Korhen fra meinte du no?

E: Fra det temaet som bynne i takt 3 (synger temaet).

G: Med clean eller med vreng?

E: Prøv litt forskjellig, ka du trur? Altså, det e jo litt småorientalsk kanskje, det temaet der.

G: Nei, eg veit ikkje eg, det blir så vanskjeleg å spele, syng melodien te meg ein gong te. (Ler.)

E: Ja det skal eg gjøre. Også fra 10 på gitar da, så kajnn du kanskje legge nåkka sånt (synger et rytmisk komptema mens jeg tramper takten), altså nåkka som ligg litt imellom det andre.

G: Ja, ka slags delay-type vil du ha da?

E: Vi prøve. Kjør på du (til gitaristen), så tar eg heller å protestere. Men tempo sånn (gjentar demonstrasjon av rytmemønster på grunnpuls). Då e det du (navnet til keyboardisten) som har opptakt på drona di.

K: Er det en D som står der, eller?

E: Ja.

K: Okei.

E: Du kajnn gjerna dra den opp.

K: Ja okei, så litt sånn. (Spiller med portamento.)

E: Ja.

T: Hvor er det vi tar fra?

E: Ka?

K: Fra A.

E: 1,2,3,4,1,2,3,4 , bære kom ijnn med tempomarkering (til trommeslager), du kajnn egentlig bære bynne rett på et groove.

T: Jeg er bare litt usikker på...(Begynner å spille et groove.)

E: Så går temaet sånn. (Synger. Gitaren henger seg på og repeterer.)

G: En gang til.

E: Ja. (Synger igjen.) Prøv A..

(Spiller A - B. Gitaristen leter seg en nydelig myk plukking med delay)

E: Uten repetisjon der, sant?

B: Akkurat den der på intro, den der 34 der, også den neste takta..

T: Ta fra ( )

E: Du kajnn egentlig spælle 2 Ciss (til bassist), ikkje sant?

K: Skal man spele sånn her,...ja, det går jo an...Ja, sånn ja.

B: Det står vel egentlig det.

E: Ja, den deranne Dsus2 med fiss, den e bære kommen litt førr langt ned.

K: Ja, okei, men da e eg med.

T: Kan vi ta fra samme sted - fra starten?

E: Ja.

(Spiller fra starten.)

E: Bære du bynn (til trommeslageren).

(Synger tema)

E: Eg var litt usekker på enar'n. (Synger tema igjen. Fortsetter.) På A.

E: Det du (til gitaristen) va ijnne på no trur eg vil fungere, litt sånn hurtig plukking. Det trur eg kajnn fungere veldig bra.

G: (Gitaristen sier noe som ikke er mulig å tyde.)

E: Ja, eg trur nåkka sånn underdelingsting ( )

E: Eg blei veldig usekker på en eneran...

T: Ja, jeg hadde en ide skjønner du så ( )

E: Vi gjør det bære igjen. Vess du (til keyboardisten) vil variere akkurat kass tone eller register du legg de tonan i den A-delen, så må du gjerna det altså. Du kajnn godt fløtte litt rundt omkring.

K: Flytte det litt rundt sånn? (Spiller.)

E: Ja

B: Hva er det du mener med... her står det egentlig... (Spiller.) ( )

E: Ja.

(Starter forfra igjen.)

E: Du (til bassisten) kjem litt førr tidlig der.

B: Ja

E: Vi gjør det igjen også spælle du (til gitaristen) uten meg, uten sang så kjøre vi, 1,2,3,4.

(Spiller fra start - A , B.)

E: Ikkje repetisjon første gangen - okei -

(Fortsetter. Stopper.)

E: Kor e dåkker?

K: Og då går han over på den drone-greien på takt 40, eller?

E: Ja... Det e mulig at vess dåkker på en måte kommer med en tilbakemelding på korsen det kjennes, sånn ætte kvært. Det kajnn jo hende at det e nå ajn't som du, som e keyboardist, syns fungere bedre. Men, eg synes det e fint som spenningselement første gangen.

K: Ja, første delen med refrenget.

B: Du, det er kult om vi bygger opp der da, ut av den før B-delen der vi legger av. At det blir sånn fvooomm, også plutselig forsvinner...

E: Ja, så blir det sånn veldig fall. Akkurat den første B'en e det fint, så andre gangen da e det meininga at vi kjøre den meir ut, den B'en med band heile veien. Men det e bære det at en sånn droneting tar veldig mykje plass...

K: Jada.

E: Det e bære det som e, at den blir...

K: Det e'kkje sikkert at ( )

B: Jeg trenger jo ikke å være med så mye, egentlig, der..., jeg vet ikke. Jeg føler nå at jeg kanskje ikke trenger det.

E: Nei, men det kajnn hende at du spælle, det kajnn hende du finn på nå ajn't å spælle, førr det e fint å ha den...

K: D'e veldig fint når det kjem inn det basstemaet der, da.

E: Men eg trur nok du kajnn spælle litt friar i forhold te det, det er bære at det kommer et groove der så...

B: Ja. Tenkte det hadde vært kult om det hadde kommet andre gangen ( ) (vanskelig å høre hva hun sier, for trommeslageren spiller på noe samtidig.)

E: Ja, det finn vi ut av ætte kvært. Eg ska'kkje være så påståelig å sei at det e den 100% beste løsningen det som e der...

T: Er det noe fast antall ganger før du begynner å synge, lissom?



E: Nei, no gjer eg det bære ti' førr å bære kjenne litt på det førr å finne ut... Eg kajnn, (til gitaristen) bære sånn førr å prøve det, eg kajnn prøve å sønge det no, det temaet der, også tenke du fritt, så finn vi ut kem som ska spælle det, sajnt (navnet til gitaristen)?

G: Heile en gang til?

E: Ja.

(Keyboardisten starter, spiller helt til Coda.)

E: Coda! (Synger med på Coda-tema.)

(Stopper.)

E: Det ska feides ut i litt sånn ubestemte ting der på slutten, så det e litt sånn ad.lib. - greia over det der temaet. Eh..(synger unis-temaet som kommer i Coda). Det e akkurat som om det e et brudd i aillt det andre, akkurat de der to taktan. Eg e litt usekker på heile groovet i det som skjer, fordi at eg har sedd førr meg at det e meira sånn - ka eg ska sei - dansanes, vugganes av gårde i litt meir sånn... Det ska være... ka eg ska sei?

K: Litt meir intenst på en måte, eller?

E: Ja, eg kujnne tenkt meg å hørt gitar'n bedre rett og slett førr du driv og puske meir med en underdelingsting som e bra å få fram.

G: E det nåke melodi, eller? Linje som passe bra til arret ditt?

K: Det ligg jo ei linje der i F-nøkkelen.

E: Men, du bære egentlig legg akkorda der (til gitarist).

K: Ja, for det er det jo ingen som gjer.

G: Ja det kan eg godt gjer.

T & B: (Trommis og bassist snakker sammen i bakgrunnen.)

E: Vess du (til gitaristen) kajnn spælle litt regndråpeaktig på gitar'n, det blir litt sånn regndråpeaktig når du spælle sånn der, når du plukke ( )

G: Ja, det e det. Eg kan ta akkorder, også kan eg slå litt ( ), uten at det blir for voldsomt.

E: Ejjnn om du (til keyboardisten) legg den høger opp på A-delen. Eg bære tenke på at..., førr den ligg litt i den sona tel ho (navnet til bassisten) sånn frekvensmessig når du ligg der nede, og da blir det så veldig... Eg får liksom ikkje fram melodien.

(Prat som jeg ikke hører fordi det spilles samtidig.)

(Spiller store deler av låten, fra start, lengre intro enn notert, uten intro-melodi, improviserende på slutten, gitaren gjør mange fine ting. Mange elementer begynner å ta form og henge sammen.)

E: Ja, det e egentlig kult å legge den oppå, sånn at vess majnn bære går tel nåkka samme som introen også rett og slett går det an å legge en litt meir, en mollstemt variant av det derann temaet over. (Synger, dur og moll-varianten etter hverandre). Sånn at majnn ikkje overarrangere, førr det e typisk meg, sett jeg lenge med en ting, så legg eg førr mykje arrangement i det.

K: Kult, så kan du jodle litt... (Synger demonstrativt. Latter.)

E: Jodle? Orientalsk same?

K: Også skulle man stoppe med (synger unis tema i Coda) ( ) eller? Det bygg seg opp og opp og så bare... (Spiller Coda-temaet.)

B: Men (navnet til perkusjonisten) skal være med på den her, ikke sant?

E: Ja.

T: Rett på A en gang.

E: Ja.

(Spiller A, B, intro 2, A2, B2 med repetisjon og lang outro.)

E: Kajnn vi gå te det unis-temaet når vi går ut av den B-en andre gang, altså vi har da repetert B, også faktisk da gå tel Coda?

B: Ja.

E: Men d'e mulig at eg har løst tel å nappe vekk den der liggetakt-akkorden, altså den i 48, sånn at (synger slutt og B og viser hvor Coda-temaet faller inn). Så bære går vi iynn i ( )

K: Åja, for du går...

E: Før d'e ingen som går tel den der Coda.

K: Nei, eg glømte...

B: Men kunne det ikke vært litt kult å hatt det som slutt da, og så bare gjort sånn som vi gjorde nå også hatt det etterpå, som en slutt...?

K: Hvis du bare bygg det opp og opp og opp, også plutselig (synger Coda-tema)...

E: Ja, at det kommer langt uti der?

B: Ja ( )

E: På ei sånn cue-greia?

B: Ja.

E: Også..., ka som skjer ætte der?

B & K: (Bassist og keyboardist prater lavt samtidig. Hører ikke hva de sier.)

E: Så fortsette vi bære litt tel, også... (Ler.)

B: Også tar vi det en gang til og... (Spøkefullt)

E: Også tar vi det en gang tel også... (Lattermildt)

K: Kordan var det du hadde tenkt det da?

E: Nei, det, men, vi prøve ut det der fordi at, eg bære også syns det e kult med et brudd av og tel, og det e egentlig det eg har tenkt på den deranne siste takten før B óg, at der på et tidspunkt så blir det litt sånn... kanskje andre gangen vi ska til B blir det et lite sånn "hold", altså en liten pause der, men første gangen så blir jo fallet når vi (til keyboardist) starte med B-delen, men andre gangen så, då e vi jo i gang med låten, og det bi'kkje den oppbygginga av A-delen, så at då e det meir en A-del som går jevnt, og då e det fint å ta et sånn lite sånn (illustrerer stillhet), også e aille med då fra B, sånn at det e fint å la bære en tone litt henge over i den derann pausetakta, men at aille e litt stille, også får vi et innslag fra han (navnet til trommisen) på tredje, fjerde slaget, bære sånn...(gurdung, æh, lydmalende ord) også e aille igjen iynn på B, før det blir en annerledes dynamisk greia i bynnelsen på andre B istedenfórr første B. Fijnn dåkker ting dåkker trives med å spælle i det her?

B: Jeg prøver ( )

G: ( ) (Noe om at det er vanskelig.)

E: Vi tåle å spælle litt tel på det, altså, det e veldig bra å få B-delen sånn rytmisk, aillså at vi e enig, sånn heilt på akkurat kor vi drar de neste synkopegreian. Eg merke eg har óg en sterk tendens tel å sønge på Fmaj og Cmaj (demonstrerer synkopering ved sang og knipsing), at den e synkopert, den andre der.

K: Okei.

E: Så spørsmålet om bære eg ska gjøre det og ingen av de andre eller om aille ska følge det eller ( )

K: Eg tenkte kanskje at det funke, det er fint når det først e veldig synkopert, og så e det ( )

E: Ja, at dåkker e bære heilt på der ( )

B: Men det jeg tenkte på nå, på intro 2, at den ble altfor oppe, at enten vi burde gått ned på intro 2 til verset igjen.

E: Ja, det som e meininga med den instrumentale repetisjon' av første linja der i 34, det e bære en sånn liten avslutning som ligg instrumentalt, (til keyboardist) du må gjerna spælle det, du kajnn gjerna ligge heilt lyst oppe i..., og, eg ska ønske nå' meir hos deg ættepå, bære, eg må ta en ting av gangen. Vess du tenke de deranne Esus-akkordan med den deranne stiganes bassen, som en sånn liten, der du blir heilt (synger oppgangen), aillså det e bære en sånn liiiten ... rygg, en liten ås vi ska over der tebake tel verset.

K: Så den er ganske rolig egentlig?

E: Ja, den e'kkje nåkka sånn...

(Keyboardist spiller.)

B: (Bassisten snakker. Kan ikke tydes.)

E: Har du (til keyboardist) nå' muligheit fórr å spælle reint piano på B, eller legge, at du har en litt meir sånn synthdrone-ting på A, men så når B-partiet kjem, så har du muligheita fórr å spælle litt meira med pianolyd?

K: Ja... (ettertenksomt/tvilende). Ja (bekreftende).

B: Men, ... jo, det var det, jo på intro, ( ). Vil du at det skal være samme dynamikk som verset? Fordi nå hørte jeg ikke noen forskjell nå etter vi hadde spilt B før når vi kom inn på verset igjen, om vi da skulle tatt

og plukka det litt fra hverandre på verset igjen og så bygd det opp til B, for å lissom få samme greia ned, eller så må vi holde det lenger nede også, også heller ta det opp ( ). Jeg synes i hvert fall det låter bra, for da hadde vi holdt på med vers ( ) (snakker lavt og utydelig - får ikke helt tak i hva bassisten mener og sier).

E: Nei, eg trur heile den linja fra 34 e meir sånn der nedbygningsting tel en ny A, altså at bære du flate det ut når du ska ned og bynne igjen.

B: (Bassisten kommenterer, sier noe jeg ikke hører.)

E: Ja, også e det liksom tebacke igjen, sånn deranne, litt nede, men sjøl om det e nede så ska det ikkje være tynt, liksom, det må være sånn at det e en markant puls, et markant groove, men vess det går an å ha det lettat, aillså at det ikkje e så massivt, men at majnn likavel spælle ting og hold' liksom den her tette følels'n av at... Men det må åpne seg, det må ikkje være sånn deranne, at aille e like brei. Det går óg an å løyse det litt opp på deg, at du ligg og bære e litt tynnar (til trommis), at du spælle litt ...

(Keyboardist spiller noe samtidig. Gitaristen klunker.)

T: Jeg hører ikke hva du sier.

K: Åh, sorry.

E: Det går an før deg på de der mellompartian, intro og A, å spælle en god del, en god del ting, en god del sånn underdelte ting, men det behøve ikkje være sånn like markant aillt som skjer, det e litt sånn...ja. Eg lure jo litt på kors'n det blir med ho (navnet til perkusjonisten), og kors'n det, eg vet ikkje om du lage deg tanka på det oppi aillt det her?

T: Tror det er veldig greit å ha perk på den her.

E: Ja.

T: For nå tror jeg på en måte jeg prøver å dekke begge rollene.

E: Ja.

T: Så det får vi ta ( )

E: Eg har tenkt på bongos-ting på den, e'kkje det de der store røde,...ja.? (Ler.)

T: Tenker meg sånn vispeting, jeg.

E: Ja.

T: Kunne hatt vispegreier på skarp trommen eller et eller annet på ( )

E: Ja. Har du vespa i nærheita her no?

T: Nei. (Sier noe om trommegrooven - vanskelig å høre) istedenfor en shaker eller noe sånt no, lissom.

E: Ja, javesst. Det e kult.

T: ( ) Også litt cymbaler på henne og sånn, sånn at jeg slipper å spille det, ha en sånn cymbal som er litt svær, chimes ( ). Det er mye man kan gjøre. (Ler.) Men,... vi får nesten bare prøve en gang til.

E: Vi må det. Det e veldig spennanes før meg, aillså. Da prøve vi å kjøre med at A-delan e nede, at dem blir litt mer sånn mystisk, at vi snik oss litt meir ijnn i A-delen også lar vi den bygge seg. Okei. Har du...?

B: Skulle vi ha blitt enige om... ( )

B & K: (Bassist og keyboardist sier noe jeg ikke klarer å høre.)

E: Ja, du tenke å fylle den deranne takt 23 heilt?

B: Ja.

E: ...tel bristepunktet.

B: Ja, første gangen, bare første gangen da.

E: Første gangen, ja, sånn at det blir motsatt fra andre gangen. Ja... det e kult. Eg like det.

K: No har jo selvfølgelig ikkje eg fulgt med, men i korte trekk, så...? (Latter.)

B: (Bassisten repeterer til keyboardisten hva vi kom fram til med A-deler kontra B-deler i dynamikk, snakker lavt, vanskelig å høre hva hun sier).

K: Ja. Meir sånn da?

E: Også (til keyboardisten) gjerna litt lyst i ...(keyboardisten spiller). Akkurat. Også godt med volum akkurat der.

K: Hm?

E: Også bære kjør på volum også, så vi hører godt. Legg du bassan også, (navnet til K1), lenger ned, aillså at du doble den i pianoet?

K: Ja. (Spiller.)

E: Ja, det er fint.

K: Eg kjem sikkert til å spele feil.

E: (Ler.) Okei, kajnn vi bære prøve en B med den lyden der, så får eg høre kors'n det blir? 2-3-4.

(Spiller B. Stopper.)

E: Ja, det funke fint det.

T: Hvis vi kunne ha, på "wonderful show", at vi holder det lite granne av der før vi går inn i B.

K: Kanskje ei totakt eller nåke sånt.

T: Jeg føler nesten hver gang at jeg legger av grooven lite granne der.

B: Jeg burde vel kanskje spille de tonene eller ( ), de to siste taktene på...?

E: Men den fortsette jo iynn i 34, da kjem jo avslutninga på refrenget (synger tema). Men den kajnn godt ligge hos deg (til keyboardist) rett og slett, den avslutninga der.

K: Den (spiller tema)?

E: Ja.

T: Jeg vet ikke har bare gjort ( ) legge av litt der og så (spiller opptakt/innslag).

K: Kanskje fint med ei 2-takt før 34 (synger).

T: ( ) Jeg er sjuk i dag. ( )

E: Ja, at du ville ha gjort...

K: Eg synes den kjem så brått.

E: Ja. (Synger, tenker.)

B & T: (Bassist og trommeslager snakker om noe seg imellom).

E: Nei, det e det at eg ligg, eg hold' den mens du spælle den deranne avslutninga. Det e sånn eg har tenkt det.

K: Ja. (Spiller.)

E: Okei, da prøve vi fra "the very beginning".

G: Ska vi ha gitar tel å spelle melodi eller ( )

E: Du kajnn egentlig bære spælle nåkka fritt over der, så kajnn kjøre vess eg vil ha sånn melodi-tema, så kajnn eg...

(Spiller hele sangen fram til Coda.)

K: Ska vi i Coda der?

E: Ja.

T: Nå prøvde jeg det litt annerledes.

(Keyboardisten spiller Coda-tema.)

T: Nå spilte jeg halve verset. (Spiller.)

E: (Svarer på et spørsmål jeg ikke hørte, trolig til keyboardisten som spiller på Coda-tema.) Det e Fiss. (Synger.)

B: Der faller det litt altså, med en gang drona legger av ( )

K: På andre del av...?

B: På verset. Ja. ( )

E: Du (til gitaristen) kajnn bære komme tidligar med det der plukkegreia, ja.

G: Meir av det? Ja, eg veit ikkje. Første A-delen skulle det være litt roligere.

K: Ja, Ja, okei.

B & E: (Bassisten og jeg snakker om noe jeg ikke kan høre).

E: Godt spørsmål. Du ligg og lage sånne fills mellom strofen' no.

G: Ka sa du?

E: No ligg du og legg sånn små fills på enden av strofen'. Og det e egentlig fint, førr det hold' det i aille fall veldig åpent første gangen, men at på introen så kajnn du egentlig ligge nesten heile veien, så lage du litt rom tel melodien, og så kommer du med innimellom igjen.

T: (Trommisen snakker til de andre og demonstrerer spillemåte til bassist.)

E: Ka spælle du på refrenget?

G: Nei, det blir jo en del enkelttonar, fellestonar ( )

T & B: (Trommis og bassist jobber med noe for seg selv, kan ikke høre hva de sier.)

E: Du kajnn godt breie deg litt meira der, på refrenget.  
G: Ja. D'e kanskje litt vanskelig, for det heng jo over i neste akkord.  
E: Ja. Ka dåkker (til trommis og bassist) fant ut, dåkker? Eg må jo nesten høre ka dåkker sett' og pønse på.  
G: Baksnakk.  
T: Ja, det er baksnakk.  
E: Dåkker baksnakke låten?  
T: Jeg trur det i og for seg er en ide.  
E: Ka da, da?  
T: Å gå tilbake på intro 2 der, prøv, 1-2-3-4. (Spiller groove med bass og trommer. Stopper.)  
E: Ja, eg trur eg vil kutte, eg har rett og slett tenkt å kutte det temaet, førr det e typisk Elin overarrangør, førr det bør egentlig være litt luft der te at bære...  
K: Ja, det tror jeg er fint.  
E: ...det får feste seg et groove, aillså, førdi det e førr mange elementa.  
B: På?  
E: Ja, både det temaet som kjem i bynnelsen, og det som kjem i intro 2, så begge de deranne noterte temaet der, det...  
B: I vokal, ikke bassen?  
E: Nei, nei, det eg søng. Ja. (Keyboardist spiller det temaet - (bekreftende.)) Ja, eg syns det blir på en måte sånn smør på flæsk førdi at det e mystisk nok som det e. (Latter.) En treng ikkje på en måte å komme poengteranes med ei sånn melodilinja der. Eg trekke den tebacke.  
K: Det kan jo være fint å tørke det heilt opp på andre verset, kanskje kun bass og trommer, kanskje litt gitar, i hvert fall ikke legg den drona då. Kanskje...heller eg kan legge den der, den der linja kan eg legge sikkert. (Spiller.)  
E: Ja, førr den ligg nesten som en andrestemme.  
K: Ja.  
E: Ja, det blir fint.  
K: Ja, også kanskje komme inn på andre del.  
E: Ja. (K1 spiller synthstemmene/droneoverstemmene i 2.verset) Ja, det e fint. Ja, etter andre B da går vi bære rett i en sånn outtro-intro, aillså sånn samme type groove som vi har også tar vi det på cue den deranne unis-linja.  
B: Skal vi gjøre det?  
E: Ska vi prøve det? Eg e interessert i å førfølge den ideen. Syns den va god.  
K: Det blir sånn som vi sa i sted? At vi går liksom vidare ( )  
E: Ja, vi bære pøse meira.  
K: Også jodling og masse oooo, og sånn.  
E: Ja.  
B: Jodling og oooo. (Ler.)  
T: Åh, det er så Wham det der!  
E: Wham? E det Wham!?  
B: Åja, det er...  
T: George Michael.  
B: Ja, George Michael, ja, hvilken låt er det 'a?  
K: Det er den der. (Spiller fra "Last Christmas" på piano.)  
B: "Father Figure".  
E: Næ, må dåkker slutte! E det Wham!?  
B: Nei lyden, nei det er det ikke, det er George Michael.  
E: Åja, lyden, ja!  
K: Nei, det va'kkje låta di.  
(Flere kommentarer om dette, vanskelig å høre.)  
E: Du, eg trur kanskje at d'e fint med F istedenförr Fiss, sånn som du har skrevve, førr det ligg egentlig meira i (Keyboardisten spiller tema med F)..., ja.  
K: Ja, det e mest naturlig. (Spiller unis-tema i Coda flere ganger med F istedenfor Fiss.)  
E: Ja. Kajnn du óg spælle F istedenförr Fiss?

B: Ja. (Spiller temaet.)

E: Eg spurte han (navnet til trommisen). (Spøkefullt.)

K: Kan være kult at det ikkje er E-moll også. (Spiller temaet med Fiss.)

