

Masteroppgave

Fysiske og tekniske utfordringer knyttet til bruk av elektroniske effekter med kontrabass

Av

Audun Ramo

Masteroppgaven er gjennomført som et ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som sådan. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Veileder:

Michael Rauhut

Universitetet i Agder, Kristiansand

Fakultet for kunsthøgskolen

Institutt for Musikk

14. april 2010

Forord

Etter at jeg nå har avsluttet et to år langt og lærerikt masterstudium ønsker jeg å takke noen personer. Spesielt skylder jeg en stor takk til både min veileder Michael Rauhut og min hovedinstrumentlærer Fredrik Sahlander for hjelp og gode råd i forbindelse med oppgaveskrivingen. Jeg hadde nok heller ikke kunnet skrevet denne oppgaven hvis det ikke var for uvurderlig inspirasjon jeg har fått fra mine tidligere kontrabasslærere Frode Berg og Alfred Matre.

Kristiansand, april 2010.

Audun Ramo.

Innholdsfortegnelse

1. INNLEDNING	4
1.1. TEMA	4
1.2. DEFINISJON AV PROBLEMSSTILLING	5
1.3. OPPGAVENS OPPBYGNING.....	7
2. OPPGAVENS TEMA SETT I HISTORISK SAMMENHENG	8
2.1. INSTRUMENTETS HISTORISKE UTVIKLING	8
2.2. INSTRUMENTETS UTVIKLING INNENFOR JAZZ	8
2.3. OPPMIKKING.....	10
2.4. ELEKTRONISKE EFFEKTER	11
3. UTDYPING AV FORSKNINGSFELTET	13
3.1. ESTETISKE VEIVALG.....	13
3.2. INTENSJONEN OM Å KOMBINERE ET AKUSTISK LYDIDEAL MED ELEKTRONISK BASERTE HJELPEMIDLER.....	15
4. METODER	17
4.1. KVALITATIV OG KVANTITATIV FORSKNING	19
4.2. LITTERATUR	20
4.3. OM AKSJONSFORSKNING SOM METODE	20
4.4. OM INTERVJU SOM METODE	22
5. AKSJONSFORSKNING	24
5.1. «A LITTLE PHYSIOLOGY»	24
5.1.1. <i>Stående og sittende spillestilling</i>	26
5.2. FORBEREDELSE TIL AKSJONSFORSKNINGEN	27
5.2.1. <i>Forsøk med løp-top</i>	28
5.2.2. <i>Forsøk med effektpedaler og rack-enheter</i>	29
5.2.3. <i>Effektene jeg benyttet meg av</i>	30
5.2.4. <i>Utfordringer knyttet til bruk av fotpedaler i denne fasen</i>	34
5.3. AKSJONSFORSKNING FORDELT OVER TRE PERIODER.....	36
5.3.1. <i>Studioinnspilling med Phonics Foundation</i>	36
5.3.2. <i>Revidert forsøk alene</i>	38
5.3.3. <i>Revidert forsøk i bandkontekst</i>	44
5.4. REFLEKSJON OMKRING AKSJONSFORSKNINGEN SOM HELHET	47
6. INTERVJU	49
6.1. INTERVJU MED ÅRILD ANDERSEN.....	49
6.2. INTERVJU MED DONOVAN STOKES	51
6.3. GJENNOMGANG AV INTERVJUENE.....	54
7. KONKLUSJON	57
7.1. OPPSUMMERING AV OPPGAVENS MEST SENTRALE ASPEKTER	57
7.2. HOVEDTREKK VED AKSJONSFORSKNINGEN OG INTERVJUENE	58
7.3. ARBEIDETS MULIGE SVAKHETER	58
7.4. PERSONLIGE BETRAKTNINGER	59
8. REFERANSER	60
8.1. LITTERATUR	60
8.2. MAGASINER/TIDSSKRIFTER.....	61
8.3. INNSPILLINGER	61
8.4. NETTSIDER.....	62
9. VEDLEGG	65
9.1. INTERVJUGUIDE.....	65
9.2. BILDE AV INSTRUMENT	66
9.3. LYDVEDLEGG.....	67

1. Innledning

1.1. Tema

Det er kanskje først og fremst innenfor improvisert rytmisk musikk vi møter på bruk av eksterne elektroniske effekter¹ i forhold til kontrabass – og utøvere har forsøkt med forskjellige metoder og ut i fra forskjellige estetiske preferanser å ta i bruk slike verktøy siden omkring begynnelsen av 70-tallet. Selv om dette ikke er et fenomen som nettopp har dukket opp er diskusjonen omkring hvorvidt det er «lov» å ta i bruk slike i høyeste grad levende på diverse nettforum og i diskusjon blant musikere generelt². Mange bassister (og andre musikere) synes å ha inntatt en holdning om at elektroniske effekter er virkemidler først og fremst forbeholdt el-bassister, mens det normative med hensyn til kontrabass synes i stor grad å være at instrumentet skal låte så nært et akustisk ideal som mulig³.

Dette kan ha årsaker som er problematiske å adressere, men innenfor musikkhistorien – og kanskje spesielt innenfor nyere rytmisk musikkhistorie - synes trendbevegelsene å bevege seg nokså raskt. Ny teknologi, estetikk og teknikk som sees på som innovativt og spennende å jobbe med i dag er kanskje ikke på moten i morgen eller om to-tre år. Det har for eksempel vært nokså utbredt (nesten i slik grad at man kalle det et trendideal) å ta i bruk fysiske, ikke-elektroniske effekter på instrumentet de siste 40 årene – og dette gjelder også i høyeste grad effekter som skapes av spilleteknikk som skiller seg fra tradisjonelle måter å tilnærme seg instrumentet på⁴. I motsetning til bruken av elektroniske effekter har slike virkemidler altså hatt større aksept og utbredelse.

Intensjonen med denne oppgaven vil imidlertid først og fremst forsøke å belyse tekniske og praktiske utfordringer knyttet til bruk av eksterne elektroniske effekter – satt i sammenheng med vår samtids estetikk og etablerte normer for utøvelse på instrumentet.

¹ "Peripheral equipment": direkte oversatt "utenfor utstyr" - brukt i sammenheng med begrepet "electronic instruments" (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Sadie 2001:76))

² Se diskusjon: <http://www.talkbass.com/forum/showthread.php?t=443235>

³ Jonas Lohses «Double Bass Guide»: http://www.doublebassguide.com/?page_id=4

⁴ Noen eksempler på dette: Dave Holland & Barre Phillips: «Music From Two Basses» (ECM, 1971), Ingebrigt Håker Flaten: «Double Bass» (SOFA, 2004), Ivar Grydeland/Tonny Klufoten/Paul Lovens: «These Six» (SOFA, 2005)

1.2. Definisjon av problemsstilling

Hvordan låter så kontrabass der vi møter instrumentet i det virkelige liv omkring på klubber og konserthus? Dersom man lytter til berømte utøvere som i dag fortsatt er aktive musikere – for eksempel Christian McBride, Dave Holland, Dan Berglund eller Arild Andersen – vil man raskt kunne høre at soundidealet spriker stort bare med «clean» lyd⁵.

Dette har sitt utspring i flere årsaker: De aurale forskjellene skyldes kanskje først og fremst ulike metoder for oppmikking, instrumentenes særegne klang, men ikke desto mindre utøverens egen spillestil og teknikk. Jeg har for eksempel selv flere ganger leid vekk mitt eget instrument til tilreisende musikere under forskjellige festivaler og opplevd hvor forskjellig ett instrument kan låte med forskjellige utøvere – og ikke minst forskjellige lydmenn.

Oppmikking kan sees på som et nødvendig onde, men de fleste vil nok være enige i at dagens teknologi kan tilby utøvere på instrumentet i vår tid mer interessante arbeidsoppgaver enn de musikalske mulighetene for eksempel 20- og 30-tallets bassister i swing-æraen hadde å velge blant. Hvorvidt forsterker- og pickup-systemer⁶ fungerer optimalt - og sett ut i fra et nokså vanskelig definerbart og lite håndfast soundmessig ideal - uttrykkes ofte med sitat og fraser som «the sound of your bass – only louder»⁷. Dette er i beste fall en sannhet med modifikasjoner – og enkelte utøvere går så langt som å definere oppmikking som en elektronisk effekt i seg selv; I det øyeblikket man mikker opp et akustisk instrument spiller man med elektroniske effekter⁸.

For meg er det ikke nødvendigvis mest interessant å se på diskusjonen om hvorvidt det er legitimt å ta i bruk effekter utover de menneskeskapte lydene man kan skape med instrumentet, men heller å se på tekniske og fysiske problemstillinger ved bruk av elektroniske effekter i det praktiske liv.

I tillegg til rent tekniske faktorer som spilleteknikk og utstyr vil det med et såpass storvokst instrument, og ikke minst hva det krever rent fysisk av utøveren å spille på, være nødvendig å også ta hensyn til visse fysiske og fysiologiske aspekter; Eksempelvis hvordan man kan ivareta håndstillinger og kroppsholdninger som ikke gjør skade - enten fysisk på utøveren eller på spilleteknikken - samtidig som man kan operere eksterne elektroniske apparater (lap-

⁵ Utgivelser som illustrerer disse forskjellene: Christian McBride: «Live at Tonic» (Ropeadope, 2006), Dave Holland Quintet: «Extended Play - Live at Birdland» (ECM, 2003), Esbjörn Svensson Trio: «E.S.T. LIVE» (ACT, 1995)

⁶ «Pickup»: «En omformer som konverterer lydvisrasjoner mottatt direkte fra et musikkinstrument eller annen kilde til variasjoner av elektrisk spenning» (fritt oversatt fra The New Grove Dictionary of Music and Musicians).

⁷ Eksempel: «I love this amp. It's the most transparent amplification I've ever heard. Sounds like my bass only louder.» (Marc Johnson / <http://www.acousticimg.com/wts/bassquotes.html>)

⁸ Se diskusjon: <http://www.talkbass.com/forum/showthread.php?t=470650>

top/pedaler/rack-enheter) – og dette på en måte som muliggjør musikalitet og intuitivitet.

Det finnes nok flere utfordringer knyttet til bearbeiding av et lydsignal som kommer fra et oppmikket instrument med resonanskasse fremfor instrumenter som ikke har dette⁹. Min innfallsvinkel til arbeidsprosessen har vært av praktisk karakter; Det mest sentrale har vært å finne ut hvordan man kan forsøke å løse de utfordringene man møter på ved bruk av elektroniske effekter på instrumentet sett fra et utøverperspektiv.

Barre Phillips uttalte en gang: *”The historical part is because it is not an electronic instrument. The double bass instrument was a tradition from all the different ways it's been played up to today and you have to have some sort of respect for that tradition and deal with that kind of history but in terms of its solo-ness, it's a very small tradition and pretty much all borrowed, coming from classical music where you find guys playing cello suites because there aren't any Bach bass suites...and the technology of the instrument being such prior to the late '50s, strings and bows and so on being such to make a very ungracious solo instrument, in terms of it being much too difficult to play it's got these big old fat gut strings and everything... I see my job today as I saw going back 30, 35 years ago, that's just to be able to read the signs that are there, of what's going on today as well as possible to the best that you can.”*¹⁰

Til tross for at Barre Phillips ikke er en utøver som først og fremst er kjent for å spille med elektroniske effekter kan man kanskje hevde at sitatet kan ha overførbar betydning til denne oppgaven – og at sitatet på et eller annet nivå også legitimerer mitt prosjekt ut i fra en estetisk tradisjon og historisk utvikling for utøvelse på instrumentet. I tillegg har min egen bakgrunn som utøver på både el-bass og kontrabass også vært med å gjøre meg interessert i emnet.

Mitt prosjekt kan konkretiseres til følgende problemstilling:

”Hvilke tekniske og fysiske utfordringer møter man på ved å ta i bruk elektroniske effekter med kontrabass – og på hvilke måter kan man løse disse utfordringene?”

⁹ Jfr. artikkel om el-gitarens utvikling:
http://www.americanheritage.com/articles/magazine/it/2004/1/2004_1_12.shtml

¹⁰ Intervju på Allaboutjazz.com (Publisert 12.05.2004)

1.3. Oppgavens oppbygning

I oppgavens første kapittel har jeg definert *hva* jeg vil finne ut. Kapittel 2 gir en kortfattet historisk oversikt over utviklingen innenfor utøvelse og teknologiske aspekt ved det å være utøver på instrumentet i vår samtid. Kapittel 3 gir en begrunnelse for hvilken innfallsvinkel jeg valgte å ta i forhold til de estetiske veivalgene jeg stod ovenfor i arbeidet med oppgaven. I kapittel 4 beskrives *hvordan* jeg skal finne ut av spørsmålet i problemstillingen. Kapitlene 5 og 6 inneholder selve undersøkelsen med tilhørende analyser - og i kapittel 7 presenteres de avsluttende konklusjoner basert på det jeg har kommet frem til i undersøkelsen.

2. Oppgavens tema sett i historisk sammenheng

2.1. Instrumentets historiske utvikling

Strykekvartett-familien (fiolin – bratsj – cello – kontrabass) er slik vi kjenner den i dag resultatet av en lang evolusjonsprosess som, i større eller mindre grad, bare har latt de instrumentene som har vært godt nok tilpasset kravene for *funksjonalitet* i forhold til bruksområdet leve videre. De første illustrasjonene man kjenner til av kontrabass som instrument i den form som vi kjenner i dag stammer fra 1516, men allerede fra 1493 kan man finne skriftlige beretninger om strykeinstrumenter «like store som meg selv» - da med hentydning til instrumenter fra *viola da gamba*-familien¹¹. Opp gjennom de kommende hundreårene og frem til i dag har flere forskjellige stemninger vært vanlige – og på samme måte har ikke antall strenger vært standardisert i særlig stor grad før på 1900-tallet. I dag er fire- og til dels fem-strengs basser mest utbredt.

Hovedsaklig kan man dele opp kontrabasser i tre hovedgrupperinger med hensyn til utvendig utforming av instrumentene; Violin-form, Viola da gamba-form og Busetto-form¹². Paul Brun argumenterer i «A History Of The Double Bass» imidlertid for at de innvendige likhetene i design mellom fioliner og kontrabasser tydelig viser oss at instrumentmakerne i lengre perioder i størst grad har etterstrebet å rett og slett lage større kopier av Stradovarius-fioliner (Brun 1989:11).

De som har bygd kontrabasser opp i gjennom tidene har heller ikke hatt faste standardmål å forholde seg til. Eksempelvis opererer man med størrelsesbegrep som beskriver instrumentenes størrelse med de mest vanlige betegnelse 1/2, 3/4, 7/8 og 4/4. Det er imidlertid viktig å huske at disse betegnelse er uttrykk for forsøksvise standardiserte mål (og ikke brøkkregning); Basser med størrelsen 3/4 har som regel klingende strengelengde mellom 104 og 108 cm – mens basser man for eksempel klassifiserer som 1/2 størrelse oftest har klingende strengelengde omkring 96 til 100 cm¹³.

2.2. Instrumentets utvikling innenfor jazz

I jazz-sammenheng ble kontrabassen tatt i bruk i ragtimeorkestere¹⁴ og string bands¹⁵ fra ca. 1890

¹¹ Rodney Slatfords nett-artikkel «History of the Double Bass»: <http://www.earlybass.com/slatford.htm>

¹² Jonas Lohses «Double Bass Guide»: http://www.doublebassguide.com/?page_id=3

¹³ Se Paul Brun: «A History Of The Double Bass» (1989:67-83) og Jonas Lohses «Double Bass Guide»: http://www.doublebassguide.com/?page_id=3

¹⁴ Forskjellige varianter av instrumentering: Den akkompagnerende rollen ble tatt av piano, gitar, kontrabass og/eller

(Kernfeld 1994:301). Fotografier fra tiden mellom 1890-1920 kan tyde på at instrumentet i større grad ble spilt på med bue¹⁶ enn med pizzicato-teknikk¹⁷. I ragtime-musikken underbygget bassen stort sett den rytmiske teksten ved å spille hovedsaklig på 1. og 3. slag i 4/4-takt – omtalt som two-beat rhythm¹⁸. De fremste utøverne på instrumentet innen tidlig jazz var blant annet Bill Johnson og John Lindsay (Kernfeld 1994:302). Lindsay utviklet et spill som i tillegg til two-beat rhythm inneholdt elementer som four-beat rhythm¹⁹ og stop-time rhythm²⁰. Han brukte ofte bue, men tok også i bruk slap-teknikk²¹ som et musikalsk virkemiddel.

I begynnelsen av swing-eraen ble tuba ofte foretrukket når det skulle gjøres innspillinger – naturlig nok fordi instrumentet bærer lyden bedre enn kontrabassen. Imidlertid ble det et skifte mot slutten av 1920-tallet - og til og med etablerte tubaister gjorde nye karrierer som kontrabassist. Slap-teknikk ble utover tiåret mindre populært og i stedet begynte bassister stort sett å spille det som kalles walking bass. Instrumentene hadde svært høy action²² – hos enkelte så langt som 2 cm fra gripebrettet der man normalt sett plukker tonen med høyre hånd.

Utviklingen av instrumentet som mer melodisk og solistisk instrument akselererte omkring 1940 og dette illustreres ved innspillinger gjort blant annet av bassisten i Duke Ellingtons orkester: Jimmy Blanton²³. Ray Brown, som ble gjort kjent som bassist i Dizzy Gillespies band, skulle bli instrumentets neste store innovatør – og skilte seg ut fra foregående utøvere ved at han hadde lavere streng høyde på bassen og bedre elektrisk forsterkning av lyden. Dette muliggjorde å spille raskere og mer harmonisk/melodisk avanserte linjer enn det som hadde vært mulig for tidligere utøvere²⁴. Omtrent samtidig gjorde en utøver som Leroy Eliot «Slam» Stewart seg kjent som en mer utpreget solistisk representant for instrumentet og viste en fremragende evne til å kunne spille improviserte soloer med bue samtidig som han sang unisont én oktav høyere²⁵.

trommer – mens melodiene først og fremst ble spilt av en eller to fioliner, en eller to kornetter/trompeter, fløyte, klarinett, trombone eller cello (The New Grove Dictionary of Jazz Volume 3 (Kernfeld 2002:352)).

¹⁵ Kunne eksempelvis bestå av mandolin, steel gitar, gitar og kontrabass (The New Grove Dictionary of Jazz Volume 3 (Kernfeld 2002:673)).

¹⁶ Også omtalt som *arco-teknikk* i denne oppgaven.

¹⁷ Pizzicato: (*italiensk, klimpret*), frembringelse av toner på strykeinstrumenter ved at man klimprer på strengene med fingrene i stedet for å spille med buen. (Cappelens Musikkleksikon (J. W. Cappelens Forlag, 1980))

¹⁸ Two-beat rhythm: Å spille på 1. og 3. slag i 4/4-takten. Ofte omtalt som «vekselbass» i norsk dagligtale.

¹⁹ Four-beat rhythm: Å spille på alle fire slagene i 4/4-takten. Senere omtalt som «walking bass».

²⁰ Stop-time rhythm: Å kun spille på 1. slag i 4/4-takten.

²¹ I kontrabass-sammenheng: Perkussive effekter skapt med høyrehåndsteknikk – ofte brukt for å etterligne skarptrommens rytmiske og lydmessige funksjon.

²² Begrepet «action» relaterer til høydeforskjellen mellom stolen og gripebrettet på instrumentet (streng høyden). For mer om strenger og streng høyde, se: http://www.doublebassguide.com/?page_id=9.

