

**Improvisasjon i duokonsept bestående av
vokalist og trommeslager:
FRA INTUISJON TIL BEVISSTGJØRING?**

En studie der vokalisten er det primære forskningsobjekt

SANDRA BORØY

VEILEDER

Knut Tønsberg

Universitetet i Agder, 2017

Fakultet for kunstfag

Institutt for rytmisk musikk



Forord

Dette masterarbeidet viser måter å jobbe på for å videreutvikle improvisasjonskompetanse for vokalist. Jeg ønsket å bruke studiet til å videreutvikle meg selv som utøvende musiker.

Oppgaven er inndelt i tre hovedkapitler der teoretisk bakgrunn, metodiske valg, forskningsprosessen og resultater blir presentert, forklart og diskutert. I forkant av hovedkapitlene blir det også beskrevet hvilke tanker og prosesser jeg har hatt for å komme frem til temaet og problemstillingene. Avgrensninger jeg har gjort er beskrevet i et eget delkapittel, og argumenteres også for i de delkapitlene som inneholder samme tematikk.

Jeg har mange å takke: Tusen takk til min dyktige veileder Knut Tønsberg for tid, tålmodighet, oppløftende tilbakemeldinger, kloke råd og konstruktive spørsmål i løpet av arbeidet. Tusen takk til trommeslagerne Marius Trøan Hansen, Jonatan Eikum og Helge Norbakken for inspirerende samspill og samtaler gjennom aksjonsforskningen. Tusen takk til Sidsel Endresen og Arve Henriksen for deling av kompetanse og tid. Takk til Roar Borøy for korrekturlesing. Jeg vil også takke alle mentorene jeg har hatt gjennom masterløpet mitt: Hilde Norbakken, Torun Eriksen og Ingela Hellsten. Til slutt vil jeg takke familie og venner som alltid støtter og oppmuntrer meg i det jeg holder på med.

God lesning!

Sandra Borøy

Gøteborg/Kristiansand, april 2017

INNHALDSFORTEGNELSE

1. Innledning	7
1.1 Bakgrunn for valgt tema	7
1.2 Formulering av problemstillinger	8
1.2.1 Begrepsavklaringer i problemstillingene	9
1.3 Avgrensning	10
1.4 Oppgavens struktur	10
2. Teori	11
2.1 Litteratur	11
2.2 Sentrale teoretiske aspekter	12
2.2.1 Fenomenologisk syn på musikk og bevissthet	12
2.2.2 Intuisjon og intellekt	13
2.2.3 Improvisasjon og friimprovisasjon	14
2.3 Terminologi	15
2.3.1 Fire vokaltekniske parametere definert av Sidsel Endresen	15
2.3.2 <i>Komplet Sangteknik</i> som vokalteknisk oppslagsverk	15
2.3.3 Timing og puls eller varigheter?	17
2.3.4 Øvrig ordliste til analyse materialet	18
3. Metodene og forskningsprosessen	20
3.1 Kvalitative intervjuer	20
3.2 Aksjonsforskning	23
3.2.1 Utarbeiding av struktur for aksjonsforskningen.....	25
3.2.2 Innsamling av data og loggføring	26

3.2.3 Analyser og deskriptiv transkripsjon	27
4. Resultater.....	29
4.1 utfordringer med metodisk arbeid i øktene	29
4.1.1 utfordringer med å være forskningsobjekt og forsker.....	32
4.2 utfordringer med det menneskelige samspillet	33
4.2.1 utfordringer i samarbeidet med en musikervenn.....	34
4.2.2 utfordringer i samarbeidet med en medmusiker.....	37
4.2.3 utfordringer i samarbeidet med en ekstern musiker	41
4.3 utfordringer basert på duokonstellasjonen	47
4.3.1 utfordringer med ulike trommeoppsett.....	47
4.3.2 utfordringer med tidsforvaltningsparameteret.....	48
4.4 utfordringer i bruk av de instrumentale parametere	49
4.4.1 tendenser i de ulike parametere	50
4.4.2 elementer som underbygger/overskygger hverandre	56
4.4.3 sammenfatning av analysearbeidet.....	60
4.5 sammenfatning av resultatkapittelet	61
5. Avslutning.....	63
5.1 Refleksjoner rundt arbeidet med improvisasjon i duokonsept med trommeslager	63
5.2 Refleksjoner rundt forskningsobjektets utvikling	63
5.3 Videre arbeid	64
6. Kildehenvisninger	66
Vedlegg.....	68

FIGURLISTE

Figur 1: Anatomiske bestanddeler som innvirker på klangfargeutforming (Sadolin, 2006, s. 16).....	16
Figur 2: Oversikt over sammensetninger som påvirker klangfargen (Sadolin, 2006, s. 162)	17
Figur 3: Kurt Lewins teori om sykluser i aksjonsforskning (McNiff, 1998, s. 41)	24
Figur 4: Tilpasset analysemodell	28
Figur 5: Notater etter intervju med Sidsel Endresen.....	30
Figur 6: Notater etter intervju med Arve Henriksen	30
Figur 7: Personlig idébank	31
Figur 8: Struktur, syklus A	34
Figur 9: Struktur, syklus B.....	38
Figur 10: Struktur, syklus C.....	42
Figur 11: Motpolsirkel	43
Figur 12: Bruk av underliggende puls (hentet fra B3).....	50
Figur 13: Bruk av pulseringer (hentet fra C5)	51
Figur 14: Bruk av vibrato (hentet fra B4)	51
Figur 15: Bruk av legato (hentet fra A3)	52
Figur 16: Bruk av tonal forankring (hentet fra A2)	52
Figur 17: Bruk av midtregister (hentet fra A1).....	53
Figur 18: Bruk av tonalt motiv (hentet fra B4).....	53
Figur 19: Bruk av luft (hentet fra B1).....	54
Figur 20: Bruk av runde ordlyder (hentet fra B5).....	54
Figur 21: Bruk av crescendo som overgang (hentet fra C3).....	55
Figur 22: Eksempel på parti der rytmiske figurer bearbeides over små tonale motiv (hentet fra C2).....	56
Figur 23: Eksempel på partier der registervariasjoner er førende for lyd karakter (hentet fra C4).....	57

Figur 24: Eksempel på parti der lyd karakterendringen er dominerende over rytmikken (hentet fra B2)	58
Figur 25: Eksempel på parti der ulike lyd karakterer påvirker dynamisk endring (hentet fra C4).....	58
Figur 26: Eksempel på crescendo ved lyd karakterendring (hentet fra C1)	59
Figur 27: Eksempel på rytmisk og tonal frase som gjentas med volumforandringer (hentet fra A5)	59
Figur 28: Eksempel på gradvis økning med glissando oppover i register (hentet fra B4).....	60
Figur 29: Arbeidsmetoder som kan være forløsende i utfordringer	62

1. Innledning

1.1 Bakgrunn for valgt tema

Allerede i løpet av det første semesteret på bachelorgraden i utøvende rytmisk musikk ved Universitetet i Agder, startet samarbeidet mitt med fire dyktige musikere i bandkonstellasjonen under mitt navn, Sandra Borøy. Grunnen til navnet var at prosjektet tok utgangspunkt i mine komposisjoner. Våren 2014 oppstod et parallelt samarbeid med trommeslageren Jonatan Eikum fra bandkonstellasjonen: en improvisasjonsduo vi kalte JIFFY, basert på stemmen og trommesettet. Dette samarbeidet startet en dag vi var de eneste som kunne stille på en planlagt bandøvelse. I løpet av denne økten oppstod det mange utforskede triggere hos begge to på grunn av det enkle, men utfordrende lydbilde. Det var både en utradisjonell lytteopplevelse for øret og en annerledes setting for oss å jobbe i som utøvere.

Trommesettet er tradisjonelt regnet som det rytmisk bærende fundamentet og blir ofte ikke regnet som en stor bidragsyter til det harmoniske laget i musikken. Samtidig har vokalistene et éntones-instrument (sett bort fra overtonebruk) som kun klinger én tone av gangen, i motsetning til hva et akkordinstrument som gitar eller piano har mulighet til. Selv om dette opplevdes som et noe mer ukonvensjonelt utgangspunkt, var det nettopp det drev oss til å fortsette samarbeidet. Samarbeidet utviklet også flere triggere etter hvert: Klarer vi å løsrive oss fra de normerte tildelingene instrumentene våre har i denne settingen? Kan instrumentene i denne konstellasjonen likestilles og overskride normerte intuitive roller?

Det store paradokset i samarbeidet var at friheten i en slik konstellasjon ble satt på en særstilt prøve når vi hadde så få, nærmest ingen, rammer å forholde oss til. Hva var det med friheten som gjorde det vanskelig? Var det ene og alene konstellasjonen som gjorde dette? Hvordan responderer vi intuitivt i denne improvisasjonssettingen? Hvordan kunne vi lære oss å utnytte konstellasjonen og åpenheten som ligger i den til det fulle? Det siste spørsmålet var en av de andre sentrale motivasjonsfaktorene i samarbeidet: Hvordan kan vi utnytte friheten som er i dette enkle formatet i stedet for å bli musikalsk lammet av den?

1.2 Formulering av problemstillinger

Jeg opplevde at samarbeidet i JIFFY skjerpet og utfordret mitt vokale arbeid på en unik måte. Tidlig i prosessen tenkte jeg det ville være interessant å se på dette spesifikke samarbeidet, og at masteroppgaven kunne fokuseres mot å utvikle konseptet vårt. Etter hvert innså jeg at jeg heller ønsket å gjøre oppgaven allmenngyldig ved å fokusere på duokonstellasjonen i stedet.

For å utforme en konkret problemstilling, skrev jeg ned alle spørsmål jeg hadde dvelt ved når Jonatan og jeg hadde musisert sammen. Spørsmålene var blant annet:

- Hvorfor opplever jeg det vanskelig å spille når utgangspunktet er så åpent og fritt?
- Hvordan kan jeg jobbe for å videreutvikle ulike musikalske idéer i dette arbeidet?
- Hvorfor føler jeg at det jeg gjør vokalt ofte blir ensformig?
- Hvordan kan jeg blande alle elementer jeg har som vokalist, i større grad?

Jeg fant ut at mange av spørsmålene mine omhandlet mitt vokale arbeid, selv om det selvsagt hadde grobunn i samarbeidet. Dermed kom jeg frem til at jeg ønsket å se på vokalisten som det primære forskningsobjektet. Dette grepet gjorde jeg i håp om å sitte igjen med et grundig resultat omkring det vokalimprovisatoriske arbeidet.

På bakgrunn av refleksjonene og tankene rundt temaet, endte jeg opp med følgende to problemstillinger:

1. *Hvilke utfordringer kan man som vokalist møte i friimprovisasjoner i duokonstellasjon med trommeslager?*
2. *Hvordan kan man gå frem for å øke bevisstheten rundt slike utfordringer?*

Første problemstilling inviterer til en forskningsprosess som konkretiserer utfordringer som oppstår i vokalistens møte med en trommeslager. Den konkretiserer ikke hvilket samspill det er snakk om, men en type konstellasjon. Problemstillingen åpner for å belyse utfordringer uavhengig av *ett* konkret samspill, men vise til utfordringer som kan møtes gjennom ulike samspill. Formuleringen *Hvilke utfordringer* innbyr til poengtering av utfordringer både i samspillet og instrumentale utfordringer hos vokalisten.

Den andre problemstillingen bygger videre på den første problemstillingen. Gjennom ordlyden *Hvordan kan man gå frem* spørres det etter måter å arbeide på for å opparbeide kompetanse om egne utfordringer som improvisatør. Problemstillingen søker etter en

metodikk som kan løse utfordringene som spørres etter i første problemstilling.

1.2.1 Begrepsavklaringer i problemstillingene

Friimprovisasjon

Friimprovisasjon er en undersjanger til det overordnede begrepet improvisasjon.

Improvisasjon handler om å skape musikk på samme tid som den utøves. I musikalske sammenhenger brukes ordet improvisasjon om en aktivitet som ikke tilhører en type sjanger, men som likevel kan inneha ulike strukturer og normer innen visse sjangere basert på sjangertradisjonen. Friimprovisasjon kan anses som en egen sjanger hvor normer og strukturer i utgangspunktet ikke er fastsatt, men der hvilke som helst musikalske referanser utøveren(e) har forenes og utnyttes fritt.

Duokonstellasjon

Konstellasjon er synonymt med gruppering. I musikk anvendes ordet som sammensetning av mennesker som musiserer sammen. Duokonstellasjon defineres dermed som et samspill bestående av to musikere, i dette tilfellet besetningen vokalist og trommeslager.

Bevissthet

Bevissthet oppstår idet et vesen registrerer, reflekterer og responderer på hendelser som skjer. Bevissthet beskrives i mange tilfeller som synonym til våkenhet, og forklares som alle tilstander foruten dyp søvn. I problemstillingen henviser jeg til *fokusert bevissthet*, som betegnes som en skjerpet tilstand der sansene aktiveres mot en aktuell oppgave som prioriteres over andre oppgaver¹. Hvordan vi tolker sanseintrykkene våre i en opplevd bevisst situasjon anser jeg å være et resultat av vår intuisjon og intellektuelle kunnskap. Dette blir ytterligere diskutert i teorikapittelet.

¹ Jansen, J. og Glover, J. (2009). Bevissthet. *Store Medisinske Leksikon*. Hentet 21.04.17 fra <https://sml.snl.no/bevissthet>.

1.3 Avgrensning

Avgrensninger har vært nødvendig i arbeidet, og er blitt gjort med tanke på problemstillingene. Som nevnt, har jeg valgt å se på utfordringer vokalisten møter gjennom duokonstellasjonen. Siden oppgavens kjerne lå i å utvikle det vokale improvisasjonsarbeidet, syntes jeg det var naturlig å avgrense undersøkelsen til å fokusere på *det klingende materialet*. Derfor valgte jeg å innhente data via lydopptak i stedet for filmopptak til analysearbeidet. På denne måten utelukket jeg det visuelle i betraktningene mine, og muligheten til å evaluere hvor vidt vår visuelle kommunikasjon påvirket samspillet og det musikalske resultatet. Selv om dette kan ha stor innflytelse på hvordan improvisasjoner utarter seg, opplevde jeg at denne avgrensningen var nødvendig for å kunne fokusere på det vokale arbeidet i analysene. Hadde jeg anvendt filmopptak ville det antageligvis melde seg et behov for forklaring av kommunikative psykologiske faktorene som inntreffer. Det kunne absolutt vært interessant å forske på kommunikasjonen mellom musikerne også, men jeg opplevde at dette ville overskygget hovedspørsmålene jeg satt med. Jeg har heller ikke fokusert alene på mentale prosesser som skjer i improvisasjonene, men trekker dette inn for å beskrive de subjektive opplevelsene i aksjonsforskningsprosessen.