E: At den, ja, eg veit ikkje. Eg trur kanskje eg prøvde begge dela, men. Det e veldig rart fordi det e heilt annerledes å komme og spælle ting "live". Akkurat som om aillt høres annerledes ut, når du bære har sette og knota med det bære med piano eller midi-ting, og da sydd sammen sånne skisseting, så e det på en måte.. Det e sånn kunstig kontrollerte forhold, liksom, førr det e ikkje - når du kjem ut med det tel band så e det aillt, synes eg no... aille de tingan som fungere på midi, fungere ikkje på samme måte førr dåkker.

K: Som regel e det det som e enklast som funka best. Små tinga fungere best.

E: Ja.

G: Det e ofte at du arrangerer nåke voldsomt når du sitt for deg sjøl liksom.

E: Ja, det e... Eg har jo tendens tel å ta heilt av på sånt, så...., så eg må jo skjerpe meg. Men okei. Prøv en versjon av heile, også tar vi... Klokka e jo halv syv...

K: Har du ei låt til også?

E: Ja...

T: Kjør på.

E: Ja

(Spiller låten frem til og med første B. Stopper.)

B: (Latter.) Sorry.

E: Førr no søng eg ikkje det temaet der, ikkje saunt?

B: Ja, det var det. Jeg lurar på om det ikke gjør noe om jeg ikke er med før det, altså.

K: Kan ta det før andre vers, kanskje?

B: Hæ?

K: Eg tenke før, det der (spiller intro-melodi).

E: Det e ikkje sekkert at det blir det temaet en gang, førr det kajnn hejnne at eg, inspirasjon' tar meg ut på nåkka heilt ajnna.

K: Ja, ta det før andre vers, prøve på det.

E og B: Ja.

B: Kan vi prøve det en gang til?

K: (Spiller B-tema.) Irriterende å ikke ha sustain-pedal.

E: Ja. Okei, kjør på.

(Spiller fra begynnelsen. Dronen kommer sakte.)

K: (Kommenterer seg selv) Det va en dårlig...

(Spiller vidare - jeg kutter intro-melodi både i intro 1 og intro 2. Stopper ved Coda-tema, etter en fri outtro-periode.)

E: Ja, det e så vanskelig å få den mett ijnni der, førr når vi først ror i gang den der derann der så, eg trur den må komme ganske tili' i det vess det ska komme, vess det ska fortsette nåkka ættepå. Kommentarer?

K: Foreslår at vi bygge det bære veldig opp også plutselig bære, sh-bæng-gon-gon-gon-gon...(Synger Coda-tema med lydmalende ord.)

B og E: Ja.

K: ( ) Alle he jo pause den første åttedelen der. Bygge opp til den også blir det sånn (mer lydmalende ord).

B: Men hvor er det det stopper andre gangen på ( ) stopper på eneren... ( ). Hvor er det det stopper på andre gangen, før andre refrenget? ( )

K: Va'kkje det på tre? ( )

E: Ja, det som e interessant e jo å se ka slags idea dettan får fram i dåkker også, fordi at eg ane jo ikkje ka dåkker vil legge i en sånn type låt som dettan. Ka meine du, førr eksempel, når du sei at det e så mange muligheita?

T: Du kan jo spille den som en sånn veldig nede ballade-ting, det er kanskje det som melder seg litt først.

E: Ja, nei eg tenke ikkje egentlig denna låten som ballade.

T: Nei, men det er det som, når en hører låten er det det som slår en først, hvert fall gjorde det meg, men på en annen side går det an å ta den veldig opp sånn som vi gjør på slutten også

E: Ja.

T: Så det er lissom... Det kommer helt an på hva man vil med den. Det går an også lage den som en oppe-låt også.

E: Ja.

T: Det refrenget bør ikke nødvendigvis være half-time sakte. (Demonstrerer hurtig feel, lydmalende tromme-groove. Keyboardisten ler.) Kan være der oppe også.

E: Ja.

G: Men da er den ikkje så mystisk lenger ( )

T: Nei, da er den ikke så mystisk lengre, men det er bare det at det er så mange måter å tilnærme seg på...

K: Eller vi kan spele den i polka-versjon. (Spøkefullt.)

G: Ja, det kan man også. (Latter.)

T: Det va'kke akkurat det jeg mente, men...

K: Neida, no va eg nesten litt frekk ( )

(Bassisten og keyboardisten ler.)

B: Men, skal vi stoppe på, jeg må bare blir enig med ( )

K: Ja, stoppe før andre vers, nei andre refreng.

B: Spille ut toeren, 1-2, også spiller du (lydmalende rytmiske ord), hva var det du mente der, Elin, før andre refrenget ( )?

E: Ja, det e det eg tenke, en sånn... Ja, det...

K: Kan'kje vi ta andre del av...

E: Før andre B så tenkte eg å bære lage en sånn deranne, en sånn fujllstendig (illustrerer med innpust et stopp) stopp der på den.

B: Hvis vi bare spiller de 4 siste, hvis vi bare spiller det nå, så kan vi prøve også ( )

K: Hvis vi tar fra E med Giss. (Spiller det.) Skummelt å spele nåke som lage så masse lyd.

E: Ja. 3-4.

(Spiller de 4 første før B.)

T: Var det første nå?

E: Nei, andre gangen, vi prøve å se kors'n den e.

K: Ja det passer bra det, på 3.

B: Ja, hvis du bare ( )

E: Du kajnn også bære slå tel fjerde slaget, ikkje sajt?

T: Ja.

E: Det e bære at aille e stille på 3 også, dæng-æ, også e vi i gang igjen.

T: Tar det en gang til, 1-2-3-4.

(Spiller. Stopper.)

E: Ja, men da må vi ha det...

K: ( ) Andre refreng sku' være oppe, sku'kkje det?

E: Jaja, men det e bære å lage en luft, en sånn tanke luft før det kommer.

B: Hvis vi får det til å være helt stille på 3.slaget, at ingen spiller 3.slaget ( )

E: Samme plass, -2-3-4.

(Spiller. Stopper.)

E: Det e vanskelig å få det heilt...

K: Eg foreslår at det er ingenting i dei der to slagane.

T: Skal det ikke være noe cymbal som ligger der heller? Skal jeg dempe...

K: Kan det ikke bare klinge litt sånn delay ( ), ligge nåke sånn småting.

T: Okei, jeg kan jo prøve å dempe alt jeg gjør.

E: Ja, at det ikkje e nåkka ijnnslag eller nån ting, men at vi bære dør ut og så bare aille rett på enar'n i B. Vi prøve det en gang.

B: Ja at vi ikke dør ut, men at vi bare sånn stopper helt på 2-og eller ( )

K: Det blir på tre, altså.

B: På tre. Ja, men vi markerer ikke tre.

K: Nei, vi markere ikkje trear'n.

(Latter.)

E: Samme plass, så prøve vi det.

(Trommis teller opp. Vi spiller.)

B: En gang til samme.

(Trommis teller opp. Gjentar samme sted og fortsetter inn i dobbel B.)

E: Ta temaet no, og 1-2-3-4.

(Spiller tema. Stopper.)

E: Eg har en følelse av at det må komme med en gang, før ellers så e det sånn...

B: Men nå var det litt skeivt på runden, nå var det en takt til før det kom, ja.

E: Ja.

T: Ta rett i Coda'n, da, eller?

E: M-m. Men kajnn vi bære prøve en gang å spælle det sånn som det står? Aillså bære ta det temaet, vi tar andre B og går i Coda, spælle temaet og så drar vi det ut.

K: Etter andre B, ska den være med den der...? (Spiller B-tema.)

E og B: Nei.

K: Nei, så det går rett over.

E: Andre B.

K: Hvis vi kutte dei siste to slaga av den "wonderful show" ( ) (Synger og knipser.)?

T: Kan'ke vi ta sånn som ho sa en gang først, da, sånn som det står?

B: Ja.

E: Vi gjør det. Vi tar repetisjon' av B også går vi i Coda.

(Trommis teller opp. Spiller. Stopper.)

T: Jeg også, ja? Så alle...

E: Ja, aillså aille e med på det breaket. Ja.

(Trommis spiller markeringer i Coda-tema.)

K: Ska eg la det ligge der ei tona, eller?

E: Nei, du spælle unis, aille spælle unis.

B: Men skal vi ha med takta før, eller hvordan gjorde vi det ( )?

E: Jo, eg trur kanskje det e...

B: Skal vi bare ligge en takt til på E7...

E: Eg trur vi behold' den. Det e bære å prøve en gang tel sånn som det står også...eller bære spæll det temaet først, så ser vi om aille har det, spæll det med Fiss først.

K: Fiss først?

E: Fiss først, 1-2-3-4-1.

(Spiller. Stopper.)

(Snakk jeg ikke hører.)



B: En gang til.

E: Ja (svarer sannsynligvis gitaristen på et spørsmål hvorvidt han trenger å spille unis-tema i Coda), ailla de'kkje sekkert. Kan hende det e nok at dem spælle det. 2-3-4-1.

(Spiller. Stopper.)

E: Prøv det en gang med F istedenförr Fiss, 1-2-3-4-.

(Spiller tema med F, og går litt videre.)

T: Det skal være litt stort, skal det ikke det der?

E: Jo.

T: Ja.

B: Synes det funker best med F.

E: Ja, den e litt meira i tråd med låten, ja.

K: Ja, den e det.

K: Men, e he eit forslag på før vi går i Coda der, om vi kuttar dei to siste slaga av "wonderful show".

E: Ailla at "show" blir den egne takta?

K: At "show" blir eneren, liksom, i neste takt, for den va litt sånn overflødig (synger og demonstrerer)...( )

E: Ja.

B: Også er det...

B & K: (Keyboardisten og bassisten snakker over hverandre og klarlegger forslaget, delvis snakker de også til trommis.)

T: Jeg vet ikke, vi kan prøve men... For de to siste slagene fungerer på en måte som en opptakt, da ville jeg heller kutte den takta før der, da.

E: Vi får prøve en ting i gangen. Förr eg e litt usekker på kors'n det bli. Vi tar en repetisjon av B også prøve vi å tar ideen tel (navnet til keyboardisten) også tar vi (navnet til trommisen) sin ættepå...

T: Du, mente du...

K: Eg meinte bære at vi kutta dei to siste slaga av "wonderful show".

(Jeg synger og demonstrerer, "wonderful 1-2-3-4".)

T: Ja.

E: Prøv det.

(Trommis teller opp. Spiller det og fortsetter et stykke uti outro-improvisasjonen.)

E: (Til gitaristen.) Vi må kanskje rett og slett ha nåkka... vi må ha litt vreng vi, på et eller ajnna vis, sånn at det bi' litt meira tejnner.

G: M-m...

E: At du også får være med å mose lite grann der på slutten. Så kajnn vi godt dra det, så kajnn det godt være sånn der oppe, også kajnn vi ta... På cue så går det jo an å faktisk bære slutte med det samme temaet.

(Keyboardisten synger Coda-tema, spørrende.)

E: M-m. Egentlig så kujnne det ha vært en sånn deranne loop-greia, at vi hadde hatt... etter så og så mange takter så hadde den kommen også, ailla uten at..., men at det e bære som et break bære første gången, også går resten...

T: Ja, det går i melodien?

E: Men så går det, men så kjem det innimellom, liksom, som en sånn, men på en gang så e det "Okei no kjem siste gangen" og då kjem avslutninga når majnn kjem dit. Förr då bi' det et mønster som det går an å forholde seg tel.

K: Det går jo an at det ligg litt sånn, pad kan jo ligge der fortsatt. (Spiller for å illustrere.)

E: Ja.

K: Den kan liksom ligge der og bygge likevel.

T: Grooven skal holde seg litt sånn flytende ( )

E: Ja, m-m.

B: Nei, åh, nå datt jeg ut ( )

T: (Forklarer bassisten.) Når vi ligger på den outtro-grooven så kommer det her teamet igjen, men da... ( )

B: Ja... Neinei, at vi bare vampper.

T: Skal vi prøve det?

B: Men, hvordan skal vi slutte? Skal vi...

E: Det e eg tenkte, at der vi satt og diskuterte... (Ler.) Vess vi behold' den ideen din da, på den, at vi regne... eg syns det fungerte greit, eg, at du regne ...

K: Kutte 3 og 4.

E: Ja, den ailler siste B'en og så bynne vi på 48, 1-2-3-4-1. (Synger Coda-tema.) Og der bynne en periode, ikkje saunt? Før det bi' som en sånn lang intro den deranne unis-temaet, og så vess vi då kjøre seks, seks takte' også kjem det på nytt igjen i takt 7 og 8 ijnn tel 9, vess vi tenke sånn åtte-perioda, men at det... ikkje... Aille lage ikkje et sånt unisbreak utav det ajnna så første gangen når vi lansere det liksom, så da kajnn du (navnet til keyboardisten) spælle det i synth, saunt? Men så på cue så avslutte vi med det også.

T: M-m.

E: M-m. Så prøve vi andre B-en, samme plass, også bære prøve vi også tråkle tel den deranne åttetakters-formen der.

(Trommisen teller opp. Spiller fra andre B og uti outtro-improvisasjon. Stopper.)

E: Ja, på cue kjem den siste gangen, men (til keyboardist) det er bære å hinte litt te' den.

K: Ja, d'e kult at den kjem inn, trur eg.

E: Så du minne om at "okei, der var den igjen" også, men du treng ikkje også spælle den slavisk gjennomført, men at den ligg å minne om at "okei, no går vi ijnn i en ny..."

K: Bass og...vi kan spela den, kanskje. (Spiller Coda-tema som illustrasjon.) ( )

B: Siste gangen som avslutning?

K: Nei, alle gangan, egentlig, hvis den kjem efter kvar... ( )

T: (Trommisen spiller og synger et forslag om ritardando siste gangen temaet kommer.)

E: Ja, Ja, eg er heilt med. (Latter fra de andre.) D'e guill! Det e jo artig, før dåkker e jo, gjør jo ting eg ikkje hadde tenkt på. Det e sånn det e. Det e dåkker som e guru på dåkkers instrument. Fungere det? E det nåkka som vi må... ta 5 minutt og kjøre på no, før vi avrunde' i dag?

B: Vi har jo god tid i morgen, har vi'kke det. Tre timer eller no'?

E: Ja. Vi har to tima imorra, før du sa du måtte gå klokka to?

B: Nei. Ikke nå lenger.

E: Du må'kkje...

B: Jo, men, nei nå må jeg... Ja, er vi oppe i morgen?

E: Ja.

B: Ja. (Mumler noe som stadfester at hun kan øve i morgen...)

T: Kult å kjørt gjennom hele en gang til, asså.

E: Ska vi gjøre det?

T: Ja, jeg har veldig lyst til det.

B: Ja.

E: Da gjør vi det.

T: Jeg tror jeg snart begynner å få en ide om hva jeg kan spille.

E: Ja, det e såpass... Ikkje saunt eg tenkte at: "Ja, to låta gjør vi jo lett, det e vi ferdig med i dag." Men det e nå' heilt ajn't med sånn nytt stoff.

T: Ja, hvert fall hvis man har lyst til å gjøre *noe* utav det, da.

K: M-m.

T: Man kunne jo sikkert valgt løsninger her som hadde funka, men som... så du hadde gjort den på kvarter - tjue minutter, som hadde funka, men det hadde ikke vært no' kult.

E: Nei, før det e jo akkurat det at eg har jo på en måte ( )

T: Jojo..., men hvis du skjønner. Det er jo nok av låter på radio som er sånn, da, hvor det er valgt letteste motstands vei... ( )...ikke sant?

(Snakk jeg ikke kan tyde.)

E: Ja, d'e bære det at sia eg har lagd den og så e eg allerede så langt ijnne i den sjøl, at d'e vanskelig å gå tebage ut av det og se aille muligheitan, så... D'e fint at dåkker vil iynn og gjøre det tel en bra versjon. Prøve! Så gjer vi oss etter denna gjennomkjøringa i dag.

(Spiller fra toppen til slutt.)

E: (Sier noe om avslutningen mens det enda spilles. Vanskelig å høre.) Hvert fall det greiaste her og no. Eg lure på om vi bære ska ha det heilt stilt, før den der B-en. Aillså du (til trommisen) treng ikkje engang det slaget.

T: Nei.

E: Da får du enda meir sånn... weeeiii... (Viser dynamisk overgang med lydmalende ord.)

T: Jaja. Ja.

E: Ja.

K: Fint det temaet der, før refrenget.

E: Sei du det?

K: Ja.

E: Ja?

G: Fin låt, generelt.

T: For min skyld... Kan vi ta første refreng også overgangen til verset?

(Trommis teller opp. Spiller det... inn i intro 2.)

E: Vess dåkker e med, vess dåkker e med...(Bryter inn mens det fortsatt spilles.) Unnskyld at eg bære avbryt. (Stopper.)

E: Eg tenkte på at vess den får stå litt meir aleina, den der 34-35, aillså at enten at majnn markere den før vi går over i, aillså på 36 igjen, tebage liksom iynn tel verset. (Trommis kommenterer noe som bekrefter at han er med på hva jeg mener. Det spilles samtidig derfor hører jeg ikke hva som blir sagt.) Ja, at den får være litt meir åpen. Prøv det, samme plass.

(Spiller fra første B, gjennom intro 2, inn til 2. vers. Stopper.)

T: Ja okei. Da er jeg med. Da vet jeg åssen jeg skal gjøre.

E: Yes.

T: Jeg vil bare ta den grooven og går over på hihat, sånn som jeg gjorde det nå.

B: Blir det for mye... ( ) eller skal jeg gjøre no' a'nt eller?

E: Det som eg har skrevve, eg synes jo du e veldig sånn deranne...

B: Ja, nei, jeg bare... jeg vet at jeg ikke trenger å gjøre det ( )

E: Korhen? På?

B: Om jeg spiller for mye på verset, rett og slett ( )

K: Ka du spele da?

E: Ja, aillså du behøve jo ikkje spælle heile veien, du kajnn legge litt luft iynn i det der.

K: Jaja.

E: Men du treng ikkje, du kajnn også legge inn variasjona der du bære kutte ut en del av det, eller at...og det e også fint å legge sånn små-break, at du kajnn spælle litt oppe. Også bære gå ned tel det igjen innimellom, bære hinte på det også e det....

K: Veldig i grooven, på en måte ( )

E: M-m.

G: Tar me en gang til det her?

B: Ja. Skal vi prøve litt på verset da, eller?

T: ( ) Eller etter B, da.

K: Etter B?

(Trommis teller opp. Spiller fra intro 2 og ut.)

E: Du (til gitaristen) må bære vise tejnner.

G: (Ler.) Jaja, eg prøve.

E: Vess du får det førr deg at du "wrrrooæææ" (lager verbal vrengelyd) sånt skummelt trojll..

G: (Ler.) Spørs det.

T: Eneste...for min del nå er lite granne på den oppgangen fram til den ( )

E: Korhen, på? Kor e du?

T: På... Fra... Esus-en, etter det.

E: Ja.

T: Der og mot den grooven, lissom. Der er det lissom ikke helt, føler jeg lissom ikke at det funka helt.

B: Nei.

E: Nei, d'e liksom: "Ka ska majnn gjøre der?" og "Ka e poenget med å ha den der?"

T: Men kan vi gjøre den derre...

B: Kan vi ha inn mer gitarting der?

T: Type 34 her, kan vi'kke gjøre den veldig sånn... (Synger og spiller B-tema til intro 2.) Veldig sånn.

E: Veldig pyntelig, ja.

T: Ja, veldig sånn, også. Kan vi bare ta det partiet en gang til for min skyld, siden at jeg ikke er så flink til å finne på no'n ting her? (Ler.)

E: Nei, men det e fint at du tenke det, førr det e jo yndig-pyndig der.

T: Ja, jeg tenkte veldig sånn... (Viser igjen med sang og spill.)

(Trommisen teller opp. Spiller og stopper.)

T: Ja, okei. En gang til.

E: Ja, nei, det går óg an at du (til bassist) gjør nåkka heilt alternativt, eller legg deg opp i registeret, så kajnn du gå heilt ned igjen på A.

B: Ja.

E: Ja.

T: Ta det en gang til!

(Trommisen teller opp. Spiller. Stopper.)

E: Det e næss'n sånn at du (til bassisten) kujnne vorre einda meira sånn "Massive Attack" - skummel der. (Synger noe som skal eksemplifisere dette.) Ja, aillså du kujnne gjort nå' sånn andre A-en når du går ijnn der, så kajnn du virkelig...

T: En gang til!

(Trommisen teller opp. Vi spiller fra samme plass. 2.verset, stopper ved B.)

T: Ja, nå kjører du den opp, ikke sant?

E: Ja.

K: Kult med delay og sånn.

T: Veldig kult når du gikk ned der nå, altså. Det syns jeg var veldig tøft (til bassist).

E: Ja. M-m.

B: Men skal jeg gå opp igjen på verset da, kanskje, eller...?

T: Nei.

B: Skal jeg ha den der nede?

T: Nei. Ha den der nede, så går du opp på den andre delen av verset igjen.

E: M-m.

B: Ja. Mmm.

T: Tøft.

B: Spannende. "Massive Attack" - skummelt. Det var det ordet du måtte si.

E: Ja. (Ler.)

G: Det e et begrep.

## 2. Øvelse: 9. juni, rom 103 (ensemblerom)

(Det spilles og snakkes.)

E: Vess du (navnet til bassisten) skulle ha spælt nå' heilt ajn't, ka du ville ha spælt da? Aillså vess du ikkje sku ha spælt det deranne mønstret som e notert...

B: Men jeg kunne jo spilt det ( ) (Det snakkes og spilles i bakgrunnen, så det jeg og bassisten snakker om er umulig å høre.)

E: Ja, nåkka sånn...

B: Ja, jeg tenker at ( )

E: Nåkka meir luftig, kanskje, den første gangen, den første A-en? Det kan være... Det eg e rejdd førr e at eg skriv og så låse du deg førr mykje tel det som e notert.

B: Nei, jeg er litt sånn lite flink til å ( ) (Bassisten og jeg snakker videre om hva hun skal spille, men dialogen drukner i instrumentlyder og annet snakk fra de andre i rommet. Blant andre holder trommisen på å instruere perkusjonisten i hva vi har blitt enige om i arrangementet så langt.)

E: Ja. Vi bære teste nåkka.

E: Vil du (til perkusjonisten) ha en kopi av den?

P: Har du en ekstra?

E: Ja.

E: Førr d'e antageligvis nån fleire ting som går an også teste ut, og da vi bynte i går med den bassen, det at du kujnne få lov også skumlifisere deg lite grajnna på den andre...

B: (Ler.) Skumlifisere ( )

E: Nei, aillså...

B: Men det kan jeg...det er sant, asså... ( )

E: Ja. Det ha'kkje gådd an å spælt på B-delen og nåkka sånn deranne...at du (til gitaristen) ligg...at du lage et sånt rytme-ostinat av tre tona, som kan være igjønna heile...ja. (Illustrerer ved lydmalende ord, da - da - da - da - etc.... Hvilket rytmemønster jeg hører for meg.)

G: Ja, på B-delen?

E: Ja. Eg lure på om E...(Jeg spiller noe på keyboard for å indikere.) Om det kujnne ha logge en sånn...(Gitaristen forsøker å finne noe som passer. Tester ut noe med keyboardisten.) Ja.

K: Du (til gitaristen) må ha tempo då. (Keyboardist og gitarist prøver B sammen. Det snakkes fortsatt i bakgrunnen mellom de andre.)

E: Den går, den der, aillså. Ja. Spørsmålet e jo om det e førr lite B-del i forhold tel aillt mulig ajn't. Ka dåkker syns om det? Bi' det litt sånn førr lite av den? Skulle den ha vært dobbel første gang óg?

K: Neinei.

E: Nei, d'e fint sånn som det e? Ja. Spare litt på kruttet? Ja.

B: Bare vi får til at det blir sånn skikkelig oppbygging begge gangene ( )

E: Ja. Ja.

G: (Gitaristen sier noe om å høre delay-et.)

B: Prøver?

E: Ska vi bære prøve litt? Ja. Ka du har gjedd ho (navnet til perkusjonisten) slags instruksa?

T: Det som vi sa i går.

E: Ja.

T: Bare alt vi gikk gjennom...

E: Ja, bære de små endringen' i formen også...ja.