²³ Eksempler på innspillinger med Duke Ellington som illustrerer Blantons spillestil: «Pitter Panther Patter» og «Sophisticated Lady» (begge innspilt 1. oktober 1940).

²⁴ Eksempel: Dizzy Gillespie - «One Bass Hit» (1946)

²⁵ Hadde stor suksess med duoen Slim & Slam med gitarist/vokalist Slim Gaillard – og fikk blant annet en stor hit

Innen 1950 hadde stålstrenger og elektrisk forsterkning gjort sitt inntog – og da kunne utøverne i større grad begynne å utvikle venstrehåndsteknikken; Tidligere hadde man i større eller mindre grad basert fingersettingene ut i fra tradisjonell skoloring innen klassisk musikk. Hovedsaklig finnes det tre klassiske system for fingersettinger (Guettler 1992:41); Enten benyttes 1., 2. og 4. finger som kromatiske halvtoner i dypere register (Simandl-systemet), 1., 3. og 4. finger (Italiensk system) – eller eventuelt benyttes alle fire fingrene (Francke-systemet). I våre dager er det etter hvert blitt mer vanlig å kombinere disse systemene i instrumentets dypere register (ut i fra hvilke(n) toneart/intervall man skal spille) og bruke fire-fingers system i høyere register²⁶ - uavhengig av hvorvidt man befinner seg innenfor en rytmisk eller klassisk utøvertradisjon. I tillegg ble det gjort stor utvikling på høyrehåndsteknikk - og bassistene tok i større og større grad i bruk både 2 og 3-fingers teknikk som naturligvis gjorde det lettere å spille langt raskere linjer enn tidligere.

Fra midten av 1950-tallet fikk kanskje kontrabassen endelig status på lik linje med de andre instrumentene i jazzen. Spesielt innenfor avantgardistiske miljøer har man utviklet soundmessige konsept stort fra denne tiden og frem til i dag²⁷. Charlie Haden var med utgivelser som blant annet Ornette Colemans «The Shape of Jazz to Come» med på å forme bassistrollen innenfor avantgardistiske bevegelser i jazzmiljøene. Andre utøvere som Jimmy Garrison, Barry Guy, Dave Holland - og tidligere nevnte Barre Phillips - var andre profiler som utforsket nye teknikker og lydmessige muligheter med instrumentet. Dave Holland og Barre Phillips utgivelse «Music From Two Bases» er et illustrerende eksempel på de teknikkene som ble utviklet og benyttet av utøvere innenfor avantgarde-bevegelsen.

2.3. Oppmikking

Behovet for oppmikking dukket først opp med jazzen og da det ble vanskelig å gjøre bassen tilfredsstillende hørbar i et lydbilde farget av et langt mer «bråkete» trommesett. Så sent som på 50-tallet gjorde blant annet gjorde den legendariske jazzbassisten Charles Mingus liveopptak der bassen i utgangspunktet var så svak i forhold til resten av instrumentene at de i ettertid valgte å legge på ny bass-stemme i studio (Finsrud 2008:52).

med «The Flat Foot Floogie» (Vocalion, 1938). Gjorde også innspillinger med Dizzy Gillespie (blant annet «Groovin' High» (1945)).

²⁶ Guettler (1992:41) og Rabbath (1982:III)

²⁷ Disse teknikkene innebærer blant annet bruk av flageoletter (overtoner), «double stops» (flere toner spilt samtidig), simultan improvisasjon på flere strenger og perkussive teknikker – enten spilt med bue eller pizzicato.

Den første pickupen og forsterkeren tilpasset kontrabass, Everett Hulls *Ampeg*, kom på markedet i 1949 og bestod av et innebygd mikrofonsystem og en 18 watts forsterker med et 1x12" høytalerelement²⁸. Utviklingen har i løpet av de siste 60 årene vært stor og i dag finnes det utrolig mangfold av produsenter av både pickuper²⁹ og forsterkere³⁰. Utfordringen for utøveren som skal velge utstyr for seg selv ligger først og fremst i at utstyret i liten grad er masseprodusert (slik som for eksempel utstyr for el-gitar oftere er) og dette fører til at prisnivået også er høyt. Dette, i tillegg til at pickup-systemene ofte må festes eller monteres fysisk til instrumentet, gjør det problematisk for utøverne å prøve forskjellig utstyr før man velger hva som passer den enkelte³¹.

I all hovedsak finnes det tre kategorier av overføring av lyd i henhold til teknologien det bruker til å produsere elektrisk spenning; Enten ved lyden av luften reflektert av instrumentet (tradisjonelle mikrofoner), ved vibrasjonen fra kroppen eller stolen på instrumentet (kontaktmikrofoner) – eller ved vibrasjoner fra strengene (magnetiske/optiske mikrofoner)³². I dag er kontakt- eller piezo-keramiske mikrofoner mest utbredt – med de positive og negative lydmessige aspektene det medfører³³. Hver enkelt bass har sin egen akustiske klang, hver enkelt utøver har sine estetiske preferanser og spillestil - og i sum gjør dette det problematisk å utpeke et spesifikt pickup- eller forsterker-system som bedre enn noe annet.

2.4. Elektroniske effekter

Historikere og musikk-kritikere synes å være enige om at forvrenging³⁴ første gang ble brukt i rock med overlegg i 1958 da gitaristen Link Wrays stakk et hull med en blyant i høytalerelementet på forsterkeren på den kjente hiten «Rumble» (Smith 2006:31). I 1964 tok Ray og Dave Davies i bandet The Kinks i bruk en gitarforsterker de hadde skåret opp med et barberblad; Resultatet var «You really got me» - og det som ofte refereres til som begynnelsen på heavy metal som egen selvstendig stilart innenfor rytmisk musikk. I løpet av 1960-tallet og de psykedeliske strømningene som skulle prege tiåret, blant annet representert ved gitar-ikonet Jimi Hendrix og band som Jefferson Airplane og Cream, ble elektroniske effekter etter hvert mer og mer utbredt og det tok

²⁸ Se: <http://www.ampeg.com/milestones.html>

²⁹ Oversikt over pickup-produsenter: http://www.doublebassguide.com/?page_id=21

³⁰ Oversikt over forsterkerprodusenter: http://www.doublebassguide.com/?page_id=74

³¹ Pickup-systemet jeg selv bruker (Wilson K4) må eksempelvis festes i hull man borer i stolen på instrumentet.

³² Se: http://www.doublebassguide.com/?page_id=10

³³ Intervju med Steve Rodby (kjent fra Pat Metheny Group) om tematikken:

<http://contrabassconversations.com/2008/06/28/cbc-85-bass-gear-with-steve-rodby/>

³⁴ Forvrenging: «(fr. eng. *distortion*), betegnelse for enhver uønsket forandring av et signal.» (Cappelens Musikkleksikon (J. W. Cappelens Forlag, 1980))

ikke lang tid før utstyrspordusenter begynte å lage egne enheter (først og fremst i form av fotpedaler) for å skape forskjellige lydeffekter.

På bassgitar var ikke overraskende Paul McCartney tidlig ute med bruk av elektroniske effekter. På låten «Think for Yourself»³⁵ tok han i bruk fuzz³⁶ – det samme gjorde Soft Machines bassist Hugh Hopper ikke lang tid senere³⁷ (Bennett 2005:154). Tidligere omtalte Charlie Haden tok i bruk elektroniske effekter på kontrabass noen år senere på låten «Mortgage On My Soul»³⁸ med en basslinje med en kraftig forvrent wah wah-effekt³⁹ som for lytteren er lett plasserbar i lydbildet.

I moderne tid bæres tradisjonen for elektronisk effektbruk videre av profilerte utøvere som eksempelvis Arild Andersen, Christian McBride og Dan Berglund – men ved å nevne disse tre understreker det også store forskjelligheter med hensyn til de estetiske innfallsvinklene til bruken av slike effekter; Andersen kan sees på som en representant for det etter hvert tynnslette og klisjébefengte begrepet nordic sound⁴⁰, og hans valg av effekter – eller effektskapt lyder - reflekterer det estetiske landskapet musikken hans representerer⁴¹. Christian McBride er, på samme måte som sin landsmann Chris Wood⁴², en representant for ”den amerikanske skolen” – og representerer estetisk sett en tradisjon mer fundert ut i fra groove-basert jazz; en historisk sett naturlig og evolusjonistisk videreføring av den estetikken som kan sies å ha startet med Miles Davis’ utgivelser ”In a Silent Way” og ”Bitches Brew”⁴³. Dan Berglunds uttrykk med trio E.S.T. – og nå etter Esbjörn Svenssons bortgang med bandet Tonbruket – bærer nok mer preg av en sammensmeltning av lydmessig estetikk fra et pop/rock-landskap og tonespråk fra folkemusikk, jazz og annen improvisert musikk⁴⁴.

³⁵ The Beatles: «Rubber Soul» (Parlophone, 1965)

³⁶ Fuzz (-pedal/-tone): «elektronisk forvringing av lyden fra en el-gitar» (Den store Musikkordboka (Nagelhus 2008:82))

³⁷ Utgivelsene «The Soft Machine» (ABC/Probe, 1968) og «Volume Two» (ABC/Probe, 1969)

³⁸ Keith Jarrett: «Birth» (Atlantic Records, 1971)

³⁹ Wah-wah: (eller *wa-wa* og *wah wah*) Signal-prosesserende enhet som kutter i tonens diskant-frekvenser. (fritt oversatt fra *The New Grove Dictionary of Jazz Volume 3* (Kernfeld 2002:896)) Et godt eksempel på bruk av wah-wah på andre instrument enn kontrabass: Jean-Luc Ponty - «Imaginary Voyage» (fra utgivelsen *Imaginary Voyage* (Atlantic Records, 1976)).

⁴⁰ Nordic sound: ”Jazzskribenter i inn- og utland bruker betegnelser som ”The Nordic Sound”, eller ”den nordiske jazztonen” når de beskriver jazz fra skandinaviske land.” (En fortelling om Jazz (Opsahl 2001:169))

⁴¹ Se intervju med Arild Andersen (kapittel 6.1.).

⁴² Bassist i Medeski, Martin & Wood.

⁴³ ”In a Silent Way” (Columbia, 1969) / ”Bitches Brew” (Sony Music Distribution, 1970)

⁴⁴ Eksempelvis: E.S.T. ”Retrospective – The Very Best of E.s.t.” (ACT, 2009) / ”Dan Berglund’s Tonbruket” (ACT, 2010)

3. Utdyping av forskningsfeltet

«The point is that effects like wah wah are old hat now and hardly new and daring - they are now just a safe way to hide the fact that you have no real musical ideas!!»⁴⁵

Hvorvidt et slikt utsagn fra et nettforum skal ilegges stor viktighet er vanskelig å fastslå, men det forteller nok iallfall *noe* om holdninger og synspunkter som eksisterer «der ute» i forhold til bruk av elektroniske effekter på instrumentet sett i forhold til vår samtid. Bruk av elektroniske effekter er nok som tidligere antydte i oppgaven ikke lenger et nyskapende virkemiddel i seg selv; Det var kanskje det på begynnelsen av 1970-tallet, men det synes nå å være klart at det ikke er et interessant musikalsk virkemiddel på egen hånd uten at man benytter seg av slike på en måte som ofte forklares og begrunnes ut i fra begrepet ”musikalsk”⁴⁶.

Når jeg ovenfor i oppgaven har brukt begrepet *eksterne elektroniske effekter* legger dette noen premisser; Oppmikking og forsterkning, kan slik jeg ser det, først og fremst sees på som nødvendige forutsetninger for utøvelse innenfor det rytmiske musikkfeltet i vår tid – og begrepet fastslår på den måten at denne oppgavens grunnleggende intensjon er å diskutere problematikk tilknyttet elektroniske effekter *utenom* disse. Utover i oppgaven har jeg derfor holdt meg til det litt forkortede begrepet *elektroniske effekter*, men da med underforstått meningsinnhold som beskrevet over.

3.1. Estetiske veivalg

Problemstillingen min «*Hvilke tekniske og fysiske utfordringer møter man på ved å ta i bruk elektroniske effekter med kontrabass – og på hvilke måter kan man løse disse utfordringene?*» fører raskt til en rekke underspørsmål. Til syvende og sist vil nok det mest avgjørende for valg av hvilke effekter og hvilke metoder man velger å benytte seg av være farget av hver enkelt utøvers estetiske preferanser og rammebetingelser knyttet til blant andre sosiologiske, økonomiske og fysiske aspekt. Naturlige spørsmål til meg selv ble derfor blant annet: *Hvilke lyder ønsker jeg som utøver å skape? Hvilke veivalg ligger til grunn for den estetikken jeg og mine medmusikanter representerer?*

⁴⁵ Brukerinnlegg signert «Bruce Lindfield» (<http://www.talkbass.com/forum/showthread.php?t=105920>)

⁴⁶ «Musikalsk: det som angår musikk, person med musikalske evner» (Den store Musikkordboka (Nagelhus 2008:144))

I min studieby, Kristiansand, har blant annet festivalen Punkt de siste årene gjort seg synlig og bemerket – ikke bare lokalt, men også nasjonalt og internasjonalt. Festivalens eksistens skyldes i stor grad musikerne Jan Bang og Erik Honoré, og de som opptre der har ofte en eller annen tilknytning til disse to. Denne etter hvert årlige begivenheten har uten tvil fått stor innvirkning på og ringvirkninger i det miljøet jeg selv har studert i – og på denne måten utgjort en stor inspirasjon for meg og andre musikere i mitt nærmiljø.

Jazzland⁴⁷, Rune Grammofon⁴⁸ og Smalltown Supersound⁴⁹ er norske plateselskap som med årene har rukket å bli «institusjoner» innenfor de improviserende delene av det rytmiske musikkfeltet og selskapene nyter sin fortjente respekt kanskje først og fremst internasjonalt⁵⁰. Likevel er det nok slik at disse selskapene (på grunn av sin dominerende posisjon innen sjangeren fremfor alt i mediasammenheng) i stor grad er med på å definere hva som er den ”norske” estetikken innenfor improvisert rytmisk musikk. Båndene mellom musikkmiljøene og institusjoner er tette; Norge er et befolkningsmessig lite land og har også et relativt lite musikermiljø (selv om landet nok på den andre siden har mange profesjonelle musikere sett i forhold til folketallet sammenlignet med andre nasjoner). Kan man snakke om at det finnes en slags «felles estetik» eller estetiske normer for Norge, Skandinavia eller Europa – eller er det slik at man innenfor de improviserende miljøene av det rytmiske musikkfeltet i våre dager heller, ut i fra den stadig økende tendensen til globalisering og større grad av informasjonsflyt mellom kontinenter, land og i siste instans enkeltpersoner rundt omkring i verden, bør se vekk fra lokale forhold – og heller forholde seg globale tendenser innenfor musikkfeltet? Det er iallfall vanskelig å se sin egen identitet som musiker som noe uavhengig av influenser fra både lokale, nasjonale og globale inspirasjonskilder.

De gangene jeg har «surfet» omkring på internett i søken etter innspilt materiale med andre bassister som har jobbet med elektroniske effekter har jeg imidlertid ofte blitt møtt med det man muligens kan omtale som mer tradisjonelle innfallsvinkler enn innenfor den type moderne improvisasjonsmusikk jeg henviser til ovenfor; En elektronisk effekt er noe man oftest setter på i starten av et musikalsk strekk – for så å ha den på til låten eller et lengre parti er over⁵¹.

Den estetiske tilnærmingen i miljøet omkring Punkt, Jazzland eller andre – og kanskje da først og fremst europeisk baserte improvisasjonsmiljøer i dag - er ofte en noe annen. Et sentralt estetisk

⁴⁷ Nettside: www.jazzlandrec.com

⁴⁸ Nettside: www.runegrammofon.com

⁴⁹ Nettside: www.smalltownsupersound.com

⁵⁰ Se diskusjon: <http://www.nrk.no/debatt/index.php?showtopic=7270>

⁵¹ Jfr. tidligere omtalte Keith Jarrett - «Mortgage On My Soul». Tilsvarende eksempel: Kullrusk – ”Faidros” (fra utgivelsen *Spring Spring Spring Spring* (2006, Moserobie / Bonnier Music)).

ønske kan være å heller bruke effekter (både elektroniske, fysiske (eksempelvis preparering av instrumenter) og tekniske) til å skape mer abrupte lyder og lydverdener – og på denne måten står de kanskje som et noe mer selvstendig musikalsk virkemiddel enn innenfor mer tradisjonell effektbruk. En annen måte å uttrykke dette fenomenet på kan være «å gå inn og ut av et rom»⁵².

3.2. Intensjonen om å kombinere et akustisk lydideal med elektronisk baserte hjelpemidler

Hvorfor ikke bare forholde seg til at elektroniske effekter er et lettest tilgjengelig virkemiddel når jeg spiller el-bass – og heller bare bruke kontrabassen til det den «egentlig er ment for» - når det viser seg at det er mer problematisk å ta i bruk slike med kontrabass?

Med utgangspunkt i min egen bakgrunn fra bandprosjektet Phonics Foundation⁵³: Her spilte jeg i utgangspunktet ikke med elektroniske effekter – men etter en tid begynte kollegaene mine å bruke slike og andre elektroniske baserte musikalske virkemidler i større og større grad. Jeg ble etter hvert sittende med en subjektiv følelse av at det musikalsk sett ble litt merkelig at jeg tilsynelatende etterstrebet å skape et tradisjonelt, akustisk lydideal med mitt instrument – mens lydverdenen omkring min rolle i mer og mer utstrakt grad ble farget av de andre bandmedlemmenes bruk av elektroniske elementer.

I begynnelsen forsøkte jeg å bruke de effektpedalene jeg hadde for hånden og allerede brukte med el-bass, men ganske raskt gikk det opp for meg at det var noe ganske annet å bruke elektroniske effekter i sammenheng med kontrabass.

Personlig har jeg lenge vært fascinert av kombinasjonsmulighetene mellom et rent akustisk og et langt mer elektronisk basert soundideal. Dette skyldes nok egne musikalske preferanser – som blant annet min forkjærlighet for både elektronisk musikk, fri-improvisert musikk⁵⁴, akustisk jazz og tradisjonsmusikk fra forskjellige verdenshjørner. Nokså mange bassister velger å ta i bruk såkalte EUBs⁵⁵ eller sverger til el-bassen når de skal bruke elektroniske effekter; Jeg sitter imidlertid med en subjektiv følelse av at det da er *noe* som mangler.

⁵² Sitat fra samtale med Sebastian Gruchot.

⁵³ Mer om bandet (se kapittel 4.).

⁵⁴ I denne sammenheng fri-improvisert musikk som egen sjanger. For utfyllende diskusjon omkring begrepet: Derek Bailey (1992): *Improvisation: its nature and practise in music*. Ashborune: Incubus Records

⁵⁵ Electric Upright Bass (Se <http://ebass.nl/site2/>)

Min personlige innfallsvinkel til å arbeide med elektroniske effekter i dette prosjektet kan konkretiseres ned til noen grunnleggende estetiske, strukturelle og strategiske hovedtrekk. Disse var:

- Å etterstrebe opprettholdelsen et mest mulig akustisk lydideal på den lyden som ikke blir fargelagt med elektroniske effekter.
- Å skape sammensatte lyder som består av kombinasjonen av et mest mulig akustisk lydideal og elektroniske effekter.
- At all lyd skulle skapes på stedet - og i øyeblikket - uten bruk av forhåndsinnspilt lydmateriale.
- At lydene som ble skapt ved hjelp av elektroniske effekter skal, i motsetning til å fremstå kun som en forlengelse av den akustiske lyden, kunne oppfattes som selvstendige musikalske elementer.