1.4 Oppgavens struktur

Oppgaven er inndelt slik at teori, metode og forskningsprosess, og resultater blir beskrevet i samme rekkefølge. I kapittel 2 presenteres litterære kilder som er knyttet opp til improvisasjon som uttrykksform, tre sentrale teoretiske aspekter som ligger til grunn for oppgaven, samt terminologi som anvendes i analysearbeidet. Kapittel 3 beskriver og begrunner metodene og forskningsprosessen i masteroppgaven på kronologisk vis, med tilknyttet metodisk litteratur som validerer metoder og oppgavedesign som er valgt. Kapittel 4 er hovedkapittelet som fremstiller resultatene fra intervjuene og aksjonsforskningen. Her blir funnene fra aksjonsforskningen drøftet og knyttet opp til relevant litteratur og funn fra intervjuene. Dette kapittelet belyser og besvarer problemstillingene på et detaljert nivå, og sammenfattes derfor i korte trekk i delkapittel 4.5. Avslutningsvis reflekterer jeg rundt gjennomføringen av masterarbeidet og forskningsobjektets utvikling i kapittel 5, med forslag til hvordan arbeidet kan videreutvikles i fremtiden.

2. Teori

Jeg har basert arbeidet mitt på en *induktiv strategi*². I utgangspunktet startet jeg ut fra et erfaringsbasert kunnskapsnivå gjennom utøving, samtaler og praktisk undervisning i disiplinen, noe som kan betegnes som *empirisk tilnærming*. Det har vært lite litteratur å finne om å jobbe improvisatorisk i denne duokonstellasjonen. Derfor har jeg gått til kilder som tar for seg improvisasjonsbegrepet generelt. Litteraturen jeg har anvendt har gitt meg innblikk i komponentene som påvirker mennesker i arbeid med improvisasjonsdisiplinen. I dette kapittelet presenteres sentral litteratur og teoretiske aspekter som ligger til grunn for oppgaven.

2.1 Litteratur

Da jeg gjorde litteratursøket *improvisasjon* på biblioteket ved Universitetet i Agder og på Google for Education, fant jeg mange bøker og avhandlinger om emnet. Siden improvisasjon kan anvendes i andre kunstarter så vel som musikk, er utvalget av litterære kilder i oppgaven basert på bøker jeg hadde hørt om. Det vil si at litteraturen ikke nødvendigvis kun har fokus på musikalsk improvisasjon, men kan beskrive viktige prosesser i improvisasjon på et overordnet plan. I dette avsnittet vil jeg trekke frem to bøker jeg henviser til ved flere anledninger, etterfulgt av to avhandlinger som har vært sentrale inspirasjonskilder på grunn av deres relevans og lignende problemstillinger. Andre kilder som ellers anvendes i teksten, henvises til fortløpende og under *Kildehenvisninger*.

Stephen Nachmanovitch skriver i boken *Free Play* (1990) om prosesser han mener er en del av improvisasjonsdisiplinen innenfor alle typer kunstarter. Prosessene som beskrives er knyttet til indre menneskelige prosesser omhandlende koblingen mellom intellekt og intuisjon, tilstand og fokus i øyeblikket, feil og blokkeringer i utøving, modningsfaser og utvikling. Boken er ansett å være en av de viktigste bøkene om improvisasjon, og er derfor en kilde jeg referer til gjennomgående i oppgaven.

² Induktiv strategi = “*Fra empiri til teori*” – motsetning til deduktiv strategi. Stiller med tilnærmet helt åpent sinn til forskningsfeltet og samler relevant informasjon og ut fra dette danner teorier. (Jacobsen, 2000, s. 28).

Derek Bailey beskriver karakteristiske improvisatoriske trekk tilhørende ulike stilarter i boken *Improvisation. It's nature and Practice in Music* (1992). Gjennom intervjuer med musikere som representerer stilartene, beskrives det hvilke normer som tilhører improvisasjonsdisiplinen innenfor de respektive musikkformene. Baileys fremstillinger av begrepene improvisasjon og friimprovisasjon drøftes som en del av de teoretiske aspektene.

Lisa Dillans masteroppgave *Improvisasjon. Å øve på noe som ikke eksisterer.* (2008) kan anses å ta for seg det samme feltet jeg ønsket å skrive om: Hvordan øve på noe som ikke eksisterer og hvordan videreutvikle seg som improvisatør. Forskjellen fra mitt arbeid er at hun har en teoretisk tilnærming til feltet, i motsetning til den empiriske tilnærmingen jeg har benyttet meg av. Kapitlene som beskriver improvisasjon som disiplin, metakompetanse og fagspesifikke prosesser har vært interessant lesing i forkant av aksjonsforskningsprosessen. Dillans tekst henvises derfor til i definisjoner og drøftinger senere i teorikapittelet.

Guro Gravem Johansen har skrevet PhD-avhandlingen *Å øve på improvisasjon. Ein kvalitativ studie av øvepraksisar hos jazzstudentar, med fokus på utvikling av improvisasjonskompetanse* (2013). Johansens metodiske struktur har vært inspirerende for mitt arbeid. En vesentlig forskjell fra mine undersøkelser er imidlertid at hun ikke har vært deltagende i undersøkelsene selv. I mitt tilfelle innså jeg at min egen deltagelse ville begrenset funksjonaliteten av metodene hun beskriver. Selv om ikke metodikken har vært mulig å adoptere, har Johansens avhandling gitt meg et bredere metodisk perspektiv og henvist meg videre til interessant litteratur om emnet.

2.2 Sentrale teoretiske aspekter

2.2.1 Fenomenologisk syn på musikk og bevissthet

Edvard Husserl regnes som grunnleggeren av moderne fenomenologi, og begynte å utvikle teorier rundt bevissthet og tidsforståelse i 1905 (Montague, 2011, s. 33). Etter hans filosofi handler fenomenologien om vesensvitenskap: Forståelsen om at fenomener utspilles i levende vesener via intuisjon og bevissthet. I boken *Music and Consciousness: Philosophical, Psychological, and Cultural Perspectives* (ibid.) sammenlignes utfordringer i musikk og bevissthet og her trekkes Husserls fenomenologiske syn på bevissthet gjennom tidsforståelse frem. Husserl kobler persepsjonen inn i *temporality of consciousness* (ibid.), bestående av *retention* (= akkurat passert tid), *living now* (= sanntid) og *protention* (= fremtid som

etterfølger), i forklaringen på tidsforståelsen av en intuitiv handling. Dette danner et temporalt objekt, noe han eksemplifiserer ved en tonerekke som består av akkurat passerte toner, tone som spilles og toner som vil komme, men som regnes som et helhetlig intuitivt element. Dette ble det rettet motforestillinger mot av blant annet Shawn Gallagher, fordi han mente at fremstillingen var for snever og generaliserende for hvordan mennesker lyttet til musikk på. Likevel er de fenomenologiske teoriene Husserl fremstilte brukt i flere litterære kilder om musikk, fordi teorien aksepterer en relativisme i tidsforståelsen for intuitive handlinger. Jeg har funnet det nyttig å implementere disse teoriene som et analytisk verktøy i aksjonsforskningen.

2.2.2 Intuisjon og intellekt

Et overordnet mål er å bli mer observant på intuitive valg som foretas når man improviserer og å finne ut hvordan en kan utvikle evnen til å implementere hele spekteret i hver av de instrumentale parametre (se kapittel 2.3.1). Jeg fant Stephen Nachmanovitch sin beskrivelse av mekanismen intuisjon opplysende – likeså hans sammenligning av intuitive og intellektuelle beslutninger:

The muse is the living voice, as each of us experiences it, of intuition. Intuition is a synaptic summation, our whole nervous system balancing and combining multivariate complexities in a single flash (...) Reasoned knowledge proceeds from information of which we're consciously aware – only a partial sampling of our total knowledge. Intuitive knowledge, on the other hand, proceeds from everything we know and everything we are. (Nachmanovitch, 1990, s. 39-40)

Som Nachmanovitch viser til, berikes våre intuitive valg av erfaringer og opplevelser i livet. Erfaringene vi får fordøyes i hjernen og blir assosiasjoner vi trekker inn i videre handlinger, enten bevisst eller ubevisst. Gjennom musikk beveger vi oss mellom fokusert bevissthet og intuisjonsbasert kunnskap. Den fokuserte bevisstheten består i større grad av den intellektuelle kunnskap Nachmanovitch beskriver. Den intuisjonsbaserte kunnskap utgjør den temporale tiden Husserl snakker om. Forstått gjennom Nachmanovitch, kan en avgjørende faktor for å utvikle improvisatorisk arbeid være å ekspandere erfaringsgrunnlaget sitt, fordi det utvikler nytt materiale for intuitive mønstre. Dillan beskriver intuisjon som en *slags innfølingssans som forvalter den opplevde sannhet uten bruk av mentale retningslinjer* (Dillan, 2008, s. 48). Hun henter frem Hanken og Johansens bok *Musikkundervisningens didaktikk* (ibid., s. 48-49) der de beskriver forskjellen på å vite og kunne. På lik linje med henne trekker jeg paralleller

til Nachmanovitchs intuitive kunnskap og fornuftsbasert kunnskap. Intuisjon er også i litterære kilder forklart som *taus kunnskap*.

2.2.3 Improvisasjon og friimprovisasjon

Derek Bailey konstaterer i boken *Improvisation. It's nature and practice in music* (1992) at improvisasjon er en av de mest brukte disiplinene innen musikk gjennom tidene, men likevel en av musikkdisiplinene det er minst informasjon og dokumentasjon på. Forenklet kan det overordnede begrepet improvisasjon forklares som *instant composition* (ibid., s. ix) som forstås som at musikken ikke er nedskrevet på forhånd, men blir til i tråd med at den utøves. Derfor inngår improvisasjon som en del av enhver sjanger og stilart, men kan samtidig inneha ulike idiomatiske trekk tilhørende ulike stilarter. Som tidligere nevnt, beskriver Bailey videre hvordan de idiomatiske trekkene oppfører seg innen enkeltsjangere. Tidlig i 2017 ble Ellen Lunds artikkel om improvisasjon og å *Definere det udefinerbare* utgitt i magasinet *Jazznytt* #241 (Lund, 2017, s. 23-25). Der tar hun opp ulike definisjoner og problematiseringer av begrepet siden Baileys utgivelse. Blant annet nevner hun Paul F. Berliner som i boken *Thinking In Jazz: The Infinite Art Of Improvisation* (1994) diskuterer om improvisasjon er et fravær av komposisjon og motsatt, og som til slutt fant det vanskelig å skille begrepene fra hverandre. Selv om dette er interessante innfallsvinkler, er det på sidelinjen av mine hovedspørsmål og blir derfor ikke tatt med i videre drøfting.

Arbeidet mitt gir et innblikk innen friimprovisasjon. Jeg støtter meg på Baileys forklaring av friimprovisasjon som nonidiomatisk; en sjangeroverskridende improvisasjonsform som ikke tilhører én stilart, spillestil eller er bærer av idiomatiske idealer:

The characteristics of freely improvised music are established only by the sonic-musical identity of the person or persons playing it. (Bailey, 1992, s. 83)

Om det er noe i musikken som kan kategoriseres som et gjenkjennende element er det ikke, ifølge Bailey, disiplinen som påvirker dette, men heller musikaliteten til musikerne eller samspillet som utløser det. Bailey påpeker også at friimprovisasjon har evnen å alltid være tilgjengelig for at enhver kan utøve den, da den kun belager seg på den allerede tilegnede kunnskapen et menneske besitter. På grunn av dette kan improvisasjon anses som nøktern. Likevel mener utøvere innenfor disiplinen at det er en av de mest krevende musikkformene å jobbe med, fordi disiplinen har potensiale til å ekspandere i det uendelige.

2.3 Terminologi

2.3.1 Fire vokaltekniske parametere definert av Sidsel Endresen

For å konkretisere de ulike kvalitetene og muligheter en vokalist har i instrumentet sitt, er vokalistens instrumentale muligheter inndelt i fire parametere etter Endresens beskrivelse fra det første kvalitative intervjuet jeg gjorde i masterarbeidet.

Tidsforvaltning	Innebærer alle rytmiske elementer: Rytmiske figurer, tone- og fraselengder. Bruk av pauser og stillhet. Inneholder også den helhetlige formen, tempo, puls og timing.
Tonalt	Innebærer bruk av melodikk, harmonikk og register.
Dynamisk	Innebærer volumgradering og dynamisk kurve gjennom improvisasjonene. For å tydeliggjøre ulike grader henviser jeg til <i>Komplet Sangteknik</i> der volum presenteres i skala fra 1-10 = svakeste - sterkeste volum (Sadolin, 2006, s. 59).
Klanglig	Innebærer elementer som påvirker lydkarakteren. Her inngår også all effektbruk. Eksempelvis luft, vibrato (er i noen tilfeller også poengtert som et rytmisk element), knirk, distortion, skrik.

Disse parameterne anvendes i analysene av det vokalimprovisatoriske arbeidet³ og anvendes i fremstillingen av resultater i kapittel 4.

2.3.2 *Komplet Sangteknik* som vokalteknisk oppslagsverk

Sangteknikk og metodikk er formulert og fremstilt i mange versjoner. Basert på min egen bakgrunn og oppslagsverkets tydelighet forholder jeg meg til *Komplet Sangteknik (CVT)*⁴ av Cathrine Sadolin (2006). Sadolin er blitt omtalt som en av verdens fremste stemmeforskere og sangpedagoger, og i boken definerer og systematiserer hun vokaltekniske strukturer, hvordan de utføres og bygges opp på en velformulert og lettfattelig måte. Selv om det er et vel anerkjent vokalteknisk oppslagsverk, er det flere som er kritiske til Sadolins i noen grad unyanserte inndelinger, og hennes grunntanke: *Alle kan synge hvis de ikke hindrer stemmen*

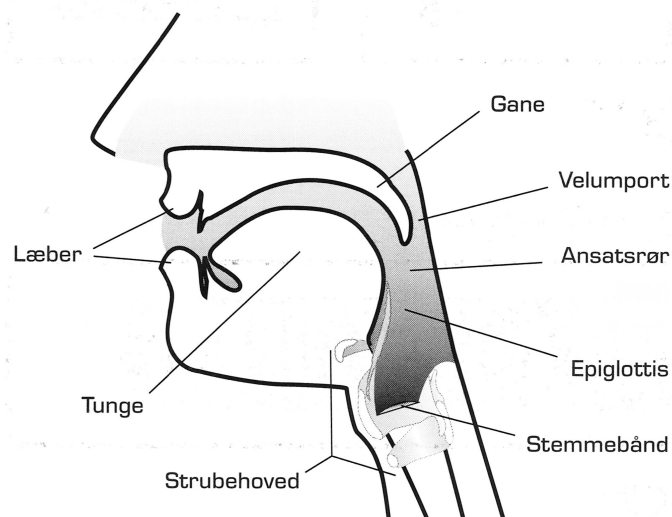
³ Se vedlegg 2.

⁴ Boken *Komplet Sangteknik* ble først utgitt i dansk versjon, men har fått den internasjonale oversettelsen *Complete Vocal Technique*, og derav den allmenne forkortelsen CVT.