T: Og hvor...

E: Også at du ville at ho sku spælle sånn vispeopplegg, eller.

T: Ja, sånn cirka bare når ting kommer inn. (Ler.)

E: Ja. Flott.

T: Vi får bare se om det funker.

E: Vi prøve.

K: (Begynner å legge dronen. Stopper.) Det va jo selvfølgelig ei feil tone.

(Starter igjen. Spiller hele låten.)

E: (Sies mens det enda spilles.) Spøll det unis-temaet tel slutt sånn førr moro skyld. (Stopper.)

(Flere snakker samtidig. Vanskelig å skille ut hva hver enkelt sier.)

T: Bare tenkte vi skulle prøve den lyden.

E: Kass lyd?

T: Djemba.

E: Jøss.

T: Ja. Så derfor måtte vi bare finn' ut av...

E: Ja.

T: (Ler.) Du tenker på alt du. (Vet ikke hva det sikter til. Sannsynligvis har perkusjonisten med mikrofon til djemben.)

T: Får du den opp litt, så trur jeg det blir veldig tøft.

(Mer snakk av flere, utydelig.)

G: (Gitaristen sier noe til meg, spørrende.)

E: Korhen da?

G: På avslutninga der.

E: Det har vi ikkje sortert ut, rett og slett.

G: ( ) Kult at eg kjem med nåke litt forskjellig, at det ikkje e så veldig ( ) avtalt likevel da, på en måte. Eller kanskje det blir litt overarrangert.

(Det diskuteres om slutten. Utydelig.)

E: Eg syns d'e bynne å blir kule ting her i...

(Småspilles og diskuteres.)

E: Prøv det som du føle førr også skal...(snakker med bassisten)...Jajaja.

T: Skal du (til perkusjonisten) ha no' klang på den?

K: Kan ha litt klang på den.

(Perkusjonisten spiller på djemben mens det stilles klang.)

B: Ooooo... (Godkjennende.)

G: (Navnet til trommisen). Høre du nok gitar?

T: Hæ?

G: Høre du nok gitar? At du legg deg på delay'en sant?

T: Ja, nå på starten?

G: Ja, heile låten.

T: Jaaa...

G: Særlig refrenget.

T: Nei, da hører jeg ikke så veldig mye.

(Justering av gitarlyd.)

E: Men vi kajnn la det gå litt i bynnelsen, ikkje sajnt, førr at det får på en måte sett seg lite grajnna, sånn før eg kjem med verset?

T: Ja.

G: Prøve wah-wah-pedal på den delay'en for det blir litt meir rått, litt kulere.

E: Ja. Vi prøve igjen.

(Spiller fra begynnelsen. Overgangen mellom første B og intro 2 inn til vers 2 er noe nølende. Coda-tema sitter heller ikke helt. Mye begynner likevel å henge sammen. Virker som hver enkelt begynner å bli komfortabel med hva de spiller. Avslutningen er noe kaotisk. Alle lander på en unison gjentakelse av Coda-temaet.)

E: Det går å gå dit, som avslutning.

T: Hvis vi bare tar å løfter det mer og mer og mer, kanskje ( )

E: M-m.

K: Treng sikkert ikkje å gå fullt så lenge heller.

E: Neida, d'e litt sånn på utforskningsstadiet. Men d'e litt gøy også å la den få den roen. Eg tænke på..., når du (til keyboardisten) spælle den deranne repetisjon' på 34 så har du god ti'. Du høres litt sånn stressa, som du har løst tel å "åh, bli ferdig med den." Sånn.

K: Ja, det kan hende.

E: D'e litt den der. Det ska være sånn deilig, litt bakpå. Ska henge nesten litt etter...

B: Jeg syns ikke den stoppen fungerer, jeg.

E: Kass stopp?

B: Den før refrenget.

E: Nei. D'e bære førr at aille e'kkje like konsekvent.

E: Aille gjennomføre de'kkje heilt.

K & G: (Keyboardisten og gitaristen sier seg enige i dette, men hører ikke akkurat hva de sier.)

(Spilling og diskusjon samtidig. Umulig å tyde.)

T: Kanskje spille mindre.

P: Ja.

T: Mere sånn, fyll ut.

P: Ja.

E: Nei. Vi styre litt med når vi ska stoppe heilt før andre B. Vess vi gjér det en sjanse tel, også bære prøve vi å være veldig sånn at vi kutte det heilt. Uten nå' markeringe, bære liksom blir heilt borte på tre også.

B: Ja, for det er ikke no'n effekt, hvis det ikke er helt stille med en gang der så blir det ( )

K: Også må det være veldig "Pang!" inn igjen på B igjen.

B og T: Ja. (Latter til noe keyboardisten sier i fortsettelsen.)

T: ( ) Andre refrenget, det va'kke no' opp på andre refrenget, heller,

K og E: Nei.

T: At det var veldig sånn, nesten ned.

K og E: Ja.

B: Men skal det...?

T: Og da er det lissom...

K: (Keyboardisten sier noe til trommisen)

T: Alt er din skyld.

K: Alt e min skyld.

(Latter.)

E: Nei, førr det... Aillså aille triks som e telgjengelig må vi bruke ( ) med og...

T: Veldig kul den ideen om å kutte de to slaga, syns jeg, begynner å like den bedre og bedre.

E: Ja.

K: Kan'kje vi ta akkurat fra 18, da, altså før andre vers?

E: Ja.

T: En gang til.

E: Før andre, 18 før andre B.

T: Okei.

(Trommisen teller opp. Spiller. Stopper ved B.)

T: Min feil.

(Trommisen teller opp igjen. Spiller fra samme sted. Stopper like inn i B.)

E: No va det du (til gitaristen). (Ler.)

G: Ka?

(Trommisen teller opp. Spiller igjen samme sted. Fortsetter inn i dobbel B, i Coda og ut.)

E: Trur bære vi må ha kontakt når vi..., så det hjelpe' jo at dåkker to e enig der på den avslutninga, da e de jo'kkje tvil om at vi ska...

B: Sku' vi hatt et visst antall ganger eller skulle vi...?

E: D'e litt vanskelig å vette heilt.

K: Kan hende det bli' skikkelig god stemning, veit du, når vi speler...

E: Ja.

T: Tøff låt, asså.

B: (Bassisten sier noe som er vanskelig å tyde. Noe med lyden på det konsertstedet vi skal spille, og at det ikke vil bli god stemning.)

B: Det er det som er kjipt. Det kommer ikke til å låte no', det kommer til å låte fetere nå enn på Østsia for vår del.

K: Ikkje vær så negativ.

E: Ka sei du at? Det kommer tel å låte?

B: Det kommer ikke å låte så bra som det her på Østsia, for oss.

K: Så negativ!

E: Åja, sånn.

B: Det kommer til å låte sånn "...mmm..." med den der synthpad'en.

T: Skal vi spille den her i dag?

K: Ja, det e det.

E: Ja.

T: Vi skal det? (Ler.) Ha'kke fått med meg det.

E: Kaførrnå', at d'e i dag det e?

(Bassisten ler høyt.)

T: Nei.

B: ( ) ... (navnet til trommisen)! Hvor er (navnet til trommisen)?

E: D'e i kveld. D'e klokka seks. Lydprøve kvart over tre.

(Trommisen ler masse.)

T: Fett! ... Det er så meg, vettu.

(Vi snakker litt praktiske ting rundt lydprøve og klokkeslett.)

E: Ja, og vess dåkker no, førr no har vi jo kommen såpass langt i... Vess d'e nån... enda meira sånn, ka eg ska sei, idea som bør testes ut før vi på en måte gjør avgjørelsa. Og da går det på å tenke på ka dåkker har løst tel å gjøre, trives med å gjøre på henholdsvis instrumenta ( ): "Åh, det kujnne vorre skikkelig kult!" ( )

T: Men, jeg tenkte på andre ganga, for å løfte det enda litt mer der.

E: Ja.

K: Ja, for det kjem veldig sånn plutselig, og det e liksom: "Okei, no spele me refrengdelen to ganga."

E: Ja.

B: Hva hvis vi bytter om på de a'? At vi stopper før første refreng, og så tar vi den derre oppbyggingsgreia ned også opp igjen på andre? Fordi jeg syns det bygger opp mye mer den.

E: Ja...(litt tvilende.)

B: Så hvis vi tar den først, nei...sist.

K: Jajajaja.

E: Då bi' det egentlig sånn som det først va tenkt.

B: Jæææ... (gjenkjenner)

E: Førr d'e akkurat det som va, så bytta vi om på det i går i forhold tel.

T: Kan'ke vi bare prøve det en gang?

B: Ja, vi prøver det en gang.

E: Så det e jo en ide om at det kjem to gang, så då må vi jo liksom ha nåkka å gå på.

B: Ja, for jeg syns den første stoppen funker bedre nå, enn den andre. Eller den er mer effektfull.

E: Ja. Einaste som e lite grajnna feil e, akkurat når det gjeld å stoppe akkurat før B, så...ja.

B: Hm?

E: Nei, d'e eg som rote lite grajnna, eg motsei meg sjøl lite grajnna. Men d'e bære også gjøre det på den måten som du sei no, førr det...

T: Ja, vi prøver det.

K: Eg skjønnte egentlig ingenting.

E: Det vi gjør... (Bassisten sier noe til meg, veldig lavt og utydelig.) Ja. Ja. Sånn at...



B: ( ) hvordan vi stopper før B?

K: Før første B, før første refreng?

B: Så tar vi det der...

E: Så tar vi... då e vi stille på tre - fire...

B: Ja, også...

E: Også kjøre vi et vanlig refreng, e det dét du meine, førr andre gangen vi spælle B med liksom to gang så kjøre vi den deranne store oppgangen også starte vi bære med han, også kjem dåkker meir og meira ijnn?

B: Ja kan ikke det...?

E: Jo, d'e det som kajnn fungere heilt marge-perfekt.

T: Ja, da stopper vi på tre, sånn som på den første gangen.

E: Ja.

B: For da er det mer å bygge på, på andre... på neste refreng og.

T: Fett.

K: Okei. Så første refreng blir som andre refreng da, på en måte?

B: M-m.

T: Ja, på en måte.

B: (Bassisten foreslår noe. Vanskelig å høre hva hun sier.)

E: Det kan vi teste.

K: Men, på fjerde takt i refrenget da andre gang, e det full køl der da?

B: Nei, jo fjerde takta ja.

K: Eller e det sånn derre halvt...

B: Nei, da er det bare å...

E: Det vi gjør e jo å bytte om heile greia, aillså, fra det stoppet og den første B-en, så vi tar liksom å bære bytte om på den sånn at, den derann...ja. Sånn at den første B-en, då kommer det stoppet. Men så kjøre vi et vanlig refreng med heile bandet. Også andre gangen B kjem, det då den variasjon' kjem som vi har gjort som første refreng bestandig.

K. Ja. Ja.

B: Skal vi ta fra 18 bare, bare for å prøve det, eller?

E: Kajnn vi gjøre.

(Trommisen teller opp. Spiller fra takt 18 og ut. Ganske vilt på slutten.)

(Latter.)

E: Du (til gitaristen) va litt stuss første gangen.

G: Hæ?

E: Du va litt usekker på det første gangen.

G: Nei, då skjønnte eg ingenting, men no skjønne eg det.

E: Eg trur det blir å fungere veldig bra.

B & T: (Bassisten snakker med trommisen.)

T: Jeg begynner litt tidligere bare.

K: Men eg syns ikkje overgangen fra første refreng til andre refreng ( ) Eg syns den kjem så plutselig. Eg syns vi sku ha et par ekstra slag der ( )

B: Hva mener du?

G: Det e en litt brå følelse, ja.

K: Ja, den e veldig sånn brå, det e sånn: "Åja, der kom et refreng til", liksom.

B: Åja, mellom de to?

K: Mellom dei to refrenga. Akkurat før me gjenték... ( ) om me sku bære ha lagt til ei takt eller?

E: Du (til keyboardisten) kajnn jo spælle det mellomspælle' dett imellom. Du spælle 34-35..., også går vi på igjen? Men at det e oppe istedenførr nede liksom, sia vi allerede har vært nede. Skjønne dåkker?

K: Men det blir jo akkurat det samme som begynnelsen av refrenget, men...

E: Ska vi bære la den gå..., aillså bære la den... (Tankepause.)

(Flere starter å snakke samtidig.)

K: (Keyboardisten filosoferer høyløyt over sitt eget forslag, om det kan være melodien som er for brå eller. Lavt og utydlig.)

K: Vet ikkje om første linja kunne være instrumental eller... (Synger B-tema.)

T: En takt ekstra, da. Er det dét du sier?

E: Ja?

K: Ja...

E: D'e jo det som går ned i Coda-en. Vi kajnn godt prøve å legge ijnn en sånn ekstra takt.

B: Sånn som...

E: Då bi' det i hvert fajll akkurat som Coda. Før da legg' vi óg... kutte' vi óg to slag når vi går ned te Coda.

K: Ja. Ja.

E: Så då bi' det jo... Det kajnn hende at det e bra, før da bi det nåkka som stemme overens når vi da ska tel Coda, at vi har ei heil takt. Det vil sei... d'e bære det å... tenke sånn at den... (Det ringer en telefon.)

E: Vi tenke sånn at det e i 6/4 da? Går de'kkje an å tenke det, imellom de der to...?

E: Men, ska vi gjøre det? Vi prøve det. Vi prøve de to B-an, også tenke vi den siste "show", aillså den siste ton' som fire slag istedenfør to.

B og T: Ja.

E: Ja.

K: (Synger.) "Wonderful show" (Jeg henger meg på.) -2-3-4-bæ....

E: Ja. Rett på den B-en der, som e med bære deg (til keyboardisten) og meg.

K: Ja.

(Trommisen teller opp. Spiller dobbel B og inn i Coda. Kommer skjevt ut i unis-tema i Coda. Stopper.)

T: Ærrrrh! (Irritert.)

B: Det funka jo det.

E: Ja, dettan fungerte kjempefint. Notér det så vi huske det.

(Det noteres. Og vi tar fem minutters pause.)

E: Yes. Eg trur eg må ha det lite grajnna ijnn med teskjei, de her siste endringen, før at no bei eg så veldig vant tel... Eg e så vant te det sånn som vi gjor' det først. Eg tenke på med de ekstra to slagan i B før repetisjon' og aillt det der der.

G: Vi må vel drille litt på det.

E: Ja.

G: Det må jo sitte bra, ellers e'kkje det nå' kult.

E: Nei, de'kkje nå artig' å bynne å nøle der.

T & K: (Trommisen og keyboardisten snakker om noe.)

K: Det ødelegg jo heile stemninga... (Hermer etter nordnorsk.)

(Det småprates mer.)

E: Med det samme, vess du (til keyboardisten) har fleire fingra å breie deg på andre B-en, så ska du bære læsse på.

K: Ja. Eg tenkte kanskje eg kunne legge bassen, bære sånn der... (Spiller for å vise.)

E: Ja.

K: Men du, det va en ting eg tenkte på. E det finare hvis man droppa det derre Cmaj-en der? (Spiller for å illustrere.)

E: Ja, at den...

G: Kan kanskje spille Cmaj, men holde F i bass.

K: Ja.

E: Ja.

K: For eg legg... (Spiller mer.)

E: Det kajnn vi godt prøve. Vi kajnn gjøre, vi kajnn teste det no, også tar vi... Så får eg høre kors'n d'e bli'.

B: Med de to refrengene, da.

E: Ja. M-m.

T: Ta fra 18, da.

K: Ja.

(Trommisen teller opp. Spiller. Trommisen og bassisten glemmer endringen. Stopper.)

T: Ærrrrh...nei...

B: Ahhh, nei.

K: 1-2-3-4.

(Spiller fra samme sted. Latter. Fortsetter inn i dobbel B og uti Coda og stopper.)

E: Ja, det går veldig fint det. D'e bære å skriv' F i bassen der.

K: Ja.

(Småprates og noteres.)

G: Men, e tenkte på gitar'n da ( ) Men skal e følge det... (Snakker om det rytme-ostinatet med like toner.)

E: Eg høre du (til gitaristen) variere litt, så du leite eller nå' andre muligheita.

G: I stad gjorde eg det, men ( ) (Bassisten og trommisen spiller og snakker samtidig, så dialogen mellom gitaristen og meg drukner litt.)

E: Nei, eg tru'kkje d'e nå' galt i å holde på den, sjøl om det bi' litt sånn småfrekt innimellom.

E: Du kan jo vandre via de akkordan der på slutten.

G: Ja. ( )

E: M-m. Prøv det.

E: Samme plass. Same place.

(Trommisen teller opp. Spiller fra 18 og til slutten. Stopper.)

E: Når kommer du (til trommisen og perkusjonisten) ijnn med shaker?

T: Jeg?

E: Nei, ho (navnet til perkusjonisten).

T: Ho kommer inn etter de fire taktene.

E: Ja, på B?

T: Ja.

E: Ja, det likte eg.

(Masse surr. Spilling og snakking.)

G & E: (Gitaristen og jeg diskuterer delay-et og hvorvidt tempoet rushes noe.)

E: Okei. Jaja, men det treng jo'kkje å være det, ailla sånn... Innimellom har eg óg følelsen av at det e litt sånn trækk i tempoet. At det e sånn deranne, hahh ... (Illustrerer å skynde seg.) Og d'e óg en utav de plassan... (Synger Coda-temaet i accelerando. Overdriver.) Da e vi liksom fort ferdig med den.

K: Det va'kkje så gale.

E: (Ler.) Jo, det va akkurat sånn, faktisk! (Spøker.) Eg har det på opptak. (Ler.)

B: Nei...altså, det er sikkert helt teit, men hva hvis vi dropper den stoppen første gangen, a'?

G: Ka stopp?

E: Kass stopp?

K: Men det e jo'kkje stopp andre gangen.

B: Nei, det har vi'kke, neia, selvfølgelig.

K: Det e kun før første. (Gitaristen prøver å si noe, hører ikke hva.)

K: Før andre då bygg me han berre opp også...

T: Da spiller vi helt ut.

B: Vi stopper jo...

G: Eg meine inn te B.

B: Ja, der bare stoppa vi.

(Vi diskuterer forskjellen på første og andre gangen vi går inn i B-delen. Vanskelig å skille ut hvem som sier hva.)

T: Spiller du (til perkusjonisten) shaker på ( ).

T: Kan vi ta fra 18 første gang?

E: Sef!

(Trommisen teller opp. Stopper ved B.)

B: Áhhh.. (Smáirritert.)

T: Var det jeg som...? Begge...

K: Eg trur faktisk vi bør ta heilt ifra starten eg, altså.

T: Nei, men bare få den terpa litt.

K: Bare få den... ja.

(Trommisen teller opp. Samme sted. Stopper ved B.)

E: Du (til gitaristen) må stoppe litt før, trur eg óg, førr den heng igjen.

G: Gløm det. Eg veit at det der vi ska gå rett på, men akkurat no så berre: "Hæ, kor det e hænne? Ka veit vel eg?" (Latter.)

T: Samme sted?

E: Ja.

(Trommisen teller opp. Fortsetter inn i første B og ut.)

B: Men, (navnet til gitaristen), skulle du vært med på ( )

G: Eg blei med etter... Den e ikkje heilt i samme tempo, då blir det ( ) med delay-et.

B: Ja. Ja, men da.

E: Nei, d'e jo bære at vi huske no de her siste justeringen.

B: Skal vi ta hele?

E: Ja, det må vi. Men eg kujnne óg ha tenkt meg endå meir sånn hæmmelig første A, aillså heilt sånn... aillså bynnelsen, sånn at majnn har enda meira å gå på utover. D'e bære rett og slett å bruke dynamikken ifra A te Å, egentlig.

E: Førr det bi' jo... Høydepunktet e jo egentlig slutten, andre refrenget og ut. Og d'e kult, det. D'e jo bære at da kajnn vi på en måte få den der karavan' liksom langt ujnna liksom først og så kjem den nært liksom og så bli majnn heilt reve med... (Ler.)

G: Ka du syns om B-delen?

E: Eg syns den fungerte bra..., eg likte óg den justeringa med å holde F i bassen på det, og så har du nån sånn der små... og du endre óg det du spælle når du kommer tel den deranne Fmaj, og det syns eg óg fungere. ( )

Ja. Det va én gang du førandra ( ) fra den Fmaj, men eg huske ikkje...

(Det diskuteres i bakgrunnen, og det lar seg ikke tyde.)

E: D'e kanskje bære at du ikkje gjør det men det får sånn ajnna karakter i og med at det ligg et ajn't ujnnerlag førr den der. Men du d'e akkurat så du..., men d'e det at du spælle det kanskje ajnnerledes eller at du spælle det roligar eller halvert eller e det nåkka sånn triks du gjør når du kjem dit?

G: Nei, det...( )

E: Nei, eg prøve også huske akkurat men... Men ka e variasjon' din no på A?

G: Nei, eg gjør jo akkurat det samme, da.

E: Ja.

G: (Gitaristen forteller noe om hva han spiller, men det snakkes og spilles kontinuerlig fra de andre; umulig å gjengi dette.)

E: Kajnn du spælle lite grajnna fritt over den ijnn tel A?

G: Ja.

G & E: (Gitaristen og jeg fortsetter å snakke gitarspill, men jeg kan ikke tyde ordene gjennom alt som spilles i bakgrunnen.)

(De andre spiller sammen groovet på intro/vers. Gitaristen og jeg henger oss på. Jeg starter å synge verset. Det ender med at vi spiller et stykke og stopper uti første B.)

T: Var vi'kke på første refreng nå?  
B: Jo.  
E: Ja. D'e der det stoppet kjem. ( ) Ikke sant?  
K: Heile, en gang til.  
E: Ja.  
T: Ja, fra starten, da ( )

(Keyboardisten legger dronen. Groovet setter inn. Spiller frem til intro 2. Overgangen sitter ikke. Stopper.)

T: Okei, okei, okei. Der må vi legge av.  
E: Ja, og det gjør (navnet til gitaristen) også, førr (navnet til gitaristen) kjem ijnn med nåkka fra den takt 36...  
T: Kult med bare piano og cymbaler der.  
K: Sånn flytegreie ( )  
E: Ja. Kanskje. M-m.  
B: Jeg syns du skal ha...  
E: Yes. Enig.  
B: Eller...? Jeg syns du skal ha to... ( )  
E: I aille fajll i de fire taktan der. Også kajnn du løyse det litt opp igjen fra den 40.  
T: Åja etter, ja. Ja sånn, ja. ( )  
K: Vi kan godt det, altså. Så får vi tid å bygge den igjen.  
B: Kan vi prøve det på refrenget også ta med to-takten der også legger jeg av på ( )  
E: Akkurat. Så da bi' det den deranne... 6/4-takta bi' fast med ajndre ord?  
K: Ja. Alltid.  
B: Ja.  
T: Nei, det gjør den jo'kke.  
B og K: Jo.  
T: Jo, det gjør den. Ja, strengt tatt.  
E: Vess vi førandre den te 6/4 også bære kutte den der Coda-takta. D'e jo sånn det kjem tel å bi'.  
K og T: Ja.  
E: Ja.  
T: Ja, men da er det lettere å huske det og.  
E: Ja, men det e fint.  
T: Refrenget, da, 2-3-4.

(Spiller fra første B, linje til intro 2 med bare piano og cymbal, intro 2 hvor jeg synger et rytmisk mønster som er nytt. Vers, dobbel B. Overgangene er mye bedre. Coda-tema sitter bra. Improvisasjonsdel på slutten. Stopper.)

E: (Ler.) Eg lar bære dåkker styre den slutten ( )  
(Diskuterer slutten.)  
T: At, bu-du-dom-woooo... opp der? (Synger Coda-tema som gjentas som sluttema, og lager en liten crescendo på sluttonen.)  
B: Ja, det er kult.  
T: Prøv å ta en gang slutten, da. Også ritarderer vi også... (Synger overdrevet for å illustrere.)  
T: Ta slutten, da. (Teller opp.)

(Spiller fra outtro-improvisasjonen. Ritarderer i Coda-temaet det sluttet med.)