4. Metoder

Det tidligere nevnte bandet som jeg også skriver en god del av komposisjonene til, *Phonics Foundation*, arbeider innenfor en sjanger der det for meg har føltes naturlig å ta i bruk slike elementer i musikken. Å bruke uttrykket *komposisjoner* er kanskje likevel litt pretensiøst - i den forstand at det komponerte materialet mer eller mindre består av relativt enkle/korte melodier og noe harmonikk/rytme. I løpet av de siste tre-fire årene har vi forsøkt å utvikle et musikalsk uttrykk som kanskje best kan beskrives som en symbiose av postmoderne jazz-rock og fri-improviserte elementer - eller alternativt med stilartsbetegnelsen *avant-groove*⁵⁶; vi blander både akustiske og elektriske elementer og tar i bruk teknologiske hjelpemidler som effektpedaler, rack-enheter, lap-top'er og triggere⁵⁷. Våren -09 var vi på turné i Polen/Tyskland – og vi spilte inn debutplaten vår november -09.

Phonics Foundation (Sebastian Gruchot - fiolin, Audun Ramo - kontrabass, Mads Johansen - trommer) kan altså ikke sies å være en vanlig jazztrio i ordets konvensjonelle betydning. I utgangspunktet spiller vi tradisjonelle instrumenter, men trioens sound er i større grad farget av elektronikk enn instrumentering. Musikerne har bakgrunn fra mange forskjellige stilarter og bandets sound reflekterer dette; I ett øyeblikk kan musikken fremstå som lyrisk og konkret, mens den i andre kanskje fremstår som abstrakt eller minimalistisk – eller kanskje heller noe midt i mellom. Et sentralt estetisk poeng er at vi i denne konstellasjonen i all hovedsak skaper all lyden «live» - altså at vi ikke tar i bruk forhåndsinnspilte loops⁵⁸ eller samples⁵⁹.

Jeg måtte først prøve ut forskjellig utstyr for å finne ut hva som var mest hensiktsmessig i forhold til instrumentet. Ville det for eksempel være en god løsning å bruke lap-top fremfor fotpedaler eller rack-enheter? Det er kanskje ikke nødvendigvis det som fungerer lettvis og praktisk med andre

⁵⁶ Begrepet, som er en sammenslåing av begrepene *avant-garde* og *groove-basert jazz*, har blant annet blitt brukt om musikken til den amerikanske trio *Medeski, Martin & Wood*. Jesse Jarnow skriver om bandet: "A group that effortlessly straddles the gap between *avant-garde improvisation* and *accessible groove-based jazz*, *Medeski, Martin & Wood* have simultaneously earned standings as *relentlessly innovative musicians* and as an *enormously popular act*." (www.allmusic.com) Eksempel på konkret bruk av begrepet: <http://matthewschnaars.wordpress.com/2009/10/29/avant-groove/>

⁵⁷ Trigger: (eng.) "utløser" (Engelsk-Norsk Teknisk Ordbok (Prestesæter 2002:880)) I musikkteknologisk sammenheng oftest brukt om trommeslageres bruk av kontaktmikrofoner på trommesett eller såkalte "triggerpads" som brukes til å kommunisere med annet utstyr (i vårt tilfelle lap-top).

⁵⁸ Loop: "(eng. løkke) lydsegment som stadig blir repetert" (Den store Musikkordboka (Nagelhus 2008:126))

⁵⁹ Sample, sampling: "(eng. to sample, å ta prøve på) i musikkteknologi brukt om prosessen hvor analog lyd, representert som variasjoner i elektrisk spenning, blir målt (samplet) og overført til digital informasjon (dvs. binære tall); avgjørende for at lyden skal bli godt representert ved en samplingsprosess er bl.a. at samplingen foretas med høy samplingsfrekvens" (Den store Musikkordboka (Nagelhus 2008:198))

instrumenter som trenger å fungere like bra med et stort og «fysisk» instrument – og ikke minst et instrument som i praksis setter klare begrensninger for bevegelsesfriheten til utøveren.

Med Phonics Foundation hadde vi allerede før masterprosjektet innført som å vane å ta opptak av både øvinger og konserter. Noen ganger oppstår komposisjonene ut i fra jamming på øvingsrommet der vi kan ta utgangspunkt i et kollektiv improvisert strekk og senere gjøre det om til en «skrevet» låt eller del av en låt. Det kunne kanskje vært interessant å transkribere og eventuelt analysere noen av disse opptakene – for å se nærmere på hva det konkret gjør med min spillestil og spilletekniske tilnærming å bearbeide lydsignalet fra bassen min med elektroniske effekter. Jeg var imidlertid av den oppfatning at mitt beste alternativ for en metodisk tilnærming til oppgaven var å ta utgangspunkt i mine *egne praktiske handlinger* – det vil si med *aksjonsforskning* som metode. Ved å observere og reflektere over mine egne handlinger kunne jeg, iallfall til en viss grad, sortere ut hva som fungerte – og ikke. Ettersom det var mer interessant for meg å se på praktiske problemstillinger knyttet til effektbruk, i motsetning til eksempelvis å belyse eller sammenligne forskjellene i mitt spill med eller uten elektroniske effekter, kom jeg frem til at dette kunne være én vei å gå.

En metode som kunne, og sannsynligvis burde benyttes, var *intervju* eller undervisning fra andre musikere. På bakgrunn av dette kan man få innsikt i andres tenkning og filosofi omkring temaet. Det kunne vært aktuelt å transkribere andre bassister – og se nærmere på hvordan deres tilnærming er ved spill med – og uten effekter. Jeg nevnte flere bassister innledningvis⁶⁰ som på en eller annen måte har benyttet seg av ekstern manipulasjon av sitt eget sound – enten ved hjelp tradisjonelle effektpedaler, med mer moderne rack-enheter (samplere/reverb- eller delay-prosessorer) eller med multieffekt-brett og lignende. Ved å intervju andre musikere kunne man kanskje få noen svar man ikke kanskje hadde greid å komme frem til på egen hånd.

Metoden er redskapet vårt i møte med noe vi vil undersøke – eller «det som hjelper oss å samle inn den informasjonen vi trenger til undersøkelsen vår» (Dalland 1993:21). Ved hjelp av min aksjonsforskning alene ville jeg imidlertid stort sett bare være i stand til å gi bedre svar på hvordan jeg selv, mest effektivt og praktisk, kunne bearbeide lyden fra kontrabassen ved hjelp av eksterne elektroniske effekter – ut i fra egne psykiske, fysiske, sosiologiske, estetiske, økonomiske og tidsbegrensede forutsetninger. Det er vanskelig å gi gode svar for hvordan andre kan ta nytte av de kunnskapene og ferdighetene jeg selv har skaffet meg fundert ut fra min egen praksis på egen hånd.

60 Christian McBride, Dan Berglund, Arild Andersen (Se kapittel 2.4.)

4.1. Kvalitativ og kvantitativ forskning

På en annen side er ikke oppgavens grunnleggende intensjon å bringe målbare data til overflaten slik at man kan skape ny kunnskap basert på disse. *Kvantitative metoder* «har den fordel at de tar sikte på å forme informasjonen om til målbare enheter som i sin tur gir oss muligheter til å foreta regneoperasjoner som det å finne gjennomsnitt og prosenter av en større mengde» (Dalland 1993:22). *Kvalitative metoder* har, i følge Dalland, derimot i større grad til hensikt å fange opp «mening og opplevelse som ikke lar seg tallfeste eller måle».

En fordel ved å velge en kvalitativ innfallsvinkel til forskningsprosessen er blant annet min egen nærhet til forskningsfeltet – fordi det ville være vanskelig eller umulig å forske på feltet uten tilstrekkelig bakgrunn som musiker på instrumentet - og ikke minst uten erfaring med bruk av elektroniske effekter. I den sammenheng er det også tydelig at min forskning er farget av hvor jeg selv står som person og utøver på det tidspunktet oppgaven skrives; Det er for eksempel tydelig for meg at mange av de spørsmålene jeg stiller meg selv i dag er spørsmål jeg ikke ville stilt meg selv for noen år tilbake – nettopp fordi jeg da ikke hadde ferdigheter eller innsikt nok til å se utfordringene «foran nesetuppen» på meg selv.

Det kan på samme måte være vanskelig å skille mellom det som forskes på og forskeren som objektiv observatør (og meg selv i tillegg som forskningsobjekt). Hvis jeg relaterer praktiske og tekniske problemer i min forskning til eksisterende teorier omkring hvordan man best eller «riktigst» mulig utøver på instrumentet, med hensyn til teori omkring spilletekniske aspekter, er det tydelig å se en klar forbindelse mellom meg som forsker og de eksisterende teoriene jeg som subjekt kjenner til – og min interpretasjon og praktiske utøvelse av disse teoriene. Man kan på denne måten hevde at min forskning i så måte oppfyller normen om å være *kumulativ* (Dalland 1993:31) – men da sett i sammenheng til den forskningen som er gjort som jeg kjenner til eller den tradisjonen for utøvende virke jeg selv har blitt opplært innenfor.

I motsetning til kvantitativt orientert forskning er det innenfor kvalitativ forskning oftere ønskelig å kartlegge det særegne fremfor det generelle; Min forskning dreier seg om praktiske problemstillinger i forhold til elektronisk effektbruk på ett instrument – og er med andre ord ikke en generell diskusjon om problemstillinger knyttet til elektroniske effekter på instrumenter generelt. Å benytte seg av kvantitative metoder (som for eksempel spørreundersøkelse) var da etter mitt skjønn mindre relevant for oppgaven; En forutsetning for å ha relevante meninger i forhold til de spørsmålsstillinger som er sentrale i oppgaven er at man har en viss bakgrunn på instrumentet – det

ville rett og slett være problematisk å samle inn representerende data som kunne passe inn i en kvantitativ undersøkelse.

4.2. Litteratur

Tematikken for oppgaven er begrenset til et nokså lite fagfelt, men litteratur om spilleteknikk, historikk om instrumentet og estetiske aspekt kunne være nyttige litterære bidrag til å sette oppgaven inn i en kumulativ forskningssammenheng. Siden intensjonen med oppgaven blant annet var å kartlegge hvilke tekniske utfordringer som oppstår ved å ta i bruk elektroniske effekter med instrumentet ble det derfor naturlig å relatere mine funn til de mest utbredte og normative synene på hvordan man bør utøve på instrumentet generelt.

4.3. Om aksjonsforskning som metode

I aksjonsforskning forsker man *med* noe i motsetning til å forske *på* noe. Generelt sett er det en metode som tar utgangspunkt i et praktisk problem som, gjennom praktiske handlinger, tar sikte på å forandre noe.

Slik læring-via-utføring søker på denne måten å:

- Forbedre egen praksis
- Forbedre egen forståelse av denne praksisen
- Forbedre de situasjonene praksisen forekommer i

I mitt tilfelle dreide det seg kanskje først og fremst om å skaffe til veie bedre forutsetninger for forstå hvordan min egen praksis (mitt eget spill) kunne forbedres gjennom å sette mine egne handlinger inn i et system. Hvis forskningen derimot skulle kunne oppfylle normative krav om å ha en kumulativ funksjon ble jeg derfor nødvendigvis nødt til å sette min egen aksjonsforskning opp mot eksisterende kunnskap om utøvelse på kontrabass generelt.

Forskningsmetoden består av fire faser - planlegging, handling, observasjon og refleksjon - men metoden bør også ha et syklisk vesen (Tønsberg 2009). Det vil med andre ord si at man gjentar prosessen på nytt med utgangspunkt i den kunnskap man har tilegnet seg fra foregående forsøk. På

denne måten kan man bedre se om de forandringene man gjør etter en endt forskningsperiode har hatt effekt på atferden eller handlingen videre.

Aksjonsforskning er nokså utbredt i andre fagfelt som for eksempel innenfor pedagogikk. Oftest er det nok brukt som en metode for å observere og reflektere over andre personers praksis og handlinger – for så å etterstrebe en egenutvikling eller kompetanseheving hos andre. Jeg valgte imidlertid altså å bruke meg selv som forskningsobjekt.

En av årsakene til at jeg valgte å bruke meg selv som forskningsobjekt er mine egne estetiske preferanser. Det har tilsynelatende vært en utfordring å finne frem til mange andre utøvere på mitt instrument som har nokså lik estetisk intensjon med sin bruk av elektroniske effekter – og dermed møter på samme type problemstillinger som jeg har gjort. Andre bassister kan kanskje hevde at de utfordringene jeg beskriver ikke er relevante for dem - fordi deres innfallsvinkel til bruk av effekter, tuftet ut i fra andre estetiske føringer, er en annen enn min⁶¹. Det er, som tidligere nevnt, mange bassister der ute i verden som bruker elektroniske effekter – men det er kanskje ikke utbredt å gå nærmere inn på praksisområdet enn at man skaffer seg praktisk forståelse og kunnskaper som kun brukes av og for en selv som utøver.

Som en parallell: Knut Guettler antyder at det finnes et skille mellom «observante» og «mindre observante» utøvere (Guettler 1992:83) med hensyn til hvordan kontrabassister tilegner seg praktisk forståelse av hvor raskt man bør bevege buen i forhold til strengen for å lage en tilfredsstillende tone med arco-teknikk. Det kan være sannsynlig at det på tilsvarende måte finnes et lignende skille i mentalitet også hos utøvere som arbeider innenfor mitt felt. Jeg ville altså prøve å systematisere «skjult» kunnskap andre bassister høyst sannsynlig har opparbeidet seg om emnet – men som kanskje få snakker eller skriver konkret om.

Aksjonsforskningens to første faser (utvikle handlingsplan og handling for å iverksette planen) er mindre problematisk i forhold til at jeg har valgt meg selv som forskningsobjekt enn metodens to siste faser (observasjon/måling av effekten av handlingene og refleksjon over effektene som basis for videre planlegging).

Hvordan skal jeg på et objektivt grunnlag observere og reflektere om hva som fungerer og ikke?

Med bakgrunn i fagstoffet som er tilgjengelig som omhandler tematikk om det å spille ”teknisk

⁶¹ Se intervju med Arild Andersen (kapittel 6.1.)

riktig” er det viktig å merke seg at de aller fleste som skriver om temaet vektlegger at det er et skjønnsmessig begrep – der man spesielt må ta høyde for at vi alle er skapt med forskjellige fysiske forutsetninger⁶². Det er svært få i nyere tid som uttaler at det finnes noe som kan kalles «riktig teknikk» som et allmenngjeldende begrep.

Utviklingen innenfor det pedagogiske feltet og forskningsfilosofi vises tydelig dersom vi sammenligner eksempelvis Knut Gullbrandsons lærebok «Kontrabas Skola» fra 1941 med Guettlers læreverk fra 1992. Gullbrandson skriver som om at det med fransk grep⁶³ kun finnes én måte å holde buen på (Gullbrandson 1941:3), mens Guettler diskuterer forskjellige måter å gjøre grepet på og har tilsynelatende generelt et mer åpent og nyansert syn på hvordan man kan holde buen (Guettler 1992:5). Guettlers tanke sett kan slik sett plasseres innenfor den postmoderne tradisjonen for filosofi og forskning, mens Gullbrandson på sin side fremstår mer som en talsmann for opplysningstidens tenkning (Kvale 2000:51).

På samme måte vil det da være nødvendig å se på min forskning kun som et utgangspunkt – og ikke noen absolutt oppskrift for hvordan andre utøvere kan tilnærme seg bruk av elektroniske effekter i tilknytning til utøvelse på instrumentet.

4.4. Om intervju som metode

Siden aksjonsforskningen min i såpass stor grad tok utgangspunkt i meg selv og min egen praksis ble det tidlig klart at jeg burde innhente informasjon om andre musikers erfaringer og kunnskap på området. I spørsmålet om hvorvidt man skulle gjennomføre undersøkelsen ble jeg stilt ovenfor flere dilemmaer: Hvem skulle jeg ha som informant(er)? Ville det være mulig for meg å få relevante uttalelser fra musikere som bodde i nærheten av meg selv slik at det kunne være realistisk å få til et fysisk møte? Hvor mange informanter var nødvendig? Hvorvidt ville intervjuet bli farget av min egen førforståelse - mine egne «fordommer» - dersom jeg satte det opp i strukturert form? Hvorvidt ville svarene jeg fikk være relevante for oppgaven dersom jeg valgte å stille mer åpne spørsmål?

Til syvende og sist vil det alltid være personligheten vår som i stor grad er med på å bestemme hvilket utvalg av informasjon som vil bli brukt i en undersøkelse (Dalland 1993:35). Man må derfor

⁶² Størrelse på hender, fingerlengde, bevelighet i ledd, osv.

⁶³ Det som kalles fransk grep er omtrent tilsvarende det som brukes for andre strykeinstrumenter, mens tysk grep gjøres noe annerledes (hånden er snudd - underarmen peker ”oppover”). Buer for kontrabass er, med tanke på dimensjonene og utformingene, bygget for en av disse hovedgrupperingene av grep.

forsøke å være sin førforståelse så bevisst som mulig og prøve å formulere spørsmål og intervjuets form så objektivt som mulig.

Oppgaven var av et såpass lite omfang og jeg så det som lite realistisk - og for oppgavens del lite nødvendig - å fysisk kunne treffe flere intervjuobjekter for å gjøre mer tradisjonelle forskningsintervju basert på samtale (Kvale 2000:129). Jeg var av den oppfatning at det var bedre å få intervjuet noen som hadde jobbet med elektroniske effekter enn for eksempel å spørre hvilken som helst kontrabassist om temaet – om det så betydde at jeg ikke fysisk kunne være til stede. Jeg valgte derfor å gjøre intervjuene via korrespondanse på internett.

For å forberede intervjuene best mulig laget jeg en intervjuguide⁶⁴ (Kvale 2002:76). I og med at intervjuene skulle skje via internett, og med den risiko det medførte med tanke på at jeg kunne risikere å få for korte, utilstrekkelige svar eller ingen respons i det hele tatt, var det et sentralt poeng at spørsmålene var utformet slik at jeg kunne få den informasjonen jeg ønsket – uten at intervjuobjektens motivasjon til å svare på forespørselen ble redusert. På grunn av at jeg skulle henvende meg til utøvere med forskjellig språkmessig bakgrunn var det også naturlig å tilpasse hver enkelt henvendelse slik at det ble mer aktuelt for intervjuobjektene å svare på min forespørsel.

Imidlertid var intervjuformens positive side at muligheten for misforståelser mellom intervjuobjekt og intervjuer var redusert fra et mer tradisjonelt fysisk tilstedeværende intervju. Det var heller en større fare for at mine spørsmål skulle bli misforstått – eller at mine formuleringer skulle bli lest og tolket, fra intervjuobjektets side, annerledes enn jeg opprinnelig hadde ment dem. Intervjuformen medførte at muligheten for å korrigere spørsmål, der meningsinnholdet ble tolket på en annen måte enn det jeg som intervjuer hadde hatt som intensjon, ble redusert. Spørsmålene, eller det som kom til å tjene som utgangspunkt for de spørsmålsstillingene jeg ønsket å få vite mer om andre utøvers tanker omkring tematikken, satte jeg opp tematisk «relatert til intervjuemner, til de teoretiske begrepene som ligger til grunn for undersøkelsen, og den påfølgende analysen» (Kvale 2002:77).