(ibid., s. 4). Hun er tydelig på at boken handler mest om teknikk og at teknikken kun skal være et middel til å uttrykke seg, men at alle kan oppnå de ulike funksjoner hun fremstiller i boken så lenge en trener opp det muskulære minnet. Selv om jeg har forståelse for kritikken om et unyansert bilde av hva en hvilket som helst stemme er kapabel til, anser jeg boken for å være en god håndbok for å forklare hvordan stemmen er bygd opp og hvordan lydkarakteristikker blir formet på en lettfattelig måte. Dette er grunnen til at jeg anvender bokens generelle vokale begreper og forklaringer i opptaksanalysene og resultatkapittelet. Sadolin går skjematisk gjennom grunnprinsippene i stemmebruk og bruk av støttemuskler, stemmebånd og svelget, munnens åpning, tekstuttale, ansats, tonens avslutning, intonasjon og lydstyrke. Hun skriver også utfyllende kapitler om forebyggende arbeid for stemmeproblemer som stemmeknuter, heshet og lignende.

Sadolins varemerke er *de fire funksjoner*⁵, som hun har navngitt neutral, curbing, overdrive og belting (også kalt edge). Disse funksjonene er en beskrivelse av hvordan fire klangidealer oppnås ved gitte tonehøyder, lydstyrker og med bruk av sentrale vokaler. I boken beskriver hun også hvordan ulike klangfarger endres etter hvilke posisjoner epiglottishorn, strupehodet, tunge, ganen, velumporten har, og munnåpningens form (ibid., s. 150-162).

Figur 1: Anatomiske bestanddeler som innvirker på klangfargeutforming (Sadolin, 2006, s. 16)



⁵ De fire funksjoner vil ikke bli brukt eller fremstilt i oppgaven. For fullstendig oversikt se Sadolin, s. 251.

I vokalanalysene har jeg valgt å beskrive klangfargen gjennom disse bestanddelenes posisjoner, i stedet for å vise til de fire funksjoner. Dette valgte jeg fordi jeg opplevde det mer interessant å vise en nyansert fremstilling av *hvordan* jeg har brukt instrumentet mitt for å skape de ulike lyd karakterene.

Figuren under viser Sadolins oversikt over hvilke sammensetninger som påvirker til lysere eller mørkere klangfarger:

Figur 2: Oversikt over sammensetninger som påvirker klangfargen (Sadolin, 2006, s. 162)

	Klangfarve	Navn	
Stort klangrum	mørkere klang		Mørkeste klangfarve
Lille klangrum	lysere klang		
Epiglottis-hornet			Lyste klangfarve
Nødvendig twanget strubelåg	mørkere klang	Twang	
Tydelig twanget strubelåg	lysere klang		
Strubehoved			
sænket	mørkere klang	(kombineret med twang) Projektion	
løftet	lysere klang		
Tunge			
sammenpresset	mørkere klang		
bred	lysere klang		
Mundåbningens form			
løse, avslappede mundvige	mørkere klang	Oval	
Udspændte mundvige	lysere klang	Smil	
Gane			
løftet	mørkere klang		
sænket	lysere klang		
Velumport			
lukket	mørkere klang	Oral	
åben	lysere klang	Nasal	

2.3.3 Timing og puls eller varigheter?

Innen vokalanalysene leser jeg tidsforvaltning som det vanskeligste parameteret å tydeliggjøre. Dette er fordi opptakene ikke innebærer én gjennomgående puls, men kan inneha mange tempi og rytmiske figurer som indikerer ulik underliggende puls i løpet av samme opptak. Som en del av tidsforvaltningen ønsker jeg derfor å diskutere begrepene *timing, puls og varigheter*.

Timing brukes ofte som et synonym til en underliggende musikalsk puls, men oppleves å være et sammensatt begrep ved at den beror på subjektive forståelser av tid. Dillan trekker konklusjoner angående begrepet ut fra Solveig Slettahjells masteroppgave (2000): *Lyttingen er utgangspunktet for oppfattelsen, mens den subjektive fortolkningen og utførelsen er selve timingen* (Dillan, 2008, s. 79). Ingrid Monson skriver i *Saying Something : jazz improvisation and interaction* (1996) at god timing også innebærer god rytmisk frasing: *An ability to play out of time or temporarily suspend the feeling of pulse* (Monson, 1996, s. 28). Disse beskrivelsene kan forenes i at timing handler om en subjektiv evne til å eksperimentere med plassering av slagene innenfor den metriske tiden. Selv om timing er et mye omtalt begrep innenfor all type musikk, anser Dillan at varigheter er en mer presis fremstilling av tid innenfor det friimprovisatoriske feltet, siden mye av musikken ikke bestemmes av en definert puls. Samtidig anser hun ikke disse som motsetninger.

I mine analyser syntes jeg varigheter ble noe begrensende for å beskrive all anvendelse av tid i analysens etapper⁶. Jeg valgte derfor å bruke begrepene puls og timing for å konkretisere forskjellene mellom det rytmiske uttrykket som skjer i forskjellige etapper i opptakene. Puls er notert der en etappe er oppfattet med en underliggende oppfølging av den metriske tiden, enten hos én eller begge utøverne. Timing er notert i sammenheng med en opplevelse av at en utøver strekker eller fremskynder slag i forhold til den metriske tiden til fordel for rytmisk frasing.

2.3.4 Øvrig ordliste til analyse materialet

Ordlisten er basert på Sadolins definisjoner i CVT.

Twang forekommer når epiglottislokket/strupelokket (som beskytter trakten ned til stemmebåndene våre) nærmer seg den bakre delen av trakten. Twanget er alltid tilstede i mer eller mindre grad og nødvendig for å synge på en teknisk sunn måte. Om lyden twanges mer enn nødvendig som en klanglig effekt blir lyden lysere, skarpere og gjennomtrengende. Dette

⁶ En etappe brukes som uttrykk for en hel vannrett rad i analysetabellene. Etappen varer fra det aktuelle tidspunkt til den neste tidspunkt i raden under.

kalles *tydelig twang*.

Hammervibrato kan også kalles stemmebåndsvibrato og gjenkjennes ved hurtige pulseringer på samme tone.

Strupehodevibrato kjennetegnes ved både pulseringer og tonehøydeforskjelle (Sadolin, 2006, s. 189). Vibratotypen kan gjengi ulike tonehøyder og forekommer når strupehodet beveger seg opp og ned, for å veksle mellom to toner. Strupehodevibrato gir oftere en langsommere bevegelse og definerer tydeligere tonehøydeforskjellene enn ved hammervibrato.

Ornamentering vil si en utsmykning av melodilinje og kan beskrives som hurtige fraseringer. Ornamenteringer skapes på lik måte som vibratotypene, men varierer tonehøyder i bevegelsene og regnes derfor som en del av det melodiske materialet.

Flasjolett er lyden som dannes i det lyseste registeret (over c3 for kvinner og c2 for menn). Lydresultatet fremkommer når en sammenpressing hindrer deler av stemmebåndene i å svinge. Svingningene skjer i et mindre område på midten av stemmebåndene som kan gjøres lengre eller kortere, mens ytterpunktene er stillestående. Dette skaper hurtige svingninger og lysere frekvenser.

Distortion er en effekt som skapes i forholdet mellom støy og tone. Hvordan forholdningen er sammensatt er opp til sangeren. Distortion blir til ved at det synges en tone der støyet legges oppå. Støyet dannes i ansatsrøret og med fullt twanget epiglottis. I dette ligger det at tungen, ganen og strupehodets posisjoner skaper så trangt ansatsrør som mulig.

Knirk beskrives som at stemmen vakler mellom metallisk og ikke-metallisk lydkarakter (fritt oversatt etter Sadolin, s. 189). Knirk kan lettest oppnås ved å gjengi en metallisk lyd (uten luft), uten nok lydstyrke til at en helmetallisk lydkarakter gjennomføres.

3. Metodene og forskningsprosessen

I fremstilling av intervju- og analysematerialet har jeg anvendt fortolkningslæren, også kalt hermeneutisk tilnærming⁷. Her legges samtale og å tolke meningen bak utsagn med tilstrekkelig forhåndskunnskap for samtalen, til grunn for å oppnå gyldig forståelse av tekst. Det vil si at utdragene i teksten som er hentet fra analysematerialet eller intervjutranskripsjonene begrunnes og anvendes ut fra min egen evne til å tolke intervjuobjekter og opptaksanalysene. Dermed støtter det seg også på forberedelsene og kunnskapen jeg tilegnet meg i forkant av analyse-/transkripsjonsarbeidet. Kapittel 3 beskriver hele det metodiske arbeidet i oppgaven og kompetansen jeg har tilegnet meg som et nødvendig grunnlag til å gjennomføre metodene.

3.1 Kvalitative intervjuer

Jeg fant tidlig ut at jeg ville bruke aksjonsforskning som et design i oppgaven. Siden litteraturen omhandlet improvisasjonsbegrepet generelt og ikke var rettet mot den spesifikke duokonstellasjonen, ønsket jeg å skaffe meg kompetanse gjennom kjente musikere som hadde utøvd i denne konstellasjonen. Jeg anså det som lite relevant å lage et spørreskjema eller gjøre lignende kvantitative undersøkelser⁸, fordi informasjonen ikke ville gitt meg dybdekunnskap på feltet på samme måte som i et intervju. Derfor valgte jeg å gjennomføre to kvalitative intervjuer⁹, for å kunne få utenforstående og erfaringsbaserte synspunkter på spørsmål jeg satt inne med før aksjonsforskningen skulle iverksettes.

Måten jeg gikk frem på var å forhøre meg med lærere og medstudenter om hvilke norske vokalister og blåseinstrumentalister som hadde samarbeidet i duoformat med trommeslagere tidligere. Ettersom blåseinstrumenter har samme utgangspunkt hva gjelder å være ett éntones-instrument, synes jeg det virket interessant å intervjuer en blåseinstrumentalist også for å se

⁷ Hermeneutikk = *Læren om fortolkninger av tekster innen humaniora (...) søker å nå frem til gyldige fortolkninger av en teksts mening* (Kvale og Brinkmann, 2015, s. 355).

⁸ Kvantitativ metode = *Kvantitative forskningsmetoder forholder seg til kvantifiserbare størrelser som systematiseres ved hjelp av ulike former for statistisk metode* (De nasjonale forskningsetiske komiteene, 2010).

⁹ Kvalitativ metode = *Kvalitative metoder bygger på teorier om fortolkning (hermeneutikk) og menneskelig erfaring (fenomenologi). Metodene omfatter ulike former for systematisk innsamling, bearbeiding og analyse av materiale fra samtale, observasjon eller skriftlig tekst* (De nasjonale forskningsetiske komiteene, 2010).

om de samme spørsmålene genererte like eller ulike svar med tanke på instrumentale forskjeller. Om arbeidsmetodene og tilnærmingen til feltet var forskjellig, tenkte jeg dette ville gi enda flere perspektiver til aksjonsforskningsprosessen jeg skulle gjennomføre senere. Jeg bestemte meg for å intervju vokalist Sidsel Endresen og blåseinstrumentalist Arve Henriksen, som gjennom lange karrierer har utøvd mye innenfor feltet i ulike konstellasjoner, og blant formatene i duo med trommeslager.

For å forberede meg mest mulig til intervjuene leste jeg i boken *Det kvalitative forskningsintervju* av Steinar Kvale og Svend Brinkmann (2015). Boken gir grundig innsikt i forberedelsesfasen før intervjuer, spørsmålsformulering og intervjustrukturer, og også etiske og sosiologiske aspekter for hvordan gjennomføre kvalitative intervjuer. Jeg valgte *semistrukturert verdensintervju*¹⁰, også kalt *kvalitativt, halvstrukturert intervju*. Denne intervjuformen innebærer at en ut fra intervjupersonens liv og erfaringer, er ute etter han/hennes syn og meninger om det emnet som blir diskutert. Siden jeg visste at jeg ønsket meg synspunkter på et felt der jeg hadde kompetansehull selv, ønsket jeg å ha en intervjustruktur som tillot utsving fra spørsmålene, digresjoner og, om naturlig, la intervjuobjektens naturlige innskytninger styre intervjuet i noen grad. Jeg vurderte å velge åpne intervjuer, der intervjuer kun legger føringer for hva intervjuet skulle innebære. Siden jeg hadde noen spørsmål jeg ønsket å stille begge intervjuobjektene, valgte jeg likevel å forholde meg til en intervjuguide¹¹ og semistrukturert verdensintervju.

Kvalitative intervjuundersøkelser inneholder syv stadier, ifølge Kvale og Brinkmann (ibid., s. 137):

1. Tematisering: Bestemme og beskrive formålet med undersøkelsen.
2. Planlegging: Planlegge alle stadier før iverksetting, gjennomgå etiske prinsipper.
3. Intervjuing: Opparbeide reflektert tilnærming til emnet og opptre hensynsfullt.
4. Transkribering: Klargjøre materiale for analyser, fra lydopptak til skriftlig tekst.

¹⁰ Semistrukturert verdensintervju: *En planlagt og fleksibel samtale som har som formål å innhente beskrivelser av intervjupersonens livsverden med henblikk på fortolkning av meningen med de fenomener som blir beskrevet* (ibid., s. 325).

¹¹ Intervjuguide = oversikt over tema/stikkord/spørsmål som intervjuer ønsker intervjuet skal innebære. Kan også inneholde en tenkt fremgangsmetode i intervjuet.

5. Analysering: Benytte analysemetode som samsvarer med intervjuets formål.
6. Verifisering: Undersøke funnens generaliserbarhet, pålitelighet og validitet.
7. Rapportering: Fremstille funn i en vitenskapelig kontekst som lesbart produkt.

Denne malen forhold jeg meg til gjennom hele intervjuprosessen. I punkt 2: *Planlegging* fant jeg tolv fenomenologisk inspirerte aspekter som har påvirkningskraft på kvalitative intervjuprosesser. I både semistrukturert og åpen intervjuform kan fenomenologiske fortolkninger fremstå og påvirke både intervjuets gang, utfall og analyser i ettertid, dersom intervjuer ikke er bevisst på dette. Aspektene omhandler *livsverden, mening, kvalitativt, deskriptiv, spesifisitet, bevisst naivitet, fokusert, flertydighet, forandring, sensitivitet, mellommenneskelig (interpersonell) situasjon og positiv opplevelse* (ibid., s. 46-50). Sammenfattet handler det om å lese intervjuobjektet på en respektfull og ydmyk måte, med bevisstheten om at målet genererer kunnskap basert på ett intervjuobjekts livsverden, ikke nødvendigvis en generell sannhet. Dermed påvirker dette måten å stille spørsmål og oppfølgings spørsmål på, hvordan en snakker seg gjennom uklarheter på, utviklingen i intervjuet og hvordan materialet blir bearbeidet i etterkant. Å være bevisst på de ulike aspektene, fenomenologiske styrker og svakheter som fremstår i løpet av hele prosessen, er viktig for at resultatet skal gjenspeile intervjuobjektets intensjoner i intervjuet, ikke intervjuers ønskede utfall. Gjennom de syv stadier og de tolv aspektene synliggjøres også ulike etiske og mellommenneskelige dilemmaer knyttet til intervjuformen, noe som er nødvendig å være klar over for å unngå feiltolkning av informasjonen.