K: Vanskeleg.  
T: Kutt. Det æ'kke sikkert du behøver å spille den siste før du..., du bruker litt tid på å komme opp, ikke sant?  
(Keyboardisten spiller Coda-tema, trommisen synger med på slutten.)

T: Der, der begynner du bare å åpne. Der kommer du opp til vi er ferdig. En gang til! (Teller opp.)

(Spiller fra samme sted.)

E: At du tenkt gliing, ikkje sajt? Måååå-ooomm... (Illustrerer bruk av portamento på keyboard.) E det dét du tenke på? Ja.

T: At du kommer opp med en gang.

K: Ja. At den... (Synger.)

T: Istedenfor at ( ) Opp med en gang. One more try. En gang til. (Teller opp.)

(Spiller samme igjen.)

T: Kom med én gang. Kom på ener'n! Det skulle ikke være noe problem. (Ler.)

(Flere synger med keyboardisten for å klargjøre. Keyboardisten tester ut.)

K: Ta rett på den da.

(Spiller kun det avsluttende Coda-temaet.)

K: Ja. (Prøver litt mer.)

T: Da slepper vi den der evinnelige...shhh... (Etterligner cymbaler.)

E: Ja. Shhh-k-ette-tshh...(Etterligner typisk rotete tromme-avslutnings-rabalder.)

K: Ja. Ja. En gang til. En gang til. Ta akkurat den nedgangen.

(Trommisen teller opp. Spiller nedgangen.)

E: Ja.

B og K: En gang til.

E: Me likes.

(Trommis teller opp. Spiller nedgangen.)

K: ( )

T: Jaja, men du får til den. Hele.

K: Ja.

E: Eg må bære sjekke at den her... Ja.

G & E: (Gitaristen og jeg snakker litt sammen, mens det spilles. Vil ha min mening om noe delay-ting på slutten. Utydelig.)

E: Nei, du snakke om at du kjem ijnn igjen på..., at du på en måte lar han avslutte der også ( )

(Utydelig prat, mens keyboardisten driller portamento-bruk i sluttonen.)

E: Okei. No e eg spent på om aille huske aillt.

(Latter.)

B: Og hvis vi ikke gjør det, så gjør vi det etterpå.

E: Ja.

(Spiller hele låten.)

K: ( ) Ærrrrh! (Irritert.)

T: Tenker mer pianolyd.

K: Ja, men eg bruke han på refrenget óg.

E: Men vess du bære... istedenfórr å bruke den deranne bendar'n, også bære plajnite du den... ( ) (Lager skurrelyd.) Bære heile...

K: E bruke ikkje bendaren, men e berre... glømma.

T: Bender.

E: Ja.

G: Prøv å ikkje gjer det neste gang! (Spøkefullt til keyboardisten.)

E: Også... ja, det va litt sånn...

B: Nå glemte vi... ( ) glemte de to taktene etter...

E: No bei det 6/4-takte' aillti'.

B: Vi gjorde ikke det nå, gjorde vi det, før...

T: Jo.

E: Jo, eg trur aille ujnntatt du gjor' det. (Ler.)

B: Ja på siste ja, men det var et sted jeg merka at det var veldig feil et eller annet sted...

E: Okei.

B: Jeg lurer på om det var første refrenget, før...

T: Nei, jeg er helt sikker på at vi gjorde det nå.

B: Ja, okei. Da var det bare meg.

E: Bære du (til gitaristen)... Sjøl om eg kjem ijnn igjen på intro 2 så ska du bære gjøre litt meir utav deg sjøl om du kanskje væll' å gå tebage te det deranne plukkegreia. Så det...

G: Meir...?

E: Ja, aillså...

(Kommentarer jeg ikke kan tyde.)

E: Kors'n bi' det?

(Flere utydelige kommentarer.)

E: ( ) Det eg ser førr meg e at du (til gitaristen) e egentlig litt hjelp tel å bringe det vidare, liksom, førr du e egentlig ledig der, og d'e ganske åpent.

G: Ja, sant.

E: Første refreng.

(Trommis teller opp. Spiller fra første B og ut.)

B: (Til keyboardisten) Litt lenger.

K: Litt lenger?

## II. Transkripsjon, lydopptak, band 2 (case 2)

### 1. Øvelse: 20. juni, rom 103

- E: Eg tenkte vi kunn ta den siste nye... som vi ha te gode å starte på i lag. (Jeg deler ut blekken på "Raindrop Song".)
- B2: Åja, den ja.
- E: Ja. A-a..., den.
- E: Regndråpe-preludiet.
- T2: Mange?
- B2: Fem. (Spøkefullt. Hentyder på tidligere låter med blekker som har vært over flere sider.)
- E: Fem, ja.
- T2: It's gonna be a raindrop song... (synger melodien til en annen av mine låter).  
(Latter.)
- E: Nei, må du slutte. Eg føle meg litt sånn småmobba her, eg må sei det. Har inga grujnn te det?
- E: Ja, aillså, her e det... Det eg har notert e utgangspunktet... også... får vi rett og slett jobbe lite grajnna med saken.
- T2: Fint.
- E: Tenkte på, den B-delen e liksom det eg lagde først og d'e på en måte den heranne ur..., det som e låten, det det starta mæ og sånn. Så det B-partiet har eg vældi løst å få spælt sånn som det står. D'e óg i sånn fusion med alternative bassa og det deranne... Eg måtte bære notere det sånn førr det bei vældi dårlig plass bortover. Så døfførr så e liksom bassan havna ujnner, men d'e liksom bak skråstrek ujnner, så dåkker skjønne den noteringsmåten.
- T2: Blir som en brøk, på en måte.
- E: Bi' som en brøk, kajnn du sei, så...
- T2: Så deilig...
- E: (Ler.) Sånn regnestøkke vi kajnn holde på med i bil'n og fjinne ut ka det egentlig blir førnråkka telsammen, ...ja. (Ler.)
- T2: Algebra... Algebra. (Ler.)
- E: Og så... sånn dynamiske ting og sånn har eg førr så vidt óg en ide om, men vi kajnn jo bære spælle oss litt varm på den først, så... får dåkker...
- T2: M-m.
- (Keyboardisten spiller intro-tema på piano. En tone blir feil. Jeg synger linjen med den riktige. Keyboardisten spiller igjen.)
- K2: Ja. (Spiller igjen. Og fortsetter.) Nei.
- E: Ja, og så har eg... Det e sånn typisk meg. Eg notere en sånn utgangspunkt førr rytme og utgangspunkt førr bass, men de'kkje dermed sagt at sånn må det være heile veien.
- K2: Nei.
- E: Det e sånn eg dreiv å... Når eg lagde den her på sånn midi-greia, så e det typisk å lage en sånn steril versjon der eg spælle bassen på den måten heile veien og det bli jo ganske... stivt.
- B2: Jaja.
- E: Så at... der e du sjæf, (navnet til bassisten), rætt og slætt.
- B2: Ja.
- T2: Det er du (til bassisten) som sitter med bassen, så.
- B2: Ja, d'e jo det ( )
- E: Men d'e kanskje kult sånn at bassen kjem ijnn etter ei stujnn, da sånn at...
- T2: Er det meg de to første taktene, eller?
- E: Ja, d'e et sånt lite, en sånn liten indikasjon...
- T2: Ja. Ja.
- (Keyboardisten og gitaristen klunker bruddstykker for seg selv. Bassisten begynner også å klunke litt. Trommeslageren tester ut rytmemønsteret som indikeres i blekken.)
- K2: Hva mener du med C5add9+11? At den skal holdes unna tersen på en måte?



E: Ja, d'e det som går igjen i de akkordan, det att'e...

K2: (Spiller.) Sånn?

E: D'e litt sånn åpen tankegang a la den "Harbour" (refererer til en av mine andre låter) at d'e liksom gjerna bort med tersa og sånn, men det føle vi lite grajnna på. Men d'e nok det eg har meint der. Aillså, den der betyr ikkje tre og ikkje sju, liksom.

K2: Nei. (Spiller.) Ja, ikke sant.

(Mer klunking.)

K2: Du får bare si åssen du vil...

E: M-m.

B2: Prøve da.

E: Ja.

(Mer klunking på piano, nå B-delen.)

E: Vess vi tar B-delen, så får dåkker høre ka som e liksom... ka vi ska fram tel gjønna det verset. Så e det..., vess du bære spælle... (navnet til keyboardisten) ... og så e det bære å følle melodien egentlig, på rytmen. (Synger og knipser for å vise.) Også ener i første og tredje takt, ellers så e det synkopert. (Synger og knipser igjen.)

K2: Ja. (Spiller, utelater en av synkopene.)

B2: Den e synkopert, den óg.

E: Ja, 1-2-3-4. (Synger og klapper, og keyboardisten spiller, mens trommeslageren markerer jevn puls.)

K2: Hoho, okei.

E: ... 1-2-3... (Gjør det samme igjen.)

K2: Æh! Vanskelig.

B2: (Ler.) Jaja, men d'e jo sånn som det står.

K2: Er det sånn som det står med notene hennes?

B2 og T2: Ja.

E: Vess du legg... Vess du legg...

K2: H...

B2: Nei, de'kke H?

K2: Esus-en er på H.

B2: Nei.

T2: NEI!

K2: Nei, det er det ikke, nei. (Synger og spiller.) Men Gsus2, da er det H.

E: Vess du spælle de bassan som står bak streken.

K2: Ja, okei. (Spiller.)

E: Også kun spælle... to, aillså at du får grujntone og niar og så legg du kvinten på topp, kvinten som topptone.

K2: Kvinten på toppen, ja. (Spiller.)

B2: (Bassisten sier noe jeg ikke kan tyde.)

E: Hæ?

B2: De akkordan ( ) spille. (Vanskelig å høre, for keyboardisten spiller samtidig.)

K2: Okei.

E: Ja. (Synger og knipser.) Så ikkje tersen mæ i akkorden.

K2: Nei.

(Spiller og synger og knipser B-del med bass og keyboard.)

E: Litt roligar, 3-4.

(Synger og knipser puls. Keyboard er med. Bass og gitar legger seg på etter hvert.)

E: Ja, også instrumental videre da på 34. Men vi kajnn bære loope. Vi loope refrenget og så spælle vi oss ijnn i det. Akkurat sånn som det står i mella de repetisjonan. 1-2-3-4.

(Alle spiller B i rolig tempo først og gradvis øker tempo noe, til sammen 5 ganger.)

K2: Okei. Takt 31 har vi synkope der, inn til 31?

B2: Ja.

K2: Ja. Det gjorde vi nå, for å si det sånn.

E: Ja,... ever you go... (Synger dette stedet.)

(Keyboardisten spiller og nynner samme sted.)

E: Dåkker kajnn egentlig spælle streit der.

K2: Okei (?)

E: Tru'kkje dåkker det? Før av og tel... (Synger.) Ja, d'e i så fajll, aillså melodien synkoperes kun 31. I takt 31 så e det liksom sånn... kanskje d'e...

B2: Jaja, om så bære i 31.

K2: Da gjør vi det bare i 31.

E: M-m. Dåkker har løst tel det? Følge melodien. Ja (?)

K2: M-m. Tror det.

E: Ja.

B2: Tenkte på det, når eg hørte det her på avdeling for Østsia...

E: Ja, egentlig va de'kkje meininga at dåkker skulle høre den.

B2: Nei, nei æ hørte ikke så nøye.

E: Har du klart å viska det ut?

B2: Jaja, æ huske ingenting. Men det æ tenkte på, når æ hørte det som hadde vært kult ( ) det e jo på et eller anna tidspunkt, om ikke hver gang, at det kommer et sånt Yellowjackets-tricks at æ spille melodien ( )

E: Åh? (Interessert.) Åh... (Ler.)

(Keyboardisten ler.)

B2: På B-delen, akkurat der på en B-del.

E: Kors'n blir det da?

(Det snakkes.)

T2: Klar - ferdig - gå!

B2: Men, æ vet ikke om det e sånn derre kan gjøre det hver gang, da miste du liksom grooven på det.

E: Ja, det e, d'e kajnn kanskje være lurt å gjøre på en sånn..., vess vi fijnn ut at B skal gå fleire ganga en gang.

B2: Men æ ser for mæ at det her kan bli kjempofint ( ) sånn schhhooom (lydmalende illustrasjon på en brå dynamisk nedgang)... og så ligg vi igjen ( )

E: Ja. Nei, la oss fikle med den her litt.

K2: Hva er lissom..., hva er greia med det derre ( ) studio...?

E: Ja, akkurat her og no e det bære en låt vi ska spælle på konsert, så...

K2: Åja, litt hemmelighetskremmeri, ja. (Ler.)

E: Ja, neimen eg har jo spurt dåkker om...

K2: Så "to timer seinere", skriver Elin: "Det de ikke visste var at her var det festet tre kameraer i taket." (Ler.)

G2: Ja, du tar opp alt nå, gjør du'kke det? Alt vi sier og...

E: Nei, men det e jo..., eg kommer te å spørre, eg kommer te å intervju dåkker ættepå og så spørre dåkker litt og så... og så bære... ja, veldig kort og enkelt, og så kjem eg tel å spørre om... vess eg fijnn ut at d'e veldig smarte ting som e bidd sagt i detta forum mens vi øvde ijnn låten så... om d'e mulig å sitere dåkker på det. Så... d'e heilt ufarlig, det e liksom, det går meira på... meg som låtskriver og samspæll-kommunikatør og artist og så heile pakken at du e så mange ting samtidig, og så...

K2: M-m.

E: Bi meira bevisst kors'n majnn kommunisere, liksom.

K2: Ja.

(Gitaristen spiller B-del.)

E: Åja... Du (til gitaristen) va'kkje på vokalkonserten? Du ha'kkje hørt denna?

G2: Nei.

E: Nei. Ikkje du (til keyboardisten) heller?  
K2: Nei.  
E: Nei. (Navnet til trommeslageren), va du der?  
T2: Jo, var jæ'kke det a?  
E: Ja. Nei, men bære... D'e jo'kkje mulig å kontrollere aille... Eg kujnne jo'kkje kontrollere at dåkker akkurat skulle være der.  
B2: Neinei, neisj, æ va nu der, men æ huske jo'kke...  
K2: Åssen konsert var det, sa du?  
E: Hæ? På vokalkonsert.  
K2: På vokalkonsert, ja. Okei. Ja.  
B2: Æ huske ikke ka som skjer der... så ( )  
E: Ah.  
B2: Æ huske hvert fall..., æ skjønnte jo at det va den låta som vi ( ) egen arrangeringstriks.  
E: Det va utrolig dårlig lyd, det va så... Igjen, min store klage med at det va så høgt på scen', liksom at du hadde jo'kkje... nubbis.  
K2: Sånn var det hele konserten, eller?  
E: Eg bære sang den eine låten, så det bei'kkje... Ka eg ska sei, eg va bære framme og gjor' et sånn pausenummer.  
K2: Ja.  
(Bassisten stemmer fretless bass.)  
B2: Tar du en G, du (til keyboardisten).  
(Stemmer med keyboard.)  
B2: Greit å stemme fretless. Hvis d'e surt, så får æ skylda uansett.  
E: Eg tru'kkje det blir å førfalske forskinga mi, bi' det det, at dåkker telfeldigvis har hørt den i førbifarta.  
B2: Æ huske jo'kke en drit av ka som bei gjort uansett.  
E: Bob-bob? Før det at du allerede har et inntrykk av det.  
T2: Ja.  
E: Ja.  
T2: Jeg husker jo ikke no' av det, jeg heller, men asså, det vil jo uansett ha satt et preg. Du kjenner jo igjen..., nå kjenner jo jeg igjen de linjene som du synger, lissom. Det er jo, det gjør jo at du..., du vil jo ha en a'n approach ( ), lissom.  
E: Ja.  
B2: Ja, det refrengtet ( ) men det verset... Hvis æ, når æ nu ser på notan så huske ikke æ kossen versan va.  
T2: Neinei..., jeg gjør heller ikke det. Men, du vil jo uansett, du vil jo bli prega av at du har hørt'n sangen før, selv om det er bare én gang ( ) selv om jeg ikke husker eksakt hva som ble spilt, lissom ( )  
E: Ja.  
B2: Men hvis man prøve å spille det, ( )  
E: Men, det e'kkje så, aillså det... Poenget med den forskinga d'e jo at majnn ska kommunisere seg fram tel nok en konsertversjon av en låt, liksom. Sånn at det vil nok ikkje..., eg tru'kkje det førpurre det, i det heile tatt.  
T2: Neida.  
K2: Vil du ha kvinten øverst til enhver tid?  
E: Ja, d'e vel bære det deranne... Eg like det deranne mønstret som fløtte seg. At d'e akkurat samme førhøyllning, liksom..., som bære førskyves i terrenget.  
K2: M-m.  
G2: Jeg må stikke om fem minutt.  
E: Og så e det fordi at melodien ligg øverst, så du då får en..., så kvinten ligg øverst, sånn at du får en sånn der førdobling av den...  
K2: Sånn at jeg følgte melodien et stykke, men bare et stykke liksom. De to første ( ) så tilbake igjen.  
E: Ka det va du sa no?  
G2: Om fem minutt må jeg stikke.  
B2: Ska vi spille nu, eller ska vi?  
E: Ja, vi må jo prøve det. Prøv å spæll det du tenkte på B.

B2: Vi tar det når vi kommer dit. Kan'ke vi bare ta fra A, så vi får spilt låta di før vi...?

E: Ja. M-m. Bære prøv å bynn rett på en A, så får dåkker verset.

K2: Rett på A, ja. Nå skal jeg ligge med en synth, var det det?

E: Ja, du kajnn..., teste den... sånn liten sånn droneting. Ta et par takte' med intro.

K2: Ja.

E: Som..., med tromme' og bass.

K2: Hvem er det som..., er det jeg som spiller intro'n?

E: Du... Nei, det e... aillså eg bære tenke meg med resten av gjengen, at aille e med.

(Spiller intro-tema i keyboard.)

E: Bære hopp over det temaet no.

B2: 2-3-4.

(Alle spiller et par takter, så synger jeg verset (A) og B... Stopper.)

E: Ja, repeteres kanskje ikkje første gangen. Hm?

K2: (Leser blekka) Second time.

B2: Nu spilte ikke æ den B'en. Ta rett på en A-del til.

E: 1-2-3-4.

(Starter rett på en A-del. Stopper like etter inngangen til B. Legger merke til at trommeslageren bruker en beslektet variant av det noterte rytmemønsteret.)

B2: Asså, uansett så e æ vel... på 18 så e æ vel inni og snill igjen.

T2 og K2: Ja.

E: Ja også, eg trur kanskje at heile låten går litt fortar også, bære sånn... (Synger melodi i A-del for å demonstrere tempo.)

T2: Okei.

B2: Får dra på med no' show groove, asså.

E: Ja, det der e kun... d'e en indikkis.

T2: Ja. Ja. Ja. Ja.

B2: ( )

E: Eg tenke sånn langt sånn svæveparti fra 18, sånn som går opp mot refrenget.

T2: En?

E: Sånn svælle, at liksom vokse - vokse - vokse...det utvides.

T2: Ja.

(Bassisten spiller melodien på B.)

T2: Ja.

B2: Ja enig, men hvis vi e sinnssykt høyt oppe på slutt'n av A-delen da, hvis vi klare å komme oss litt opp litt... super-pompøst.

T2: ( ) der hvor det er pause nå?

E: Det går óg an, aillså det går an å bruke den... Det går an å bruke den pausen på mange måta, på den 23. Enten går det an også holde det sånn som det står der, å lage en sånn bobla, og så være heilt stilt. Og bæng på på B, ikkje sajt? Med fujll... aille sammen og løfte det på refrenget. Eller så går det an å bygge det heilt opp tel og med siste slaget i 23 og så... da tenkte eg på den neste gangen vi kjem te B, også bære la det fajlle heilt, førr da kajnn vi kjøre nå' sånn der oppbygnings-kamerat sånn med deg på...

B2: Ja, ikke sant?

E: Ja. Sånn at vi då bynne, at vi tar refrenget heilt motsatt istedenförr også...

B2: Ja, at andre gangen e det heilt nede, liksom.

E: Ja, at. Og då kajnn vi kjøre B-partiet nån runda.

B2: Ikke sant?

E: Förr å få den litt sånn... or'ntlig. Så vi bære presentere det første gangen, og så...

B2: Ja, ja men d'e da avhengig av at vi e litt på, at vi e litt oppe, rett og slett, når vi kommer ut av A-delen så e vi litt sånn der.

E: M-m.  
B2: Prøv en A-del til, da.  
E: Ja. Ja. Du tell opp der, (navnet til trommeslageren).  
T2: 1-2-3-4.

(Spiller fra A. Gitaristen lager skumle lyder som høres kule ut. Går over på enkelttoner. Stopper rett etter inngangen til B.)

K2: Okei...  
T2: Hva ble vi enige om? På B.  
B2: Opp og opp og opp...  
T2: Ja, også?  
K2: Jeg glemmer en takt jeg, tror jeg.  
T2: Også?  
K2: D-moll 5, hva er det for no'?  
T2: På B.  
B2: Nei, opp. Fullt driv.  
T2: Fullt driv på første.  
B2: Og så e det ( )  
T2: Ja, okei.  
B2: Bare den andre gangen.  
T2: Okei.  
K2: Hva er en D moll 5, D parentes moll 5?  
E: Ja, d'e vess du legg ters'n, så e det eventuelt en moll-ter, men d'e jo bære en sånn førbi, den e vældi kort aillå så det går godt... åpen kvint e like greitt.  
K2: Ja.  
E: Ja.  
T2: En gang til'a. (Teller opp.)

(Spiller rett på A, holder intensiteten opp inn til B. Spiller B ganske oppe. Stopper.)

E: Eg tenke på når vi utgang der, så lar vi det gå videre instrumentalt med å repeterer den linja som kjem i 34, aillå første gangen. (Synger og knipser linja jeg mener.) Og så legg vi det liksom litt flatar litt lenger ned på de Esus med de vekslanes bassan utover, tel vi liksom jobbe oss iynn i en ny A.  
B2: M-m.  
E: Ja.  
T2: At den linja repeteres, var det det du sa, nei?  
E: Nei.  
(Gitaristen pakker sammen.)  
E: Aillå første gangen går majnn bære rett igjønna blekka  
T2: Som det står... ja.  
E: Ja, fram tel repetisjon' som kommer i førti...  
T2: Ja.  
E: ... syv.  
T2: Ja.  
E: Ja.  
T2: Okei.  
E: Men da, eg må ha litt hjelp iynn i den deranne..., det intro 2-partiet e tenkt som en sånn... parti som kanskje gitar'n kajnn gjøre et eller ajn't fæstli' på... Men no må du stekke, så no får ikkje vi gjort nåkka som helst.  
G: (Ler.)  
B2: Men vi ska på igjen seinere i dag, ikke sant?  
E: Ja.

B2: Klokka?  
 E: Åtte ikveill.  
 B2: Kan'ke vi bare ta å gje oss nu da?  
 E: Ja? Ja.  
 B2: Så får man litt luft og...  
 G2: Blir fin den.  
 E: Hm?  
 G2: Fin den låta.  
 E: Ja, eg like den veldig godt.  
 (Noen praktiske beskjeder angående utstyr m.m. mens gitaristen er på tur ut døra.)  
 E: Du (til trommeslageren), det der likte eg. Ja. Litt sånn deranne hæftig, masse ting sånn ijnimmellom der, or'ntlig sånn.  
 T2: Litt sånn pushy?  
 E: Ja.  
 T2: M-m.  
 E: Teste vi det fretless-trikset ikveill når vi kjem te bake...  
 B2: Ja.  
 E: Bære minn meg på om det.