Jeg forsøkte å få kontakt med flere kjente utøvere fra forskjellige land, men til slutt måtte jeg nøye meg med å sitte igjen med to intervju. Likevel var jeg av den oppfatning at disse intervjuene kunne utgjøre et supplement til min egen aksjonsforskning. Jeg fant også andre mer generelle intervju med noen av de utøverne jeg prøvde å få kontakt med gjort av andre – og gjennom dette fikk jeg også en noe styrket forståelse av hvorfor jeg ikke fikk svar på flere av mine henvendelser.

⁶⁴ Selve intervjuguiden (se kapittel 9.1.)

5. Aksjonsforskning

Det er som tidligere nevnt hensiktsmessig å dele aksjonsforskningen opp i flere perioder. I starten av prosjektet ble det imidlertid mye både systematisk og usystematisk ”prøving og feiling” der jeg følte et behov for å finne ut hva slags utstyr jeg ville bruke videre - og også der jeg begynte å gjøre meg opp en viss formening om hvilke fysiske og tekniske utfordringer jeg møtte på i forhold til bruk av elektroniske effekter. Denne perioden, som varte litt over et halvt år, har jeg ikke innlemmet som en del av den systematiske og sykliske aksjonsforskningen, men jeg kommer til å beskrive noen av de tankeprosessene og de forskjellige forsøkene med forskjellig utstyr jeg gikk gjennom i løpet av denne tiden.

Første periode i aksjonsforskningen var i forbindelse med plateinnspillingen med Phonics Foundation i november 2009. På dette tidspunktet hadde jeg en nokså klar formening om hvordan jeg best, ut i fra egne forutsetninger og estetiske preferanser, kunne bruke elektroniske effekter i mitt eget spill. Likevel skulle det vise seg at det var rom for forbedring i forhold til min praksis i og etter denne perioden.

De to avsluttende periodene av aksjonsforskningen gjennomførte jeg i begynnelsen av 2010. Den første av disse to gjorde jeg som et soloprojekt i mitt eget hjemmestudio og den avsluttende perioden i den sykliske forskningen gjorde jeg i Phonics Foundations eget preproduksjonsstudio. I den første perioden av aksjonsforskningen forsøkte jeg å bruke de elektroniske effektene mest mulig intuitivt, mens jeg i de to siste periodene prøvde å snevre inn bruken av dem for å se tydeligere hvilke utfordringer jeg møtte på – og ikke minst for å se om det lot seg gjøre å finne løsninger til disse.

5.1. «A Little Physiology»

I forhold til fysiologiske aspekter omkring det å spille med elektroniske effekter har det vært nærliggende å relatere min egen forskning til Knut Guettlers tidligere nevnte læreverk ”A Guide To Advanced Modern Double Bass Technique”. Dette er en forholdsvis naturlig innfallsvinkel fordi min oppgave skrives i Norge og jeg har selv studert både klassisk og rytmisk kontrabass hos flere av Guettlers tidligere studenter. Det kan naturligvis fremstå som et nasjonalsentrisk valg å ta

utgangspunkt i litteratur skrevet av en norsk forfatter, men dette er da også en av svært få faglitterære verk - også i internasjonal sammenheng - som drøfter denne tematikken på et langt dypere plan enn hva som til sammenligning er normen i det som nok er langt mer brukte og omtalte lærebøker⁶⁵.

Ut i fra mine personlige lydmessige estetiske preferanser, hva angår å spille helt akustisk, har jeg valgt å ha relativt høy action på mitt eget instrument i forhold til det som kanskje er vanlig i dag⁶⁶. Dette har, for mitt vedkommende, gjort Guettlers mer vitenskapelige pregede innfallsvinkel til fysiologiske aspekter uvurderlige av spilletekniske og helsemessige årsaker - selv om Guettler nok først og fremst skrev boken for utøvere som hovedsakelig spiller arco-teknikk innenfor samlebetegnelsen vi oftest kaller klassisk musikk.

I og med at jeg for det meste spiller jazz eller annen rytmisk musikk har jeg et oppsett på mitt eget instrument som først og fremst er tilpasset pizzicato-teknikk og mine estetiske preferanser i en tradisjonell jazzkontekst; en kombinasjon av stålstrenger fra Tomastik og høy streng høyde for å tilfredsstille de behov jeg har når jeg spiller oppmikket med forsterker i jazz- og rock-sammenheng – og de lydmessige behovene jeg selv føler at jeg har de gangene når jeg spiller helt akustisk (eller oppmikket ved hjelp av tradisjonelle mikrofoner) i sammenheng med gypsy jazz eller folkemusikk.

Jeg vil påstå at jeg - med de estetiske føringene som ligger til grunn for mitt eget oppsett på instrumentet mitt - kanskje er enda mer avhengig av en mest mulig effektiv og sunn spilleteknikk enn utøvere som har et mer spesialisert oppsett med tanke på å utelukkende spille arco-teknikk eller kanskje i fremste rekke de som kun velger spille pizzicato-teknikk gjennom forsterker.

Mitt eget valg med å ha relativt høy streng høyde skyldes nok i stor grad de tendensene flere utøvere påpeker med hensyn til våre dagers estetiske trender (Finsrud 2008:51). Gjennom 60- og 70-tallet ble det blant mange utøvere et krav at tonen skulle ha mer og mer sustain⁶⁷, mens det nok i den senere tid har vært en slags neobevegelse mot det soundidealet som blant andre Ron Carter og Ray Brown (og utøvere som Jimmy Blanton og Slam Stewart før dem) representerer. Christian McBride og Ingebrigt Håker Flaten er eksempler på relativt unge utøvere i dag, ofte omtalt som "young lions", som kan sies å representere slike lydideal.

⁶⁵ Eksempler på litteratur: "Nouvelles Technique de La Contrabasse" (François Rabbath), "Building Jazz Bass Lines" (Ron Carter), "Ray Brown's Bass Method" (Ray Brown) og "New Method For The Double Bass" (Franz Simandl).

⁶⁶ Anslagsvis mellom 0,8-0,9 cm (på G-strengen) og 1,1-1,2 cm (E-strengen). Se diskusjon: <http://www.talkbass.com/forum/showthread.php?t=163622>

⁶⁷ Sustain: "(eng.) full verdi, utholdt" (Den store Musikkordboka (Nagelhus 2008:225))

5.1.1. Stående og sittende spillestilling

Innenfor forskjellige stilarter finnes det nok forskjellige tradisjoner for hvorvidt man velger å stå eller sitte når man spiller. Én nærliggende forklaring på dette; I eksempelvis et symfoniorkester opptrer man som instrumentalist som en liten del av et stort ensemble – mens man innenfor rytmisk musikk ofte i større grad har en mer utpreget solistrolle. Klassiske kontrabassister velger nokså ofte å stå når de har rollen som solist (Guettler 1992:3) – i likhet med det som nok er mest utbredt for utøvere innenfor den rytmiske musikktradisjonen.

Guettler legger frem tre generelle grunnforutsetninger for hvordan man best posisjonerer instrumentet:

- 1) Buen kan beveges over strengene helt ned ved broen uten at man i noen særlig grad har behov for å bøye overkroppen.
- 2) Overkroppen må kunne beveges fritt.
- 3) Venstre hånd bør uten vanskeligheter kunne strekkes 7-8 cm nedenfor enden på gripebrettet.

Det finnes selvsagt en god del utøvere innenfor rytmisk musikk som oftest velger å sitte mens de spiller, men jeg er en av de som helst sverger til å spille stående – kanskje rett og slett fordi det er mer utbredt innenfor de musikkstilartene jeg oftest spiller. Fysisk sett er det også tyngre å sitte enn å stå med hensyn til ryggens muskler og ledd (Jahren 2004:58), men ved å ha en stående stilling er min erfaring at man i stor grad flytter denne belastningen til føttene – og dette gjør seg spesielt gjeldende dersom man ikke klarer å opprettholde en likeverdig vektfordistribusjon føttene imellom.

Instrumentet bør posisjoneres mest mulig «rett og opp ned». På denne måten unngår man, spesielt i dypere register, å måtte støtte instrumentet med venstre tommelfinger. Kroppen på instrumentet kan fint gis en viss støtte med venstre kne, men vekten på føttene må som nevnt ovenfor være mest mulig likt fordelt - dette gjelder også vektfordistribusjonen mellom tå og hæl. Instrumentet bør også for bassister som først og fremst spiller pizzicato i en jazzkontekst posisjoneres på tilsvarende måte - og det er snarere en fordel enn en ulempe å etterstrebe å stå mest mulig likt både ved arco- og pizzicato-spill (Curtis 1964:1). Dette gir flere spilletekniske fordeler:

- 1) Man får lettere tilgang til hele gripebrettet med venstre hånd.
- 2) Bedre balanse og kontroll på instrumentet (bassens kropp «hviler» og balanseres noe ved hjelp av kneet).

- 3) Raskere og mindre problematisk skifting mellom tommelposisjon⁶⁸ og instrumentets øvrige register.

I den grad jeg har opplevd problemer knyttet til ledd og muskler skyldes nok dette for det meste at jeg noen ganger har valgt å «skrå» instrumentet litt på samme måte som man kan gjøre i sittende spillestilling - eller de gangene jeg har stilt endepinnen for lang i forhold til min egen høyde. Noen av gangene jeg prøvde å operere fotpedaler med venstre fot hadde jeg blant annet en teori om at det kunne hjelpe for kontrollen (på instrumentet og de elektroniske enhetene) å ha bassen noe høyere, altså med lengre endepinne, enn jeg normalt ville hatt den og heller posisjonere instrumentet litt skrått *bakoverlendt*. Dette fikk imidlertid den fysiske konsekvensen at venstre tommel måtte støtte instrumentets hals noe – som igjen førte til at jeg raskere ble sliten i muskulaturen og det førte også til smerter i ledd og sener. Det er sannsynlig at en slik måte å spille på også i det lange løp ville gitt uønskede resultat i form av rygg- og nakkeproblemer – i tillegg til at det rent spilleteknisk viste seg å være upraktisk; tilgangen til de høyere registrene ble dårligere og det ble vanskeligere å skifte mellom tommel- og vanlig venstrehåndsposisjon.

Guettlers kanskje mest sentrale poeng og ”huskeregel” angående fysiologi er nok at man, for å unngå tretthet i muskulaturen, nødvendigvis må la *hele armen* ha fri bevegelse for å få transportert oksygenrikt blod til alle muskelgruppene.

5.2. Forberedelse til aksjonsforskningen

I denne perioden brukte jeg, som tidligere nevnt, mye tid på å finne ut *hva slags utstyr* jeg skulle bruke videre og ikke minst å kartlegge hvilke fysiske og tekniske utfordringer jeg møtte på ved bruk av elektroniske effekter.

Fra før hadde jeg gjort meg mine erfaringer med de nokså utbredte pickup-systemene The Realist⁶⁹ og Bass Master Pro⁷⁰ på mitt eget instrument, men etter at jeg hadde installert pickup-systemet Wilson K4 var jeg nokså sikker på at dette var det beste valget for å jobbe med elektroniske effekter så lenge jeg ikke hadde planer om å installere magnetiske pickuper (på grunn av de lydmessige konsekvensene det ville ha hatt); Ingen av de to andre systemene kunne sammenlignes med Wilson-

⁶⁸ Tommelposisjon (fra engelsk: *thumb-position*): Venstre tommel blir brukt som førstefinger i lysere register (ofte fra klingende lille g, men også lavere (lille e/lille f)).

⁶⁹ Produsert av David Gage (www.davidgage.com)

⁷⁰ Produsert av K & K (<http://www.kksound.com/bassmaster.html>)

pickupene med hensyn til signalets klarhet – og utfordringer knyttet til feedback⁷¹ var kraftig redusert. Før jeg installerte Wilson-pickupen hadde jeg nær sagt problemer med feedback på hver eneste lille scene og klubb jeg spilte på – men med Wilson opplevde jeg å kunne spille for publikum på over 20.000 personer uten en gang å måtte tenke på problematikken⁷².

Jeg prøvde ut konvensjonelle effektpedaler, lap-top og noen enheter beregnet for å være i rack eller i «bord-høyde».

5.2.1. Forsøk med lap-top

Dette gjorde jeg ved å koble pickupen⁷³ i et lydkort⁷⁴ - inn i en Macbook Pro - og deretter til en preamp fra forsterkerprodusenten Acoustic Image. I og med at det først og fremst ikke var muligheten for å ta opp og bearbeide samples jeg ønsket å benytte meg av – men heller å bearbeide lyden i realtime med effekter – valgte jeg å benytte meg av Logic Pro 8.0 og de mulighetene det programmet kunne tilby i stedet for den i dag nokså utbredte programvaren Ableton Live.

Ganske raskt fikk jeg oppleve at det var temmelig upraktisk å utføre operasjoner av noen slags type på datamaskinen mens jeg på samme tid måtte fokusere på å ikke miste kontrollen over instrumentet. Apogee Duet må sannsynligvis være et av de mer brukervennlige lydkortene som finnes på markedet i forhold til det bruksområdet jeg på forhånd hadde sett for meg; Det har bare én stor knapp (et hjul som også fungerer som en knapp) og ved hjelp av denne kontrollerer man signalstyrken (både inn og ut av lydkortet). Likevel opplevde jeg at bare en slik grunnleggende funksjon var vanskelig å kontrollere samtidig som jeg skulle holde instrumentet stødig – og jeg lærte raskt at det å miste kontrollen på signalstyrken på lydkortet er én måte å oppnå ukontrollerbar feedback i PA-systemet på.

Et alternativ, som jeg riktignok ikke prøvde ut i særlig stor grad, kunne være å benytte seg mer av triggerpad'er eller footswitch'er⁷⁵. I denne perioden tok min kollega Mads Johansen i bruk programvaren Ableton Live i større og større grad - og en av grunnene til at jeg mer eller mindre gav opp forsøkene med lap-top i forhold til mitt instrument kan nok kanskje skyldes at jeg observerte at han (som satt på en trommestol) ofte ble tvunget til å utføre operasjoner direkte på lap-

⁷¹ Feedback: "(eng.) "... 2) beskrivelse av lyd: når et frekvensområde slår inn i lydanlegget og forsterkes i en loop og resulterer i en hyletone" (Den store Musikkordboka (Nagelhus 2008:69))

⁷² Se for øvrig intervju med Arild Andersen (kapittel 6.1.)

⁷³ Wilson K4 (<http://www.wilson-pickups.com/>)

⁷⁴ Apogee Duet (<http://www.apogeedigital.com/products/duet.php>)

⁷⁵ Footswitch: "fotkontakt" (Engelsk-Norsk Teknisk Ordbok (Prestesæter 2002:326))

top'en sin – selv om han tok i bruk forskjellige pad'er og fotbrett.

I senere tid har jeg imidlertid erfart at det, på samme måte som det kan være for en trommeslager som sitter, kan være fordelaktig å bruke lap-top og programvare som for eksempel Ableton Live - og mer tradisjonell opptaksprogramvare som eksempelvis Logic - i de tilfellene jeg spiller el-bass. Jeg opplevde det som langt mer intuitivt med én gang instrumentet var mindre, jeg hadde det festet i en reim over skuldren og ikke trengte å anstrenge meg for å ikke miste det i gulvet mens jeg gjorde operasjoner på eksterne enheter.

5.2.2. Forsøk med effektpedaler og rack-enheter

Mitt første møte med den norske musikeren Jan Bang gjorde inntrykk på meg. I etterkant av dette møtet ble jeg overbevist om at jeg personlig burde gå fra bærbar datamaskin til mer «fysiske» fotpedaler eller lignende løsninger. Det han snakket om handlet for meg noe om å gjøre elektronisk effektbruk til et reelt ekspressivt virkemiddel – på samme måte som musikere i en vanlig kontekst lærer seg hvordan man spiller ekspressivt med teknikk som virkemiddel.

Andre bassister jeg har sett og hørt har, som tidligere påpekt, ofte hatt en tendens til å sette på en elektronisk effekt for så å ha den på gjennom en hel låt eller et lengre musikalsk strekk. Jeg ønsket å for eksempel ha muligheten til å sette delay-effekt⁷⁶ på én spesifikk tone eller et kort strekk - for deretter å kunne ha mulighet til å ta vekk effekten. Dette er med andre ord ikke et estetisk tankesett jeg selv har funnet på – og jeg har også i stor grad blitt inspirert av min kollega Sebastian Gruchots tilnærming til effektbruk på el-fiolin gjennom vårt samarbeid. Det som etter hvert har vist seg å være noe av det originale i min tilnærming består altså i all hovedsak å forsøke å overføre en slik estetisk tankegang til mitt eget instrument.

Det ble lettere å ha kontroll på pedalene enn det var å jobbe med bærbar datamaskin - og ikke minst når jeg skulle kombinere lyder fra forskjellige pedaler opplevde jeg at jeg kunne lage meg et oppsett der begge føttene fikk hver sine roller. Dette gjorde arbeidsprosessen raskere og mer intuitiv – og passet godt til de estetiske føringene jeg forholdte meg til.

⁷⁶ Delay: "Echo. Repetisjonen av lyd etter et kort tids intervall. "... " begrepet er brukt for en signal-prosesserende enhet (også kjent som delay)"..." (fritt oversatt fra The New Grove Dictionary of Music and Musicians Volume 7 (Sadie 2001:860))

5.2.3. Effektene jeg benyttet meg av

Effektene jeg endte opp med å benytte meg av var valgt ut fra mine egne estetiske preferanser, økonomiske rammefaktorer og til en viss grad tilfeldigheter (noe av effektene var utstyr jeg allerede brukte en del med el-bass). Fellesnevneren for dette utstyret er likevel at ingen av enhetene er laget med tanke på bruk på kontrabass spesielt – siden det knapt finnes effektenheter, annet enn preamper, som er laget dedikert for bruk med kontrabass:

Produsent: Jim Dunlop

Modell: Crybaby Q105



Dette er en wah wah-pedal hovedsaklig designet med tanke på bruk med el-bass. Pedalen har i motsetning til mange andre wah wah-pedaler av- og på-funksjon, og dette gjør at man kan ha forskjellig volum med og uten effekten.

Produktbeskrivelse fra produsenten:

«The first wah pedal designed by bass players for bass players, the 105Q incorporates a new proprietary potentiometer and custom EQ circuitry, specifically optimized for bass frequencies. The Crybaby Bass Wah applies the wah effect to the mids and highs only, leaving a strong fundamental to hold down the bottom. So you can take solos or throw in fills without ever disturbing your low end. This amazing pedal is used by Flea of the Red Hot Chili Peppers, Justin Medall-Johnsen of I Am a Robot, Doug Wimbish, Robert Trujillo of Metallica, and more. Power: Single 9-volt battery or Dunlop ECB-003 AC Adapter - Also included in this pedal is an adjustable volume control, allowing you to tailor the level of the wah from almost silent to a significant increase, providing extra gain for wah-enhanced solos.»

Produsentens nettside: <http://www.jimdunlop.com/>

Produsent: Electro Harmonix

Modell: Bass Microsynth



Dette er en analog synthesizer laget primært for el-bass (Electro Harmonix har en annen «vanlig» Microsynth laget for instrumenter med høyere frekvensområder). Denne har jeg ofte brukt som en erstatning for fuzz/overdrive-pedal⁷⁷. Den kan også fungere som en oktav-pedal med dobling en oktav under og en over den klingende tonen – og med de forskjellige filtrene kan man skape mange forskjellige lyder.

Produktbeskrivelse fra produsenten:

«The Bass Micro Synthesizer has the same feature set as the Micro Synthesizer, but includes a trigger and filter sweep range especially tailored for bass guitar. The same fat analog synth textures give your bass a whole new range of possibilities: from percussive stabs to backwards-sounding bowed sounds.»