Innen det mellommenneskelige samspillet ble jeg oppmerksom på hvordan et intervju kan være preget av asymmetrisk maktforhold. Kvale og Brinkmann poengterer først hvordan intervjuers maktposisjon er fremtredende ved bestemmelser rundt intervjuets formål, tema, struktur og spørsmål (ibid., s. 52). Deretter hvordan intervjuer kan misbruke denne maktposisjonen, eksempelvis ved enveiskommunikasjon, instrumentell dialog til tolkning i favør for intervjuers forskningsinteresse, manipulerende dialog med skjult agenda og monopol på fortolkning av utsagn i transkripsjonsprosessen. Slike svakheter i en intervjusituasjon kan føre til en fullverdig asymmetri. Imidlertid jevnes det asymmetriske maktforholdet dersom intervjuobjektet for eksempel innehar hevet kompetanse på feltet som forskes på, noe som var gjeldende i mitt tilfelle. I mitt tilfelle var det derfor nyttig å vite hvilke faktorer som spiller inn på symmetrien mellom intervjuer og intervjuobjekt, for at

intervjuguiden¹² inneholdt så nøytrale spørsmål som mulig, og at jeg var bevisst på hvordan jeg stilte spørsmål og kommenterte underveis i intervjuene.

Intervjuene ble holdt i mai og september 2016. Intervjuet i mai ble arrangert som et møte. Grunnen til at jeg tillot å ha et langt tidsrom mellom intervjuene var i hovedsak at materialet fra første intervju skulle transkriberes og bearbeides før neste intervju, samt utfordring med å finne et aktuelt tidspunkt for andre intervju. Dermed ble det andre intervjuet gjort per telefon.

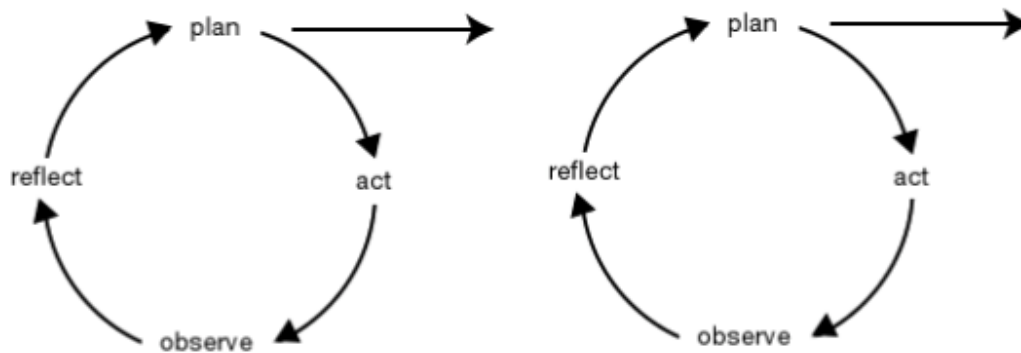
Intervjuguiden fra første intervju, med Sidsel Endresen, ble brukt som mal til intervjuet med Arve Henriksen, med modifikasjoner i spørsmål angående instrument. I løpet av intervjuene hendte det ved flere anledninger at intervjuobjektet svarte på spørsmål jeg hadde planlagt å stille senere. Derfor markerte jeg underveis hvilke spørsmål som var blitt besvart, slik at flyten i intervjuet ikke stoppet opp. Når intervjuobjektet virket ferdig med å svare på et spørsmål (som ifølge min intervjuguide kunne være en sammensetning av flere spørsmål), gikk jeg videre til neste spørsmål som ikke var besvart. Intervjuene var ferdige da jeg opplevde å ha fått svar på spørsmålene mine, og når intervjuobjekt heller ikke hadde noe mer å tilføye. Samtalene frembrakte mye materiale og kompetanse jeg kunne ta til etterretning før og gjennom aksjonsforskningen.

3.2 Aksjonsforskning

Aksjonsforskning er å kartlegge egne ferdigheter i tråd med å videreutvikle ferdighetene sine på et felt. Forskningsdesignet bygger på tanken om å lære via erfaringer, ved å være både forsker og forskningsobjekt i eget prosjekt. I følge Jean McNiff var ikke aksjonsforskning legitimert som forskningsdesign da hun skrev førsteutgivelsen sin, *Action Research: Principles and Practice* (1998). Siden den gang er imidlertid aksjonsforskning validert som design innen forskningsfeltet. I boken beskriver McNiff hva begrepet innebærer (prinsipper, teori og utføring), og viser blant annet til Kurt Lewins teorier bak forskningsdesignet:

¹² Se vedlegg 1 for intervjuguiden som ble brukt i begge intervjuene.

Figur 3: Kurt Lewins teori om sykluser i aksjonsforskning (McNiff, 1998, s. 41)



Figuren skildrer hver syklus' fire bestanddeler: planlegging, utførelse, observasjon og refleksjon. Til sammen utgjør bestanddelene én syklus. Antall sykluser beror på hva forsker ønsker å oppnå, da forskningsdesignet ikke leder til et sluttresultat i seg selv. McNiff påpeker dette:

Working out ideas is the learning; working out how to live with one another is the peace process. A final outcome does not exist. (ibid., s. 13)

Knowledge is never static or complete; it is in a constant process of development as new understandings emerge. (ibid., s. 18)

Gjennom de fire bestanddelene blir utfallet av å forske på en aktivitet bearbeidet ytterligere når man også må observere eget arbeid og reflektere rundt det. Etter å ha fullført en syklus, vil funnene og refleksjonene danne grunnlaget for hvordan neste syklus skal utformes.

Aksjonsforskningen min bestod av tre sykluser der jeg valgte å spille med en ny trommeslager i hver syklus. Min hypotese var at ulike relasjoner mellom musikerne kan frembringe forskjellige utfordringer. Derfor valgte jeg musikere fra tre forskjellige relasjoner:

- En jeg har spilt med i andre konstellasjoner som jeg kjenner musikalsk og personlig, men som ikke har spilt med i duokonstellasjonen før (*musikervenn*)
- En jeg hadde spilt med i duokonstellasjon og som jeg kjenner godt musikalsk og personlig (*medmusiker*)
- En jeg ikke kjenner i det hele tatt, verken musikalsk eller personlig (*ekstern musiker*)

I første syklus spilte jeg med Marius Trøan Hansen; en musikervenn, andre syklus med Jonatan Eikum; medmusikeren i JIFFY, og tredje syklus var med Helge Norbakken; en velrenommert, ekstern musiker.

3.2.1 Utarbeiding av struktur for aksjonsforskningen

For å utarbeide strukturen leste jeg meg opp på hvordan flere andre hadde gjennomført undersøkelser i sine oppgaver. Blant annet vurderte jeg Guro Gravem Johansens fremstilling av *Stimulated Recall-intervju* (forkortet som SR-intervju)¹³. Hun beskriver en pilotundersøkelse hun gjennomførte av denne intervjuformen. Hennes gjennomføring gikk ut på å observere en improvisasjonsduo gjennom videoopptak og finne ut hva som trigget utøverne til de ulike improvisatoriske idéene underveis. Etter improvisasjonsøkten¹⁴ deres så hun på videoopptaket og grovskisset en innholdslogg av økten, sett fra hennes perspektiv. Derneft gjorde hun et gruppeintervju med utøverne. Intervjuet var todelt og bestod først av spørsmål om duoens øktrutiner (spillevaner, typisk rolleinndeling og strukturer for øktene deres) før de så videoopptaket sammen for å kommentere det Johansen kalte *Signifikante augneblink*¹⁵. Poenget var å la intervjuobjektene stoppe opptaket når de kom til øyeblikk der de husket grunnen for retningsbestemte valg/hva de følte. Ved at Johansen ikke kommenterte først, ble ikke intervjuobjektene forstyrret eller påvirket til å begrunne noe hun lurte på. På denne måten ble stoppene intervjuobjektene gjorde, regnet som de mest relevante å diskutere fra opptaket. Johansen påpeker at det var interessant å se hvilke stopp intervjuobjektene foretok seg og å sammenligne stoppene deres med de øyeblikkene der hun hadde notert seg spørsmål om musikalske valg. I Johansens beskrivelse forklarer hun at intervjuobjektene syntes det var vanskelig i begynnelsen å forstå *hva* som kunne anses som signifikante øyeblikk. Etter hvert som intervjuobjektene ble kjent med metoden, ble det kortere mellom stoppene og de husket flere triggere som kunne diskuteres og snakkes om.

Intervjuformen beskriver intervjuers rolle som et utenforstående ledd som ikke har fornemmelse av hvordan ting oppstod i improvisasjonsøyeblikket. Jeg måtte spørre meg selv om det ville være mulig å gjennomføre SR-intervjuet som en del av min undersøkelse, da

¹³ Stimulated Recall-intervju: En samtale umiddelbart etter gjennomføring av en forskningsaktivitet der en benytter et verktøy (lyd- eller videoopptak) som kan hjelpe deltageren å gjenoppleve og sette ord på tanker og avgjørelser i ulike øyeblikk (Johansen, 2013, s. 153).

¹⁴ *Økt* betegner tiden som ble satt av per dag for å spille sammen. Her kunne jeg også anvendt uttrykket *øvelse*, men til friimprovisasjonssettinger opplever jeg økt som mer treffende. Øving henvender seg til et konkret mål med samspill, mens her mener jeg musiseringen er selve målet (= å improvisere fritt sammen).

¹⁵ Signifikante augneblink: "(...) *augneblink på opptaket som i spesiell grad triggjar deltakaren til denne gjenkallinga.*" (ibid., s. 124).

dette hadde gitt meg roller som både intervjuer og intervjuobjekt. Siden jeg hadde meg selv som forskningsobjekt, ville det være umulig for meg å fraskrive min subjektive opplevelse og stille spørsmål fra et utenforstående perspektiv. En mulig versjon av SR-intervjuet i mitt tilfelle måtte vært å få en annen person til å innta rollen som intervjuer; en utenfra til å observere videoopptaket og stille spørsmål. Selv om det kunne være interessant å inkludere videoopptak og visuell kommunikasjon inn i diskusjonene i oppgaven, opplevde jeg at metoden ikke var forenelig med aksjonsforskningsdesignet.

Som påpekt i det overordnede kapittelet, bygger sykluser i aksjonsforskning på hverandre. Dette innebærer at en del av arbeidet måtte tilrettelegges og bli til underveis, på tross av mitt ønske om å planlegge mest mulig i forkant. Siden det var forskjellige medmusikere med i undersøkelsen, var min opprinnelige tanke at hver syklus skulle ha lik struktur slik at det kunne være mulig å sammenligne prosessene. Da jeg forstod at dette ble overambisiøst med tanke på medmusikerens mulighet til å delta på antall ønskede dager, måtte jeg tilrettelegge strukturen etter tiden hver enkelt hadde til rådighet. Dermed ble syklusene på ulik lengde, første syklus på fem dager og de to neste på tre dager. Per dag hadde vi én improvisasjonsøkt. Øktene varierte i lengde i samtlige sykluser, men varte mellom 1-3 timer. Strukturen i hver av syklusene blir beskrevet og reflektert rundt i kapittel 4.2.

3.2.2 Innsamling av data og loggføring

Lewins teorier om aksjonsforskningssyklus innebærer føring av loggbok som en del av det observerende elementet. Loggboken brukte jeg fra øyeblikket før en syklus startet til hver økt var gjennomført. Innholdet var beskrivelser av hvordan øktene hadde foregått, opplevelsen av økten og enkelte situasjoner i økten. Loggboken innebar også refleksjonsnotater rundt tendenser jeg merket utartet seg i vokalarbeidet, eller mulige forbedringer til neste økt.

I forberedelsesfasen hadde jeg forestilt meg at det ville være passende å ta to opptak hver dag, ett i starten og ett i slutten av økten. Allerede i første økt oppdaget vi at dette ikke var tilstrekkelig, da vi kom i situasjonen der vi hadde gjort et *improvisasjonsstrek*¹⁶ vi tenkte var

¹⁶ Improvisasjonsstrek er fra en improvisasjon startes til den slutes. Synonymt med innholdet i et opptak.

kult uten å ha gjort opptak. Dette resulterte i at vi tok opptak av alle improvisasjonsstrekene i etterfølgende økter. Datainnsamlingen ble bestående av tilsammen 55 opptak, sammenlagt fra de tre syklusene. Siden datainnsamlingen ble for omfattende å etterbehandle i sin helhet, måtte jeg gjøre utvelgelser av opptak til videre analyser. Jeg valgte fem opptak fra hver syklus og gjorde utvelgelsen basert på hvilke opptak jeg mente var representative fra hver syklus. Før utvelgelsen hørte jeg gjennom samtlige opptak fra syklusene, og skisserte en deskriptiv transkripsjon av de tydeligste elementene som forekom i opptakene. Dette gjorde jeg for å kunne lese meg frem til de mest fremtredende forskjellene i opptakene, slik at det var mulig å velge opptak som fremstilte ulike interessante funn. Utvalget ble deretter gjort etter fire kriterier:

- Utvalget skal gjenspeile en uttrykksbredde i improvisasjonene
- Opptak som er fremhevet i loggbokens notater med en oppdagelse eller et funn, må prioriteres i utvelgingsprosessen
- Utvalget skal gjenspeile forskjellige arbeidsmetoder vi jobbet med gjennom syklusene
- Utvalget skal være hentet fra samtlige økter i syklusen

3.2.3 Analyser og deskriptiv transkripsjon

Til analysearbeidet fant jeg David Borgos fremstilling av analysematerieell i boken “*Sync or swarm : improvising music in a complex age*” (2005). Her presenteres en fenomenologisk analyse der han analyserer opptak etter *transition type*¹⁷. Analysemodellen er en tidstabell som poengterer når nye elementer med større betydning for hvordan improvisasjonen utvikles, inntreer. Elementene deles inn i syv kategorier for fremtredende overganger og er hentet fra Tom Nunns bok *The Wisdom of the Impulse* (ibid., s. 77). Siden jeg ønsket å analysere opptakene basert på de fire parameterne, tok jeg utgangspunkt i Borgos analysemodell, men endret strukturen slik at en kolonne beskrev hvilken parameter som var i fokus hos vokalisten ved ulike etapper. Jeg valgte også å bruke deskriptiv tekst i kolonnen *Detaljerte beskrivelser* for å forsøke å beskrive nyansene i parameterne. Selv om analysene

¹⁷ Transition type, er i boken notert med *salient detail* i parantes, og kan oversettes til overganger og fremspringende detaljer. Anvendelsen vises i figur 4.

har vokalisten som det primære forskningsobjekt var det naturligvis også viktig å notere inn trommeslagers fremspringende overganger og detaljer, og også notater om den helhetlige teksturen. Med disse vurderingene ble analysemodellen seende slik ut:

Figur 4: Tilpasset analysemodell

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	

Måten å beskrive hvordan jeg har dannet de ulike lyd karakterene mener jeg er legitim fordi jeg har forsket på meg selv. Begrunnelsen bunner i at det er fysiske variasjoner i hvordan kroppen vår er bygd, og dermed også variasjoner i posisjoner som danner ulike lyd karakterer. Siden analysene ble gjort i etterkant og via auditive opptak, ville trolig denne måten å beskrive utforming av lyd karakter på vært vanskeligere dersom jeg forsket på noen andre. Da ville spørsmålet om legitimitet rundt analysene blitt mer aktuelle, fordi jeg da ikke kunne sagt med like stor sikkerhet at en lyd karakter ble dannet på samme måte som jeg ville simulert lyd karakteren selv. Analysene kan likevel anses som allmenngyldige fordi de synliggjør elementer som påvirker til en eller annen endring i lyd karakterer. Derfor tenker jeg dette kan være mulig å adoptere for andre sangere som også ønsker å utvikle bevisstheten rundt sitt instrument.