## 2. Øvelse: 20. juni, rom 103

E: Ka du trur (navnet til keyboardisten), om sånn droneting og sånn på den "Raindrop"- greia?  
 K2: Den som vi spilte i stad, ja. Jo, absolutt asså.  
 E: E det nåkka som må være der... Vess majnn først starte det e det da nåkka som da bli værane?  
 K2: Nei.  
 E: E det nåkka som majnn kajnn... Ikkje sajnt så det bi'kkje sånn deranne...  
 K2: Det må'kke... Dæ'kke sånn at hvis vi gjør det så må vi gjøre det hele låta.  
 E: Neinei, sånn som no ber... Eg syns det e ganske deilig med den deranne lufta som kommer iynn med den, så at det eg tenke på e litt meir sånn synth-greia på A, men piano på B.  
 K2: Piano på B, ja.  
 E: Ja.  
 K2: Ja. For det æ'kke no' vits i å ligge med sånn teppe... å teppelegge hele låta ( )  
 E: Nei.  
 K2: (Navnet til en lærer/musiker på konservatoriet) er alltid veldig på det der, hater sånn teppekeyboardister som bare skal teppelegge alt som...( ) Der er jeg veldig enig, altså.  
 E: Kem som...?  
 K2 og T2: (Gjentar navnet.)  
 K2: Jeg er helt enig. Det er mange som... har de først lagt på liksom en sånn pad-lyd på pianoet, så er den med hele tida... så... tør de liksom ikke å... at det er litt luft.  
 E: Eg syns den e så deilig den der vekslinga som kommer mellom A og B når du har den litt sånn drone, litt sånn tjukke...  
 K2: Ja.  
 E: ... massive, den heranne...  
 T2: Tjukt som smør.  
 E: Ja, tjukt som smør der...  
 T2: Ja, smør og fett...  
 E: ... og så bli det plutselig luft og...  
 T2: Som salat, frisk salat.  
 (Trommeslageren og jeg ler.)  
 T2: Hvis du tenker den en god og kremet suppe først og så har vi frisk salat.  
 E: (Ler.) Litt sånn persilledusk.

T2: Ja, åh! (Ler.)  
K2: Hva var det du sa i stad, Elin?  
T2: Du, du, det må du ha med i oppgaven din, vettu, og bruke bilder med mat og sånn for å forklare åssen...  
E: Jammen, majnn gjør det når majnn snakke musikk. Majnn bruke alt mulig sykt.  
K2: Du sa det atte..., hva var det du sa?  
E: Det va nåkka med den dråpen.  
K2: Dråpen som...  
E: ... som rajnnt over i favør av et eller ajn't.  
T2: Ja.  
K2: (Ler.) Den rant...  
E: ... i favør av at vi sku på tur, eller nå' sånt. Det va dråpen som rajnnt i favør av at vi sku... (Ler.)  
K2: Åssen gikk det da, dråpen, har jeg tenkt?  
T2: Ja, hva var det for en dråpe, var det en dråpe som dro...  
E: Det e den denna sangen...,  
T2: ... i det store bassenget. (Keyboardisten ler.)  
E: ..., "Raindrop Song", handle om.  
T2: Ja, ja.  
E: Det bei en sang av den. Eg måtte skrive om den dråpen som rajnnt over (ler), som rajnnt i favør. Nei, eg...  
Det ligg te slekta, det ligg i genan mine at eg bable sånn.  
(Spilles og prates noe løst og fast.)  
E: Du (til bassisten), vess du vil teste ut ( ) det B-partiet med den fretless'n din.  
B2: Jæ... det kan vi ta når den tid kommer, trur æ.  
E: M-m.  
B2: Æ vet ikke, æ satt og tenkte i sted kor lenge... kor langt æ ska eventuelt...  
K2: Ikke vær sky nå da. Ikke vær så sky. (Spøkefullt.)  
B2: ( ) (Spiller noen "u-sky" triks på fretless bassen.)  
(Det spilles individuelt fra flere hold.)  
B2: Ta fra toppen, bare, så... ( )  
K2: Jeg begynner, rett og slett, jeg. Jeg gjør sånn. (Legger drone-tone.)  
T2: Og da får vi tempo der. (Spøkefullt.)  
(Bassisten og trommeslageren ler.)  
T2: Starter du pad'en og så får vi tempo.  
K2: Og da er det trommerytmen, er d'ikke det?  
E: Ja, vess vi skal følle det her, så kommer det sånn rytme... ja.  
T2: Ja, og den går i tempo? (Prøver å finne tempo med metronom.)  
E: (Jeg synger intro-tema og knipser.) 1-2-3-4.  
K2: Skal vi prøve å spill intro'n også nå eller?  
E: Ja, vi kajnn prøve det.  
K2: Det var gitar...  
E: Nei, vi kajnn godt ta det..., bære få det unis først, så kajnn vi se om vi ska ha det med eller gjøre nå...  
(Keyboardisten spiller intro-tema. Det er også denne gangen en feil tone.)  
E: Nei..., ja. (Synger og korrigerer.)  
K2: Det er så mye moll, vet du, at jeg glemmer at det er dur egentlig.  
E: Ja.

(Keyboardisten spiller igjen, og korrigerer. Jeg synger med. Keyboardisten repeterer. De andre henger seg på. Vi spiller låten videre sammen. Stopper etter første B.)

K2: Også går vi rett i intro igjen?  
E: Du bære kjem som et sånn ekko, du kjem sånn... (demonstrerer) "wonderful show"...bam, bam, bam, bam, bam, bam (synger instrumentallinja etter B).  
B2 & T2: (Bassisten og trommeslageren diskuterer noe angående samme sted.)  
E: Det derann i 34..., det der sånn vid're.

K2: Okei. (Spiller tema.)  
E: Men lyst. Lyst oppe helst.  
K2: (Spiller tema oktaven over.)  
E: Også med akkorda og aillt.  
K2: Okei.  
E: Oui-oui-oui-oui-oui-oui... (Synger tema.)  
K2: (Spiller det.) Nei. No' sånt som det, lissom?  
E: Ja, så eg trur kanskje du kajnn førlate den deranne..., pad'en heilt på B.  
K2: Ja.  
E: Ja.  
K2: Ja, men da gjør jeg det. Du, jeg bare tenkte på..., er det sånn mik i flygelet?  
(Forsøker å forsterke pianolyden med mikrofoner. Keyboardisten, bassisten og trommeslageren diskuterer om mikken som står i er trådløs, slår fast at den ikke er det.)  
K2: Jeg setter'n litt opp for det, bare sånn for...  
(Latter.)  
T2: Ja. Spill litt'a. Spill litt'a.  
(Keyboardisten spiller. Det er selvfølgelig ingen forskjell.)  
T2: Ja, mye bedre!  
B2: Æ va ikke så glad i når den der pad'en blei borte, men d'e kanskje førdi pianoet e så lavt.  
E: Ja, antageligvis.  
K2: Jeg kan jølpe...( )  
E: Men, det kajnn jo hjelpe vess gitar'n gjør et eller ajn't som e meira, ka eg ska sei... Vess du (til gitaristen) har... Når du kjem ijnn på B, så kanskje du kajnn spælle nåkka som e meir sånn fyllmasse...,  
G2: M-m.  
E: ... som e... istedenfjerr den... Det går an å finne vess du har nå' sånn... ka?  
B2: Sånn pad, sånn volum-swells på de akkordan.  
G2: Ja.  
B2: D'e jo gitar-akkorda der som det hjulet e.  
E: Eller..., eller å finne fellestona som går...  
G2: Ja.  
E: Vess du, vess du har den deranne Asus2, aillså A, H og E. (Synger åttedels rytmemønster bestående av disse tre tonene.) Så kajnn den ligge heile veien.  
G2: Ja. (Spiller dette.)  
E: Ja. Prøv. Ja. Bære prøv den en gang på..., men ha nå' feitar lyd, nå' som e sånn...  
G2: Men, tenker du sånn... (Spiller tonene i fast mønster.) Sånn?  
E: Ja. (Synger for å stadfeste hva jeg mener.) Bære sånn fjerr et utgangspunkt.  
G2: (Spiller dette.)  
E: Høger oppe i registret, antageligvis, og så med en eller ajn' sånn...  
G2: (Spiller oktaven over.) Ja, med vreng og. (Trykker inn effektpedal.)  
E: Ja, koffjerr ikkje det? Koffjerr ikkje det, med sånn litt sånn delay-ting? E det gøy?  
G2: Ja. Ja.  
B2: Ja, det å være størst mulig.  
G2: Ja. Ja.  
T2: Hva?  
E: Vi prøve å finne no' på B-delen.  
B2: B-delen.  
E: 1-2-3-4.

(Spiller B med gitarmønsteret, og fortsetter uti intro 2. Stopper.)

K2: Så bra! E13...b9! (Spiller denne akkorden.)  
B2: Åja, det va ei linje til. Den så æ først nu. Nei, d'e to linjer till!  
K2: Du vil ha den ja? (Snakker om 13-akkorden.)



E: Ja, men aillså det, kanskje du kajnn..., aillså, velge ut tona sånn at du behøve ikkje nødvendigvis å ta...

K2: Alle.

E: Absolutt heile.

K2: Nei.

E: Ta nåkka som høres litt åpnar ut. Men, eg har nok skreve 13 og b9 førdi at det, sånn som den F'en og...

K2: Ja, okei.

E: D'e enkelte tona eg gjerna vil ha der.

K2: Ja.

B2: Men den gitargreia, den funka jo som bare faen.

E: Hæ?

B2: Den gitargreia funka jo som bare juling.

G2: Ja. Kanskje litt mye med å spille hele tida? Kan prøve.

E: Ja. 1-2.

B2: Ja, men. La oss bare fortsette ut den derre...

G2: Ja, ut F og C...

B2: Ja, du bare jenke det som det passe.

K2: Vi må lære oss delene litt, jeg, før vi snakker instrumentering og sånn, hvert fall for min del.

G2: Ja.

B2: Ta den B-delen en gang, da.

E: Ja.

K2: Ja.

T2: 1-2-3-4.

(Spiller B og ut i intro 2. Stopper.)

E: Eg trur..., eg trur faktisk at det deranne intro-temaet ikkje behøve å være nøyaktig sånn på...

K2: Åja...

E: Det eg trur e at vess du (til gitaristen) lage... nåkka utover der, aillså når vi går i 34 og utover så spælle du nåkka fritt, litt friar over det deranne, som vil lede oss tebacke ijnn i A.

G2: Spille no' der?

E: Ja, aillså du spælle nåkka på de åtte taktan der.

B2: E det fra 40 du tenke?

E: Fra 40, ja.

B2: Ja, du va på sporet, litt sånn derre groovy... litt sånn skummel... skumle lyda.

G2: Ja, den figur'n...

E: Ja, den figur'n funke, men der kajnn du kanskje bære løyse det opp sånn som du egentlig e i ferd med å gjøre. Og den kajnn du egentlig bære bevare, sånn at den egentlig kajnn være ganske statisk fram te der, og så bære bynne du å lede det ut i et eller ajnna...

G2: Ja.

E: Ja.

G2: Ja, at jeg jekker'n sånn at det passer inn...

E: M-m. Prøv en gang tel.

K2: Den ska'kke være så snill den låta, ska'n det?

E: Næii, men d'e..., akkurat det e litt sånn nusselig. Den B-delen der ska være sånn delvis nusselig i forhold te resten.

K2: Okei. Ja, den er ganske nusselig, ja. Enig i det. Men, introene, det er ganske slemt.

E: Ja. Okei, B-del.

T2: 1-2-B-del-nå.

(Spiller B, intro 2, 2. vers, ny B-del som repeteres (på cue fra meg) og i Coda (også på mitt cue). Stopper.)

B2: Jaasj. (Trommeslageren ler.) Den kom litt brå på.

E: Ja. Der e det et lite spørsmål om... ja, nei, vi tar det sia. Eg har løst te å gjøre nå' med den B'en, at den..., der kajnn vi gjøre det trikset med også gå ned på...

B2: Ja.

E: At vi gjør motsatt... av første.

B2: Ja, æ satt og liksom vurderte om æ bare sku rett og slett hive mæ på den derre..., men da e vi avhengig av atte... litt synthesizer og... Men at æ gjør det på... den her siste av de der. Den instrumentale varianten av de der.

E: 34?

B2: Ja.

E: M-m.

B2: Prøve det? Hvis ikke vi miste førre mye guff på det.

E: Ja. Men eg har vældi løst tel at den andre B'en ska være litt nede i forhold tel de andre... ikkje nede, men vældi åpen, sånn at eg har godt med plass og tel at melodien kjem fram og så... balle den på seg, og den kajnn godt gå to eller tre ganga den B-del'n der, før vi går ut i Coda.

B2: Ja.

T2: Men det kan være kult med én sånn nede B-del, og så kan vi gjøre de instrumental-greiene til et litt sånn sted å bygge det opp igjen, kanskje.

G2: M-m.

E: Ja, at du tenke... Tenke du på den første B'en eller andre B'en eller?

T2: Andre.

E: Andre B, ja. Den første av de andre B-an e nede.

B2: Vet du ka, (navnet til keyboardisten), sjekk om de kablan kryp inn i eller under eller ka faen, så ser du om de mik'an e der.

K2: Ja, for det hadde ikke gjort no' om jeg hørte litt bedre.

E: Men da tenke eg jo óg at vess det, i fra 21 og bortover så svelle vi akkurat på samme måte, men istedenførre å da...

B2: Beklager, vi må bare ta... (Bassisten og keyboardisten jobber med oppmikking av flygel, og følger ikke med.)

E: Ja.

E & G2: (Imens snakker jeg med gitaristen. Noe utydelig.)

E: Har du nå' sånn deranne delay-ting, nå' sånn at du kajnn ligge sånn deranne...

G2: Ja.

E: ... teppe, eller nå' sånn deranne...

G2: Kan det. Hvor da, tenker du på?

E: Mmm...

G2: ( )

E: Ka du tenke å gjøre på A?

G2: Hva tenkte du på?

E: Ja, litt sånn usekker. Vi må bære teste litt førskjellig. Får du en idé så må du bære..., dryl på vess du har en idé så...

G2: Ja, ( )

E: Det kajnn være førskjell på A-an og du treng'kje nødvendigvis å kopiere A-an, det kajnn være ei utvikling. Når du har vært innom B, så kajnn neste A-en bære med seg litt av det du ( )

E: Kajnn vi bære ta at... andre A og så svelle vi på samme måte, 21, 22, 23, men at vi der kleppe det ned, aillså når vi då tar første B så bi' den... Eg har løst tel å gjøre det så radikalt første gangen som at d'e bære eg og han (navnet til keyboardisten) igjen fram tel...ja, de fire første taktan.

T2: Okei.

E: Og så kommer dåkker krypanes ijnn på 28 og så bære tar vi en ny B, den repeterte B, som første ganga, og så med full... avdeling.

B2: Ja, du mene det her e andre B vi snakke om nu?

E: Andre B'en, ja, som e dobbel, der har eg løst tel å gjøre første fire taktan med kun meg og han (navnet til keyboardisten).

T2: Okei. Som andre gang da, eller?

E: Ja.  
(Trommeslageren teller opp.)

(Spiller fra forskjellig sted. Stopper.)

E: A.  
K2: A som andre gang.

(Spiller rett på andre A, B-del som repeteres. Stopper.)

E: Ja.  
B2: Spilte tre gang nu?  
E: Nei, bære tenkte vi sku i Coda då, eventuelt, etter den slutten der.  
T2: Ja.  
E: Mm... Vi ligg litt i samme terrenget sånn i frekvensan, trur eg (til gitaristen).  
G2: Ja.  
E: Vess du kajnn klare også, klare du å klive oppover?  
G2: Hvor da?  
E: På B.  
G2: På B, ja.  
K2: Du kan dekke sånn fra 50 Hertz til...  
(Latter.)  
G2: Jeg kan spille litt høyere i registeret. Hvis du vil ha den figuren?  
(Prøvespiller figuren en oktav over.)  
G2: Kan prøve det.  
E: Ja. Kors'n fungere det? Vi gjør det samme en gang tel, rett og slett.  
B2: Ja, prøv det en gang der æ klistre mæ på dåkker.  
E: Ja. Ja. Klistr! Klistre, klistre.  
B2: Den e jævlig sur, men æ love å bli bedre.  
T2: Stilig.  
E: A.  
(Trommeslageren teller opp.)

(Spiller rett på andre A. (Vokal får nå en "orientalsk sleng" på starten av fraseringene.) Dobbel B. Spiller intro 2 igjen, men stopper.)

E: Ja, det e tenkt bære første gangen, aillså, så har eg tenkt Coda etter andre gangen.  
K2: Okei, okei.  
B2: Ja, va'kke det hyggelig? (Hinter til fretless-spillet i B-del.)  
E: Herlig.  
B2: Ja. Bare helt sånn i bakgrunn. Men en ting æ har litt lyst til nu... Når vi spille den B'en siste gangen...  
E: M-m.  
B2: Å ha en sånn derre, en liten reharmonisering, en sånn én akkord eller no' sånn, en sånn liten ekstra...  
E: Jaha?  
B2: Sånn. Ikke no' voldsomt.  
(Trommeslageren ler.)  
E: Ja, ka? Kor da?  
B2: Æ har litt lyst til å ha den på "song" egentlig. Så han (viser til keyboardisten) har jo avdelinga for harmonikk e jo der borte, så han kan kanskje finne no' stilig. Men, bare for å... tatt den enda et hakk.  
E: Jaaa...?! (Avventende.)  
K2: Gøy det.  
E: Ska du bynne å førpurre systemet mett no?

B2: Njæ, ikke no' voldsomt. Det treng ikke å være voldsomme ting, bare en sånn liten kick, bare for å dra den enda mer opp lissom.

K2: På "song", sa du. Nei, "strong"?

B2: "Song" eller...

E: (Synger.) "I love the raindrop *song*...", d'e der du tenke på?

K2: Okei.

B2: Det her e sånn typisk, en plass der æ ville ha spilt det som står der, skjønner du, hvis det hadde vært en normal låt, ( ) så ville æ spilt en *sånn* akkord der for å få den ekstra...

E: Ja.

B2: Æ ville ha spilt ters i bass der ( ), skjønner du?

E: Ja.

B2: Så, hvis det fins no' sånn hipt, bare litt sånn... en liten ekstra.

E: A?

K2: Skal vi se... (Prøver en akkordrekke i B, og spiller en enkel dur tonika, for moro skyld.)

B2: Ja. (Ler.)

E: Den va snill. Alternativ bass på en måte.

G2: Nå tok det helt av.  
(Keyboardisten prøver flere muligheter.)

E: Eh... nei.

B2: Nei, vi kan tenke på det. ( ) Vi treng ikke bruke tid på den.

E: Vi tenke på den.

B2: Hvis æ kommer opp med en genial akkord, så skal æ si fra.

E: Gjør det.

T2: Du... bare et spørsmål..., (bassisten og keyboardisten kommenterer muligheten for en sånn ekstra akkordsak). Har du gjort den, sist du gjorde den, hadde dere... dere hadde ikke no' totakt eller no' sånn på slutten der da, på slutten av B?

E: Eh... jo. Men eg har jo'kkje, eg førandre... aillså blekka må jo være likeens når eg går... så... Men det som e greia d'e at vi gjør' den siste av B tel ei 6-takt.

T2: Ja, nettopp.

B2: Ja, vi driver også å gjør det nu.

E: Har dåkker løst te det, dåkker óg?

B2: Ja, æ har veldig lyst til å gjøre det, men...

E: D'e heilt greit, førdi at eg føle óg at den bi' vældi hæktisk, den e vældi knapp, den overgangen.

T2: Den er veldig ener den der "show", lissom. Den er veldig ener, tenker jeg.

E: Den e det, aillså.

T2: Så det er en totakt og så kommer det ny fjerdedelstakt fra...

E: Men da..., da e det vel óg sånn at idet vi går i Coda så kutte vi den... takt 48, sannsynligvis. "Wonderful show..., ba-ba-ba-ba-ba-ba-ba-ba-ba-ba..." (Demonstrerer overgangen til Coda.)

B2: Mm...

T2: Åh...

E: Før den..., då treng man ikkje den ekstra...

T2: Nei, nei, ikke sant.

E: ... takta, 48. Så det vi gjør då, bære sånn før å være hyggelig, d'e jo å bære førandre den siste takta i B tel 6/4, også kutte takt 48.

K2: Kutter ut takt 48, ja?

E: M-m.

K2: Kutte Coda, første takten?

E: Ja.

(Endringene noteres i blekken.)

T2: Ja... Nei, men det var jo bare et spørsmål, asså.

E: Nei, men eg har tenkt på det, eg har tenkt på det, men d'e vældi...

T2: Det æ'kke sikkert ( ) (Keyboardisten spiller samtidig, gjør det vanskelig å høre det som sies.)

E: Akkurat den e ikkje min...,

T2: Hysj-sssh... (til keyboardisten)

E: Eg vil ikkje legge nåkka styring på akkurat det der, men, eg har følt..., følte det på meg sist óg at det va deilig med litt...

T2: Det er jo'kke sikkert... Vi trenger jo ikke gjøre det hver gang. Vi kan gjøre det der hvor vi går videre, for eksempel?

E: Ja...

T2: Jeg vet ikke.

B2: Æ har litt lyst til å gjøre det hver gang...

T2: Også når vi repeterer?

B2: Ja. Nei, ikke når vi repeterer, nei.

T2: Nei, ikke sant?

B2: Ja, da blir det jo...

T2: Gjør det bare når vi går videre.

B2: Ja.

E: Ja, aillå så vi..., vess vi tenke oss at d'e tre B'a, da. Den første e enkel, og de to e dobbel. Så første gangen så bi' det en 6/4-delstakt der. Og neste gang B kommer, så e den første en vanlig fire, og den siste en seks...?

T2: Ja. Så, bare når vi repeterer er det fire, lissom.

E: Ja.

K2: Jeg må ha det inn med en liten teskje, jeg asså.

G2: (Ler.)

K2: Det er 48 vi snakker om, sant?

E: Nei, den har vi kutta.

B2: Nei, 33.

E: Den eksistere ikkje lenger.

K2: Den er bare vekk, den ja.

B2: 33 blir en 6/4-delstakt når vi gjør no' anna enn å repeterer.

K2: Ja, okei, sånn ja.

E: Ja.

K2: Og det er da den siste akkorden som ligger i fire slag?

B2 og E: Ja.

B2: Det faller seg naturlig.

K2: Og da var det sånn at rekkefølgen var...?

E: 6/4, 4/4, 6/4.

K2: Okei.

E: Sånn at når den e enkel, den første gangen, 6/4 takt, da går vi vid're nedover den deranne 34 og nedover der, og den fra 34 tel 47, det skjer bære første gangen. Så går vi tebacke te A, og så kjem en dobbel B.

K2: Ja

E: Og den B'en..., når vi repeterer så har vi en vanlig fire fjerdedelstakt...

K2: Ja, okei.

E: Ja, også e det 6/4-del når vi går te Coda.

K2: Okei, ja.

E: Så det bi' sånn...

K2: Og da kommer ikke de delene mer, gjør de det? Coda er'n slutt, liksom?

E: Ja, da ska vi fjinne på no' lurt, nåkka lurt der. Før det går an å... å...

B2: Kan vi legge akkorden på takt 18, bare? Æ syns alltid den høres litt rar ut.

E: Hæ?

K2: 18?

B2: Ja. Kan vi legge..., før æ trur det e no' i voicinga som skjer.

K2: Ja, det æ'kke rart, for jeg har spilt en G, jeg, vettu.

B2: Du har dét, ja? Ja, sant.

T2: Sånn!

(Keyboardisten spiller på dette stedet.)

B2: Det va litt sånn...

K2: Ja, ikke sant?

B2: Det... ( )

E: Vi treng bære å spælle litt på den, så no kjøre vi fra toppen, og så ser vi ka vi...

K2: Bare sånn..., da er Coda'n fra takt 49, da, på en måte?

E: Ja.

K2: Ja. Og det skal *alle* spille, samtlige?

E: Ja, vi prøve det i utgangspunktet, så... D'e vældi deilig å få et sånt break, førr d'e egentlig sånn vældi mykje heile veien og godt å få liksom sånn... no... ja... Eg like litt sånn deranne, det har dåkker kanskje oppdaga når dåkker spælle med meg, at eg like sånn der småting som e arrangert... (Ler.) Sånn småting. Prøve!