Produsentens nettside: <http://www.ehx.com/>

Produsent: Boss

Modell: RC-20 XL Loop Station



Dette er en svært enkel og brukervennlig sampler. Med den nyere modellen i samme serie, RC-50 XL, har man mulighet til å jobbe mer uavhengig med flere lag, men den tar mye større plass – og dette ville nok gjort det mer problematisk å finne gode plasseringer av enhetene på gulvet. Det finnes altså langt mer avanserte samplere enn RC-20 XL, men jeg valgte nettopp denne på grunn av

⁷⁷ Lydvedlegg: Phonics Foundation – ”Fröpose” (effekt brukes fra 3:28 kombinert med reverb-effekt fra Lexicon Mx200)

brukervennligheten og at den nettopp var enkel å finne plass til på gulvet.

Produktbeskrivelse fra produsenten:

«Whether for use onstage or at home, the new RC-20XL allows musicians to create multi-layered performances in real time. Loops and riffs can be stacked repeatedly until the 16 minutes (!) of ample recording space is full. Never before has it been so easy to create a massive “one-person band” sound in real time.»

Produsentens nettside: <http://www.bossus.com/>

Produsent: Lexicon

Modell: MX200



Dette er hovedsaklig en digital reverb-/delay-prosessor (selv om den også har noen andre effekter) – og har nok spesielt vært mye brukt av for eksempel el-gitarister. Som tilleggsutstyr til denne bruker jeg en footswitch-pedal fra Digitech.

Produktbeskrivelse fra produsenten:

«Whether you're looking for raw processing power with instant front-panel access for live performance, or seeking rich, smooth and complex processing algorithms in the studio, Lexicon® brings the best of both worlds together in the MX200 Dual Reverb/Effects Processor. Designed with both live sound reinforcement and home recording in mind, MX200 features the deep, rich reverb and effects algorithms that built the Lexicon legend, and adds increased versatility with specialty effects and dbx® dynamics. Each of the 32 stunning reverbs and effects – and their parameters – are all instantly accessible within a single button push or knob turn on the intelligently designed front panel without wading through bank after bank of tedious menus. Add powerful Editor/Librarian and VST® / Audio Units software, and bring 35 years of Lexicon heritage to your desktop.»

Produsentens nettside: <http://www.lexiconpro.com/>

Produsent: Korg

Modell: MiniKP



Dette er et filterings-/transformasjons-verktøy som kontrolleres ved å berøre den firkantede "musematten" (vist på bildet ovenfor). Dette er kanskje utstyr først og fremst tilpasset og tiltenkt dj'er; Derfor har den kun tilkoblingsmulighet ved hjelp av phono-kabel - noe som er litt utradisjonelt i bass-sammenheng.

Produktbeskrivelse fra produsenten:

*«Groove on the move with this DJ effects processor! Since it first appeared, the **KAOSS Pad** series **effects processor** has been enormously popular with artists around the world for its intuitive touch-pad interface and its revolutionary effect programs. Now, the series is joined by its smallest member, the Korg **DJ effects processor** called the **miniKP**.*

While providing the same interface in which multiple parameters of the effect program are controlled by a single fingertip, the miniKP effects processor brings the advantages of battery operation and mobility, making it an ideal choice for DJ club performances, home studio applications, as well as outdoor live events or for use with a portable audio player. Wherever you are, the mini-KP brings new possibilities to any music scene.

The miniKP is a lightweight effects processor, yet offers tons of features like auto-BPM and Tap Tempo functionality, FX hold, FX depth selection, FX Release and more - all derived from its big brother, the KP3.

MeantToBeTouched

The miniKP's size and power make it a perfect multi-task effects processor. Keep it near your studio and patch it into the effects loop of a guitar amplifier, directly between a synth and mixer or some other creative position. No matter what you connect it to, from a mixer to an MP3 player or directly to your television set, the Korg miniKP provides the effects you need to get the job done - or simply have some fun!»

Produsentens nettside: <http://www.korg.com/>

5.2.4. utfordringer knyttet til bruk av fotpedaler i denne fasen

Utfordringene jeg møtte på i denne fasen var først og fremst å:

- 1) Finne en fornuftig fysisk plassering av effektenhetene som i minst mulig grad gikk ut over teknikk eller ekspressive muligheter.
- 2) Plassere enhetene i signalkjeden slik at de trigget effektene slik jeg ønsket.
- 3) Finne en behagelig stående stilling. Min egen posisjon og stående stilling hadde en tendens til å forandre seg i det jeg tråkket på en av pedale.

Jeg kom frem til at det var enklest å oppnå kontroll over de forskjellige enhetene hvis jeg ga hver fot sine respektive oppgaver – i tillegg til at jeg som «høyrehendt» var nokså avhengig av å ha enhetene som skulle være i bordhøyde på høyre side av meg selv.

I forhold til å opprettholde jevnt tyngdepunkt på begge føttene var wah wah-pedalen den mest



problematisk å beherske. Jeg valgte å bruke min venstre fot med denne – men problematikken oppstod fordi venstre fot da blir stående høyere enn høyre - og fordi man må bevege foten opp og ned for at pedalen skal utløse effekten. Man må også finne en plassering av pedalen som gjør at vektbalansen i føttene opprettholdes også når man *ikke* spiller med den.

I tillegg ble jeg altså avhengig av å ha et bord på min høyre side for å ha MiniKP'en og Lexicon-racket lett tilgjengelig for å kunne justere innstillingene på disse enhetene.

Oppsettet mitt ble deretter noenlunde slik som på bildet over – med endepinnen på bassen plassert et sted innenfor den svarte sirkelen. Bildet viser ikke Lexicon Mx200-racket og MiniKP'en (plassert på bord til høyre).

Oppsettet hadde imidlertid noen store fordeler i forhold til tidligere forsøk med lap-top:

- 1) Det ble lettere å skifte mellom effekter og å kombinere lyder fra forskjellige enheter.
- 2) Det ble mulig å gjøre flere operasjoner omtrent samtidig; I teorien kunne jeg i løpet av noen få sekunder fysisk spille på instrumentet, sample meg selv og bearbeide/transformere loop'en med MiniKP'en⁷⁸.

For meg føltes dette mer naturlig og intuitivt å forholde seg til enn de tidligere forsøkene jeg hadde gjort med lap-top. Jeg hadde likevel et behov for å begrense meg til et grunnrepertoar av lydmessige muligheter.

Bruk av fotpedaler og arco-teknikk viste seg i motsetning til pizzicato-teknikk å være det mest utfordrene å beherske – og da spesielt i de tilfellene jeg ønsket å sample et jevnt dynamisk buestrøk der jeg ønsket at lyden skulle være mest mulig jevn gjennom hele samplen – eller eksempelvis de gangene jeg prøvde å skifte effekt midt i strøket. Dette er kanskje selvsagt fordi man, ved å skulle gjøre såpass store bevegelser med føttene midt i strøket, ikke kan unngå å forandre ved kroppens balansepunkt – og dermed gir dette umiddelbart uønskede konsekvenser for vekten og hastigheten på buen (Guettler 1992:26). Det fysiske oppsettet av effektene og min egen tekniske innfallsvinkel ble da altså at man måtte etterstrebe å gjøre så små forstyrrende kroppslige bevegelser som mulig for å få til jevnest mulige strøk ved bruk av arco-teknikk.

De fleste effektpedaler laget for el-bass er designet med hensikt å brukes med magnetiske pickuper; derfor prøvde jeg først å plassere Microsynth'en i effektsløyfen på forsterkeren - i signalkjeden etter Acoustic Image-preampen som var tilpasset impedansen fra min pickup fra Wilson. De gangene jeg har brukt denne effekten i forbindelse med el-bass har jeg lagt merke til at denne effektenheten trenger et sterkt signal for å lett kunne trigge effektene med klarhet – helst fra en el-bass med aktiv elektronikk. Det fremstod da derfor som en underlig, og for meg noe uforklarlig, opplevelse da jeg i stedet koblet Microsynth'en som nest første ledd i signalkjeden og som resultat fikk i mye større grad en ønsket og lettere kontrollerbar effekt⁷⁹.

⁷⁸ Lydvedlegg: Phonics Foundation – ”Okolarnik (utdrag)”

⁷⁹ Se diskusjon: <http://www.talkbass.com/forum/showthread.php?t=255655>

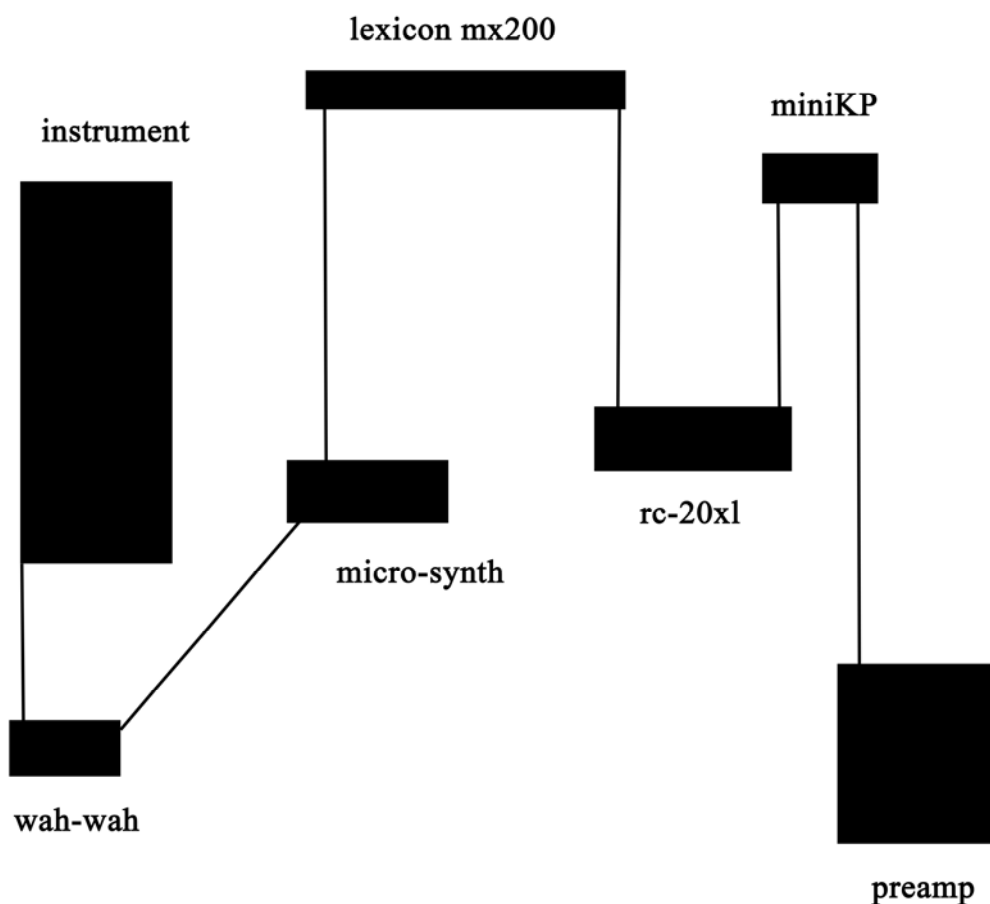
5.3. Aksjonsforskning fordelt over tre perioder

5.3.1. Studioinnspilling med Phonics Foundation

Handlingsplan og gjennomføring

Vår felles plan var å gjennomføre innspillingen i studioet The Lodge⁸⁰ med egen lydtekniker over en tre dagers periode. Vi bestemte oss for at vi først ville spille inn det som var skrevne låter, mens vi hadde helt improviserte sessions på slutten av studiooppholdet.

Basert på erfaringene jeg gjorde i den foregående beskrevne fasen valgte jeg å ha denne rekkefølgen på min egen signalkjede:



Jeg tok i tillegg også i bruk en vanlig mikrofon (Neumann TLM 103) for å kunne kombinere

⁸⁰ www.thelodge.no

akustisk lyd med den effektprosesserte lyden. Tilkobling mellom enhetene ble gjort med vanlige instrumentkabler - med unntak av koblingen mellom rc20-xl – miniKP – preamp som måtte gjøres med phono- til jack-kabel. Dette får noen konsekvenser for signalstyrke og mengden av støy, men i og med at alle enhetene som var koblet i kjeden har individuelle gain-kontrollere ble det noe uoversiktlig å ha full kontroll over signalet gjennom alle leddene; Jeg kom frem til at det mest hensiktsmessige for meg var ”å skru meg frem” til et lydmessig resultat jeg kunne leve med ved hjelp av det man ofte omtaler som ”prøv og feil”-metoder.

Jeg valgte først og fremst ikke å ha enhetene i ovennevnte rekkefølge med hensyn til best mulig triggering av effektene, men det var heller et sentralt poeng for meg at jeg kunne gjøre samplinger av det effektprosesserte lyd materialet. På samme måte var det naturlig å sette miniKP'en etter sampleren – fordi den er omtrent umulig i noen særlig grad å benytte seg av når jeg spiller fysisk på instrumentet⁸¹. Vanligvis er det ved bruk av fotpedaler hensiktsmessig å samle de på et brett⁸² og koble de sammen med kortere jack-kabler (også kalt patch-kabler), men i mitt tilfelle ble jeg – på grunn av måten jeg måtte plassere effektene på - avhengig av å ha ordinære kabler. Dette gjorde at arbeidsområdet mitt ble noe kaotisk med kabler som lå krøllet overalt på gulvet omkring meg⁸³.

Spilleteknisk sett var jeg på dette tidspunktet fortsatt av den oppfatning av at det kunne være fordelaktig å ha lengre endepinne enn jeg normalt sett brukte i andre sammenhenger for å ha mer stabil kontroll på bassen da jeg skulle trække på de forskjellige pedalene.

Estetisk sett bestemte jeg meg for å prøve ut forskjellige konsept som jeg ikke alt for stor grad hadde gjort tidligere. Jeg tok i større grad enn tidligere i bruk kombinasjonen av sampleren og miniKP'en; dette medførte at jeg i ganske lange tidsmessige strekk faktisk ikke spilte fysisk på instrumentet, men begynte å bruke miniKP'en mer som et selvstendig ”instrument”⁸⁴. Med kombinasjonen av akustisk lyd - og bruk av sampler og MiniKP - kunne jeg også skape to vidt forskjellige lydverdener i samme låt⁸⁵. På denne måten ble nok mitt eget musikalske bidrag til helheten mer abstrakt – og sånn sett mindre analyserbar; Det er i første omgang ikke så lett som lytter å høre hvor jeg har samlet meg selv og begynner å bearbeide samplene med filtrerings- og transformasjonsverktøyene i MiniKP'en i stedet for å spille fysisk på instrumentet.

⁸¹ Dette er noe instrumentavhengig. Min kollega i Phonix Foundation bruker for eksempel el-fiolinens hode til å kontrollere samme type enhet mens det er mulig å spille fysisk samtidig.

⁸² Eksempelvis pedaltrain (<http://www.pedaltrain.com/>)

⁸³ Se bilde (kapittel 5.2.4.)

⁸⁴ Lydvedlegg: Phonics Foundation – ”Svevelag”

⁸⁵ Lydvedlegg: Phonics Foundation – ”Dvärgshit”

Observasjon og refleksjon

I studiosammenheng fungerte oppsettet fint lydmessig og plasseringen av enhetene var heller ikke spesielt problematisk å forholde seg til. Bruk av wah wah-pedal, som jeg på forhånd også var klar over, var nok det vanskeligste elementet å få kontroll over og å kunne beherske på ekspressiv måte. Resultatet ble da at jeg rett og slett ikke brukte den så mye på disse innspillingene og for ettertiden gjorde jeg den foreløpige konklusjonen at det heller kunne være en idé å kun bruke wah-wah i forbindelse med pizzicato-teknikk og heller kjøpe en auto-wah⁸⁶ for bruk med arco-teknikk.

Jeg opplevde imidlertid til dels store smerter og muskeltretthet i venstre underarm - og det kan skyldes at jeg hadde lengre endepinne enn jeg normalt sett ville ha hatt i andre sammenhenger. Det er ut i fra et personlig perspektiv vanskelig å kunne slå fast dette med sikkerhet – fordi dette også kan skyldes utenforliggende årsaker som generell helsetilstand og eventuelt belastningsskader som skyldes andre aktiviteter.

I og med at dette var innspilling til en reell plateutgivelse kunne jeg ikke utelukkende fokusere på bruk av elektroniske effekter. Effektene fikk således ta så stor plass i mitt eget spill som jeg selv kunne tillate uten at det, etter mitt skjønn, gikk ut over den musikalske helheten i trioformatet.

5.3.2. Revidert forsøk alene

Fordi tidligere forsøk hadde vært sammen med andre musikere og innenfor relativt løse estetiske rammer ville jeg i denne omgang gjøre noe mer konkret. Jeg:

- ville ta utgangspunkt i en kjent melodi.
- bygde opp et arrangement kun omkring mitt eget instrument og mine elektroniske effekter.
- skulle spille inn all lyd live i ett opptak.

Jeg valgte å ta utgangspunkt i den svenske folkevisen ”Visa Från Rättvik”, som opprinnelig ble skrevet som en salme med tittelen ”Gå Varsamt Min Kristen” (Olof Kolmodin, 1734⁸⁷). I nyere tid er melodien gjort populær og kjent blant andre av den svenske jazzpianisten Jan Johansson.

Wah wah-pedalen hadde tidligere fungert som et påskudd for å spille med lengre endepinne enn hva

⁸⁶ For eksempel MXR Bass Auto Q
(http://www.jimdunlop.com/index.php?page=products/pip&id=256&pmh=products/p_and_e)

⁸⁷ Jfr. Oscar Lövgren (1964): *Psalm- och sånglexikon* (Gummessons)

jeg vanligvis brukte i andre spillesammenhenger. Med de fysiske problemene det hadde medført i foregående forsøk - og uten å se et stor behov for å bruke den på disse innspillingene - bestemte jeg meg for å la være å bruke den. Innspillingene ble gjort i mitt veldig enkle hjemmestudio og med meg selv som tekniker.

Jeg tok altså stort sett i bruk samme utstyr og oppsett som i foregående forsøksrunder – med unntak av en annen mikrofon (en relativt billig TCM) for å ta opp den akustiske basslyden - denne gikk rett i lydkortet og ikke via en preamp - og uten nevnte wah wah-pedal.

Handlingsplan

Først planla jeg å spille inn en versjon med bruk av noen få effekter med bruk av enkle virkemidler som sampling gjort med Boss-pedalen samt reverb- og delay-effekt fra Lexicon-enheten. I forhold til intervjuet med Arild Andersen⁸⁸ ønsket jeg å se om de utfordringene som knyttet seg til min egen effektbruk ble mindre eller forsvant dersom jeg kun måtte forholde meg til noen få elektroniske elementer.

Det ville på en slik måte kanskje ikke helt representere det jeg tidligere hadde sett på som mine egne lydideal eller ambisjoner for hva jeg hadde lyst til å få til å kombinere av elementer med min bruk av effekter. Derfor ville jeg prøve å spille inn den samme melodien en andre gang med bruk av noen flere elektroniske elementer og en litt annen estetisk innfallsvinkel.

De viktigste estetiske og strategiske premissene for begge innspillingene var, som tidligere nevnt, at all lyd skulle spilles inn live. Slik kunne jeg lettere gjøre meg opp en mening hvordan de forskjellige konseptene fungerte i det virkelige liv.