Ved at analysemodellen tar for seg fremspringende detaljer som skjer i opptakene, opplever jeg det som et verktøy som ligner på analysestrukturen i et SR-intervju.

Aksjonsforskningsanalyser gjenspeiler en subjektiv oppfatning av hva som er fremspringende elementer i musikken, og denne oppfatningen blir grunnlaget for funnene som senere fremstilles.

4. Resultater

4.1 Utfordringer med metodisk arbeid i øktene

En gjennomgående utfordring med improvisasjonsarbeidet har vært å ikke ha en klar plan over hvilke improvisasjonsmetoder vi skulle bruke i hver syklus. Jeg opplevde det vanskelig at jeg ikke kunne legitimere grunn for valg av arbeidsmetoder og at jeg ikke fikk laget en arbeidsmodell for syklusene. Guro Gravem Johansens avhandling avkler dette dilemmaet når hun nevner Engeströms tanker om ekspansiv læring, også kalt “a moving target”:

Det inneber at læringsmål og forventet læringsutbytte ikke er definert på forhånd, men noko som på eit kollektiv¹⁸ nivå er i konstant endring, og på eit individuelt nivå er noko som konstant blir “learned as they are being created” (...) For å seie det enkelt: å øve på improvisasjon har å gjere med å konstruere eigne utfordringar parallelt med at ein møter dei.
(Johansen, 2013, s. 5)

Her mener jeg Johansen også forklarer aksjonsforskningens natur: Nettopp hvordan hver syklus belager seg på funn fra foregående sykluser, noe som argumenterer for at man *ikke* skal fastlegge en fullstendig struktur i forkant av aksjonsforskningsprosessen. Likevel hadde jeg som forsker, et behov for å kunne forberede og planlegge hver syklus i noen måte. Siden litteraturen ikke hadde nevnt gjennomføring av aksjonsforskningsprosess der én utøver utprøvde teser med tre ulike utøvere, ble intervjuene med Endresen og Henriksen det viktigste forberedelsesmaterialet før aksjonsforskningen. Til min store overraskelse ble ikke de mest interessante spørsmålene i intervjuet om hvorvidt de opplevde det annerledes å spille kun med trommeslager. De opplevde ikke nødvendigvis at denne duokonstellasjonen hadde et annet utfordringspotensiale enn andre konstellasjoner. Dermed ble deres måter å tenke om improvisasjon og samspill på, uavhengig av konstellasjon, de viktige stikkordene til arbeidet videre. De elementene jeg anså som viktigst fra hvert intervju, noterte jeg ned. Intervjuobjektene hadde både like og ulike tilnærminger hva angikk hovedfokus og arbeidsmetoder:

¹⁸ Det står *kollektiv* i originalkilden.

Figur 5: Notater etter intervju med Sidsel Endresen

1. Instrument: Kun stemmen – alle lyder skal produseres av *henne* vokalt
2. Har perioder der hun jobber mye alene for å forske på eget instrument
3. Opptaker: Tar ofte opp improvisasjonsarbeidet
4. Forholder seg til fire parametere:
Tidsforvaltning, tonalt/harmonisk, dynamikk, klang/lydkarakter
5. Har laget en egen begrepsbank som beskriver kvaliteter og lyder hun har jobbet med på sitt instrument
6. Ved opptredener har hun et rutenett som en inspirasjon til ulike modi hun kan basere improvisasjoner på:

“KORTE TONER”	“KLANGLIG”	“HARDE LYDER”
“RYTMISK FIGUR”	“ÉN LYS TONE”	“FONETISKE BRUDD”

Rutenettet viser et eksempel på generelle mulige karakteristikk man kan bygge en improvisasjon på. I virkeligheten bruker Endresen sine egne konkrete begreper i et lignende rutenett.

7. *Herlig fri for meg, det er egentlig et helt håpløst sted (...) Jo strammere rammer du har, jo mer kreativ blir du. Du har større mulighet for å komme med tydeligheter, som jeg kaller det. (Endresen, 2016)*
8. Utviklende å jobbe i konstellasjoner over lengre tid: Å møte veggen i et samspill og måtte snakke om det for å komme seg videre. I slike situasjoner kan felles rammeverk brukes til å jobbe ut fra.
9. Kontrasterende arbeid i improvisasjoner: for at improvisasjonene videreutvikles

Figur 6: Notater etter intervju med Arve Henriksen

1. Instrument: trompet, stemme, elektronikk
Det er bare et annet verktøy. Jeg kan jo gjøre andre ting med stemmen enn jeg kan med trompeten, enn jeg kan gjøre med trommene, elektronikk (...) Stemmen blir jo en del av orkestreringspaletten. (Henriksen, 2016)
2. Orkestrering av de ulike instrumentene/elementene i musikken – samspillperspektivet
3. Tydelighet i det du melder
4. “Settliste” en kan jobbe ut fra om det trengs
5. Opptaker: Alfa omega for å se sitt eget arbeid så objektivt som mulig.
Gir en mulighet for å evaluere seg selv: Hva er bra og hva kan forbedres?
6. Øyekontakt med medmusikerne og følge med på det andre gjør på instrumentene sine:
Det er noe med å se musikeren i øynene når du spiller også. Eller bare ser på hvordan han skal slå på en cymbal. Så veit du at han, hvis han slår “d-g, d-gg, goff” [imiterer verbalt en rytme] så kan jeg spille akkurat det samme, i og med at jeg kan se hans slag. (...) Altså en slags visuell improvisasjon. (Henriksen, 2016)

Svarene de hadde gjorde meg også oppmerksom på at en fullstendig struktur i forkant av syklusene ville bli en umulig oppgave. Svarene deres påpekte hvordan ulike samspill kan ha

nytteverdi av forskjellige arbeidsmetoder. Siden syklusene ble utøvd med forskjellige trommeslagere, var det nødvendig at jeg var fleksibel med tanke på syklusstrukturene, for å få mest mulig ut av alle øktene. Forarbeidet mitt før første syklus ble derfor påvirket av intervjuene. Jeg skrev ned ulike modi vi kunne anvende (iht. figur 5, punkt 6), ulike rammestrukturer til samspillet (iht. figur 5, punkt 8) og viktige mål for øktene (iht. figur 6, punkt 2 og 3). Selv om dette forarbeidet ikke kunne bli brukt som selve strukturen i øktene, ble de i løpet av forskningsprosessen min personlige idébank jeg stadig vendte tilbake til når jeg hadde en fornemmelse av å stagnere kreativt i improvisasjonene.

Figur 7: Personlig idébank

RAMMER		
<ul style="list-style-type: none"> - Innpust - Tempovariasjoner - Tempoendringer i små motiv - Dynamiske variasjoner / flat dynamikk - Lineære motiv - HE-O-LEH (nærliggende joikens ordlyder) - Harde klangvalg - "Samtaler": én om gangen, ta over, svare i-munnen-på - Rytmske mønster - Motsetninger (register, ordlyd, klangvalg) - Oppfølging (herm, imitere, spille unis) - Èn lys/èn mørk tone - Distortion-effekt - Snakkestemme - Tekstlig gjentakelse - Motiv på 5-6 toner, i omvending og bearbeiding - Klangvalg basert på trommesettet - Fonetiske brudd: kutte i ordene - Omstrukturere i ord eller setninger - "Lage språk" og gi ordene mening 		
VIKTIGE STIKKORD		
Fokus: Hvor er det?	ORKESTRERING	Finne funksjonen din
Ta ansvar: Melde!		Tydelighet

Min eneste klare plan for alle syklusene, var at vi alltid skulle starte med å “spille oss varme” uten restriksjoner før vi begynte å jobbe med ulike rammeverk. Ellers ble øktenes struktur lagt opp etter hvilke metoder som ble foreslått underveis. Når trommeslagerne hadde forslag til metoder eller rammeverk de ville teste ut, gjorde vi det. Samtlige innspill ble utprøvd, men siden det var svært individuelt hva slags tilnærming hver musiker har til improvisasjonsfeltet, varierte det hvor lenge hver metode ble utprøvd i de tre samspillene.

Jeg mener at denne åpne formen for struktur i aksjonsforskningssyklusene viste både styrker og svakheter. En svakhet var at økt-strukturen lett ble påvirket av våre umiddelbare magesfølelser for hvordan ulike metoder kom til å fungere. Fra et forskningsteoretisk perspektiv var det flere ganger jeg stilte meg kritisk til at dette fikk være med å styre prosessene. Samtidig var styrken at jeg kontinuerlig kunne evaluere de ulike metodenes virkning på samspillene, og ut fra dette velge å bruke eller forkaste metoden i neste økt eller syklus. I denne overveielser fastslo jeg at en del av en ekspansiv prosess kanskje er å ikke kunne legitimere alle valg underveis, men heller evaluere valgene som gode eller dårlige i ettertid og lære av feilene. Dermed tillot vi å forkaste metoder som ikke gagnet samspillet og fokuserte på de vi merket trigget noe i samspillet.

4.1.1 utfordringer med å være forskningsobjekt og forsker

Aksjonsforskningssmetoden har vært vanskelig med tanke på rollene som forskningsobjekt og forsker i møte med trommeslagerne. Siden det har vært mitt prosjekt har målene og ambisjonene mine naturlig vært bestemmende for samarbeidene når det gjelder planlegging og gjennomføring. På den andre siden har det vært viktig at samarbeidene har gjenspeilet et symmetrisk samspill med likestilte roller mellom meg og trommeslagerne i improvisasjonsøktene. Derfor ble det naturlig at subjektive ønsker og tanker underveis var med på å påvirke og bestemme hvilke metoder vi skulle teste ut.

Å *kun* ha forskerrollen ville bestått av å se på det fra et objektivt og utenforstående perspektiv. Å skrive loggbok, gjøre gjennomlytting av opptak og skissere transkripsjoner av opptakene, som jeg gjorde etter hver økt og mellom syklusene, var en avgjørende del av prosessen for å kunne evaluere samspillet og arbeidsmetodene med et konstruktivt blikk. Gjennom loggboken ble mine subjektive beskrivelser av øktene skrevet ned. Notatene beskrev hva vi hadde snakket om underveis, hva vi testet ut og hvilke refleksjoner jeg hadde rundt økten. De

deskriptive skissene skulle beskrive opptakene fra et mest mulig objektivt perspektiv. Med en subjektiv loggbok og “objektive” opptakstranskripsjoner kunne jeg stille spørsmål til eget arbeid: Hva har vi utprøvd til nå, og hvordan oppleves de ulike metodene? Hva har jeg merket meg med det vokale arbeidet og hvilke endringer skjer i de ulike opptakene? Hvilke forskjeller merker jeg meg med de ulike samspillene? Er de subjektive betraktningene mulig å høre i opptakene eller er disse kun noe jeg oppfatter i improvisasjonsøyeblikkene?

I loggboken skrev jeg også ned dersom et opptak ga meg nye oppdagelser vokalt, i samspillet eller strukturelt. Etter å ha lyttet og sett på førsteutkastet av analysene etter en økt, kunne jeg se om det tegnet seg tendenser i mitt vokalimprovisatoriske arbeid. Basert på tendensene jeg fant, skrev jeg ned en stikkordsliste over det jeg registrerte med forbedringspotensialet i det vokale arbeidet. Til slutt stilte jeg følgende spørsmål: *Hvilke forandringer/nye elementer kan jeg som lytter, ønske meg i videre improvisasjoner mellom disse to musikerne?* Svarene jeg noterte meg fikk prege strukturen for neste økt. Selv om arbeidet og opptakene var veldig ferske på dette tidspunktet, ble dette en måte å jobbe meg selv gjennom materialet fra subjektivitet til objektivitet.

4.2 utfordringer med det menneskelige samspillet

Mange av utfordringene som påvirket mine subjektive opplevelser av syklusene (notater i loggboken) bunnet i det menneskelige samspillet. Dette handlet like mye om den menneskelige kjemien som det musikalske samspillet. Interaksjonen ble påvirket av de ulike personlighetstrekkene trommeslagerne har, noe som gjorde at det oppstod ulike situasjoner i de forskjellige samspillene. For eksempel i kommunikasjonen mellom opptakene, bruk av kroppsspråk, måter å ordlegge seg på, og erfaring og kunnskapsnivå i henhold til prosjektet.

Relasjonen til medmusikerne jeg spilte med hadde mye å si for hvilke utfordringer vi møtte. Relasjonens levetid hadde betydning for hvordan vi leste hverandre både på menneskelig og musikalsk plan. Det gjør noe med samspillet at en kjenner hverandre: det er lettere å vite hvor man har den andre dersom man kjenner til personens adferd, personlighetstrekk og musikalske ståsted. På den andre siden er fordelene med en nyetablert relasjon, at partene i relasjonen er i søken etter å forstå den andre partens ulike sider. Det skjerper oppmerksomheten på en annen måte å prøve å forstå hva den andre personen vil foreta seg og kan gjøre musikerne i et samspill mer årvåkne i interaksjonen. Det kan også være en

forfriskende situasjon å være i, fordi man får en mulighet til å fornye sitt musikalske uttrykk. Likevel kan det lettere oppstå misforståelser og feiltolkninger av situasjoner i nyetablerte relasjoner, fordi man i mindre grad vet hvordan medmusikeren ordlegger seg og opptrer.

Disse refleksjonene opplevde jeg gjennom aksjonsforskningscyklusene. For meg spilte levetiden på relasjonen en tydelig rolle i samspillene, både for hvordan syklusens forløp opplevdes og hvordan de ulike samspillene jobbet i med arbeidsmetodene. Det gjorde det også tydeligere for meg at en god opplevelse og gjennomføring av en arbeidsmetode i høyeste grad er påvirket av musikernes personlighetstrekk og hva de foretrekker.

4.2.1 utfordringer i samarbeidet med en musikervenn

Første syklus var et samarbeid over fem dager med medstudent Marius Trøan Hansen. Å arbeide med en jeg har en relasjon til, men ikke har spilt med i denne settingen, opplevdes som å ikke kjenne han godt musikalsk. Selv om jeg på forhånd kjente til hans spill fra tidligere opptredener og i andre besetninger, følte det som et nyetablert og ferskt musikalsk bekjentskap. Likevel hadde jeg en fornemmelse av at han ville like å utprøve forskjellige metoder, og at han muligens kom til å variere trommeoppsettet sitt i løpet av syklusen. Figuren som følger viser hvilke arbeidsmetoder vi prøvde ut.