E: Legg litt drone førr oss.

K2: Vi begynte på... rett fra starten?

T2: Det gode.

E: Prøv å legg litt sånn deranne delay-gitar...

G2: Ja.

E: ... på A også, bære sånn førr å få sjekka det ut.

(Trommeslager spiller groove på drone. Spiller overdrevent statisk det indikerte rytmemønsteret.)

E: (Ler.) Du må'kkje spælle *akkurat* det.

(Spiller intro-melodi i piano, sammen med at jeg synger, fortsetter ut første B, og stopper etter instrumentalparti som gjentar B-tema.)

E: Ja

T2: Spilte vi seks nå?

B2: Ja.

E: Ja. Den va seks.

K2: Og så bare fortsetter vi der, sant?

E: M-m.

K2: Ja.

E: B, også går vi videre.

(Trommeslageren teller opp.)

(Spiller rett på første B, via 6/4-takt og instrumentaltema inn i intro 2. Keyboardisten spiller intro-tema og andre gangen. A-del, dobbel B, og uti Coda. Ikke alle er med på Coda-temaet. Stopper.)

B2: ( )

E: Ka passe best på...? (Synger Coda-tema i to varianter, først dur-variant og deretter moll-variant.) Vi forandra det tel F sist. (Bassist og keyboardist spiller moll-varianten. Jeg synger med.)

E: Eg trur kanskje...

K2: Ja, inn til den andre takten der, ikke sant?

E: Ja, d'e bedre med en F ejnn en Fiss.

B2: Ja. Jaja. (Overbevist.)

(Bassisten og keyboardisten spiller begge variantene igjen.)

K2: Ja, fordi det ( )

E: ( )

(Prat jeg ikke får tak i.)

E: Har du (til gitaristen) nåkka sånn deranne "Every Breath You Take" - lyd?

G2: Ja, tenker du på A?

E: Ja, eg tenke på, ja, nåkka som e litt tørrar innimellom, sånn at..., førr ellers så bli' det vældi sånn...

G2: Du tenker litt sånn, ja litt sånn rytme lissom.

E: ( ) Aillt bli fløtesuppa. Ja, flyt vældi sånn over. Også e det så deilig når det då kjem nåkka som da tar litt plass, så e det.

G2: Ja

T2: Blir lissom kjeks med ost. Da har du lissom kjeksene er litt sånn tørre...

E: Så kommer brien, som...

T2: ... som er sånn fyldig rundt.

(Jeg og trommeslageren ler.)

B2: Æ sku stramme mæ litt opp på den A-delen, så da bli det litt mere førnuftig ( )

K2: Åssen er det med takt 31, (navnet til bassisten)?

B2: Hæ?

K2: Spiller du synkopert på 31, eller gjør du ikke det?

B2: Nei, nu gjør æ ikke det. Æ trur ikke vi ska gjøre det heller. Det va...

K2: Nei.

E: Eg har løst tel at du ska spælle nåkka som e meir sånn groovy...

B2: Ja, æ jobbe med saken. Det kommer... Æ e vældi glad i å bare ligge å... (Slår an en tone på bassen.) Den lyden e så jævlig fin, men æ...( )

E: Nei, førr ikkje sajt, du har..., vess vi får litt sånn droneting på A, så har vi egentlig dekt heile den funksjon'.

B2: Ja, ja, ikke sant. Æ ska ta også lage litt luft, men d'e så vanskelig.

E: M-m. Ejnn å ligge, førr aillt ligg ganske sånn lavt. Ejnn å... det e jo vældi nydelig med fretless oppi det lyse.

B2: Ja, kanskje det?

E: Du kajnn lage en sånn, går det an å lage en sånn klatre... klatrefigur... som... (Synger en strofe som starter i en sløyfe, og går stegvis nedover.) aillså som går ned..., ovanfra og ned istedenførr å ha den deranne... (Synger den noterte bassfiguren.) Førr eg har jo starta nede, aillså sånn typisk sånn... litt sånn "baahhh"... (Lager en lav og luftfylt lyd.) Sånn.

(Bassisten spiller flere ornamenterte sløyfer.)

E. (Ler.) Ja, sånn at... Du, tenk på det. Du e bassmann' her.

B2: Ja, vi får sjå.

T2: Det er jo du som sitter med bassen. Det er jo'kke uten grunn. (Ler.)

B2: ( )

(Musikerne jammer, mens jeg sier noe om å få nok luft i spillet, etter hvert spiller vi fra begynnelsen av låten, stopper etter andre B, ved intro 2. Det er overgangene mellom deler som er den store svakheten, ellers begynner musikerne å finne ut hva de skal spille.)

E: Da e de'kkje tema, d'e heller nåkka som skjer i gitar'n der på den plassen der.

G2: Gitar, ja.

K2: Det er gitar'n, ja

E: Eg trur vi fristjille... Eg trur ikkje du (til keyboardisten) ska spælle tema på pianoet der...

K2: Nei, det tror jeg óg.

E: ... førr eg trur d'e kanskje bedre at..., vess eg søng den og så kajnn eg få litt herming derifra og litt derifra. E det en idé?

G2: Hvor da?

E: På introen, den første introen.

G2: Ja.

E: Bære sånn førr å komme i gang med... med det, så eg kajnn..., eg bruke den strofa som eg har notert men vi behøve ikkje å kjøre..., at dåkker spælle den men bære herme etter meg, legg dåkker lite grajnna på den og så...

E: Ja. Ska vi prøve meir?

T2: Mer!

B2: Ta nu en A-del igjen. Nu va æ litt mer i sona.

E: M-m. Rett på A.

T2: 1-2-3-

(Spiller fra A, over B og ny intro. Overgangene er bedre. Andre A, andre B repetert, Coda-tema sitter ikke, men vi spiller gjennom det og uti en løs og improvisert avslutning, trommeslageren og bassisten legger opp til en ritardert slutt over B-tema instrumentalt. Stopper.)

E: Det som går an å gjøre e jo og så spælle, når vi har spælt... (Synger Coda-tema.) ... og så tebakke tel en sånn enkel grunntanke med den..., sånn som på... intro, den deranne samme akkorden, men så går det an å legge det andre oppå innimellom.

B2: Ja, det går an.

E: (Synger et par toner fra slutten av Coda, tema.) Også bære ta den i..., men ta den i moll når vi hinte dit...,

K2: Men...

E: ... istedenfjerr å ta den, aillså at vi spælle en sånn deranne E7b9-akkord og så: Ba-ba-ba-ba... etc. (Synger noe som likner på B-tema.) Og så bære ligg på, går ijnnoom den av og tel.

K2: Men..., Coda'n syns jeg..., den blei litt sånn...

T2: Kul den med unis-greia, da. Det er fett.

K2: ( ) Hva er funksjonen til Coda'n? For den var så kort den. Okei.

(Det prates samtidig, vanskelig å fange opp alt.)

T2: ( ) Jeg bare sånn: "Oi", tenkte bare at: "Dette blir no' kult når vi lærer oss det."

E: Ka sa du, (navnet til keyboardisten)?

K2: Åssen er funksjon tenkte du med Coda'n, for den syns jeg nesten ikke kom fram på en måte.

E: Nei, det e vel egentlig...

K2: Den er bare fire takter den, også er det ferdig?

E: Du kajnn sei at rest'n e jo relativt kontrollert, så eg har egentlig latt det stå åpent fjerr å gje liksom folk litt sånn muligheit tel å komme med litt... solistiske utspring. Fjerr eksempel så kajnn no (navnet til gitaristen) få lov tel å vrenge av seg nåkka der..., nåkka skummelt.

G2: Ja, sant?

E: Eg har óg..., aillså... kajnn óg tenke meg å gaule litt der, men det gjør eg på en del andre låta, så eg hadde ikkje løst tel også liksom... ta av, d'e mulig at eg e bære ijnnoom den "I love the raindrop song..." (Synger B-tema i en variasjon.) ... og så bære..., ijnnimellom bære sånn fjerr å... minne folk på om kass låt det e. (Ler.)

K2: Men 53...

E: Men meira instrumentalt, tenke eg ut der, kanskje.

G2: M-m.

K2: "Repeat to fade", skal vi se, er det, åssen tenker du, vi spilte ikke fra takt 53 og ut nå, gjorde vi det ( )?

B2: Spilte

E: Nei. Aillså det vi, d'e vældi lett også bære gå tebakke på refrenget. D'e liksom bære tenkt på at de deranne..., at den, det motivet der kujnne eg gjerne ha tenkt meg å hadd, men vess dåkker bære ser bort fra de akkordan på 53, så bære "hwooh", tar vi dæm vekk, også tenke bære en sånn E7b9, aillså samme som intro...

B2: Ja, det blir sånn, ja.

E: ... og så bære legg majnn, e majnn ijnnoom en sånn melodi, ligg å spøke litt med den eller den intramelodien, og så sånn... Vess det e, ka eg ska sei, utgangspunktet der fjerr å solisere lite grajnna...

K2: Jeg tror det er vanskelig å spille E7 over den, hvis du skal ha sånn derre... (Spiller B-tema.)

E: Nei, aillså: "Ba-ba-ba... etc." (Synger moll-variant av B-tema.)

K2: Ja.

E: ( ) Det går kjempefint, det.

K2: Ja.

T2: Du, på intro 2 der, den melodien der den hørte ikke jeg. Skal den være der?

E: Nei, det va'kkje meininga at... Det eg tenkte det va at han (navnet til gitaristen) sku få lov også ta over der og spælle nåkka utifra det eller nåkka...

T2: Ja, ålreit.

G2: Ja.

E: Sånn at d'e meira sånn...



T2: Ja, for hva skjer ellers i kompet.

E: Spøll et eller ajn't sånn orientalsk som du har løst tel, liksom, som passe i den der...

K2: Men da er vi...

E: Men så vi prøve å egentlig håjlle oss tel de takten', d'e det eg tenke på da, men at det skjer et aller ajn't i gitar'n før vi går tebake tel A2.

T2: Ja.

G2: Tenker du den melodien i midten eller den under den?

E: Den som kjem i 42.

G2: Ja.

E: M-m.

T2: Ja, for da skjer ( ). Nå følte jeg at det ikke skjedde no' der i det hele tatt. (Bassisten spiller samtidig, og overdøver det som blir sagt på opptaket.)

K2: Ja, nå var det sånn E, sånn E...

B2: Sånn E-vamping, liksom.

K2: E-vamping, ja.

E: M-m.

(Vi bestemmer oss for å ta en kort pause.)

E: Vi må jobbe litt tel med denna heranne, så kajnn vi jo ta å fortsette imorra, når eg får... men eg syns vi ska ta den igjønna... en gang eller to.

(Trommeslageren setter tempo med metronom.)

G2: Jeg har liksom ingen klare ideer om hva jeg skal gjøre, så jeg får bare prøve litt.

E: Nei, aillså det kajnn eg egentlig..., godt tenke meg også ( ) vess dåkker får nåkka sånn gitar-idea, så e det bære å...

T2: Så mailer vi de...

E: Melde det.

T2: ... i løpet av... sender de på mail i løpet av...

E: Du kajnn jo legge nå' U2-gitar...

G2: Ja.

E: ... ijnntel vid're.

G2: ( ) (Vanskelig å høre for keyboardisten legger drone, og gitaristen selv snakker utydelig.)

E: Okei.

K2: Var det jeg som skulle spille intro'n?

E: D'e du som starte med drona.

K2: Ja. Jeg starter, men så skulle jeg spille melodien på'n, ikke sant?

E: Nei, eg søng det derann, også ligg dåkker på sånn hermings der. Eg trur det bi førr, eg tru'kkje det, ikkje på piano. Du kajnn bære ligge og gjøre litt sånn rare ting.

(Vi spiller hele låten. Gitaristen litt mer, og litt U2-aktig. Ting henger stadig bedre sammen. Coda-tema sitter ikke ennå. Fri del som outtro. Stopper brått.)

K2: Kult det, asså.

E: Idea om avslutning?

K2: Ja, idé! Jeg syns at vi kan gjøre det sånn som vi gjorde det nå, men så kan vi - akkurat som i den andre låta - ta den litt sånn at: "Nå, går vi videre", også tar vi lissom i den der slutten. (Spiller B-tema.) Hvis vi får slutta på en måte da.

B2: Ja, sant?

K2: Hvis vi gjør det kanskje tre ganger på rad, og så...

G2: Ja.

K2: Et eller a'nt.

G2: Men det sku'kke gått flere ganger det herre lille temaet på slutten, a? Det er jo fint.

E: Det der...(Synger Coda-tema.)

G2: Ja, den unis-greia, for... det kan nesten ikke oppfattes...

K2: Nei, det tenkte jeg på, kunne vi ikke tatt den dobbelt, når vi først tar den, og så spiller du soloparti på E, og så tar vi sånn slutt på det 53 og 54 som vi kanskje ( )

E: Eller å lage en form av den slutten og så at det der unis-temaet kommer før eksempel som opptakt te' en periode på åtte takte' eller nåkka sånt?

B2: Ja, om så alle unntatt mæ... ,

E: Ja.

B2: Og så spille æ bare... , groove ( )

E: Og så går det an å slutte med denna: "Ba-ba-ba..." etc. (Synger for å demonstrere hvordan Coda-tema blir avslutningsfrasen.) D'e jo óg en måte å slutte på.

T2: Vi kunne repetert de fire taktene der, da, en gang. Coda'n. De fire første i Coda'n.

E: Ja.

K2: At vi gjentar den første gangen, ja, vi spiller'n?

T2: Den linja, ja.

K2: Ja, det syns jeg.

E: Åja, sånn ja. Ja, nettopp.

T2: Du spiller tema og så spiller vi bare to takter med groove og øs-pøs-ting, lissom, og så en gang til tema og de to taktene og så videre. Så var det veldig kult med sånn flygel-fills, der, syns jeg. Det var pent. Du (til keyboardisten) gjorde det litt sånn nedi der.

K2: Ja, jeg syns det var litt tøft. Inn på frygisk med...( )

E: Okei, sei det en gang tel og så teste vi Coda bære sånn, ka... så du vil..., rett og slett repetere de fire første taktan av Coda?

T2: Ja.

E: Og så? Og så?

T2: Nei, og så får... noen andre ta over. (Jeg ler.) Jeg hadde bare det.

E: Ja.

K2: Nei, så kan vi bare ha sånn litt fritt øs-pøs-del...

T2: Fritt vilt.

K2: ... der egentlig alle kan spille litt fritt og sånn.

E: Men der må vi ha littegrajna... litt kommunikasjon, sånn at vi får litt plass, før ellers så bi' det vældi' sånn mølje... møljekamerat.

K2 og B2: Ja.

E: Litt sånn "call and response" ...

T2: Ja, det må jo bli dere to lissom.

E: Ja.

K2: Nja, for så vidt, men jeg tar gjerne trommer óg...

T2: Ja, jo, men jeg spiller alltid så mye der uansett ( )

K2: Ja. Men det er jo også sånn som kanskje er litt gøy å ikke helt planlegge dynamikken, men at det kan være no' spontant over det, lissom.

E: Ja.

T2: Uansett.

E: D'e bære å gro litt øra, rett og slett, så høre majnn litt på kverandre også og så...

K2: Men, var det da en som foreslo da... etter den delen, da, så tar vi igjen Coda-delen to ganger og så er det slutt, eller var det?

E: Nei...

K2: Hvis vi da går inn takt 53 sånn at det er noe kjent over slutten. Det tror kanskje jeg foreslår. Sånn at vi vender litt tilbake til...

E: Ja, på cue så kan vi egentlig bære spælle, prøve å..., vi kajnn prøve no og så gjøre det som han (navnet til trommeslageren) sei med de fire taktan som vi repetere i Coda, og så kjøre litt meir sånn fritt parti og så, på cue, tar vi 53. (Synger B-tema som også er notert i 53.) Så der, slutte der. Så lar vi den henge. E det...?

K2: Ritt'er vi da over til 54? (Synger for å illustrere ritardando i B-tema.)

B2: Næææi...

E: Eller i "time", og så bære stoppe på den. (Synger som illustrasjon.)

B2: Jada.

K2: Ja.

B2: Ja, apropos dynamikk, æ har et lite forslag. At vi tar en liten sånn drop på 21. Og så e det full schmekk igjen på 22.

G2: M-m.

K2: En...? Hva sa du, en...?

B2: En liten sånn drop i..., at vi går ned og... Det sku heller, sku' gjerne vært en sånn liten motmelodi-snutt i motsetning tel det du har, i gjerne piano eller synth eller no'.

K2: Ja.

B2: En liten sånn derre... ikke tostemt akkurat, men sånn... samtidig som vi har en liten sånn derre... moååååga-dish, så e det, når du går på den B'en, så e det... mig-a-dish...

T2: (Ler.) Migadish...

E: Det kunne vel kanskje da egentlig vært på opptakt tel 18, kanskje, før det da, d'e der eg bynne og klatre. D'e der eg bynne den bevegelsen.

B2: Ka du si, på?

E: Opptakt te 18, aillså d'e der eg bynne å...

B2: Ja, æ vet. Sant? At vi går opp og så med en liten sånn derre innpust på 21, og så...

T2: Åja, er vi der nå, ja. Ja, for der har jeg også ikke vært helt komfortabel.

E: Nei.

B2: Nei.

K2: Det ha'kke jeg heller.

T2: Jeg lurer på, er det... Er det fett og så kutte den ene ekstra takta en gang. Er det kult?

E: Den aillså, kutte 23?

T2: Ja. Bare gå schmekk rett på. Nei, det æ'kke no fett.

E: Aillt må testes. Såpass, såpass kajnn vi gjøre.

G2: Syns den kom mer enn fort nok allerede.

T2: Ja.

K2: Ja, for jeg tror jeg har bygd ut den allerede. Jeg tror jeg spiller... (Spiller akkordrekken for oss på piano.) Ja, jeg ( ) doubler'n litt.

E: Det eg tenkte på i utgangspunktet med den takta der, det va å lage en sånn liten sånn deranne pust, om ikkje heile takta, så en liten sånn... på fjerde slaget, før eksempel. Ikkje nåkka sånn deranne sånn: "Kvitjitt"... (Brå lyd.), men bære sånn... (Holder pusten.) ... at det bi' en liten sånn før... Men det ligg jo et ijnnpæll i tromme' som e bra å bevare, da, sånn at vi høre kor vi skal men den takten der va meint litt sånn kvile, et lite sånt håll, eller et eller ajn't sånt... kontrast.

T2: For det atte..., men jeg er for så vidt litt enig i at det kommer veldig kjapt inn i B der, men jeg tro'kke det ligger i den takta fordi at det er slutten, jeg tror det ligger i at man..., at den A-delen føles kort. Asså jeg har fått følelsen av at A-delen er litt kort, kanskje når man gjøre A-delen andre gangen eller kanskje første gangen kunne faktisk repetert noe der óg, har jeg fått litt følelsen av, men det er jo veldig..., det er veldig rart igjen, da.

B2: (Kommenter noe om det tekstlige.)

T2: Ja, ikke sant?

B2: Du, kan vi prøve en A-del, bare, og så ta en liten sånn der innpust på 21, for der bygg vi veldig opp til den, sant, altså om så bare sette ener'n og så bare la hi-hat'en gå eller nå' sånt og så schmack inn tel 22, for det blir ganske kort. D'e ju'kke nå sånn brekk, akkurat.

E: Ka meine du med en ijnnpust?

B2: Sånn at vi liksom går litt ned igjen.

E: Ja.

B2: Men, den e litt sånn... den e..., men. Gidd du å legge bare den akkorden der, (navnet til keyboardisten), på 21?

K2: (Legger akkord, mens bassisten forklarer noe...)

B2: Så bynner liksom moroa.

T2: Det skjønnte ikke jeg, men kan vi'kke spille det, og så...

B2: Tenke litt ned der, da ( )

G2: Litt ned i takt 21?

K2: Litt ned der, og så veldig sånn markert på neste takt, da liksom?

T2: Jeg synes det er så kort det derre, det går så fort det der at det blir liksom veldig mye opp og ned, for nå har jeg gitt lite grann på da, liksom.

B2: Jaja, men det ska liksom... D'e helt naturlig, sant, når man følg harmonikken og sånn så e det liksom sånn oppgang, så det e liksom fantastisk naturlig. Men vi e liksom fremme på et vis på 21, og så e den litte litt opp til og så...

T2: Ja, forklar meg, vi skal bygge litt opp til B, eller?

E: Ja.

T2: Første gangen, eller no' sånt?

B2: Ja. Det e derfor vi liksom ikke ska helt ned på en måte igjen, kunne ikke vi bare ha prøvd det, vi snakke så jævelsk.

T2: Ja.

B2: A.

T2: A-2-3-4.

(Spiller fra A, stopper ved B.)

B2: Ja.

K2: En gang til.

E: Eg skjønnte det.

K2: Kan'ke vi ta en gang til?

B2: Ja. Ska vi ta hele A igjen, d'e viktig å få den derann oppbygginga

T2: 1-2-3-4.

(Spiller fra A. Stopper rett etter inngangen til B.)

B2: Også en liten sånn derre... snutt borti avdelingen, så blir det jo helt perfekt.

T2: Men du setter an 22 der..., det var sånn jeg hvert fall opplevde det litt nå, at 22 kommer som en litt mer tyngde... tyngdekamerat.

B2: Jaja. Det e litt sånn derre oppbygging og så ned, ( ) også en liten sånn...også va det på.

T2: Ja.

B2: Så e det så hyggelig at det e "friends with them all" akkurat der.

E: Så hyggelig!

B2: Ja. (Ler.)

T2: Ta en gang til'a.

B2: Men det hadde vært perfekt med en liten sånn derre... (Spiller en liten sløyfe på bass.) ... sant, i melodien, eller nå' anna sånn tilsvarende det e...

E: Ja.

B2: ... perfekt.

T2: 1-2-3-4.

(Spiller rett på A. Veldig klar dynamisk oppbygging til B. B-del sitter bra. Nøling ved repetert B-tema instrumentalt, intro 2, andre A, andre B repetert. I Coda-en spilles temaet usikkert eller ikke i det hele tatt. Stopper.)

K2: Gu', så digg, asså.

E: Trur det kajnn bli ekstremt kult, det her.

T2: Ja, det er fett.

E: Ja.

T2: Men jeg æ'kke helt komfortabel i overgangen fra B ennå, jeg, asså. Jeg synes ikke det er så fett.

E: Fra B tel...?

T2: Selv om vi la til to slag der, så er de'kke helt...

E: Nei.

T2: Fortsatt ikke det, jeg syns...

E: Ka kajnn det være?

T2: Jeg tror den kan få enda mer ro, jeg, asså. Enda mere, la oss si at vi kan legge til enda litt der, faktisk.

B2: Ja, så det blir liksom en...

T2: Men det er litt for det atte jeg..., i det groovet jeg spiller så er jeg midt i sånn half-time modus, lissom.

B2: Ja, sant?

T2: Ikke sant? At hvis man på en måte...

B2: Fullføre perioden, da?

T2: Ja.

B2: Det blir sånn ti... titakters...

T2: Ja.

B2: Nei, ti slags variant.

T2: Ja.

E: D'e kanskje døfførr det føles litt sånn rart, førdi d'e ti og ikkje sånn... liksom... tolv.

T2: Ja.

E: M-m.

T2: At det kanskje kunne vært no', asså. For jeg får litt lyst til å sette en ny ener, da, på "show", der lissom...

B2: Ikke sant og da må du ha to takter...

T2: ... og så må vi ha to takter derfra, lissom, for at jeg skal få ro, da. (Ler.)

E: Ja.

B2: Kan ta og teste det en gang?

T2: Kan vi gjøre det?

E: (Tenker og synger, tester ut ti slags varianten for meg selv.) Og så! (Synger videre.)

B2: Ska vi prøve det, med B som første gangen.

E: Ja, la oss prøve det. Då tar vi og behold 6/4, men vi legg tel ei takt tel.

T2: M-m.

E: M-m, ja.

B2: 10/4.