Gjennomføring

Jeg kjente fra før til melodien først og fremst fra Jan Johanssons utgivelse ”Jazz på Svenska”. I motsetning til Johanssons arrangement, som også fargelegges med funksjonsharmonikk av Georg Riedels bass-spill, ville jeg med innspillingene mine la melodien få mer eller mindre faste drone-underlag skapt med sampleren. Jeg satte på forhånd opp to forskjellige, likevel tydelig definerte,

⁸⁸ Se kapittel 6.1.

formmessige forløp (disposisjoner) for det jeg planla å spille inn:

Versjon 1:⁸⁹

- A) Drone med sampler som fremhevet tonaliteten (tonene 1-5-b3-9 fra primærskalaen)
- B) Melodi spilt med bue
- C) Improvisasjon basert på modal tonalitet / bruk av delay-effekt
- D) Melodi
- E) Outro med sampler + eventuell improvisasjon

Versjon 2:⁹⁰

- A) Drone: mer tremolo-/flageolett-basert enn versjon 1 – for å ha noe å bygge på
- B) Melodi spilt med pizzicato-teknikk
- C) Improvisasjon med mer vekt på bruk av forskjellige effekter (akustisk lyd, miniKP, delay)
- D) Melodi spilt med pizzicato-teknikk på en forandret bakgrunn
- E) Outro med bearbeiding av sampler-underlaget med MiniKP

Versjon 1:

Jeg spilte inn sporet med effektbasert lyd rett i lydkortet uten å ta i bruk Acoustic Image-preampen; I stedet brukte jeg heller en forsterkersimulator i Logic. Jeg så heller ikke behovet for å bruke footswitch med Lexicon-racket ettersom jeg på denne versjonen bare trengte å trykke på én knapp i begynnelsen av improvisasjonsstrekket – og den samme knappen før jeg skulle tilbake til temaet. På grunn av dette slapp jeg også at den metalliske lyden footswitchen skaper når den blir tråkket på ble med på opptaket med TCM-mikrofonen.

Oppbyggingsdelen av samplerunderlaget klippet jeg vekk i mikseprosessen – dette var rett og slett estetiske disponeringer i etterkant for å gjøre sporet mer lyttevennlig.

⁸⁹ Lydvedlegg: "Visa Från Rättvik Take I"

⁹⁰ Lydvedlegg: "Visa Från Rättvik Take II"

Versjon 2:

På denne versjonen, innspilt dagen etter første take, valgte jeg å bruke Acoustic Image-preampen som på tidligere innspillinger. Jeg tok også i bruk footswitch-pedal med Lexicon-racket fordi jeg på denne innspillingen skulle kombinere flere elektroniske elementer.

Improvisasjonsdelen (C) på denne versjonen var ikke planlagt ut over at jeg så for meg å lage en slags ”spørsmål og svar”-del med bruk av akustisk lyd og bearbeiding av samplingsunderlaget med miniKP’en. Jeg hadde også bestemt meg for å ta meg bedre tid i oppbyggingen på denne delen – og heller fokusere på å skape et mer differensiert lydbilde enn på den første versjonen. Resultatet ble at jeg, i tillegg til å kombinere pizzicato-spill med bearbeiding av samplingsunderlaget med MiniKp’en, etter hvert tok i bruk delay-effekten og la korte elementer herifra til samplingsunderlaget – før jeg etter hvert tok i bruk arco-teknikk og også la noen elementer herifra til underlaget.

Observasjon

Versjon 1:

I og med at jeg, i tillegg til å spille bass, bare hadde én annen arbeidsoppgave i løpet av hele forløpet (slå på og av delay-effekten før og etter det improviserte strekket) førte dette til få utfordringer knyttet til den tekniske utførelsen i forhold til det å jobbe med effektene – og jeg tenkte vel nesten ikke på at jeg spilte med effekter i løpet av hele seansen. Siden jeg ikke trengte å bruke så mye konsentrasjon på effektbruken førte dette til at jeg kunne konsentrere meg mer om andre aspekter, som for eksempel tonevalg og ekspressivitet, i den tekniske gjennomføringen av improvisasjonsdelen.

Versjon 2:

De største forskjellene mellom disse to innspillingene, med tanke på de utfordringene jeg støtte på, var stort sett gjeldende i improvisasjonsdelene (C). På den andre versjonen brukte jeg – som jeg på forhånd hadde bestemt meg for – også mye lengre tid på dette strekket. På grunn av at jeg selv måtte være lydtekniker (og fordi jeg hadde relativt kort tid til rådighet) greide jeg ikke å sette nivåer

på lytting i hodetelefonene som gjorde det lett å høre hva jeg egentlig gjorde med MiniKP'en. Konsekvensen av dette var at det som var tenkt å være en slags "spørsmål og svar"-dialog mellom fysisk spill på instrumentet og MiniKP kanskje ikke ble et like effektivt virkemiddel som jeg på forhånd hadde sett for meg.

Min stående posisjon ble også noe uryddig i dette partiet; Rommet jeg brukte til å gjøre opptak i var såpass lite at jeg ble tvunget til å ha MiniKP'en litt på siden bak meg – og da jeg skulle veksle mellom å spille inn akustisk i TCM-mikrofonen og bruke MiniKP'en måtte jeg hele tiden skifte posisjon for at mikrofonplasseringen (og den akustiske lyden) skulle være så lik som mulig. Dette er nok først og fremst et studio-relatert problem og min erfaring i konsertsammenheng tilsier at det som oftest er pickup-systemet som er sterkest i PA-systemet - og dermed er det ikke så avgjørende å opprettholde samme posisjon i forhold til en eventuell mikrofon.

På forhånd hadde jeg også sett for meg å ta i bruk Microsynth-pedalen, men jeg opplevde at triggingen av dens effekt i dette oppsettet var helt forandret enn i tidligere forsøk. Derfor endte jeg med å ikke bruke den på denne innspillingen.

Refleksjon

Jeg gjorde meg i løpet av denne forskningsperioden opp noen tanker om hvorfor temaet i min oppgave kanskje ikke er så mye berørt i diskusjon blant utøvere på mitt instrument. Da jeg selv bevisst gikk inn for å bruke effektene på en "mer tradisjonell måte" - med få arbeidsoppgaver å forholde meg til med effektene - ble mange av de utfordringene jeg har opplevd der jeg tidligere har etterstrebet en mer abrupt og omfangsrik bruk av effektene eliminert. Færre arbeidsoppgaver relatert til effektbruk gjorde altså at jeg lettere kunne bruke mer konsentrasjon på musikalsk oppbygging og det å spille teknisk "riktig".

Estetisk sett fører mer omfattende bruk av elektroniske effekter til at det musikalske forløpet i en slik setting kan bli tidsmessig mindre effektivt; ut i fra egne estetisk preferanser måtte jeg rett og slett bruke lengre tid på "å komme dit jeg ville" med oppbyggingen på versjon 2. Imidlertid vil nok sannsynligvis lytteren oppfatte lydbildet på versjon 2 som noe mer nyanserikt enn versjon 1 – musikken har flere identifiserbare sjikt og det lyd materialet som er mer i bakgrunnen har en mer variert karakter fordi jeg ofte bearbeidet det ved hjelp av MiniKP'en.

Ved bruk av vanlig mikrofon, i tillegg til signalet fra pickupen, er det sentralt at effektenhetene befinner seg innenfor en så nær radius at man trenger å bevege minst mulig på seg selv for å benytte seg av dem. Dette gjør at arbeidsstedet kan bli et noe kaotisk sted å arbeide på for bassister som vil kombinere både arco- og pizzicato-teknikk og effektenheter i både gulv- og bordhøyde.

Som tidligere nevnt lot jeg være å bruke Microsynth-pedalen på denne innspillingen, fordi fraværet av Wah wah-pedal i signalkjeden gjorde at den ikke oppførte seg slik jeg etter hvert hadde blitt vant til med det opprinnelige oppsettet. Uten wah wah-pedalen opplevde jeg det plutselig slik at den trigget på hver eneste lille lyd og bevegelse som ble gjort med instrumentet. Dette er nok noe som kunne vært unngått ved å bruke magnetiske pickuper – imidlertid med det tapet av ”akustisk tone” det ville medført – men jeg trakk den slutningen at Microsynthen i min sammenheng var avhengig av å være plassert bak en ”buffer”⁹¹ av et eller annet slag i signalkjeden min. Wah wah-pedalen jeg har brukt har det som kalles buffered bypass – i motsetning til Microsynth-pedalen som har såkalt true bypass. Forskjellen på dem er ganske enkel; Med true bypass går signalet mer eller mindre rett forbi effektenheten når den ikke er aktivert (ved å trykke på pedalens aktiviseringsknapp skapes en mekanisk forbindelse med enhetens komponenter), mens buffered bypass går innom noen av komponentene i enheten⁹².

Wah wah-pedalen har på denne måten fungert som en buffer foran Microsynth-pedalen i mitt oppsett. Dette var en god påminnelse for meg om at den signalkjeden man setter opp er svært avgjørende i forhold til de lydmessige resultatene man til slutt kommer til å sitte igjen med. Ved å fjerne én enhet fra mitt eget oppsett gjorde jeg altså en annen ubrukelig – eller dersom man drar tanken et steg videre; Ved å forandre på ett element i hele kjeden (fra instrument til forsterker/PA) vil man høyst sannsynlig sitte igjen med et annerledes lydmessig resultat.

⁹¹ Forklaring på begrepet ”buffer”: <http://gitarnorge.no/artikkel/191/true-bypass-og-gitarkabler>

⁹² For mer informasjon og diskusjon omkring temaet: <http://www.muzique.com/lab/truebypass.htm> og <http://www.talkbass.com/forum/showthread.php?t=381437>

5.3.3. Revidert forsøk i bandkontekst

Handlingsplan og gjennomføring

I denne avsluttende forsøksrunden ville jeg ikke forandre mye på det fysiske oppsettet og rekkefølgen på effektenhetene jeg allerede hadde innarbeidet for eget bruk, men jeg ønsket først og fremst å gjøre noen praktiske tiltak som kunne gi meg bedre kontroll på hva som ville bli det klingende resultatet i konsert- og studio-sammenheng – altså det som enten havner i PA-anlegget eller ”på tapen”.

Jeg ville mer aktivt ta kontroll over signalet jeg sendte fra forsterkeren, slik at jeg i de tilfellene jeg gjorde samplinger kunne vente til jeg hadde en ”presentasjonsklar” loop jeg ville sende videre til opptaksutstyret i studio eller miksepulten i konsertsammenheng. I forbindelse med dette var det også naturlig å begynne å ta i bruk egne hodetelefoner før siste ledd i min signalkjede (forsterkeren) - for å ha muligheten til forhåndslytte på lydmaterialiet før jeg eventuelt sendte det videre. Det mest naturlige hadde nok vært å gå til innkjøp av en egen mikser for å gjøre dette - men i og med at jeg



allerede hadde mulighet for å bruke hodetelefoner med MiniKP'en (som i min signalkjede var satt opp i leddet før forsterker) bestemte jeg meg for å la være å gjøre dette i denne omgang.

I forhold til fysisk plassering av de forskjellige effektenhetene gjorde jeg noen små justeringer i forhold til det oppsettet jeg hadde hatt – og lagde meg en enkel huskeregel til bruk på forskjellige spillesteder og spillesituasjoner (pedaler for høyre fot ble, som vist på bildet, plassert omtrent i 90° graders vinkel i forhold wah wah-pedal på venstre fot). Min teori var at en liten justering av dette ville gjøre det noe lettere å skifte mellom forskjellige effekter uten at det i samme grad gikk ut over teknikken.

Innspillingen ble gjort i preproduksjonsstudioet til bandet Phonics Foundation med det utstyret vi hadde tilgjengelig der. Estetisk sett satte vi kollektivt opp svært få rammer for hva som skulle spilles inn; Intensjonen var at det musikalsk sett skulle være så fritt som mulig og at alle musikerne kunne respondere på den måten de selv mente var til det beste for helheten. På denne måten måtte jeg kunne tilpasse meg til det som skjedde musikalsk sett – og kunne heller ikke planlegge alt for mye hvilke effektenheter jeg ville ta i bruk. Det ville altså, etter mitt skjønn, være en god måte å få etterprøvd hvor vidt oppsettet mitt muliggjorde en praktisk og effektiv måte å bearbeide lydmaterialiet jeg skapte med instrumentet ved bruk elektroniske effekter.

Observasjon

Selv om jeg gjorde små forandringer på den fysiske plasseringen av effektenhetene møtte jeg på mange av de samme utfordringene som tidligere. Ved bruk av flere pedaler er det vanskelig å unngå at man gjør uønskede forandringer på egen stående stilling – og at dette fører til en noe forringet spilleteknikk.

Bruk av wah wah-pedalen fungerte bedre da jeg stilte normal lengde på endepinnen og heller valgte å sette den i rett vinkel i forhold til de andre enhetene på gulvet. På den første delen av det improviserte strekket⁹³ hadde jeg såpass god kontroll på den at jeg også kunne spille noenlunde teknisk og ekspressivt slik jeg ønsket – blant annet med å kombinere wah wah-pedalen med noe som kanskje best kan omtales som ”naturlig overdrive” skapt kun med arco-teknikk uten noen annen elektronisk effekt.

Med tanke på oppmikking ble denne innspillingen i realiteten nokså lik en vanlig konsertsituasjon. Jeg tok i bruk samme TCM-mikrofon som i aksjonsforskningens 2. del, men kontrabassens lave akustiske volum gjorde at signalet på denne mikrofonen for det meste tok opp lyden fra trommesettet i de strekkene trommeslageren spilte konvensjonelt på trommene. Muligheten for å blande den akustiske lyden med det effektprosesserte signalet ble derfor noe begrenset.

I forhold til å gjøre innspillinger med denne type oppsett ble én begrensning imidlertid svært tydelig; Det blir vanskelig å gjøre justeringer i postproduksjonsfasen med det effektprosesserte lydsporet de gangene man eksempelvis kombinerer bruk av sampler og annen effektprosessert lyd spilt over et underlag fra sampleren. Under innspillingen av plateutgivelsen med Phonics

⁹³ Lydvedlegg: Phonics Foundation - ”Utdrag fra improvisasjon”

Foundation (i aksjonsforskningens første periode) ble fiolinisten nødt til å spille inn et separat spor i etterkant kun med sampler for å unngå denne problematikken på et av sporene⁹⁴ – selv om vi ellers hadde hatt en nokså dogmatisk innstilling om at all lyd skulle spilles inn samtidig og skapes i ”real-time”.

Refleksjon

Den blandingen av akustisk signal (med vanlig mikrofon) og effektprosessert lyd jeg tidligere hadde skapt i studio blir vanskelig å gjenskape i en konsertsituasjon der scenelyden blir såpass høy at kontrabassens lave akustiske volum blir overdøvet av andre instrumenter. Én måte å kompensere for dette på kan være å sette de effektene man ønsker å blande med ”akustisk” signal i en effektløyfe på forsterkeren. Det vil imidlertid aldri kunne få de samme akustiske kvalitetene som man får frem ved bruk av vanlige mikrofoner - og kvaliteten på signalet som ikke er effektprosessert bestemmes først og fremst av pickup-systemet.

Én løsning kan være å ta i bruk mikrofoner basert på myggprinsipp – for eksempel AKG C577WR eller DPA 4061 og 4099 (som blant annet Arild Andersen bruker⁹⁵). Den teknologiske utviklingen er stor på området og det jobbes kontinuerlig med problematikken knyttet til feedback med slike mikrofonssystemer.

⁹⁴ Lydvedlegg: Phonics Foundation - ”Fröpose”

⁹⁵ Se kapittel 6.1.

5.4. Refleksjon omkring aksjonsforskningen som helhet

I de tre foregående forsøksperiodene hadde jeg hatt som intensjon å bryte ned min egen bruk av elektroniske effekter - ved hovedsakelig bruk av effektpedaler - til mindre informasjonsmengder å planlegge, gjennomføre, observere og reflektere omkring. Jeg prøvde å ha forskjellige innfallsvinkler til de forskjellige forsøkene og gjøre små forandringer underveis for å se om dette gjorde noe med de utfordringene jeg tidligere hadde møtt på og fortsatt måtte forholde meg til i bruken av effektenhetene. Dette førte til at jeg nå kunne gjøre meg noen foreløpige konklusjoner.

Jeg fikk på et nivå en form for bekreftelse om hvorfor de spilletekniske aspektene i min oppgave kanskje ikke er så mye berørt i diskusjon blant bassister; fordi mange av de utfordringene jeg ser knyttet til min egen effektbruk og estetiske innfallsvinkel ikke i like stor grad vil skape utfordringer for utøvere som begrenser seg til færre effektenheter – og ikke minst mindre omfangsrik bruk av dem.

Viktigheten av å bruke utstyr som er kompatibelt med hverandre ble selvfølgelig tydelig understreket og at man ved bruk av effektpedaler er avhengig av en signalkjede som fungerer – og jeg innså med dette også at dersom oppsettet mitt hadde fungert relativt godt i tidligere forsøk jeg hadde gjennomført skyldtes dette i større grad tilfeldigheter og en stadig pågående prosess med ”prøv og feil”-metodikk enn jeg tidligere hadde vært bevisst på.

Rammefaktorer som økonomi og tid var bestemmende for hvor omfattende aksjonsforskningen med fokus på utstyr kunne bli. Jeg kunne ikke kjøpe og få montert all verdens pickup-systemer - eller for den saks skyld mange forskjellige effektpedaler. I etterkant ser jeg for eksempel at det hadde vært ønskelig å teste ut et oppsett med egen mikser før forsterker, slik at jeg bedre kunne justert volum på de forskjellige enhetene; Samtidig er også min erfaring etter endt aksjonsforskning at mer utstyr også fører til en mer komplisert arbeidsprosess – og dermed får utøveren mindre overskudd til å fokusere på de tekniske og ekspressive aspektene ved selve musiseringen.

På samme måte affekterer dette de fysiske aspektene for utøveren. Jo mer utstyr man er nødt til å forholde seg til – desto større blir utfordringene med å eksempelvis opprettholde en god balanse og å finne gode stående stillinger å spille i forhold til den tekniske utøvelsen på instrumentet. Etter endt aksjonsforskning er det tydelig at man ved å stadig forsøke å tilpasse seg bruk av pedalene (øve med dem) har minsket utfordringene knyttet til dette - men de er like fullt tilstedeværende som fysiske begrensninger for hva som er mulig å få til og for hva som er mulig å definere innenfor

begrepet ”praktiske” metoder for å bearbeide lyden fra kontrabassen med elektroniske effekter.

Jeg valgte tidlig i prosessen å hovedsaklig fokusere på bruk av effektpedaler fremfor bruk av eksempelvis bærbar datamaskin. Selv om bruk av lap-top nok i manges øyne ville vært den mest fremtidsrettede innfallsvinkelen til bruk av elektroniske effekter ser man på flere felt at mange musikere - til tross for den stadig økte bruken av datamaskiner, digitale forsterkere og fysiske instrumenter med stadig større grad av innebygd elektronikk⁹⁶ - velger å bruke utstyr som ikke nødvendigvis er siste nytt på markedet. Dette har i mitt tilfelle praktiske årsaker; Jeg kom frem til at det var lettere for meg som utøver på mitt instrument å ta i bruk pedaler fremfor datamaskinbaserte hjelpemidler for å få til å skape de lydene jeg ønsket. I så måte er dette også med på å understreke mitt prosjekts ståsted innenfor det som defineres som postmoderne tenkning (Kvale 2000:51) - siden prosjektet ikke på noen måte verken kan eller søker å gi universelle svar på hvordan alle bassister i verden på best måte kan bearbeide lyden fra instrumentet med elektroniske effekter.