Figur 8: Struktur, syklus A

ØKT	METODE	GJENNOMFØRING
1 og 2	Fritt improvisert uten restriksjoner og rammer	5-6 opptak i løpet av disse øktene (A1, A2) ¹⁹
3	Musikkteoretiske begrep	<ul style="list-style-type: none"> - Korte toner - Langsamt og hurtig - Slutte og starte samtidig (A3) - En og tre (med mange tolkningsmuligheter) - Dynamikk
4	Inn- og utgang Billedlig rammeverk + avslutningspremiss	<ul style="list-style-type: none"> - Starte og slutte samtidig - Ild + parentes (A4) - Vann + spørsmålsteget

¹⁹ Parentesene viser til nummereringen fra opptaksutvalget i analysearbeidet. Alle elementene under feltet *GJENNOMFØRING* som er uten nummer ble ikke prioritert til nærmere analyser.

5	Billedlig rammeverk + avslutningspremiss Billedlig rammeverk + musikalsk referanse	<ul style="list-style-type: none"> - Stein + vike fra stein til fritt rom - Stein + utropstegn - Ark + tre punktum - Gress + rubato avslutning - Tårn + overtagelse - Rot (A5)
---	---	--

Å avslutte en improvisasjon

I de første øktene forholdt vi oss ikke til rammer for å bli kjent med hvilke naturlige impulser vi fikk i møte med hverandre. I løpet av økt 1 og 2 oppdaget vi at det var vanskelig å avslutte improvisasjonene. I etterkant av økt 1 skrev jeg følgende i loggboken:

Avslutning: Vanskelig å vite når medmusikeren føler seg “ferdig”. Tror det handler om målsetting – når vi ikke har et mål, vet vi ikke når vi har oppnådd det vi vil. (Loggbok, 2016)

I de aller fleste improvisatoriske samarbeid vil man på et tidspunkt ha et behov for å jobbe med å avslutte improvisasjoner. Utfordringen med å avslutte kan ofte handle om at man ikke har nok kjennskap til medspillerens spillestil og måte å forme improvisasjoner på. Dette kan gjøre det vanskelig forstå når den andre tenker at improvisasjonen er ferdig. Denne uvitenheten kan blant annet bearbeides gjennom å samarbeide over tid. Å bli bedre kjent med medmusikeren over tid gjør at musikerne får en felles forståelse for hvordan deres samspill opptrer. I tilfeller der man skal jobbe med noen i en kortere periode (som i disse syklusene), kan det være nødvendig å fremskynde disse prosessene. Katalysatorene vi benyttet oss av i forbindelse med dette, var:

1. Å diskutere og snakke om situasjoner som oppstod. Dette ga meg en større forståelse av hva medmusikeren vektla, og hvordan han foregriper ulike situasjoner. Det viste meg også personlige likheter og ulikheter som kunne prege i samspillet.

På et tidspunkt i det ene opptaket tenkte Marius at vi skulle slutte, men jeg fortsatte. Det er ikke ferdig før en kollektivt avslutter – tydelig at det er en utfordring. (Loggbok, 2016)

2. Å teste ut ulike rammer for å se om problemer avtar ved å skifte arbeidsmetode. Eksempelvis testet vi ut forskjellen mellom å bruke musikkteoretiske begrep (for eksempel “dynamikk”) eller bruker rammer som legger føringer for strukturen i improvisasjonene (for eksempel “avslutningspremiss”).

I syklus A begynte problemet å avta da vi begynte å jobbe med ulike metoder. I vårt tilfelle

var løsningen å *ha en felles idé/ramme*, fordi dette skapte en plattform vi visste vi delte.

Å jobbe med musikkteoretiske begrep som rammeverk

Samspillsituasjonenes arbeidsmetoder avhenger av hvordan utøvernes personlighet er. I mange sammenhenger er det viktig å jobbe seg gjennom ting man ikke føler man behersker, for nettopp å forbedre denne ferdigheten. I denne oppgaven har det vært vesentlig å teste ut alle metoder jeg eller trommeslagerne hadde kjennskap til. De tre syklusene har vist meg at samtlige metoder *kan* fungere bra, så lenge personlighetene i samspillet klarer å identifisere seg med arbeidsmetoden. I økt 3 testet vi ut ulike musikkteoretiske begrep som rammeverk (se figur 8).

Jeg følte vi stagnerte mye i dag. Vi introduserte ulike musikalske rammer og prøvde å jobbe med disse, men de fikk oss til å opptre veldig annerledes, mindre intuitivt og mindre lyttende til hverandre. Det blir for tydelige begrensninger (...) Fokuset blir negativt: Heller mot hva vi "ikke-kan" gjøre, enn at vi egentlig fortsatt har full frihet, men med et felles fokus. (Loggbok, 2016)

I dette samspillet opplevdes det tungt å bruke begrep vi forholder oss til når vi tenker teoretisk og konstruktivt om musikk. Det var vanskelig å bruke det som inspirasjon for å skape noe i øyeblikket, fordi de vanlige assosiasjonene våre ble *for* dominerende.

Opplever at kreativiteten egentlig blir litt hemmet av at vi setter føringer som "dynamikk", fordi det blir så selvsagt. Vi bruker jo alltid dynamikk. (Loggbok, 2016)

Til tross for at samspillet og arbeidsmetoden opplevdes tung, dedikerte vi hele økt 3 til denne metoden. Vi drøftet økten etterpå, og i loggboken skrev jeg ned justeringer jeg tror kunne vært forløsende i økten:

1. Omformulere begrepene til ord/setninger *uten* musikkteoretiske uttrykk.
For eksempel: *Én utstikker, overtagelse*
2. Tydeliggjøre musikalske idéer ved bruk av adjektiver.
For eksempel: *Runde lyder, korte motiver*

Å jobbe med billedlige rammer

For noen vil det å jobbe ut fra et billedlig objekt bli *for* konkret. I den forstand at objektets funksjon blir for dominerende, og derfor vanskeligere å tenkes på som noe abstrakt. Hos andre kan denne type transformering fra konkret til abstrakt være en metode som trigger kreativiteten raskere i gang, fordi fokuset blir på å skape denne transformasjonen.

I syklus A fungerte de billedlige rammene godt i samarbeidet. I stedet for å fokusere på egne musikalske prestasjoner og instrument, gjorde dette at vi spilte basert på hva vi ønsket å uttrykke i/for/med den billedlige rammen. Billedlig rammeverk kan innebære en gjengivelse av formen på objektet, en følelse du tilegner objektet, en historie eller en assosiasjon du får gjennom objektet. I mitt tilfelle tilegnet jeg ofte en eller annen subjektiv følelse til objektet og laget en historie med dette som utgangspunkt. Etter improvisasjonene med dette rammeverket snakket vi om hvilke tanker vi hadde basert improvisasjonen på. Vi opplevde at det eksisterte parallelle forståelser av det som utspilte seg, og vi fikk en større forståelse for hva som er *mulig* å koble opp til et bilde ved at vi snakket om hverandres assosiasjoner eller historiske forløp til objektet.

Jeg har oppdaget at jeg har et behov for å legge en eller annen type følelse i hvert opptak vi gjør. Når fokuset er på noe utenforstående fra meg og mitt instrument, påfører jeg ofte noen/noe annet en følelse. Jeg synes det er vanskeligere om jeg kun skal beskrive objektets materiale og plassering, uten å personifisere noe som helst i disse improvisasjonene. Da går jeg fortore tom for idéer og blir fortore ufokusert. Når dette skjer bruker jeg for mye energi på å holde fokus i stedet for å fokusere på rammeverket. (Loggbok, 2016)

En utfordring med denne arbeidsmetoden kan være at samspillet kan virke adskilt, ved at hver musiker legger for mye vekt på å presentere sin assosiasjon eller sitt forløp for improvisasjonen, og dermed blir mindre lyttende til hva den andre musikeren foretar seg. På den andre siden kan det være inspirerende å strebe etter å forstå hvilke assosiasjoner medmusikeren jobber ut fra, dersom man sliter med å danne ett eget bilde.

4.2.2 Utfordringer i samarbeidet med en medmusiker

Arbeidet med en medmusiker man har jobbet med over lengre tid skaper helt andre problemstillinger. At en har kjennskap til hverandre, både personlig og musikalsk, gjør at en har en felles plattform fra før. Dette har selvfølgelig positive effekter, men utfordringen kan være å finne nye triggere til samspillet for å skape variasjoner til det musikalske uttrykket.

Syklus B bestod av samarbeidet med Jonatan Eikum. Strukturen for syklusen baserte seg på noen av de samme metodene som i syklus A. Da vi logistisk ikke hadde mulighet til å gjennomføre like mange økter som forrige syklus, gjorde vi færre opptak og raskere skift mellom metodene. Strukturen i øktene ble som følger:

Figur 9: Struktur, syklus B

ØKT	METODE	GJENNOMFØRING
1	Fritt improvisert uten restriksjoner og rammer	5 opptak i løpet av økten (B1)
2	Billedlig rammeverk + avslutningstegn	<ul style="list-style-type: none"> - Stein + utropstegn - Ark + tre punktum (B2) - Gress + rubato avslutning - Snø - Rot (menneskelig)
3	<p>Musikkteoretiske begrep</p> <p>Assosiasjonsarbeid</p> <p>Inn- og utgang</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Rytmask mønster - Fort og sakte (B4) - Pass (B3) - Tre - Én starter, den andre avslutter - Fritt, uten restriksjoner (B5)

Å snakke om “selvfølgeligheter”

Mange musikere jeg har snakket med eller lest intervjuer av nevner at et viktig verktøy for et samspill er å snakke sammen. Men hvordan fungerer dette når konstallasjonen har vart over lengre tid? Hva skjer når samspillet har så mange felles erfaringer at man ikke har samme behov for å dele, spørre og snakke om opptakene? I samtalen med Sidsel Endresen var vi innom dette temaet:

En får en type musikalsk tillit, og da handler det selvfølgelig også om hvordan det man selv setter ut i dette rommet, blir akseptert. Og tatt imot. Å bygge opp den tilliten tar faktisk litt tid (...) Derfor er det fint å jobbe lenge med samme mennesker; Å ha noen sånne konstallasjoner i livet, som man har jobbet med i mange år (...) Det har jeg lært utrolig mye av. Også fordi at en da møter veggen på et eller annet tidspunkt, og begynne å kjede seg (...) Da må man ta det opp og snakke om ting og finne noen redskaper som røsker opp litt i materien. (Endresen, 2016)

Syklus B bestod ikke på av like mye snakking som i syklus A. Siden JIFFY har eksistert over et par år, har dette samspillet allerede tilbakelagt flere samtaler om de problemstillingene som meldte seg i syklus A. Derfor opplevde jeg som en motsetning, hvor lett det var å anta eller tolke hva medmusikeren tenkte om ting, basert på hvordan vi hadde snakket om temaet tidligere. Siden nye erfaringer og opplevelser hele tiden kan ha påvirkning til nye tanker om et emne, bør en prøve å være åpen for at “selvfølgelighetene” kan endre seg underveis, slik at ikke antagelser styrer hvordan kommunikasjonen i samspillet er.

Siden Eikum var klar over at jeg hadde gjennomført syklus A, var han interessert i få høre om mine erfaringer og oppdagelser fra forrige syklus. Dette åpnet opp for å berøre samtaleemner vi har snakket om før, på nytt. Basert på syklus B kan det hjelpe å starte spilleøkter med å diskutere og dele nye erfaringer, for å berøre og gjenoppta tidligere samtaleemner og oppdatere status på “selvfølgelighetene”.

Å rokke ved gjentakende samspillsmønstre

I samspill som har vart over lengre tid kan man oppleve at improvisasjonsstrekke etter hvert høres like ut. At måten et element brukes utløser et reaksjonsmønster hos medmusikeren som skaper en intuitiv trekning mot tidligere improvisatoriske forløp. Som tidligere nevnt, er dette en del av en felles plattform man gjerne streber etter i et samspill. Likeså ønsker man at denne plattformen inneholder så mange fargepaletter at improvisasjonene ikke får stadig repeterte forløp, men at samspillet består av gjenkjennende elementer i variert utnyttelse og form.

Baksiden med det å være godt kjent og spille lenge med musikere eller i et band, er at det danner seg en del sånne repertoarløsninger. Et repertoar på problemløsninger; at en kjenner igjen hverandres atferd og “når det oppstår, så går vi veldig ofte dit” (...) Jeg husker når vi jobbet med Merriwinkle²⁰ så hadde vi øvelser for å ta det. Fordi alle tre kjente det igjen. (Endresen, 2016)

Som Endresen poengterer er det i tilfeller der du møter tydelige repertoarløsninger, viktig å anerkjenne dem og ta grep om dem. I øyeblikk der man merker at et gjenkjennende mønster er i ferd med å utspilles, kan man jobbe *mot* de intuitive elementene som en ofte benytter og i stedet tvinge inn et nytt element eller en ny løsning. For å arbeide med dette konkret, kan en lage enda strengere rammer. Gjennom intervjuet, forklarte Endresen en metode for å ta tak i slike typer utfordringer:

Når de samme fenomenene tegnet seg hadde vi øvelser hvor vi satte opp forbudsskilt: “Ikke lov å gå dit. Ikke lov å bringe inn de elementene. Ikke lov å løse det på den måten”. Så måtte vi finne andre løsninger, og det var utrolig nyttig. Da jobbet vi med veldig stramme rammer og tok opp forskjellige, lignende problemstillinger (...) Også jobbet vi med miniatyrer, korte strekk. Et kort strekk – avslutte – et nytt kort strekk, som skulle være vesentlig forskjellig eller ha en helt annen karakter enn miniatyren før. (Endresen, 2016)

²⁰ *Merriwinkle* er et album av Sidsel Endresen, Christian Wallumrød og Helge Sten, utgitt i 2004.

I syklus B snakket vi om hva som kunne være grunnen til at vi individuelt tenderte til enkelte løsninger. Ofte kom det av at vi intuitivt holdt oss innenfor komfortsonene våre: At vi unnvek det neste tenkelige alternativ fordi det kunne føles som å bevege seg ut på “utrygg grunn”. Nettopp dette beskriver hvordan vaner og assosiasjoner gjenspeiler intuitive valg, og at det derfor kan lønne seg å stadig utfordre samspillet ved bruk av nye metoder og rammeverk.