E: Ja, prøve det.

T2: 10/4.

E: M-m, 10/4, aillå.

T2: Det mest logiske vil nok være å tenke "wonderful" som en totakt, og så... og så to... to nye takter.

B2: Ja.

E: M-m, m-m.

T2: Men vi kan, la oss bare prøve det først, da.

K2: Men, det var bare andre gangen?

T2: Ja, det må vi jo prøve, da, og se om det funker.

B2: Får prøve det som første gang.

E: Prøve som første gang, og så ... så ser vi, førr d'e da det e meininga at vi skal vid're. Den andre gangen, når det repetere', så syns eg faktisk det passe med den...

E og T2: ... korte.

B2 og T2: Jaja.

E: ( ) Ja.

T2: Okei, prøver vi B også videre. 1-2-3-4.

(Spiller B med 10-takt. Stopper.)

B2: Ja, det va egentlig helt kult, det.

T2: Ja.

E: Men eg trur d'e bære 6/4 den første gangen. Eg trur faktisk bære det e 6/4 den første gangen, førr når du kjem og repetere' B så e det greitt, då e det sånn som det stod notert opprinnelig, og siste gangen med 10/4, eg syns det passe egentlig med ei takt tel då. Førr ellers så kan det bli sånn vældi lenge før den kjem den deranne temaet, unis-temaet.

T2: Jaja. Ja, det kan hende.  
E: Så d'e den tredje gangen, då e det den ekstra.  
T2: M-m.  
G2: 10/4 tredje gang?  
E: 10/4, ja.  
K2: Nå må vi repetere litt her. Først..., aller første gangen inn sånn som vi gjorde...  
E: Ja.  
K2: ... totakt, og så en hel takt, altså to takter E7sus4, ikke sant?  
E: Ja, det som skjedd no tredje gangen e at vi har fått en 12-takters periode, der takt nummer 10 e to fjerdedel.  
B2: Ja.  
E: Rett og slett.  
K2: Takt 10 i forhold til B, da?  
E: Ja, vess du førandre den, vess du førandre den siste takten...  
K2: Ja?  
E: ... tel tre takte', også sette du 2/4 i den første...  
K2: Ja.  
E: ... og 4/4 i de to neste. Og det e, men d'e kun tredje gangen.  
B2: Tre forskjellige...  
E: Ja, d'e kult det.  
T2: M-m. Nei, men den andre blir vel lik, sant? Da er det bare en vanlig takt som det står, da.( )  
E: Nei, vi har..., når vi repetere' e det sånn som det står, men ailler siste gangen så e det ti.  
T2: Da er det dét, ja. Sånn som...  
E: Ja, før vi går tel Coda.  
T2: Okei. Okei, ja det er jo maksimalt...  
E: "Wonderful sho - - -... (Synger)  
B2: Maksimal forvirring.  
T2: Maksimal forvirring, ja, det var det jeg mente.  
E: - - ow". (Synger fortsatt.) Ba-ba-ba... etc.  
G2: Ja, 10/4, asså, det er jo siste gang det.  
T2: For det stedet har vi'kke klart, ennå.  
K2: Men, hvordan skal vi gjøre det nå?  
E: Før å skaffe litt ro over i... eg e... egentlig enig i det aillså.  
K2: Jeg er veldig enig i første tingen vi gjorde nå. Men, hvorfor skal vi gjøre det... tre forskjellige ting, hver gang? Det vet jeg ikke om jeg er enig i.  
T2: Men kan vi'kke prøve det først, da. Vi har jo'kke prøvd det ennå ( )  
K2: Jo. Klart.  
E: Men... det e litt deilig vess du får... før du (til keyboardisten) legg utover den..., aille de Esus..., den stigninga mot 40 og du kjem med meir, så e det deilig å få det der temaet som... aillså sånn som det står i 34.  
K2: Ja.  
G2: M-m.  
E: Ja.  
K2: Men i forhold til hvilken av de sluttene?  
E: I forhold te den andre. I forhold te den 6/4 eller...  
K2: Ja, det er jeg helt enig i. Det passer kjempebra. Men, hva gjør vi da?  
E: Så fortsette vi.  
K2: Når vi kommer i andre B, hva gjør vi da?  
E: Andre B gjør vi det sånn som vi avtalte ista'.  
K2: Fire, bare, altså en takt.  
E: En... Ja, du tar en 4/4...og... Når vi repetere' så gjør vi det som en 4/4-takt...  
K2: Ja.  
E: ... når vi skal tel Coda gjør vi det som en 10/4-takt.  
G2: M-m.

K2: Okei. Ja, vi prøver det.

E: Siste B, da.

K2: Dette *må* jeg bare drite meg ut på, det er jo... (Ler.)

T2: Du, det er akkurat sånn som..., det er akkurat sånn som vi gjorde det ista', bare at første gangen du spiller B så legger du til en takt.

K2: Ja, okei.

T2: Siste B, da.

E: M-m.

T2: 1-2-3-4.

(Spiller siste B... og videre. I Coda repeterer vi Coda-tema på cue. Trenger mer drill, dette temaet. Outtro-partiet inneholder gode ideer. Jeg blir alene med slutten, B-temaet. Stopper.)

T2: Ja, da var det dét, ja.

B2: Ja. Æ tru'kke det ska gå for lenge, den greia der.

T2: Nei, jeg visste bare at den skulle komme, jeg glemt det.

E: Men, aille være med på å markere da, siste gangen, og så kan vi bære prøve å ha det som en slutt sånn foreløpig.

K2: La oss ta noen takter da, og så går vi rett i slutten.

T2: Ja. 1-2-3-4.

(Spiller noen takter og går til B-tema på cue.)

T2: Ja, det er fin slutt det.

E: Ja.

T2: Det blir enda finere med to like stikker. Det blir fint.

E: Hæ? Åja, sånn.

T2: Nå er..., det jeg egentlig er mest usikker på nå, er egentlig fra altså... overgangen der, fra intro 2 og videre. Den syns jeg er rar.

B2: Æ syns den e litt lang, når det ikke e nå' solo der.

T2: Ja.

E: Ja.

B2: Æ trur du med fordel kan halvere han.

G2: Andre verset?

E: Ja.

K2 og B2: Nei, intro 2.

K2: Ja, hadde vi periodefølelse på den egentlig, eller var det...?

B2: Nei, asså, æ vet ikke.

E: Nei..., dåkker tenke på at vi burde gådd tebake te A før, aillså ifra intro 2.

B2: Ja.

E: Så, kutte heile intro 2 eller kutte halve intro 2?

B2: Neinei, bare kutte fire takter av den.

E: Ska vi prøve det?

B2: Ja. ( )

E: Eg syns den e fin den linja der ifra 34 og bortover, så...

B2: Jaja, e du steingal...

E: Men eg kujnne ha tenkt meg å tadd den litt meira, litt meira luft, eg tenkte at du (navnet til gitaristen), vess du ikkje spælle den der: "Di-do-ri..." etc. (Synger den tre-tone-figuren.) på akkurat 34, sånn at bære du (til keyboardisten) får det temaet, også kjem du (til gitaristen) iynn igjen på Esus2 av de der akkordan... de klatre-akkordan der.

G2: Ja.

B2: Ja, også spille vi lissom dem også spille fire takter fra 40 til 44.

E: Ja, vi prøve.

T2: Kan vi ta fra B igjen, for da...

E: Riktig. Første B.

T2: (Ler.)

B2: Det må æ ha en gang til, æ.

E: (Ler.)

K2: Du må ha dæ inn mæ tæskjæ... (Hermer etter nordnorsk dialekt.)

E: Hæ...(Keyboardisten sier mer på tulle-nordnorsk.) Første... første... (Ler.) første B-en, og... d'e der eg har den eine ekstra takta, den nest lengste overgangen, ikkje sajt?

K2: Jajajaja.

B2: Vi kutte 44 til 47.

E: Også... Ja.

K2: Okei, så da er det fire takter med ( )

E: Vi prøve fire takte' intro 2 istedefør åtte takte' intro 2.

K2: Jepp. Men nå hadde vi sikkert to takter intro 2, for å si det sånn.

E: Jammen, vi gjør det, så bære prøve vi også bære bein-tell, se om vi får det...

K2: Fire takter intro 2.

B2: Ja, eller...

T2: 1-2-3-4-5-6, også 1-2-3-4. Seks pluss fire, da, lissom.

(Trommeslageren teller opp.)

B2: Kor vi tar fra?

E: Første B.

T2: 1-2-3-4.

(Spiller fra første B. Intro 2 med justert lengde. Andre A. (Jeg utbryter "Eg like det!" i begynnelsen av A.)  
Dobbel B. Coda, nå er Coda-temaet x 2 også i ferd med å innarbeide seg. Outtro-del. Mer orientalsk improvisasjon enn før. På mitt cue, går vi til B-tema. Stopper.)

(Latter. Trommeslager spiller litt videre med et annet groove.)

E: Rett over i en ajn en.

T2: Ja, men det er fett.

E: E'kkje detta kult?

G2: Ja.

E: Ja.

K2: Skal vi ta også ta neste låt, så tar vi den sånn etterpå, for å få litt avstand til den, for nå er jeg veldig sånn... nå er vi vældi inne i den.

E: Ja.

G2: M-m.

B2: Ja, helt enig.

K2: For å få en helhetsfølelse.

E: Men dåkker må hjelpe... hjelpe meg å huske ka vi gjør før nåkka på denna. Eg har notert, i hvert fajll, men eg e enig. Vi kutte fire av intro 2.

T2: Så fett da!

E: M-m.

B2: Ja, æ syns det funka.

T2: Eneste er når vi går til A der etter intro 2 der, så føler jeg at nå ble det kanskje *for* nakent plutselig der...

E: Kaførrnåkka på?

T2: Det er veldig kult at det går helt ned, men det blir veldig sånn nakent.

B2: Ja, æ trur at synth'en va litt sånn...

T2: Ja, for du kom litt etter hvert, eller?

K2: På intro...?

E, B2 og T2: Nei, på (andre) A.

K2: Ja, jeg kom etter hvert. Det var bare det, egentlig.

T2: Ja, men jeg kan kanskje ligge der fra starten.



K2: Jeg tror egentlig ikke at...

T2: For det ble *helt* nakent lissom.

K2: Jeg tror egentlig ikke at andre A-en ( ) i vid forstand, i hvert fall for min del, da.

B2: Æ trur vi treng...( )

E: Neida, eg e enig i det.

B2: Æ spille liksom ett slag også vente æ i to takta før æ spille nå', så vi treng den derre.

K2: Men det er veldig sånn skisse, det som er ligger sånn skrevet, ikke sant?

E: Ja, aillså det, ideen min som eg gjerna vil bevare e bære at eg gjerna vil ha en sånn droneting først, før den e sånn fyldig og fin på A, men så e det nettopp som du sei, ikkje nødvendig å kopiere den andre A-en.

K2: Nei, sant?

E: Du kajnn utvikle den, det kajnn fløttes i terrenget, og det kajnn gjøres mykje rart...

K2: Ja.

E: Men det e fint at det ikkje bli heilt...( )

B2: Ja, det må være no' for å fylle ut, for bass e det lite av akkurat der.

T2: Var det kult å repetere i det Coda'n nå, de der fire taktene, var det kult, eller...?

G2: Deilig.

E: Det må bære gjøres med litt meira overbevisanes presisjon, trur eg.

T2: Ja. (Ler.)

E: Førdi at det bi' litt sånn deranne søle...

B2: Ja, der e en ting. Den siste ton' du synger der, da synger du en D, sant?

E: Ja, d'e jo en D.

K2: Jeg tror han der pustekameraten din...( )

E: (Synger siste sløyfen i Coda-tema.) Kass e... (Synger igjen. Og keyboardisten spiller etter.) Ka e den siste ton'?

K2: D.

E: En D, ja, det ska være oppløsning der óg.

B2: Ja, ikke sant?

E: Ja.

B2: Ja, æ blei litt satt ut av det. Når æ endelig trudde æ kunne læse noter, så hørtes det enda verre ut, liksom.

E: Ja.

B2: Nei, men...

E: That's a glipp... Førdi at du ser, eg har D på takta før, og så har eg glømt å putta ijnn i den neste.

B2: Nei. Æ ska øve på den, også ska den sitte som et skudd.  
(Bandet leter fram blekka på en annen av låtene vi forbereder til konsertene.)

G2: Jeg har skrevet U2 på alle notene. Jeg skjønner ikke...  
(Latter.)

E: Men aillså, du spælle jo ikkje egentlig U2 på den "Raindrop Song" no.

G2: Knappe notater.

### 3. Øvelse: Gjennomkjøring 21. juni, rom 103

T2: Å, den derre regndråpa har jeg ikke skrevet opp no tempo på. Det var her omtrent. (Setter på metronom, og nynner refreng-melodien.)

E: Det va ikkje sætt der.

T2: Nei, sant?

E: Eller så e det sånn at vi dreg opp tempoe', sannsynligvis.

T2: Jaja, vi gjør det vettu. Vi sier det er 104.

G2: Det er veldig bra... ( )

(Noe snakk og latter. Kan ikke tyde det i klartekst.)

E: Kofførr har du skrevve U2 på den?

G2: Mangel på referanser.

E: E det mangel på referansa?  
G2: Ja. ( )  
K2: Da kan du begynne med å skrive "The Edge", for eksempel.  
(Latter.)  
G2: Litt på... litt på kanten.  
E: Ja. Du kan skrive... "Police".  
G2: Ja. Ja.  
E: Eg kajnn hjelpe deg å fjinne på ting.  
G2: Ja.

(Trommeslageren har allerede begynt å spille groovet på låten. Keyboardisten er i ferd med å henge seg på.)

K2: Okei. ( ) (Starter drone-tonen.)  
T2: Der kom den, ja. Okei.  
E: Prøv å bend meir: "Boooåååing." (Synger illustrasjon.)  
(Keyboardisten forsøker.)  
E: Eg tenke på den der: "Duuuu-uuuu..."  
K2: Åja, sånn, ja. Ja. (Prøver en gang til. Blir veldig sakte bending.)  
T2: Også bynner jeg, eller?  
(Latter.)  
B2: Da-da-da... oo-oo-oo-oo...  
(Keyboardisten gjør det igjen, bender fortere nå.)  
T2: Det er ( ).  
E: Ja, vejnt no bære.  
(Latter.)  
T2: Okei.

(Vi spiller låten fra starten og gjennom. Overgangene sitter passe bra til tross for en del endringer som kom til på forrige øvelse. På Coda-tema, stopper det opp.)

E: Yes.  
T2: Klarte ikke.  
K2: Vi glemte at pianoet skulle ligge aleine andre B'en.  
G2: Ja.  
T2: Ja, det glømte vi óg.  
B2: Åh, faen.  
T2: Ja.  
E: D'e litt godt førr den får bære litt luft, da.  
T2 og B2: Jaja.  
E: D'e bære sånn vældi' kort opphold, så det bryt ikkje så mykje...  
K2: Siste gangen var det ti slag... ( ), på den plassen?  
B2: Ja.  
K2: Ti... slag, ja.  
B2: Alle de der huska vi.  
E: Ja, eg óg, heilt... inga problem.  
K2: Det er vanskelige, det...  
B2: ... det huske vi. Æ satt her og tenkte lite grann: "Må du huske på kossen den B-del'n va..."  
E: Og du ha'kkje en gång bynnt å baintes på papiret.  
B2: Nei..., det kommer nu. ( )  
E: Det va det unis-temaet, det va der det stoppa.  
G2: Kan vi bare ta det, også spille det om og om igjen?  
E: Ja. La oss gjøre det. Bære spæll de der fire takten te han (navnet til trommeslageren) nån ganga, og så får vi ijnn det der temaet.

T2: Fire taktene til (sier sitt eget navn)?

E: Det du foreslo vi sku' repetere en gang i Coda.

T2: Ja, det der ja.

E: Så då kajnn vi jo bære repetere det en del ganga, bære sånn førr å få ijnn det der temaet.

B2: Ja.

K2: Ja, lurt. Yes.

(Bassisten spiller det sakte for seg selv.)

E: Så va det F - D på slutten, ikkje Fiss - Diss.

B2: Ja.

(Gitaristen spiller avslutning på tema for seg selv.)

T2: Det er overgangen som er vanskeligst, da.

B2 og E: Ja.

T2: Men vi kan godt ta det. Coda.

E: Men d'e... ja. D'e bi' kult når vi får det tel. D'e trur no æ. Det trur ho Ælin.

(Mer spilling på Coda-temaet hver for seg. Trommeslageren stemmer trommene.)

T2: Jaha, hvor tok vi'n?

E: Vi loope de taktan...

T2: De fire?

E: ... i Coda.

T2: Nettopp.

E: De fire taktan.

T2: 1-2-3-4.

(Spiller disse fire taktene flere ganger. Stopper.)

T2: Ja.

E: Prøve B'en før det der, den siste B'en.

T2: 1-2-3-4.

(Rett på B'en før Coda, og går i Coda. Denne gangen er alle mer med på temaet. Stopper med B-tema etter en kort Outtro-del, på cue fra meg. Ikke alle er med der.)

E: E det slutten eller ska vi slutte med: "Ba-ba-ba...etc." (Synger Coda-tema.)?

K2: Nei, syns vi sku' slutte sånn.

G2: Nei, slutte sånn.

E: Slutte sånn som vi gjør?

K2: Bare gjøre det, kanskje... Kanskje det skulle vært... Kanskje hele skulle vært litt ned i tempo? I og med at det er to takter, lissom. ( ) (Synger B-tema lavt og i et mer majestetisk tempo.)

E: Ja, førr eg tru'kkje det ska gå sånn gradvis ned, så det må være...

K2: Vi kunne bare satt det med en gang litt ned i tempo... litt seinere.

E: Ja, det kajnn godt. M-m.

K2: Ka du (til trommeslageren) tru'?

T2: Hva?

E: Bære få en liten, liten smule, bære så det bli litt meir sånn... d'e bære førr å få det meir sånn majestetisk.

T2: M-m.

K2: Rett og slett for å markere det litt tydelig.

T2: M-m.

K2: Skal vi bare ta rett på Coda'n og så ut?

E: Okei.

T2: 1-2-3-4.

(Spiller rett på Coda. Outtro-del. Avslutter med B-tema i litt roligere tempo.)

E: Passe langt på slutten der.  
 K2: Ja. Det går an det?  
 E: Ska eg tælle... cue sånn, eller ska vi bære... (Viser til at jeg har talt til fire med fingre i luften for å cue.)  
 K2: Jeg syns bare (navnet til trommeslageren) kan styre det, egentlig.  
 T2: (Lager gråtelyder.)  
 G2: Hadde vært kult å dra det litt på slutten der, hvis det går no' sted.  
 B2, K2 og E: Ja.  
 T2: Det er første låta i settet, da, så... Sånn sett så er de'kke no' egna å vampe lenge, lissom.  
 K2: Nei.  
 E: Passe det å bynne med den?  
 B2: Ja, er du gær'n.  
 E: Kanskje ikkje.  
 T2: Men kanskje.  
 E: Men kanskje.  
 K2: Jo, er de'kke det?  
 B2: D'e jo en liten pang-åpning, óg da. Kan'ke vi bare gå vid're og så...  
 E: Vi kjeinne på det.

#### 4. Øvelse: Gjennomkjøring 26. juni, rom 103

(Keyboardisten ligger med drone-tonen lenge. Trommeslageren legger seg på med groove. Vi spiller gjennom frem til andre B, repeterte B. Roligere tempo på hele låten denne gangen.)

E: Repetere. Ja. Det går litt sakte.  
 K2: Glemte vi intro'n eller åssen var det?  
 E: Ja, eg bære hoppa over den...  
 K2: Ja.  
 E: Vi ska' ha den... Eg ska' ha den med, bære sånn... Den ska'kkje være sånn lang, da.  
 K2: Nei.  
 B2: Nu va det rett i repetisjon, sant?  
 E: Ja.  
 B2: Det va bare: ... "show" ..., dysj, sant?  
 E: Ja.  
 T2: Og så på toppen igjen, nei, på B?  
 K2: 2/4 og 4/4 første gangen, og så var det 6 fjerdedel, eller var det akkurat som det egentlig stod i utgangspunktet?  
 B2: Andre gangen e det...  
 E: Andre gangen e det ei vanlig firetakt, så e det 10/4 siste gången.  
 B2: Æ har ju skreve det ned, men æ ( )  
 E: Kan du (til gitaristen) spælle det der ba-ba-ba... (Synger tretonetemaet.) ... at du spælle *kun* der oppe?  
 G2: Snakker du til meg?  
 E: Før at du skifte, liksom..., når du skifte og går opp en oktav... Og når du ligg der så bli' det litt sånn krangling mellom meg og deg, eg hørte på opptaket...  
 G2: Ja, det er sant det, jeg sku'...  
 E: Det opptaket... så aillså så... rett og slett... Vi ligg heilt i samme..., så vi tar livet av kvarandre der. Så vess du legg deg opp der...  
 G2: Ja.  
 E: ... sånn, så du har brukt og skifta..., aillså etter fire takte' så skifta du og gikk opp.  
 G2: Ja, stemmer det.  
 E: Men du kajnn egentlig bære spælle oppe.  
 G2: Ja, okei.

E: Så treng du'kkje å spælle det..., og så treng du'kkje å spælle heilt slavisk, aillså akkurat likeens...  
G2: Nei.  
E: ... du kajnn spælle... nåkka a la det.  
G2: M-m.  
E: Ska' vi se, har du nå', passe det å legge ijnn nå' sånn delay der, sjøl om du spælle der?  
G2: Ja, kanskje.  
E: Så du får litt meir sånn at det leve meira, på en måte.  
G2: M-m.  
E: Før det bi' vældi sånn... At du spælle enkelttona, men at du får litt delay på det.  
G2: Prøv.  
E: Du kajnn jo legge topptonan som en sånn slags andrestemme. (Synger for å illustrere.) Aillså et eller ajn't.  
(Gitaristen klunker litt.)  
E: Skjønne' du ka eg meine?  
G2: Eh... nei, ikke helt. (Spiller tre-tone-motivet.) Fint å ha den som går, da. Jeg kan kanskje prøve å legge litt delay på i tillegg...( ), underdele litt mer.  
E: M-m. Prøve.  
B2: Ska vi se, nu prøve æ... den derre i takt 21, der va det jo en liten sånn derre greie ( )  
K2: Ja, vi gikk litt ned, ja, gjorde vi'kke det?  
B2: Ja.  
E: Før den bi' vældi sånn flat den figur'n... (Snakker ennå med gitaristen.) Så meir sånn... (Synger noe.)  
At du får litt meira sånn at du dajnse meira der.  
(Gitaristen spiller noe som ligner.)  
B2 & K2: (Bassisten og keyboardisten snakker om takt 18-23 i bakgrunnen. Vanskelig å høre det de sier. Det pågår to samtaler samtidig.)  
E: Også vess du ligg der oppe så e det så fint, før då får eg liksom... Eg ligg liksom veldig i mettleie sjøl.  
G2: Ja.  
K2: ( )...også lar vi den bare bygge. Det er egentlig ganske fin passasje som man kan bygge ut.  
E: Ja. Då kommer begge dela vældi' fint fram.  
B2: Jaja, men det funke jo før det, d'e jo bare en liten...  
K2: Ja, men at lissom... at det vokser, tenker jeg.  
B2: Nesten bedre å ha det bare andre gangen, trur æ.  
K2: Hva sa du?  
B2: Da e det nesten bedre å ha den bare andre gangen, trur æ.  
K2: At vi bare gjør det andre gangen?  
B2: Ja.  
K2: At vi lar det være crescendo første?  
B2: Ja.  
K2: Ja, okei.  
T2: Hele, da.  
E: Ja, kajnn vi prøve en B-del først, før at vi har litt sånn endring på gitar.  
T2: Kan vi gjøre. 1-2-3-4.

(Spiller en B-del, B-temaet instrumentalt og stopper.)