Jeg gikk inn i prosjektet med en antagelse om at pickupsystemet fra Wilson sannsynligvis var det mest fornuftige å bruke dersom jeg ikke skulle ta i bruk magnetiske pickuper. Disse antagelse har ikke blitt svekket i løpet av denne perioden; Gjennom turneer med lånt utstyr har jeg opplevd hvor godt systemet jeg hadde hjemme fungerte under tilsvarende forhold - og samtaler med andre utøvere og ikke minst lydmenn gir tydelige indikasjoner på det samme.

⁹⁶ Eksempelvis Variax el-bass produsert av Line 6 (<http://line6.com/variabass/index.html>).

6. Intervju

Jeg forsøkte å få gjennomført intervjuer med et utvalg profesjonelle kontrabassistere som på forskjellige måter bruker elektroniske effekter i sin utøvelse på instrumentet. Jeg var på forhånd klar over at jeg ved å henvende meg via internett risikerte å få korte eller ingen svar i det hele tatt. Eksempelvis prøvde jeg å få til et intervju med Dan Berglund, men responsen uteble. Likevel fant jeg et mer generelt intervju av Berglund i *Bass Guitar Magazine* der han blant annet uttalte:

”...” *For my effects I just use Line 6 XT Live and a guitar POD. I thought for this tour I wanted to change it but I came back to the Line 6 – I really like it, It’s simple to carry with you and you can do a lot with it.*” (Flynn 2010:36)

Dette er kanskje noe betegnende for diskusjonen i denne oppgaven. Kunnskapen om bruk av elektroniske effekter er nok i stor grad det man kan omtale som ”skjult kunnskap” – og de utfordringene jeg har møtt på med ved en såpass omfangsrik bruk av slike effekter er i så måte nok ikke et relevant problemfelt for mange utøvere - som kanskje i større grad ”fargelegger” lyden med effekter - enn å gjøre effektene til mer selvstendige elementer i musiseringen.

Intervjudelen av min oppgave kan derfor nok mest sees på som et supplement til min egen aksjonsforskning. Intervjuene er kopiert inn i oppgaven mest mulig ordrett, men jeg har tatt meg den frihet å rette opp i de mest åpenbare rettskrivingsfeilene.

6.1. Intervju med Arild Andersen

Arild Andersen er én utøver av et lite antall norske jazzmusikere som også kan sies å ha etablert seg som store navn i internasjonal sammenheng. Han har samarbeidet med store navn som Karin Krog, Jan Garbarek, Radka Toneff, Paul Bley, Marcus Stockhausen, Nils Petter Molvær og Stan Getz – og som komponist står han bak en rekke utgivelser på ECM. Andersen har også blant annet vært ”Artist in Resident” på Moldejazz (2005), vunnet tre Spellemannspriser med prosjektet Masqualero, blitt tildelt Buddy-prisen (1969) og han komponerte også bestillingsverket ”Sagn” til Vossajazz (1990).

Selve intervjuet:

Praktiske / Tekniske aspekt

1) Hva slags utstyr bruker du primært for å forsterke instrumentet ditt (pickup-/forsterker-system)?

”Jeg har en Wilson pickup + en DPA 4099 akk mic. Akkurat nå prøver jeg ut en Solstice preamp. Har ellers bruk TC eller Fishman preamp til pickupen og hatt DPA en bare på PA”

2) Hva slags elektroniske effekter bruker du – eller har du brukt?

”Jeg bruker en Gibson Echoplex pro som er en sampler + en TCM 2000 dualengine reverb.”

3) Har du opplevd at noe utstyr er mer praktisk å bruke enn noe annet (mht. impedans, feedback-relaterte utfordringer/«trigging»/etc.)?

”Med pickup trenger man alltid en tilpassing på 500 Mohm eller mer. De fleste bassforsterkere har det, men gitarforsterkere har som regel bare 47 kohm og gir en veldig tynn basslyd. det er alltid ok å ha med en preamp. De fleste pickuper for bass feeder ved sterke nivåer bortsett fra Wilson. Det er en av grunnene til at jeg bruker den.”

4) Har du samme innfallsvinkel til bruk av elektroniske effekter i studio som i live-sammenheng – eller bruker du da elektroniske effekter mer i postproduksjonsfasen?

”Jeg bruker de samme effektene i studio som live. Jeg splitter derimot til flere kanaler så jeg alltid har et rent akustisk spor og et rent spor med pickup lyd. Da kan man vurdere i mixen hvor sterke effektene skal være.”

5) Medfører bruk av elektroniske effekter konsekvenser – eller begrensninger - for din spillestil og/eller teknikk (eksempelvis anslag, pizz./arco-teknikk)?

”Piezo pickuper har gjort at jeg bruker bue så å si bare med effekter. Ren stryketone med en pickup synes jeg sjelden låter fint.”

6) Er det noen utfordringer knyttet til effekter og fysiske aspekter som gjør at du bruker det utstyret du bruker (med hensyn til stå-/sitte-stilling, o.l.)?

”Jeg er jo avhengig av fotpedaler. Jeg liker å stå å spille”

Estetiske / Historiske aspekt

7) Hva føler du bruk av elektroniske effekter gjør med ditt eget musikalske uttrykk?

”Jeg har alltid sett på effekter som en utvidelse av lyden og ikke en erstatning. Jeg gjør alt i realtime og bruker det som et element å improvisere med.”

8) Enkelte utøvere synes å mene at kontrabassist i størst mulig grad skal etterstrebe et ”autentisk” lydideal. Har du noen tanker om dette?

”Det er nettopp derfor jeg synes lyden fra effekter ikke er en erstatning.”

6.2. Intervju med Donovan Stokes

Donovan Stokes er en amerikansk kontrabassist som har bakgrunn både som utøver, komponist og pedagog. I 2006 gav han ut soloalbumet ”Gadaha” og han har komponert musikk for svært varierte besetninger – blant annet orkesterverk med elektrisk forsterket kontrabass og andre verk med vokal og kontrabass med effekter. I tillegg til å gjøre solokonsserter med omfangsrik bruk av elektroniske effekter og konserter i forskjellige sammensetninger med kammermusikk spiller han også blant annet fast med Rockabilly-bandet Four Star Combo.

Stokes har egen hjemmeside⁹⁷ med leksjoner og andre fagartikler – og han er også fast bidragsyter på nettstedet <http://www.notreble.com/> der han har sin egen spalte ”The Lowdown With Dr. D”.

⁹⁷ www.donovanstokes.com

Selve intervjuet:

1) What kind of equipment do you mostly use to amplify your instrument?

"It depends on the situation. In small jazz combo settings I generally use a transducer pickup. This is the most common type of upright bass pickup. Some are placed on the body of the bass, some on the bridge, and some in the bridge. I use one that is placed between the foot of the bridge and the body of the bass. Wherever they are placed, transducers are designed to pickup the vibrations of the wood of the instrument.

For traditional Rockabilly work I use the transducer mentioned above and also a "contact" pickup that is taped on the underside of the fingerboard. I use this to amplify the percussive elements involved in this type of playing. I mix these two signals with a dual channel preamp placed on my tailpiece.

In my Psychobilly band, I use a magnetic pickup and a fingerboard contact pickup. I mix these two signals with a dual channel preamp.

When I play with a Big Band, or in other situations where I need a great deal of volume but also a more "natural" upright bass sound, I use both a transducer and a magnetic pickup. Again, I mix these two signals with a dual channel preamp.

When I do my amplified solo work, which can often use extensive EFX, I primarily use the magnetic pickup. However, depending on the tune, I may use a combination of the transducer, magnetic and contact pickup, mixed appropriately.

Whatever the musical situation, I use a self-contained portable PA system, rather than a "bass amp." It far out performs any bass amp I have ever used."

2) What kind of electronic effects do you use - or have you been using?

"I have used both analog and digital EFX, many brands and many kinds. Currently, I use a rack-mounted guitar preamp/EFX unit and a looper. The EFX unit has distortion, pitch shifting, harmonization, phaser, chorus, wah, delay, etc... basically everything. I use it all....generally not all at one time, however. I also use a looper."

3) Have you experienced that some equipment is more convenient to use than other (regarding challenges with impedance, feedback-related challenges, triggering the effects, etc.)?

"Yes. As I mentioned above, I use a Powered PA speaker, rather than a bass amp. Also, as I began to

travel more and more with my rig (especially by plane), and played in a variety of venues, I found myself leaning toward rack mounted, midi controllable equipment for both reliability and ease of use.

In my opinion, feedback issues are more a condition of the instrument and the pickup than of any particular piece of electronic equipment. However, I do use a two channel compressor/limiter in my rack, which helps control feedback when using heavy distortion, etc.”

4) Do you use the same methods for electronic effects in the studio - or do you rather use it in the phase of post-production?

”In short: yes, I use the same setup live or in studio.

I am very particular about the sound my instrument produces. For me, EFX are not an embellishment of the tone, but rather a key component the sound, and therefore a part of the instrument.

Each computer program, or EFX unit, has unique capabilities and a unique color unto itself. These unique qualities mix with individual instruments in an individual way. As such, any EFX unit or program is as important as the acoustic instrument you play in creating your tone. For each patch I use I have spent hours refining it. I work out my sound as much as possible before hitting record.

I have based everything I do on live performance situations, so I do what I need to create the sound live first. For me, EFX are not optional, and are integral to my sound. They are too important to leave to post-production. Certainly they are too important to leave to someone else.”

5) Do electronic effects affect your playing-style and/or technique?

”Yes, particularly when I use the bow. Certain patches require that I emphasize bow articulation more aggressively or more subtly than if I were not using the EFX. Furthermore, as I am not as concerned with the acoustic projection of sound, I am able to place the strings closer to the fingerboard, should I so desire.”

6) Are there any challenges related to effects and physical aspects (thinking about standing posture, etc.)?

”Well, sometimes you need three feet! In all seriousness, however, this can usually be worked around with MIDI programming and forethought. However, for some tunes I do need both my feet simultaneously. For example, I may need to operate an expression pedal and also trigger the looper

at the same time. In these cases I usually end up sitting on a stool.

If you stand and play, you do need to place your pedal board within easy reach of your feet and be able to balance for short periods of time on one foot. Beyond that, no, I have not noticed any significant challenges to standing posture.”

7) Many bassplayers seems to think that the double bass player's role is only to approach a "authentic" sound-ideal. Have you got any thoughts about this?

”I think they should do what they want. Depending on the specific situation, they may, or may not, be correct in their thinking. This is a large question, which need to be clarified and specified to garner a more useful answer. For the artist, I don't see in the limitations that this question presupposes. For the "gigger," things are different.

For the gigger, the real question is one of appropriate, situational, performance practice. This include the repertory you are performing and the musical preferences of the people you are performing with. For example, I am not going to turn on my Dimebag Darrel distortion patch when I am playing with the Tommy Dorsey Band, or in a symphony orchestra. I could see where this would present a musical problem. I could also see myself getting fired!

As an artist, I do not see the same limitations, particularly when I am performing my own music, or as leader of a group. I am an upright bass player, if I wish to expand my musical palette to include sounds only possible with EFX, then I am going to do it...on the Upright bass. When it comes to artistic musical expression, I don't believe in such arbitrary limits.”

6.3. Gjennomgang av intervjuene

I og med at intervjuene ikke ble gjort som samtaler forsvant noen av de problemstillingene man kan møte på tilknyttet selve transkripsjonsprosessen – eller transformasjonen - som finner sted når muntlige intervju skifter form fra talespråk til skriftspråk (Kvale 2000:167). Svarene på spørsmålene jeg sendte til intervjuobjektene ble noe forskjellig besvart, både med hensyn til lengden på svarene og innholdet, og spesielt i forhold til intervjuet med Arild Andersen - der svarene var nokså korte og i størst grad bestod av én setning per spørsmål - ble det, etter mitt skjønn, vel så viktig å ta hensyn til det som det ble skrevet lite (eller ingenting) om i svaret jeg fikk tilbake som det som det ble skrevet noe om. Mitt forsøk på noen form for analytisk tilnærming til intervjuene i etterkant kan sees på som det man omtaler som narrativ meningsstrukturering (Kvale

2000:197).

I motsetning til Arild Andersen bruker Donovan Stokes flere forskjellige metoder for å mikke opp og forsterke lydsignalet fra instrumentet avhengig av hvilken musikalsk sammenheng han opptrer i. Andersen bruker mikrofonen DPA 4099 som sendes til PA-anlegget (og ikke i forsterker) – hvilket er en løsning jeg tidligere har erfart kan fungere godt. Jeg har imidlertid ikke vært så heldig å få prøvd mikrofonen fra DPA, men har positive erfaringer med tilsvarende løsninger - blant annet med mikrofonen Countryman Isomax 2-H⁹⁸. Stokes virker tilsynelatende mindre opptatt av å få den ”autentiske” akustiske lyden med i helheten, og han bruker blant annet en magnetisk pickup når han spiller med elektroniske effekter. Dette har naturligvis sine fordeler, spesielt med tanke på trigging av effektene, ettersom denne type utstyr oftest er laget med tanke på å brukes med magnetiske pickuper.

Når det kommer til valg av hvilke effekter hver enkelt utøver velger å bruke farges dette naturligvis av hver enkelts estetiske preferanser; Andersen bruker kun sampler og reverb, mens Stokes søker å utvide den lydmessige paletten ved bruk av flere effekter som eksempelvis distortion, delay og wah-wah. Likevel begrenser begge utøverne seg oftest til et lite antall fysiske enheter å forholde seg til på samme tid – og dette er også lett forståelig med tanke på mine egne erfaringer fra 2. del av aksjonsforskningen⁹⁹. Stokes påpeker videre at han av og til trenger ”tre føtter” og at bruk av flere effektpedaler på samme tid får konsekvenser for balansen og vektfordelingen på føttene.

Ved å intervju to utøvere får man også innblikk i to noe forskjellige tankesett omkring bruken av elektroniske effekter. For noen kan motivasjonen for å ta i bruk effekter være at man vil forlenge og gjøre lyden i seg selv vakrere – slik Andersen påpeker at piezo-pickuper, som eksempelvis Wilson K4, sjelden vil låte spesielt vakkert uten noen effekt med arco-teknikk. Dette er også et synspunkt han synes å dele med andre utøvere, blant andre Bjørn Holm og Bjørn Kjellemyr:

” ”...” *Kjellemyr er enig:*

– *Systemet er med bassen hele veien. Det eneste den ikke er optimal på, er ved bruk av bue, sier han.*

– *Men det er det kanskje ingen piezobaserte systemer som virkelig fikser, sier Holm.”* (Finsrud 2008:51)

⁹⁸ <http://www.countryman.com/store/product.asp?id=56&catid=10>

⁹⁹ Se kapittel 5.3.2.

Bruken og valget av forskjellige pickuper må på bakgrunn av dette hos de fleste sees på som en tilsynelatende endeløs rekke med kompromisser: Magnetiske pickuper er greit å ta i bruk ut i fra behov for god triggering av effekter og for å unngå problemer knyttet til feedback – men egner seg derimot svært dårlig til å gjengi noe som ligner lyden av en akustisk kontrabass. Piezo-systemer er generelt bedre gjengivere av den akustiske lyden, men er ofte mindre motstandsdyktige med hensyn til feedback og egner seg dårlig til å gjengi arco-lyd.

Stokes unngår i større grad denne problematikken – fordi han først slår fast at han er en utøver på kontrabass og at hans bruk av effekter ikke nødvendigvis ikke er fundert ut i fra at han, slik som Andersen, ønsker å skape en ”vakrere” kontrabasslyd enn den pickup-systemet greier å gjengi. Det virker som at det er slik at han heller ønsker å skape en annen lyd enn den som har noe med det ”autentiske” lydidealet å gjøre – men han er utøver på kontrabass og derfor bruker han naturligvis også det instrumentet for å skape de lydene han ønsker.

Fysiske aspekt ved bruk av elektroniske effekter kan virke som noe eksempelvis Andersen hverken bruker mye tid eller krefter på. På spørsmål omkring problematikk knyttet til dette med å finne gode måter å stå eller sitte på svarer han: *”Jeg er jo avhengig av fotpedaler. Jeg liker å stå å spille”*. I min egen aksjonsforskning fikk jeg tydelig illustrert hvor lite slike faktorer som stående stilling, og hvor jeg hadde effektenhetene fysisk plassert rundt meg, egentlig hadde noen reell betydning da jeg ikke var avhengig av å trykke på noen av dem i særlig grad mens jeg samtidig skulle spille fysisk på instrumentet – eller da jeg begrenset meg til maksimum én eller to pedaler. Denne problematikken synes altså å oppstå først når man bruker flere enheter innenfor korte tidsstrek.

Ettersom Stokes (som kun bruker pickuper - og ikke vanlige mikrofoner når han spiller med effekter) ikke er så opptatt av den akustiske lyden kan han etter eget utsagn enkelte ganger velge å spille med lavere action. Andersen hadde ikke så mye å si om eventuelle forandringer i spillestil og teknikk ved bruk av elektroniske effekter, men årsaken til dette er nok også mulig å resonere seg frem til – ettersom den akustiske lyden han skaper er tilsynelatende like viktig for ham i helheten som den lyden han skaper ved hjelp av pickup-systemet. Hvorvidt spillestil og teknikk forandres med og uten bruk av elektroniske effekter kan nok slik variere veldig fra utøver til utøver – og Stokes påpeker videre at enkelte effekter krever teknisk sett forskjellig artikulasjon enn andre for å få frem ønsket lydmessig resultat.

7. Konklusjon

7.1. Oppsummering av oppgavens mest sentrale aspekter

I løpet av oppgaven har jeg belyst en rekke tekniske og fysiske utfordringer man møter på ved å ta i bruk elektroniske effekter med kontrabass. Det er nok likevel slik at det vil være hver enkelt utøvers innfallsvinkel til bruk av slike effekter som vil være det som i størst grad bestemmer hvilke utfordringer som vil komme til å gjøre seg gjeldende.

I forhold til utstyrstekniske utfordringer vil forskjellige metoder for oppmikking og forsterkning av lydsignalet gi forskjellige rammebetingelser for bruk av elektroniske effekter på instrumentet. Estetiske preferanser er så vidt forskjellige blant utøverne på instrumentet – og dette er nok også den virkelige grunnen til at det er et marked for såpass mange forskjellige pickup- og forsterkerfabrikanter. Som en konsekvens av dette blir det også problematisk å fastslå at noe utstyr fungerer bedre til det formål å bruke elektroniske effekter med instrumentet enn noe annet.

På det spilletekniske plan kan man slå fast at det kan være en god hjelp å ha et bevisst forhold til egen teknikk ved bruk av elektroniske effekter. Det vil nok være fullt mulig å ha et intuitivt forhold til bruken av slike effekter, men dersom man relaterer sin eget spill til noen ”huskereglene” kan man kanskje raskere oppnå et overskudd som gjør det mindre problematisk å konsentrere seg om eksterne elektroniske enheter – spesielt for den som allerede synes det kan være nok å fokusere på bare å skulle spille fysisk på instrumentet.

En god stående eller sittende stilling vil:

- Både ivareta behov for balanse av instrumentet og føre til en mer fleksibel teknikk.
- Gjøre det enklere for utøveren å kontrollere eksterne elektroniske enheter.