Å jobbe med stagnasjon

“Only when he no longer knows what he is doing does the painter do good things” – Edgar Degas (Nachmanovitch, 1990, s. 140)

En improviserende musiker er som regel søkende etter en tilværelse bestående av å bruke sine kreative evner fritt til å skape, utforske, leke og utforske egne grenser. Av og til kan tilværelsen bestå av *for* mye frihet eller *for* mye testing av egne grenser – eller på annen side opplevelsen av *for* lite lek. Slik det er poengtert tidligere, kan det i mange sammenhenger være lurt å arbeide med enda strengere rammer eller jobbe konkret med områdene en ønsker å forbedre seg. Dette kan også være arbeid mot sin hensikt, om det oppleves som å tvinge frem noe uten et formål. Om stagnasjon skriver Nachmanovitch at

One of the great traps at times of blockage is that we may accuse ourselves of a deficit of concentration and focus, a deficit of discipline. We then take a paternal or militaristic attitude toward ourselves. We will force ourselves to work, we will go on a schedule, we will take vows. The most dangerous trap is to get into a contest of strength between “will power” and “won’t power”. Discipline is crucial, but we do not attain it by stiffening up (...) When you are stuck, meditate, free associate, do automatic writing, talk to yourself and answer yourself. Play with the blocks. (ibid., s. 141)

En måte å jobbe seg ut av stagning kan altså være å finne sitt *nullpunkt*. Nachmanovitch beskriver det som å finne tilbake til sine opprinnelige visjoner for arbeidet, men med fortsatt ambisjon om å følge den aktuelle rammen til en viss grad. Ved å flytte hovedfokuset tilbake til den indre motivasjonen, kan stagnasjoner slippe tak og etter hvert kan det bli lettere å arbeide med strengere rammeverk. Ved korte utprøvelser i rammeverket og stadig tilbakevending til drivkraften, kan stagnasjonen på et felt avta.

I samtalene jeg hadde med Endresen og Henriksen beskrev de hva de gjør dersom de opplever å stagnere i et improvisasjonsstrek:

Alle idéer, musikalske idéer, som du sitter og jobber med blir du lei en eller annen gang. Men da må du slutte med dem, da. Det er jo så enkelt som det – da må man la

være. Da må man si neste gang man tenker det, at “Nå [overrasket innpust] holder jeg på å gjøre det samme igjen!” (Henriksen, 2016)

Det eneste som har funka for meg er at jeg på en måte gir meg selv en sånn mental smekk, rett og slett. Også flytter jeg fokuset til hva det er de andre holder på med. Sånn at jeg vekker min egen interesse. (Endresen, 2016)

I noen situasjoner kan det også være mulig at utfordringen ligger i at du har fokusert i samme retning for lenge innad i samspillet. Kanskje innover på egen prestasjon, alt fokus på blending i samspillet, eller alt fokus på å følge medmusikerens initiativer. Uansett hvor mange musikere som spiller, er det nødvendig å variere hvordan partene trer frem og trekker seg tilbake i lydbildet. Særlig i duoformat er det essensielt å huske at samspillet består av to likeverdige parter som begge må dra lasset på ulike tidspunkt.

Jeg tenker med improvisasjon at det er en ganske schizofren tilstand, på alle nivåer. Du er både ekstremt ydmyk og lyttende – samtidig er du ekstremt egoistisk og egenrådig: “Jeg skal den veien jeg!” (...) Begge deler er nødvendig. (Endresen, 2016)

Når musikken ikke dras videre av medmusikeren, og en opplever at samspillet stagnerer, kan det være at det er behov for en egenrådig eller drastisk endring, i håp om at dette kan bidra til forløsning. Å forstå når man skal gi og ta plass kan være en viktig nøkkel til å frigjøres fra stagnasjon.

4.2.3 utfordringer i samarbeidet med en ekstern musiker

I forkant av den tredje og siste syklusen opparbeidet jeg meg så mye kunnskap som mulig om Helge Norbakken ved å lese biografi på nettsider, se live-videoer på nett og høre på forskjellig musikalske prosjekter han hadde medvirket i. Dette for å ha mest mulig forhåndskunnskap om hva slags trommeoppsett jeg kunne forvente meg og hvordan han jobber som musiker. Siden han har lang fartidstid innen feltet, var jeg klar over at en asymmetrisk maktfordeling kunne bli en problemstilling jeg kunne møte.

Ved første møte stilte han raskt spørsmål rundt denne problemstillingen, noe som gjorde at jeg tidlig fikk mulighet til å forklare hvordan syklusene var ønsket gjennomført. Basert på nettopp hans ansiennitet og erfaring på feltet, forklarte jeg at jeg ønsket at han skulle komme med innspill og forslag til nye metoder når de meldte seg. Denne samtalen gjorde at den ujevne maktfordelingen ikke ble et forstyrrende element i løpet av syklus C, men heller gagnet prosjektets utviklingsmuligheter. Strukturen for denne syklusen ble dermed seende

total forskjellig ut fra de to forrige:

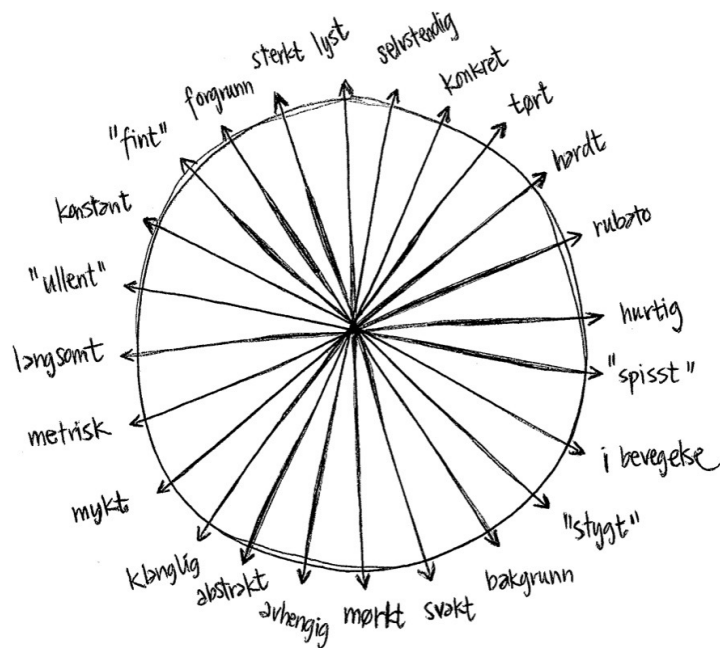
Figur 10: Struktur, syklus C

ØKT	METODE	GJENNOMFØRING
1	Sirkel av motpoler	Korte opptak på 3-5 minutter (C1) Innførte betegnelser på himmelretninger: <i>Øst/vest</i> : HURTIG – LANGSOMT (C2) <i>Nord/sør</i> : LYST – MØRKT REGISTER (C3)
2	Sirkel av motpoler Parallele samtaler Opptak med x antall sekvenser	Tilførte flere motpoler: FORGRUNN – BAKGRUNN STERKT – SVAKT Korte sekvenser i ett opptak (C4)
3	Formutvikling med tematisk forankring	ABA-form (C5) 3 - 4 satser

Å jobbe med ytterpunkter

En av de mest sentrale arbeidsmetodene i syklus C var *Motpolsirkel* (figur 11 på neste side). Denne metoden baserte seg på motsettende elementer som kan brukes i musikk, enten rene musikkteoretiske-, eller beskrivende begrep som er mulig å trekke paralleller til i musikalske settinger. Utgangspunktet er en sirkel med diametere fra nord – sør og øst – vest. Linjene mellom polene symboliserer overgangen mellom kontrastene og viser til en mulig bevegelse fra den ene til den andre siden. Poenget med sirkelen er å bruke den som et konkret verktøy der man velger ut kontrasterende elementer (for eksempel *hurtig – langsomt*) å ha som hovedfokus. Ved å jobbe detaljrettet med overganger mellom de kontrasterende elementene, oppdaget jeg hva jeg anser som ytterpunktene mine i de ulike elementene. Dermed ble det også tydeligere for meg hvilke elementer jeg ville videreutvikle et større spenn i. I løpet av syklusen tilføyde både jeg og medmusikeren nye ytterpunkter jevnlig, og sirkelen ble full av motsettende elementer, motpoler, som var mulige å utforske:

Figur 11: Motpolsirkel



Da vi jobbet på denne måten valgte vi ut et sett motpoler å ha som ramme, og bearbeidet individuelt tempi og grad av intensitet bevegelsene våre hadde mellom polene. Det individuelle tankegangen gjorde at vi i visse perioder “traff hverandre” og jobbet i samme område mellom polene, mens vi andre ganger arbeidet med motpolene i forhold til hverandre. Metoden utførte vi i korte opptak på 3-5 minutter maks. Det er et poeng å nevne at denne måten å jobbe på konsentrerer seg om ett element, og begrenser seg fra å jobbe med ulike fokusområder gjennom improvisasjonsopptakene. Fra Norbakkens ståsted var metoden ment for nettopp å vise et verktøy man kan jobbe med å utvide spennet i hver motpol på eget instrument.

Metoden åpnet opp for nye samtaleemner og idéer videre i økt 2. Som en del av motpolsirkelen drøftet vi begrepene *forgrunn* – *bakgrunn*, som er to kontrasterende elementer han fremhevet. Forgrunn – bakgrunn gjenspeiler det Endresen snakker om i balansen mellom å være ytterst *ydmyk og lyttende* og *egoistisk og egenrådig*. I syklus C drøftet og definerte vi de to begrepene på billedlig vis:

Forgrunn: *Å stå på midt på torget å proklamere, utlyse et viktig budskap, insisterende og tydelig melding. Solisten, frontfiguren, statsministeren, den øverstkommanderende.*

Bakgrunn: *En tilskuer, en kommentator fra sidelinjen, en passiv lytter, en bekreftende støtte, en som antyder misnøye, ett nett-troll*

Noen mennesker er naturlig en av de som gjerne snakker høyst og skal ha siste ordet, mens andre liker å være i kulissene og å ta minst mulig oppmerksomhet. Ballasten vi har av personlighetstrekk er med på å forme hvilken musikalsk fremtoning vi har. Gjennom syklus C oppdaget jeg at jeg er en av de som naturlig heller mot å jobbe med bakgrunn. Samtidig tenker jeg at jeg som musiker, har et behov for av og til å ta eller få plass til å uttrykke meg. I de ulike duokonstellasjonene jeg har spilt i, har det alltid vært tenkt at likeverdighet mellom partene er viktig for at improvisasjonene skal utvikles. Likevel opplevde jeg det mer utfordrende å insistere og ta mye plass da vi jobbet isolert med disse motpolene. Dette åpnet for samtalen om balansen mellom forgrunn – bakgrunn: Når er det gyldne tidspunkt på å trekke seg tilbake og underbygge hva den andre gjør, og når er det tid for å insistere og introdusere en ny idé? Å arbeide med overgangene mellom forgrunn – bakgrunn var en inspirerende måte å angripe *gi-og-ta prinsippet* på.

Å føre parallellsamtaler

Det er ulike forhold til begrepet *komfortsone* i musikk. For noen inneholder uttrykket lammende assosiasjoner. I Jazznytt #241²¹ har Anja Lauvdal skrevet teksten *På glattisen*. Gjennom sin dagbok beskriver hun en samtale hun og hennes medmusikere diskuterer det hun omtaler som språklige klisjéer i improvisasjon (eksempelvis “ut av komfortsona” og “våge seg utpå glattisen”):

- *Hva betyr det egentlig å være “på glattisen”, spurte han (Hans Hulbækmo, trommeslager).*
- *For meg er det negativt, sa jeg, det var kanskje et av problemene mine før, at jeg trodde improvisasjon måtte føles litt som å være på glattisen. Litt vondt liksom, alltid litt utrygg og utenfor komfortsona (...)*
- *For meg er glattisen positiv og spennende, sa Fredrik (Luhr Dietrichson, bassist), det er liksom det at det ikke er rutine, å ikke gjøre ting på måfå som en har gjort hundre ganger før, alle sansene er skjerpa.*
- *Men en må være trygg, sa jeg, hvis en ikke er trygg så kan en ikke gjøre noe som helst, en låser seg. (Jazznytt #241, 2017, s. 41)*

Da vi snakket om dette i syklus C, diskuterte vi et spørsmål man kan stille seg selv og medmusikeren i samspillet: *Hva er det minst naturlige måten å løse en konkret situasjon på?*

²¹ Denne utgaven av Jazznytt har improvisasjon som hovedtema og presenterer fem ulike intervjuobjekter/forfattere som beskriver sin tilnærming til/utøving på feltet.

Ved å gi seg selv oppgaven å handle etter svaret som gis, vil en utfordre de mentale rammene en begrenses av. Den mentale overbevisningen om hva man behersker og ikke, uavhengig av realiteten i det, er ofte bestemmende for hva man anser som innenfor og utenfor egen komfortsone. Å stille spørsmål til egen praksis i stedet for å forholde seg til uttrykk som *å våge seg utpå glattisen*, kan være en måte å utvide praksisen sin ved et nytt felt, uten at det inkluderer assosiasjoner til et uttrykk som man kanskje har mentale barrierer til.

Uansett i hvilken sammenheng man jobber i musikalsk, er det naturlig at man hele tiden etterstreber å lytte til helheten. Dette innebærer å ha flere tanker i hodet samtidig: ta individualistiske valg som musiker, lytte til hva medmusikeren(e) gjør, og med dette i bakhodet tilføre det en mener passer i det helhetlige lydbildet. For å utfordre denne måten å tenke på, testet vi en metode der vi skulle føre parallellsamtaler. Metoden bestod i å lage opptak med seks korte improvisasjonssekvenser (maks 1,5min på hver sekvens), 5-10 sekunders pause og deretter en ny sekvens. En sekvens skulle inneholde en tydelig idé og sekvensene skulle ha vesensforskjellig karakter fra hverandre. Gjennom opptaket skulle vi samtidig blokkere ut hva medmusikeren foretok seg – derav *parallell* samtaler. Vi ønsket å teste hva en slik problemstilling gjorde med samspillet, og om det kunne forbedre evnen til å holde seg til sin opprinnelige idé uten å påvirkes av medmusikerens idé. Arbeidsmetoden var svært interessant å jobbe med, til tross for at det opplevdes å være en motsetning til hva et musikalsk samspill vanligvis prøver å oppnå.

I dette arbeidet brukte vi visualisering av ulike samtaler som verktøy: For eksempel en samtale med en nær venn, en samtale om en trist hendelse, en overfladisk samtale i en butikk, to barn som leker, en voksen og et barn og lignende. For hvert opptak vi tok ble det vanskeligere å komme på ulike scenarier å ta i bruk, antageligvis fordi jeg baserte valgene på mine intuitive førstevalg. Som eksemplene over, anvendte jeg hverdagslige samtalsituasjoner som dekket over nyansene innenfor hver av dem. Når jeg hadde improvisert ut fra disse og vi fortsatt hadde noen sekvenser igjen av opptaket, var det vanskelig å komme på nye samtalsituasjoner fordi de foregående hadde vært for vide.

For å skape flere kontrasterende samtaler utover i opptakene, kom jeg frem til at jeg måtte bryte ned førstevalgs-kategoriene mine til mindre og detaljertorienterte kategorier, for å få et større samtalerrepertoar med flere nyanser. Denne måten å jobbe på var en måte å utvide bruken av instrumentet på via menneskelige følelser, relasjoner og assosiasjoner til tidligere opplevde hendelser.

Det å ikke høre etter hva de andre i samspillet gjør opplevde både jeg og Norbakken som en umulig oppgave. Idet vi oppfatter lyder vi selv lager, via hørselen, er det umulig å stenge ute lydene i bakgrunnen, enda fokuset var vendt mot egen lyd. Med denne observasjonen til grunn, mener jeg det som skjer i bakgrunnen på et eller annet vis alltid vil bli tatt i betraktning ved neste lydutforming. Idéen om å kun forholde seg til en egen samtale og lydkarakter var likevel utviklende for min bevissthet rundt hvilke karakteristikker og assosiasjoner jeg kan anvende i improvisasjoner.