B2: Finest når den går hele tida, da.  
G2: Hæ?  
B2: Finest når den går hele tida.  
G2: Ja.  
B2: Jevne...( )  
E: Kajnn du da legge delay på den? Vess du gjør det.  
(Gitaristen spiller samme motivet med litt delay.)  
G2: Vanskelig å få så mye delay...  
E: Ja.

G2: Prøve nå. (Spiller med mer delay.) Tror jeg skal legge delay'en mellom de, da, at det kanskje blir sånn...  
E: Ja, bi' det førr mykje?  
G2: Vet ikke. Jeg tror kanskje det blir litt heavy, asså.  
E: Ja. Ja. Men den... den figur'n sånn som den e no, så e det bære at den antageligvis tar veldig mykje plass... på det refrenget, sånn at vess du no spælle det der oppe i registret så hjelpe det litt, også hjelpe det kanskje med kortare tona.  
G2: Ja.  
E: Sånn at de'kkje bi' sånn "Baaa-baaa-baaa..." (Synger lange toner.) Førr da hâjll' du på en måte veldig sånn intenst sånn... krampe ( )  
B2: Men det der e sånn volumting.  
E: Ja.  
B2: Det ska lissom være litt i bakgrunn'.  
G2: Ja.  
K2: Mer sånn tepping.  
E: Tar vi fra topp.  
K2: Ja.  
T2: Fra topp, ja.  
E: Så litt høger tempo.  
B2: Også litt ned ifra 21 andre gang.

(Spiller låta. Partiet fra 21 andre gang, er ikke på plass dynamisk. Roter oss bort på Coda-tema første gang. Bedre når det repeteres. Stopper med B-tema på cue.)

E: Va den borte den Coda-en? Også e det aillså F - D på slutt'n, ikkje Fiss - Diss. (Synger Coda-tema. Keyboardisten repeterer siste sløyfe med F og D på plass.)  
B2: Ja, faen. Nu skjønnte æ ka æ...  
K2: Hvordan telte vi før vi gikk til Coda'n igjen?  
E og T2: Ti.  
K2: Ti, ja.  
B2: Ja, fra...  
K2: Ifra "wonder..."  
E: Der tæll vi 1 ifra "wonderful..." 1-2-3-4.  
K2: Åja.  
E: (fortsetter) "Ba-ba-ba... etc." (Synger Coda-tema.)  
B2: Ja, det va det, æ bynte å tælle sæks på det der "show", æ.  
T2: Akkurat.  
B2: Usikker på mine egne notata.  
K2: Asså, da er det egentlig som første gangen da?  
E: D'e liksom den samme takta... Nei, første gangen e det...  
K2: Nei, da var det...  
E: ... då e det seks firedel, va de'kkje det vi va enig om?  
B2: Jajaja.  
E: Så d'e liksom den... den takta den e 6/4, 4/4, 10/4. D'e *kun* den..., ja aillså... du legg tel liksom to ekstra.  
K2: Ja.  
E: Men da må du tælle én ifra "show".  
K2: Ja.  
B2: Men..., men et lite forslag, d'e at den 21 nu, vi treng ikke å gå fullt så mye ned som vi gjor' nu.  
G2: Nei, det ble...  
B2: ... litt i overkant. Men når vi da kommer inn igjen, også går vi i det derre unis-kjøret på B der, når vi da kommer inn igjen på 28, og komme inn med mer spell, liksom.  
E: Ja, tenke du på den andre B?  
T2: (Sier noe jeg ikke kan høre. Noe bekreftende på forslaget til bassisten.) Okei.  
E: Du har en avlegging også kjem dem med ifra...



# Intervjureferat

---





## Intervjureferat - band 1 og band 2

---

B: (Bassist, band 1)                      B2: (Bassist, band 2)  
T: (Trommeslager, band 1)              T2: (Trommeslager, band 2)  
G: (Gitarist, band 1)                    G2: (Gitarist, band 2)  
K: (Keyboardist, band 1)               K2: (Keyboardist, band 2)  
P: (Perkusjonist, band 1)

### 1) Hva slags type låt er "Raindrop Song"?

B: Etnisk poplåt, etno-pop.

T: Etno-pop, litt folk, litt pop/rock-elementer, Elin-musikk, kanskje.

G: Pop-fusion. Vanskelig å plassere den i en sjanger. Litt etnisk, litt worldmusic-inspirert pop-fusion, norsk fjelljazz-inspirert, fin blanding.

K: Litt world, etnisk pop

P: Fusion av forskjellige ting, Garbarek i kompet på slutten. Ikke akkurat etnisk, vanskelig å plassere. Fjell og vidder; naturmusikk.

B2: Nei, si det! Jeg vet ikke jeg. Popmusikk for spesielt interesserte. jazz-pop, men mye mer pop enn det er jazz, synes jeg.

T2: Veldig vanskelig å si noe om det egentlig. For meg blir det å la den musikken du lager generelt. Jeg kjenner deg jo, kjenner til hva du er inspirert av og kjenner oss som band. Mye world i melodikken, kanskje. Består av flere elementer, slik som flere av låtene dine er. Det er mange ting det **ikke** er. Kanskje lettere å si hva det **ikke** er enn hva det er.

K2: Etnisk folkepoplåt; ganske improvisert låt.

G2: Fusion-forankret? I hvert fall harmonisk, har jeg inntrykk av. Eksempelvis de parallelle forflytningene i B-delen. Ikke det at jeg har hørt så mye fusion. Etno- eller world med litt pop og rock og fusion - kanskje.

### 2) Hva synes du om arrangementet vi kom frem til?

B: Hadde vi hatt mer tid, kunne vi ha gjort enda mer. Dynamikkting kunne ha blitt gjort finere, mer definert. Ikke vant til å spille med [T], derfor kommuniserte jeg ikke så bra med [T]. Fine variasjoner.

T: Veldig greit, fikk prøvd ut alt som ikke funka no særlig. Ble bedre enn jeg trodde. Tøft. Vanskelig låt å spille. Tricky låt sånn sett. Mange småting må jobbes med for å få det skikkelig. Pop med hjerne.

G: Jeg synes det var fint og melodisk. Gode ideer ble til underveis. Kunne ha jobba enda mer med den, da ville jeg ha fått enda mer trygghet på å spille den. Gjennomført og fint arrangement. Kul slutt. Det å bli ordentlig samspilt tar tid, og jeg har ikke spilt noe særlig med disse folkene før - kanskje derfor ikke helt trygg for å slå meg løs.

K: Fint. Fin oppbygging og nedbygging, en viss terrassedynamikk, fin form.

P: Veldig fint. Fin fremdrift og oppbygging. Delene fungerte bra, den var interessant hele tida. Alt falt veldig bra på plass. Likte godt at det tok såpass av på slutten, og at vi brukte tid på å bygge den opp i starten.

B2: Ja, var ikke det fint da? Det er jo en utypisk låt. Går ikke an å kjøre streit poparr. Synes vi fant noe som passer låta bra. Arrangementet ble tilpassa låten.

T2: Synes det er sånn som med de andre låtene vi spiller, blir mer og mer fornøyd jo mer vi spiller; for hver gang vi spiller på låten. Jo bedre kjent man blir med låten. Jo mer vi jobber, jo flere ting trigges i prosessens gang. Klarte jo å finne min rolle i sammenhengen, men ville vært mer fornøyd hvis vi hadde hatt mer tid. Det skjer liksom noe hver gang man jobber med låten.

K2: Naturlig arrangement. Vi holdt oss ganske strengt til det som var forslaget. Fordelte oppgaver innad i bandet og prøvde ut forskjellige ting. Ikke speisa, ganske ryddig. Det ble lagt til litt improvisasjonsting på slutten - mest preget av frihet her.

G2: Bra. Føler vi fikk underbygd det som bor i låten; vi fikk gjort det som låten krever. Låten krever for eksempel oppbygging mot refrenget; B-delen. Refrengene er en høydare mot de luftigere versene; A-delene. På den måten blir det variasjon mellom delene.

### **3) Hvordan kom du frem til de musikalske løsningene på ditt instrument?**

B: Tok først utgangspunkt i linja du hadde skrevet i blekka, og holdt meg til de noterte ters-bassene på refrenget. Og det hjalp meg på gang at du sa det der om Massive Attack. I hovedsak brukte jeg blekka, men også med noen egne løsninger på ting. Litt vanedyr på spillemåte, særlig når det er tidsgrenser for hvor lenge man får øvd før en konsert. Dette resulterer i at jeg raskt kopierer erfaring. Vil bare finne noe som jeg kan spille som fungerer.

T: Fra starten av tenkte jeg noe tamgreier med hender eller klubber, hørte for meg skarptrommespill med visper. Ting sa seg litt selv, prøvde å finne noe å spille som var mening i; interessant for meg selv. Spilte sekstendeler vekselvis hand og bein på hihat åttedel - slik fikk jeg frem en mykere sekstendels-feeling som fungerte godt med grooven til [B]. Groove er time; fysisk gode vibrasjoner i en metrisk målt time.

G: Type musikk som jeg liker godt. Gjorde en typisk ting som Eivind Aarset ville ha gjort; stjal litt fra han. Kunne ha funnet på andre ting å gjøre.

K: Litt med det du sa, om dronen, og så det som stod på blekka, og litt på grunn av hva jeg har hørt fra før. Litt det jeg syntes passa inn. Synes pad passet fint, og pianoet på refrenget som du ville ha passa fint. Valgte ut fra de lydene som var tilgjengelige på det ene brettet, bare mulig med to lyder om gangen.

P: [T] og [B] var utgangspunktet for meg, la meg på de tingene de gjorde.

B2: Gjennom improvisasjon. Tenker mer som arrangør enn som musiker her. Prøvde å ta minst mulig plass - det er nok av andre ting - mye som skjer; ganske tung harmonikk. Ikke plass til for mye.

T2: Ikke godt å si. Dels prøving og feiling. Prøver noe man tror vil passe ut fra erfaringene man har fra all musikken man har hørt og det stoffet jeg har spilt med deg. Ikke så bevisst

dette, veldig mye bare kommer. Det som kommer, bunner i mange års utvikling musikalsk - mange forskjellige sammenhenger. Ut fra dette trekkes fram det man tror fungerer.

K2: Delvis på grunn av hint og antydninger i notene. Delvis mine egne erfaringer. Visse ting ba du jo om, for eksempel dronen. Og det funka jo fint. Kanskje la jeg til noe pad-ting som ikke du sa akkurat.

G2: Det var du som tipsa meg om det, figuren du hadde tenkt på fungerte som bare det. Og et par ting som står i blekka.

#### **4) Fikk du nok frihet til å legge din personlighet i versjonen?**

B: Ja, jeg gjorde det, men ikke flink nok til å være så kreativ som jeg kunne ha gjort. Stressa, generelt hatt mye å gjøre. Lette fort gjennom hva jeg kunne spille. Nye folk å spille med.

T: Synes jeg fikk helt fri tøylar. Ga meg selv en utfordring i den låten, med sekstendels-grooven og en shaker-aktig lyd. God ide, vil forske mer på dette. Kaller dette et "Steve Gadd - triks".

G: Flink til å be meg utfolde meg. Er ikke trygg nok i nye band, sier ikke så mye, tilbakeholden i nye settinger. Fint å få klare inputs på hva du vil ha.

K: Litt faste rammer, til dels frihet. Frihet innenfor faste ting, liksom. Litt valg av lyder var et sted jeg følte jeg fikk preget det med min personlighet. Akkurat i denne situasjonen var det bra å ha faste rammer fordi du ville ha det på bestemte måter.

P: Ja, det synes jeg. Fikk bruke de instrumentene jeg selv ville, og fikk bruke egne referanser fra ting jeg har hørt før. Likte å få bruke djembe. Djemben er fin i sammenhengen. Spillemåten er jo også min egen.

B2: Jaja, absolutt.

T2: Ja, det føler jeg absolutt.

K2: Ja. Klart at du hadde et ønske om å legge de sus2-akkordene i en viss formasjon, og dronen. Utover det, frihet? Ja. Dette er jo bare de første løsningene, den første versjonen, og jeg ser ikke bort fra at det kan komme endringer senere.

G2: Fikk frihet, absolutt, men du kom med et forslag som funka bedre enn jeg fikk til, så da var det bare å spille det.

#### **5) Hva synes du om kommunikasjonen mellom meg og bandet?**

B: Bra. Kanskje noen ganger. Tidsrammen gjorde at du kunne ha vært enda mer bastant. Kunne vært mer satt først, før øvelsen. Men vi hadde jo rammer å holde oss tid også da. Språkmessig kunne du kanskje sagt ting på en enklere måte. Kunne vært mer direkte. Mer instruerende på noen ting, kanskje. Begynte med refrenget, tok del for del, kunne ha spilt låten i sin helhet tidligere, så hadde jeg skjønnt mer om hvordan låten skulle høres ut. Ikke vant til å jobbe på denne måten. Friheten var ikke så viktig for meg. Men du er flink, oppmerksom og inspirerende, flink til å få oss til å ville spille låten.

T: Du sa fra der du visste hva du ville ha, men lot det også være rom til å leke med form og farge. Grei balanse, avslappa forum å spille i samlet. Man kan si det man mener, og man blir hørt. Jeg følte vi ville at det skulle låte fint sammen.

G: Absolutt. Bra dialog, men du kunne gjerne vært mer autoritær. Kult å også bli tvunget til å spille noe annet enn det man liker. Utfordrende.

K: Helt fin den.

P: Veldig bra. Åpent og tydelig.

B2: Ja, funka fint det. Vi var forsøksband 2 og bar litt preg av det; det at du hadde tydelige føringer.

T2: Veldig bra, fordi det er fin balanse mellom det at du har veldig mange ting klart for deg og som du legger fram på en god måte gjennom dine instruksjoner. Også at du har åpenhet mot at alle kan komme med - bidra med - det de føler, samtidig som du har en autoritet, sier hva du liker og ikke liker osv.

K2: Jo, god, klar instruering. Gjensidig kommunikasjon - begge veier, liksom. Tilførte ting begge veier. Noen bandmedlemmer kom med tips og ideer som ble hørt - og som fungerte, for eksempel at bassen spilte tema sammen med deg og at trommisen la av. Dynamikken ble forma felles i bandet.

G2: Veldig bra, egentlig. Du er åpen for alle sine synspunkter samtidig som du har ideer om hva folk kan spille. Du er en bandleder, tar ansvar, sier fra, leder øvelsen. Det er deilig å jobbe med noen som tar sånt ansvar. Da får man gjort ting.

## 7) Var det tydelig nok? Hvorfor? Hvorfor ikke?

B: Nei og ja. Tidsrammene og situasjonen gjorde det litt utydelig. Mye å konsentrere seg om på en gang. Det du hadde bestemt var du veldig tydelig på.

T: Ja, tydelig nok. Regien bra, og fin struktur på øvelsen.

G: Når jeg klarte å konsentrere meg så.

K: Du var veldig tydelig på de punktene du ville ha fram. De tingene du ikke visste helt hvordan skulle være ble jo til i prosessen. Sånn sett var det jo bra kommunikasjon, ting ble diskutert og folk ble hørt.

P: Oppfatta at du fikk med deg hva alle gjorde og ga tilbakemelding på det, og hvis du ikke sa noe om det jeg spilte regna jeg med du var fornøyd med det.

B2: Ja. Jeg reagerte ikke noe på det, så da funka det sikkert.

T2: Ja, jeg synes det. Synes overhodet ikke det er vanskelig å forstå. Hvis man misforstår noe, kan vi jo bare snakke om det. Det er jo det som er kommunikasjon, og kommunikasjonen går begge veier. Hvis man misforstår får man en reaksjon og prøver igjen, prøver noe annet i stedet. Metaforer er et middel til å gjøre seg forstått. Jo bedre man kjenner hverandre, som menneske og musikalsk, vet man hvilket språk man forstår. Slik kommunikasjon utvikles hver gang man spiller.

K2: Ja, tydelig. Snakket ut fra takter og deler. Ikke så svevende. Blekken med tekst og antydninger er ganske informativ og konkret. Tilbakemeldingene er gode. Det er tydelig om du er fornøyd eller ikke.

G2: Ja, ganske bra faktisk. Du kjenner en del faguttrykk og begreper. Det er lettere å forstå konkrete referanser. Når du sier U2 eller Egde, for eksempel, er det lett å skjønne hva du vil frem til. Metaforer er litt verre å forstå.

## 8) Annet om prosessen?

B: Ikke helt min stil; fikk ikke gitt helt mitt beste i den stilen. Har ikke gjort denne type musikk så mye. Det er mer popting jeg er vant til å gjøre. Blekka kunne vært enklere å lese, men det sa jeg jo på øvelsen også. Men kanskje det bare er min inkompetanse, hva vet jeg? Også var jeg litt stressa, da. Jeg har ikke jobba med [T] før, så jeg var spent på det. Men fornøyd er jeg, og det var gøy å være med.

T: Kunne blitt mye bedre. Med mer tid. Stopper aldri. Fast løsning som 6/4-delstakta var bra. Fin ting å bli enig om det. Gjorde det litt mindre komplisert.

G: Teknisk utstyr var litt mangelfullt på gitarsiden. Skulle gjerne ha ordna meg med flere muligheter her. Likte at det var så effektivt på øvelsen.

K: Nei, kommer ikke på noe her.

P: Burde ha vært der fra starten. Bra å ha flere øvelser så tett etter hverandre. Veldig interessant å jobbe så intensivt med samme låt, og med andre folk, og med en originalskrevet låt.

B2: Vet ikke. Skulle gjerne hatt bedre tid. Jobbet mer med småting og detaljer, gjerne med en ukes pause imellom. Skal jo spille den senere også, så da skjer det sikkert ting.

T2: Nei. Veldig interessant å bli spurt hvordan jeg kom fram til det jeg spilte. Det må jeg tenke på, faktisk.

K2: Tanken bak låten med arrangement var veldig klar. Vi påvirka heller slutfasen. Å formidle ideen din var noe du lyktes med. Låten er fortsatt et sted hvor ting må prøves ut; det gjenstår å få den under huden. Og det gjenstår å spille den for folk i det arrangementet den er i nå.

G2: Fungerte godt. Lett å jobbe med deg. Bra blekke, klare ideer, lett å ta jobben som gitarist. God kommunikasjon i bandet. Med god kommunikasjon mener jeg blant annet at det er en god tone innad i bandet; humor, samtidig som folk gjør det de skal. Og man kan si ting når det ikke funker uten at noen tar det personlig - det er viktig. All kritikk leveres på en god måte - ikke krast.



# Noteblekker

---





# Raindrop Song

Elin Synnøve Bråthen

**Intro**  $E13(b9)$

(Drone i synth; gradvis oppbygning - x antall takter)

(Indikasjon, bassfigur)

**A**  $E7(b9)$

I save a rain - drop from sink - king in the sand.  
I keep a day - dream from floa - ting in the air.

I see a scare-crow, he's wa - ving with - out his hand. Un - a -  
Mind - blow - ing sen - ses, and co - lours are every where. There's a

fraid of the si - nis - ter calls, I will make  
guar - di - an deep in my soul, Wry, dis - il -

friends with them all.  
lu - sioned, a - glow.

(break bare 1. gang)

2 **B** Asus<sup>2</sup> Hsus<sup>2</sup> Dsus<sup>2</sup> Esus<sup>2</sup> Gsus<sup>2</sup> Csus<sup>2</sup> Esus<sup>2</sup>

24 /C<sup>#</sup> /D /F<sup>#</sup> /G<sup>#</sup> /H /E /G<sup>#</sup>

I love the rain - drop song that keeps me a - wake\_ at night.

28 Asus<sup>2</sup> Hsus<sup>2</sup> Dsus<sup>2</sup> Esus<sup>2</sup> F<sup>Δ9</sup> C<sup>Δ9</sup>/F

I love the fee - ling strong that makes me wanna\_ go wher -

31 F<sup>Δ9</sup> C<sup>Δ9</sup>/F Gadd<sup>9</sup> Asus<sup>2</sup>/F<sup>#</sup> E<sup>7</sup>sus<sup>4</sup>/F E<sup>7</sup>sus<sup>4</sup> (Repeat 2nd time only)

- e - ver you go, makes it all ap - pear a won - der - ful show.

34 Asus<sup>2</sup> Hsus<sup>2</sup> Asus<sup>2</sup> Dsus<sup>2</sup> Esus<sup>2</sup> Esus<sup>2</sup>/A Esus<sup>2</sup>/H Esus<sup>2</sup>/C Esus<sup>2</sup>/D

(instrumentalt; pyntelig 34 og 35, og gradvis oppbygging 36-39)

**Intro2**

40 E13(b9)

44 D.S. al Coda

**Coda**

48 E13(b9)

(unis) (ad lib. repeat, end by Coda unis rit.)

# Raindrop Song

Elin Synnøve Bråthen

Intro

(Drone i synth)

6 E13(b9)

10 Intro2

(Indikasjon, bassfigur)

A 14 E7(b9)

I save a rain - drop from sink - king in the sand.  
I keep a day - dream from floa - ting in the air.

18

I see a scare-crow, he's wa - ving with - out his hand. Un - a -  
Mind - blow - ing sen - ses, and co - lours are every where. There's a

22  $E\Delta^7/G\sharp$   $H^7/A$   $Hm^7$   $G\Delta^7/H$

fraid guar - of the si - nis - ter calls, I will  
- di - an deep in my soul, Wry, dis - make

25  $C5add9(\sharp11)$   $D/C$   $D(m)^5$   $Dm^7(\sharp5)$   $Dm^7$   $Dm$

friends with them all. friends with them all.  
lu - sioned, a - glow.

B

28  $Asus^2$   $Hsus^2$   $Dsus^2$   $Esus^2$   $Gsus^2$   $Csus^2$

$/C\sharp$   $/D$   $/F\sharp$   $/G\sharp$   $/H$   $/E$

I love the rain - drop song that keeps me a - wake - at night.

32  $Asus^2$   $Hsus^2$   $Dsus^2$   $Esus^2$   $F\Delta^9$   $C\Delta^9$

$/C\sharp$   $/D$   $/F\sharp$   $/G\sharp$

I love the fee - ling strong that makes me wanna - go wher -

35  $F\Delta^9$   $C\Delta^9$   $Gadd^9$   $Asus^2/F\sharp$   $E^7sus^4/F$   $E^7sus^4$

- e - ver you go, makes it all ap - pear a wonderful show.


38  $Asus^2$   $Hsus^2$   $Asus^2$   $Dsus^2$   $Esus^2$

$/C\sharp$   $/D$   $/C\sharp$   $/F\sharp$   $/G\sharp$   $Esus^2/A$   $Esus^2/H$   $Esus^2/C$   $Esus^2/D$

(instr.)


2. 3

44  $E7sus4/F$   $E7sus4$   $Asus^2 /C\sharp$   $Hsus^2 /D$   $Dsus^2 /F\sharp$   $Esus^2 /G\sharp$



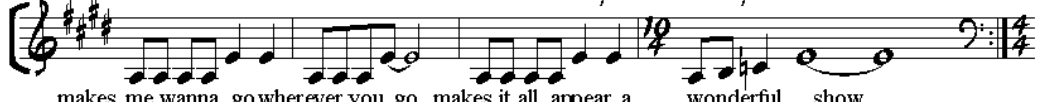
wonderful \_ show. I love the rain - drop song that

47  $Gsus^2 /H$   $Csus^2 /E$   $Esus^2 /G\sharp$   $Asus^2 /C\sharp$   $Hsus^2 /D$   $Dsus^2 /F\sharp$   $Esus^2 /G\sharp$



keeps me a - wake \_ at night. I love the fee - ling strong that

51  $F\Delta9$   $C\Delta9$   $F\Delta9$   $C\Delta9$   $Gadd9$   $Asus^2/F\sharp$   $E7sus4/F$   $Esus^2$



makes me wanna go wherever you go, makes it all appear a wonderful \_ show.


Coda

55




(unis)

59



(vamp, cue til 63)

63  $Asus^2 /C\sharp$   $Hsus^2 /D$   $Asus^2 /C\sharp$   $Dsus^2 /F\sharp$   $Esus^2 /G\sharp$



*espress.*