Ved bruk av fotpedaler, av den typen som jeg tok i bruk i min egen aksjonsforskning, bør disse plasseres slik at utøveren trenger å gjøre minst mulige kroppslige bevegelser for å enten skru av eller på enhetenes effekt. Det er også et sentralt poeng at de settes i en fornuftig rekkefølge i signalkjeden slik at man får frem de lydene man ønsker. Min erfaring på dette punktet var at man best finner frem til hva som fungerer i hver enkelt situasjon ved å rett og slett prøve seg frem – fordi lydsignalet forskjellige utøvere, instrumenter, pickup-systemer, effektpedaler (eller eventuelle

programvarebaserte effekter) og forsterkere er med på å skape er så forskjellige fra utøver til utøver – på samme måte som det er fra instrument til instrument osv.

7.2. Hovedtrekk ved aksjonsforskningen og intervjuene

I aksjonsforskningen forsøkte jeg å bryte ned bruken av elektroniske effekter til mindre bestanddeler å forholde seg til. Jeg brukte effektene i forskjellige spillesituasjoner som fordret forskjellig estetikk – og jeg brukte de også med forskjellige spilleteknikker. Det viste seg at det var langt mer utfordrende å bruke de i forhold til arco-teknikk enn med pizzicato-teknikk, og spesielt gjaldt dette i de tilfellene det var ønskelig å gjøre forandringer med effektene midt i et buestrøk. Det var ikke lett å finne noen løsninger på dette så lenge jeg holdt fast på å spille stående, men ved å være bevisst på disse utfordringene førte det til at jeg etter hvert begynte å gjøre mindre og mindre kroppslige bevegelser som kunne forstyrre spilleteknikken.

Som de to intervjuene illustrerte finnes det nokså forskjellige innfallsvinkler til bruk av elektroniske effekter. Noen utøvere ønsker kanskje heller å fargelegge det man kan omtale som et akustisk lydideal med elektroniske effekter, fordi det eksempelvis kan være ønskelig å gjøre lyden fra pickup-systemet ”vakrere” med bruk av klangeffekter eller lignende – eller rett og slett å fargelegge instrumentets naturlige lyd med andre elementer. Andre utøvere ser kanskje heller på bruk av elektroniske effekter som mer selvstendige virkemidler – og streber således ikke etter å samtidig skulle opprettholde et akustisk lydideal. Gjennom min egen aksjonsforskning ble det nokså tydelig at en del av de tekniske utfordringene knyttet til bruk av elektroniske effekter ble mindre gjeldende hvis jeg hovedsaklig lot effektene ha en fargeleggende funksjon enn der intensjonen var at de skulle være en mer sentral og selvstendig del av de musikalske virkemidlene man som musiker tar i bruk.

7.3. Arbeidets mulige svakheter

Oppgavens korte tidsmessige omfang er en av rammefaktorene som har vært med å begrense hvor dypt jeg kunne gå inn i problemfeltet. Den korte tiden (og ikke minst økonomiske rammebetingelser) som var tilgjengelig har blant annet gjort det umulig å selv få prøvd ut utstyr som det kunne vært ønskelig å ta i bruk.

I og med at jeg har måttet bruke meg selv som forskningsobjekt i aksjonsforskningen har det nok vært mer problematisk å skulle kunne observere og reflektere over det som skjedde i de forskjellige

forsøkene på et så objektivt grunnlag som ønskelig. Jeg har i størst grad måttet organisere mine funn relatert til den litteratur jeg har kjennskap til på feltet – og den tradisjonen for utøvelse jeg selv har blitt opplært innenfor.

Jeg har i stor grad forholdt meg til den spillestilen jeg hadde på forhånd av prosjektet, blant annet ved at jeg ikke i særlig grad har forsøkt å spille sittende. Ved å heller velge å spille sittende vil man nok gjøre parallelt arbeide med flere enheter på gulvet mindre problematisk – samtidig ville det i mitt tilfelle gjøre at jeg nok sannsynligvis hadde kommet til å bli noe mer avhengig av å ha et bord stående i en spesifikk høyde, tilpasset stolens høyde, for å kunne ta i bruk de enhetene jeg måtte bruke hendene for å kontrollere.

7.4. Personlige betraktninger

I etterkant skulle jeg gjerne i konsertsammenheng hatt et oppsett på eget instrument med magnetiske pickuper for å projekte effektbasert lyd og myggbasert mikrofon for å projekte akustisk lyd - i tillegg til det piezobaserte pickup-systemet jeg allerede bruker. Samtidig er det tydelig på bakgrunn av mine erfaringer med arbeidet med denne oppgaven at jo mer utstyr man tar i bruk – desto større fare er det også for at eventuelle komplikasjoner oppstår. Ikke minst er dette en faktor man ikke bør undervurdere i forhold til den relativt korte tiden man som oftest har til rådighet på lydsjekk i forkant av konserter.

8. Referanser

8.1. Litteratur

- Bailey, Derek (1992): *Improvisation: its nature and practise in music*. Ashborune: Incubus Records
- Benfield, Warren A. og Dean Jr., James Seay (1973): *The Art of Double Bass Playing*. Evanston, Illinois: Summy-birchard company.
- Bennett, Graham (2005): *Soft machine: out-bloody-rageous*. SAF Publishing Ltd.
- Brown, Ray (1963): *Ray Brown's Bass Method*. Hollywood: Ray Brown Music Corporation.
- Brun, Paul (1989) : *A History Of The Double Bass*. Chemin de la Flanerie: Utgitt av forfatteren.
- Carter, Ron (1998): *Building Jazz Bass Lines*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Curtis, William (1964). *A Modern Method for String Bass*. Berklee Press Publications.
- Dalland, Olav (1993): *Metode og oppgaveskriving for studenter*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Frandsen, Kjell (1987): *Politikens Jazzleksikon*. Aarhus: Politikens Forlag.
- Goldsby, John (2002): *The jazz bass book: technique and tradition*. San Fransisco: Backbeat Books.
- Guettler, Knut (1992): *A Guide to Advanced Modern Double Bass Technique*. London: Yorke edition.
- Gullbrandson, Knut (1941): *Kontrabas Skola*. Stockholm: A. B. Nordiska Musikförlaget.
- Jahren, Hege (2004): *Musikk til begjær – kropp til besvær. Hvordan kan musikere unngå belastningsskader?* Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S.
- Kernfeld, Barry (red.) (1994): *The New Grove Dictionary Of Jazz*. London: The Macmillian Press Limited.
- Kernfeld, Barry (red.) (2002): *The New Grove Dictionary Of Jazz*. London: Macmillan Publishers Limited.
- Kvale, Steinar (2002): *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Kvale, Steinar (2000): *Interview. En introduktion til det kvalitative forskningsinterview*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Lövgren, Oscar (1964): *Psalm- och sånglexikon*. Stockholm: Gummessons Bokförlag.
- Michelsen, Kari (red.) (1980): *Cappelens Musikkleksikon*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Nagelhus, Lorents Aage (2008): *Den store Musikkordboka*. Oslo: Norsk Musikkforlag.
- Opsahl, Carl Petter (2001): *En fortelling om Jazz*. Oslo: Unipub forlag.
- Prestesæter, Jan E. (2002): *Engelsk-Norsk Teknisk Ordbok*. Oslo: H. Aschehoug & Co A/S og Gyldendal ASA.
- Rabbath, François (1982): *Nouvelle Technique de La Contrabasse*. Paris: Alphonse Leduc.

Richmond, Mike (1983): *Modern Walking Bass Technique Volume I*. Englewood: Ped Xing Music.

Sadie, Stanley (red.) (2001): *The New Grove Dictionary Of Music and Musicians: Volume 7 Dàn tranh to Egüés*. London: Macmillian Publishers Limited.

Sadie, Stanley (red.) (2001): *The New Grove Dictionary Of Music and Musicians: Volume 8 Egypt to Flor*. London: Macmillian Publishers Limited.

Sadie, Stanley (red.) (2001): *The New Grove Dictionary Of Music and Musicians: Volume 19 Paliashvili to Pohle*. London: Macmillian Publishers Limited.

Simandl, Franz (1984): *New Method For The Double Bass*. New York: Carl Fischer.

Smith, Chris (2006): *The Greenwood Encyclopedia of Rock History*. Westport: Greenwood Press.

Tønsberg, Knut (2007) / Jørgensen, Harald (200): *Aksjonsforskning*. Upublisert tekst.

8.2. Magasiner/Tidsskrifter

Finsrud, Even (2008): Hvilken pickup skal jeg velge? *Musikk-Kultur*. 2008:12. Musikk-Kultur AS. Oslo.

Flynn, Mike (2010): Dan Berglund. *Bass Guitar Magazine*. 2010:3. Oyster House Media Ltd. Kentisbeare.

8.3. Innspillinger

Christian McBride (2006): *Live at Tonic*. Ropeadope.

Dan Berglund (2010): *Dan Berglund's Tonbruket*. ACT.

Dave Holland Quintet (2003): *Extended Play - Live at Birdland*. ECM.

Dave Holland & Barre Phillips (1971): *Music From Two Basses*. ECM.

Dizzy Gillespie (1945): *Groovin' High*. RCA Records.

Dizzy Gillespie (1946): *One Bass Hit*. RCA Records.

Duke Ellington (1940): *Pitter Panther Patter*. RCA Records.

Duke Ellington (1940): *Sophisticated Lady*. RCA Records.

Donovan Stokes (2006): *Gadaha*. Outofstep Publications.

Esbjörn Svensson Trio (1995): *E.S.T. LIVE*. ACT.

Esbjörn Svensson Trio (2009): *Retrospective – The Very Best of E.s.t.* ACT.

Ingebrigt Håker Flaten (2004): *Double Bass*. SOFA.

Ivar Grydeland/Tonny Kluffen/Paul Lovens (2005): *These Six*. SOFA.

Jan Johansson (1964): *Jazz på Svenska*. Heptagon.
Jean-Luc Ponty (1976): *Imaginary Voyage*. Atlantic Records.
Keith Jarrett (1971): *Birth*. Atlantic Records.
Kullrusk (2006): *Spring Spring Spring Spring*. Moserobie / Bonnier Music.
Miles Davis (1969): *In a Silent Way*. Columbia.
Miles Davis (1970): *Bitches Brew*. Sony Music Distribution.
Ornette Coleman (1959): *The Shape of Jazz to Come*. Atlantic Records.
Slim & Slam (1938): *The Flat Foot Floogie*. Vocalion.
Soft Machine (1968): *The Soft Machine*. ABC/Probe.
Soft Machine (1969): *Volume Two*. ABC/Probe.
The Beatles (1965): *Rubber Soul*. Parlophone.

8.4. Nettsider

<http://www.acousticimg.com/wts/bassquotes.html> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://actionresearch.net/> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://www.actionscience.com/> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=2004&pg=2> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://allmusic.com> (tilgjengelig 14.04.2010)
http://www.americanheritage.com/articles/magazine/it/2004/1/2004_1_12.shtml
(tilgjengelig 14.04.2010)
<http://www.ampeg.com/milestones.html> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://www.apogeedigital.com/products/duet.php> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://www.arildandersen.com/> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://www.bossus.com/> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://contrabassconversations.com/2008/06/28/cbc-85-bass-gear-with-steve-rodby>
(tilgjengelig 14.04.2010)
<http://www.countryman.com/store/product.asp?id=56&catid=10> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://www.davidgage.com/> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://www.donovanstokes.com/> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://www.doublebassguide.com/> (tilgjengelig 14.04.2010)

http://www.doublebassguide.com/?page_id=4 (tilgjengelig 14.04.2010)
http://www.doublebassguide.com/?page_id=3 (tilgjengelig 14.04.2010)
http://www.doublebassguide.com/?page_id=9 (tilgjengelig 14.04.2010)
http://www.doublebassguide.com/?page_id=21 (tilgjengelig 14.04.2010)
http://www.doublebassguide.com/?page_id=74 (tilgjengelig 14.04.2010)
http://www.doublebassguide.com/?page_id=10 (tilgjengelig 14.04.2010)

<http://www.earlybass.com/slatford.htm> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://ebass.nl/site2/> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://www.ehx.com/> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://gitarnorge.no/artikkel/191/true-bypass-og-gitarkabler> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://www.ipd.gu.se/forskning/kollegier/aktionsforskningskollegiet/mer/introduktion/?mpOpts=00001> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://www.jazzlandrec.com> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://www.jimdunlop.com/> (tilgjengelig 14.04.2010)
http://www.jimdunlop.com/index.php?page=products/pip&id=256&pmh=products/p_and_e
 (tilgjengelig 14.04.2010)

<http://www.kksound.com/bassmaster.html> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://www.korg.com/> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://www.lexiconpro.com/> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://line6.com/variabass/index.html> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://matthewschnaars.wordpress.com/2009/10/29/avant-groove/> (tilgjengelig 14.04.2010)
http://www.musikk-kultur.no/nyesider/artikkel_1.asp?id=820 (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://www.muzique.com/lab/truebypass.htm> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://www.notreble.com/> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://www.nrk.no/debatt/index.php?showtopic=7270> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://www.pedaltrain.com/> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://www.runegrammofon.com> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://www.smalltownsupersound.com> (tilgjengelig 14.04.2010)
http://www.sn1.no/Arild_Andersen (tilgjengelig 14.04.2010)
[http://www.talkbass.com/:](http://www.talkbass.com/) (tilgjengelig 14.04.2010)

<http://www.talkbass.com/forum/showthread.php?t=443235> (tilgjengelig 14.04.2010)
<http://www.talkbass.com/forum/showthread.php?t=470650> (tilgjengelig 14.04.2010)

<http://www.talkbass.com/forum/showthread.php?t=105920> (tilgjengelig 14.04.2010)

<http://www.talkbass.com/forum/showthread.php?t=163622> (tilgjengelig 14.04.2010)

<http://www.talkbass.com/forum/showthread.php?t=255655> (tilgjengelig 14.04.2010)

<http://www.talkbass.com/forum/showthread.php?t=381437> (tilgjengelig 14.04.2010)

<http://www.thelodge.no> (tilgjengelig 14.04.2010)

<http://www.wilson-pickups.com/> (tilgjengelig 14.04.2010)

9. Vedlegg

9.1. Intervjuguide

Praktiske aspekt

Hva slags utstyr bruker du primært for å forsterke instrumentet ditt (pickup-/forsterker-system)?

Hva slags elektroniske effekter bruker du – eller har du brukt?

Har du opplevd at noe utstyr er mer praktisk å bruke enn noe annet (med hensyn til impedans, feedback-relaterte utfordringer/«triggering» av enhetens effekt/etc.)?

Har du samme innfallsvinkel til bruk av elektroniske effekter i studio som i live-sammenheng – eller bruker du da elektroniske effekter mer i postproduksjonsfasen?

Tekniske aspekt

Har bruk av elektroniske effekter konsekvenser for din spillestil og/eller teknikk?

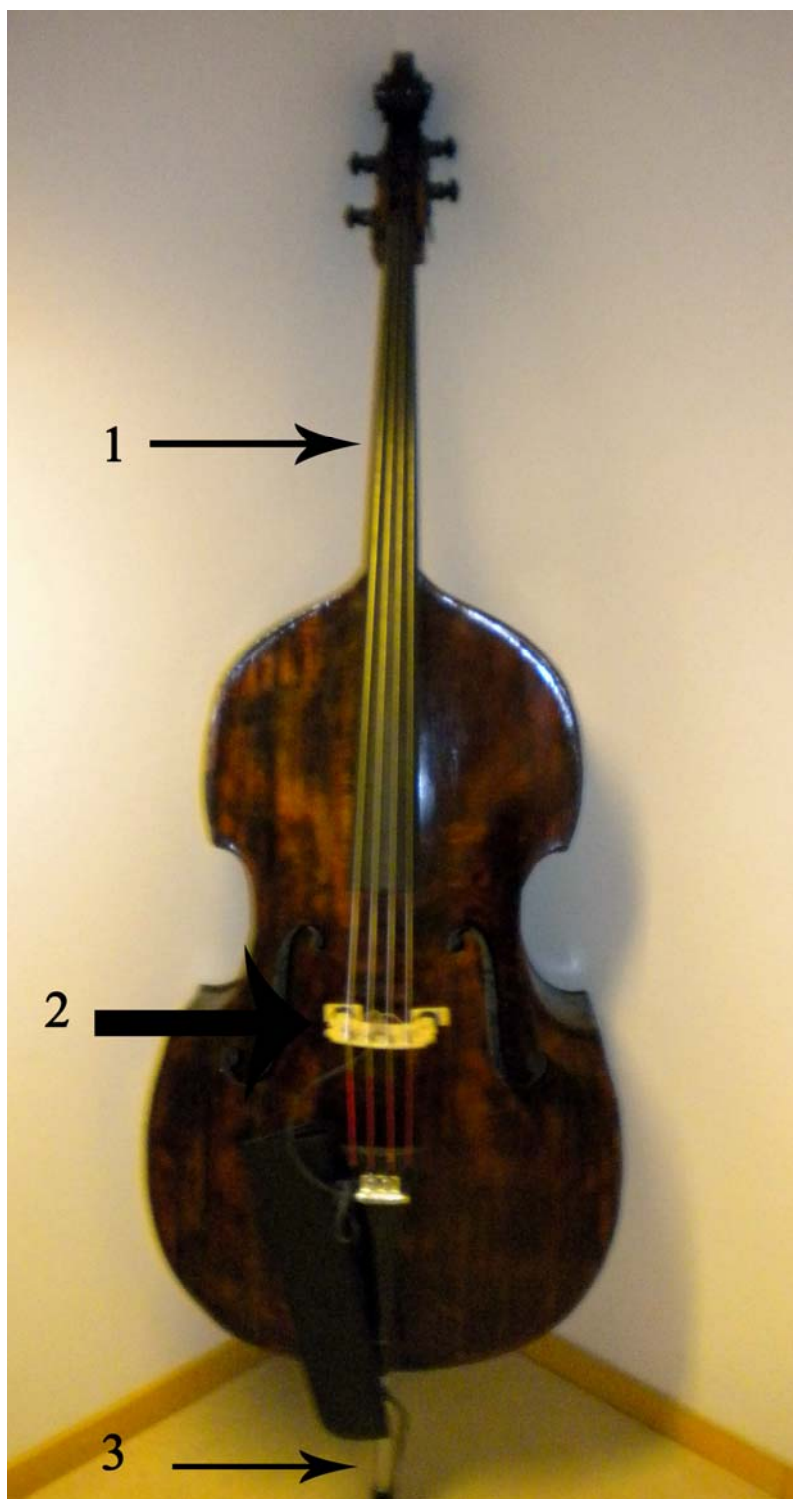
Er det noen utfordringer knyttet til effekter og fysiske aspekter som gjør at du bruker det utstyret du bruker (med hensyn til stå-/sitte-stilling, ?

Estetiske aspekt / Historiske aspekt

Hva føler du bruk av elektroniske effekter gjør med ditt eget musikalske uttrykk?

Enkelte utøvere synes å mene at kontrabassister i størst mulig grad skal etterstrebe et ”autentisk” lydideal. Har du noen tanker om dette?

9.2. Bilde av instrument



- 1) Gripebrett og hals
- 2) Stol
- 3) Endepinne

9.3. Lydvedlegg

Spor:

- | | |
|-------------------------------|--------|
| 1. Fröpose | (5:59) |
| 2. Okolarnik (utdrag) | (2:00) |
| 3. Svevelag | (2:10) |
| 4. Dvärgshit | (5:11) |
| 5. Visa Från Rättvik Take I* | (4:03) |
| 6. Visa Från Rättvik Take II* | (6:13) |
| 7. Utdrag fra improvisasjon | (3:46) |

Alle sporene er med og av Phonics Foundation, bortsett fra de som er merket med * som er soloinnspillinger.