Å utarbeide formstruktur

I syklus C jobbet vi utelukkende med kortere opptak enn i syklus A og B. Omtrentlige tidsbestemmelser var i stor grad hele tiden et rammeverk vi benyttet oss av for å utelukke formelementet fra øvelsene. Etter å ha jobbet grundig innenfor de strenge og tydelige rammene beskrevet ovenfor gjennom to økter, spurte jeg hvordan han pleide å jobbe med å utvikle lengre strekk der formelementet tas i betraktning. I mange besetninger, spesielt der det er flere enn to utøvere, er det én formprogresjon som ofte utspiller seg:

1. Starte med en idé
2. Utvikle idéen mer og mer kompleks
3. Øke volumet mot en form for klimaks
4. Sakte/nølende trekke seg tilbake²²

Grunnen til at dette kan oppleves å være tendensen i større ensembler, kan være at samspillet har så mange utøvere å ta hensyn til at det er vanskelig å vite når det er naturlig å dra improvisasjonen i en ny retning. Det kan også handle om at en av respekt for medmusikerne synes det er vanskelig å gå videre før en føler de andre er “ferdige” eller tenker likt. I et slikt tilfelle kan det oftere være dynamiske crescendoer/decrescendoer som markerer overganger, og også lengre transportetapper mellom de ulike delene. I dette tilfellet snakket vi om viktigheten av å kunne kutte av når en opplever en mulighet for forandring/avslutning, og tørre å ta dristige valg. Norbakken uttalte sitt standpunkt til slike scenarier:

²² Beskrivelsen er hentet fra loggboken min etter syklus C, men er ikke et direkte sitat eller basert på forskning. Det er en formprogresjon jeg antyder basert på opplevde erfaringer, som peker mot tendenser i større ensembler.

Man skal ikke ha så stor respekt for de man spiller med at en ikke tør å ta sjanser, eller “stå på torvet” og fronte en melding. (Norbakken, 2016)

Norbakken forklarte sin tilnærming til formstruktur gjennom formterminologi fra klassisk tradisjon. Vi testet ut rondoinspirert form, der vi startet med ABA-form. I hver del (A og B) skulle det utspilles klare kontrasterende idéer på samme måte som i parallellsamtalene, med en tilbakevending til første idé (A). I senere opptak utvidet vi formstrukturen til ABAC-form. Denne måten å jobbe på utfordret det å ha ulike kreative idéer i improvisasjonene, og samtidig evne å vende tilbake til tidligere presenterte idéer fra A etter å ha presentert kontrastdel (B/C). Dette utfordret både fokuset, hukommelsen, kreativiteten og ikke minst klarheten i idéene; Vi var avhengig av at idéene var så tydelige at vi klarte å huske dem om 1,5 minutt. Denne formstrukturen kan inneholde flere deler og varieres på mange vis, og jeg opplevde at rammeverktøyet viste nye alternative måter å strukturere improvisasjoner på.

4.3 Utfordringer basert på duokonstellasjonen

Når vi nå går fra de detaljerte utfordringene tilknyttet hver syklus, vil dette kapittelet trekke frem to generelle utfordringer med vokal og tromme-duokonstellasjonen. Grunnen til å belyse disse er at alle samspillene viste til to slike utfordringer på hver sin måte.

4.3.1 Utfordringer med ulike trommeoppsett

Da jeg snakket med Arve Henriksen om han opplevde det annerledes å improvisere som vokalist enn som trompetist, snakket han om *orkestreringspaletten* (se figur 6, punkt 1). Orkestreringspaletten er hans betegnelse for å beskrive hvordan alle musikalske elementer man har å benytte seg av som utøver, er ulike arbeidsredskap som til sammen utgjør musikerens *verktøykasse*.

I denne form for duokonstellasjon kan trommeoppsettet ha en stor innvirkning på hva slags tonalitet vokalistene trekkes mot. Der trommeslageren varierer mellom ulike orkestreringspaletter i sitt oppsett, byr dette på nye tonale impulser til inspirasjon og innvirkning på tonaliteten vokalistene bearbeider. Der trommeslageren benytter seg av lik orkestreringspalett fra et opptak til et annet, blir det i større grad vokalistene som må ta ansvar for at ikke improvisasjonsstrekene som spilles får *for* lik tonal forankring eller utforming.

Trommeslagerne jeg spilte med i aksjonsforskningen hadde ulike estetikk og ulike orkestreringspaletter. En hadde standard trommeoppsett med basstromme, tre tammer, skarp, hihat og ulike cymbaler, en hadde i tillegg ulike rytmeinstrumenter og en *darbuka*²³, mens en hadde et alternativt oppsett med basstromme, hjulkapsler, djember, tommelpiano og andre rytmeinstrumenter. I samspillet der det ble brukt standardisert trommeoppsett med en foretrukket stemming av trommene, kjente jeg i større grad på et tonalt utgangspunkt som påvirket i samspillet, og tilbøyeligheten jeg hadde til å følge det. Løsningen ble å gi meg selv et “forbud” mot å jobbe videre i det tonale senteret som lå i trommesettet. Basert på denne erfaringen, mener jeg det er viktig å opprettholde en balanse mellom hvilket instrument som styrer det tonale parameteret. På den ene siden at det ikke alltid blir det sterkeste tonale instrumentet som bestemmer det tonale forløpet (i dette tilfellet, vokalisten), og på den andre siden at man er bevisst på om medmusikerens instrument har potensiale til å skape et tonalt senter som kan bli *for* fremtredende gjennomgående i samspillet.

4.3.2 utfordringer med tidsforvaltningsparameteret

Tidsforvaltningen består av, som tidligere definert, alle aspekter ved tid i musikken; fra det helhetlige tidsløpet (musikken fra start til slutt) til alle lyders rytmiske karakter, fraselengder og pauser. Alt dette handler om disponering av tid, og innebærer derfor både individenes- og samspillelets forvaltning av tid.

I mange sammenhenger blir musikk beskrevet som *suggerende*. I disse tilfellene kan uttrykket forstås som en beskrivelse på hvordan musikkens kraft påvirker utøverens tidsforståelse. I syklus A var dette noe vi snakket om ved flere anledninger, fordi vi på forskjellig tidspunkt opplevde å være i “trase”; opplevelsen av å miste perspektivet på tiden. På mange måter er dette en tilværelse man ønsker å oppnå som musiker, fordi den anerkjenner en følelse av å være i nuet og kun være *i* det man skaper. Likevel kan dette være en tilværelse som kan gjøre den menneskelige og musikalske kommunikasjonen vanskeligere dersom ikke alle musikere opplever denne tilstanden på samme tid.

²³ Darbuka er en type afrikansk djembe.

Å få en fellesforståelse for det helhetlige tidsløpet i en improvisasjon kan spille inn både positivt og negativt. Som ved de andre utfordringene jeg har drøftet, bunner fremstillingene i ønsket om å bli kjent med egne og samspillenes mønstre, for deretter å oppnå fri bevegelse inn og ut av disse vanene og musikalske mønstrene. Å ha en felles forståelse for det helhetlige tidsforløpet kan gjøre det lettere å ta grep som videreutvikler improvisasjonene i de øyeblikkene der det anses som nødvendig, og dermed unngå nølende transportetapper og overganger til faktiske idéer. Selv om transportetappene og overgangene er essensielle deler av improvisert musikk, og de beste øyeblikk kan være reaksjonen på en mindre motivert transportetappe, kan disse etappene også bli en *for* dominerende del av musikken dersom en ikke er observant på hvordan tiden forvaltes.

I syklus B varte mange av opptakene 6-7 minutter. Vårt bekjentskap og samspill over tid er trolig grunnen til at det dannet seg en naturlig lengde på opptakene våre, uten at vi satt det som rammeverk. Denne form for forutsigbarhet kan gi en negativ ringvirkning på samspillet, ved at det påvirker til andre gjentakende samspillsmønstre eller strukturer.

I syklus C forholdt vi oss aktivt til tidsforløpet som rammeverk for at formstrukturen ikke skulle bli et element vi måtte ta hensyn til. På denne måten tvang vi oss selv til å forsøke å orientere oss til sanntid. Denne måten å jobbe på gjorde at vi fikk en felles forståelse av tiden vi opererer i, men kan på den andre siden oppleves som en motkraft til den suggererende tilværelsen. Arbeidet med tid kan altså både virke positivt og negativt inn på tilstedeværelsen og elementbruken i samspillet. Erfaringene fra aksjonsforskningen indikerer at et hvert samspill kan ha godt av å veksle mellom formfrie improvisasjonsstrekk og stramme tidsbegrensninger – enten det gjelder å kutte ned på lange transportetapper, eller å bryte ut av en vanedannet lengde på improvisasjonsstrekene.

4.4 utfordringer i bruk av de instrumentale parametere

Ved detaljert analysearbeid av fem opptak fra hver syklus (15 totalt) vil jeg i dette kapitlet oppsummere ulike instrumentale tendenser jeg har i improvisasjonsarbeidet mitt, uavhengig av medmusiker. Her presenteres tendenser innfor de ulike parameterne, og hvilke parametere som underbygger/overskygger hverandre i det vokale arbeidet gjennom utdrag fra de detaljerte analysene. Det er viktig å poengtere at tendenser ikke nødvendigvis er negative, i den forstand at de også kan være tydelige styrker og personlige kvaliteter ved musikeren. Likevel kan tendensene frembringe utfordringer dersom de er så sterkt forankret at det

overskygger andre alternativer musikeren har i instrumentet sitt.

Tendensene som fremstilles her bygger på min persepsjon av opptakene og underliggende erindringer av hva jeg opplevde underveis i prosessen. Alle tendenser som belyses har tilhørende eksempler fra analysene, og samtlige opptak er henvist til i resultatkapittelet.

4.4.1 Tendenser i de ulike parametere

Gjennom opptakene og de detaljerte analysene opplever jeg å høre nyanserte forskjeller i måten jeg anvender instrumentet mitt på. Siden oppgaven også gjenspeiler utforsking av metodisk arbeid er det tydelig at alle triggerer jeg har møtt – som ulike medmusikere, trommeoppsett, rammeverk, fokusområder – fremprovoserer ulike elementer i instrumentet mitt innenfor de fire parameterne (se kapittel 2.3.1). Tendensene som fremstilles videre i teksten er elementer som er gjennomgående i opptakene, uavhengig av de ulike triggerne. Alle tendenser som belyses har etterfølgende eksempel fra opptaksanalysene for å knytte den verbale forklaringen til konkrete situasjoner.

Tidsforvaltning

Pulsorientert Jeg søker ofte etter en puls i improvisasjoner, enten selvstendig eller kollektivt. Dersom det er en kollektiv etablert grunnpuls, underordner jeg meg ofte etter den og betoner slag i henhold til den i stedet for å utfordre elementet. Figuren viser et tilfelle der jeg lar hihatslagene bli fjerdedeler jeg forholder meg til som rytmisk underdeling:

Figur 12: Bruk av underliggende puls (hentet fra B3)

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
04:05	Tidsforvaltning	To tones mønster i bakgrunnen, volum 3 med liten crescendo, statisk rytmisk mønster som beholdes “Viah” I midtre del av munnhule, oval munn, løftet gane, senket strupehode, lite luft Volum 3 med gradvis crescendo til 5	Spiller solistisk over motivet	Forgrunn: T Bakgrunn: V

Pulseringer Ved mange anledninger gjør jeg pulseringer på de antatte fjerdedelene i pulsen, variert med off-beat åttendeler. Her er bruk av pauser et viktig virkemiddel. Raskere pulseringer (seksstendelsbasert eller trettitodelsbasert) er sjeldent et selvstendig valg; det brukes heller med intensjonen om å imitere/følge medmusikeren.

Figur 13: Bruk av pulseringer (hentet fra C5)

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
00:44	Tidsforvaltning	“Dueh” Ansats fra samme tone og slipp ved luft (oppover fra ansatstone), mer twanget på avslutningslyd (E) enn start (D) Repetitivt mønster som markerer puls	Tilbake til virvelspill på midten av djembeskinnet	Forgrunn: V Bakgrunn: T

Vibrato Hammervibrato anvendes oftere enn strupehodevibrato, og da som et rytmisk element. Jeg kunne med fordel anvendt strupehodevibrato i større grad for å forsterke bevegelsen rundt én tone, altså mer klanglig orientert. Eksempelet viser imidlertid et parti der bevegelsen er fra strupehodevibrato til hammervibrato, og der det brukes som et rytmisk element.

Figur 14: Bruk av vibrato (hentet fra B4)

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
06:07	Tidsforvaltning	“Ooh” Strupehodevibrato på samme intervaller som 06:10, deretter triolpulsering ved variasjoner av munnstilling (bred/oval) til hammervibrato Volum 6	Vispespill som etablerer en puls, med ulik betoning	Felles grunnpuls
06:31	Tidsforvaltning	Fortsetter med hammervibratoen på en tone, med variert lenge på pauser mellom	Følger etter bevegelsene hos V, skaper en dynamisk intensitet til siste slag	-

Legato Fraser og enkelttoner har oftere bruk av legato enn staccato. Dette kan også henge sammen med en hyppig bruk av H i start eller avslutning av ordlyder.

Figur 15: Bruk av legato (hentet fra A3)

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
00:01	Tonalt	<p>“Hee, ho-dl-e, hna-he-hå” Varierer ordlyd, myknet med luft ved H Løftet strupehode, midtre del av munnhulen, oval munn – mørkere klang i midtregister Legatofraser som et melodisk tema Crescendo fra 1-5</p>	Virvelslag på cymbaler, avventende på fraser fra V	<p>Begynner samtidig, fri puls Mange pauser</p> <p>Forgrunn: V Bakgrunn: T</p>

Tonalt

Forankring Jeg finner fort en tonal forankring som blir gjennomgående i improvisasjonene. Jeg vender også ofte tilbake til det første tonale senteret eller motivet som er presentert i improvisasjonen. Om jeg imidlertid flytter grunntonen/kjernetonen jeg anvender, etableres det raskt et nytt tonalt senter fra denne.

Figur 16: Bruk av tonal forankring (hentet fra A2)

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
00:27	Tonalt, klanglig	<p>“Gå'n'tzeeh” Løftet strupehode, bred tunge, løftet gane som gjør klangen litt mørkere. I midtre og fremre del av munnhule. Tydelig moll-tonalitet fra midt- til lyst register, melodisk tema over skala Volum 4</p>	-	Forgrunn: V
01:08	Tonalt	Tema gjentas med variasjoner og bending av enkelte toner	Ujevne og frie slag på kanter av trommesettet, bjeller rangler	Forgrunn: V Bakgrunn: T
05:03	Tonalt	Utdrag fra førstetema igjen, stadig tilbakevendende. Sekvensering av mindre motiv med samme tonalitet Sterkere volum (5), med liten decrescendo mot slutt 4	Tre fjerdedels kantslag først, fem siden, med tamslag i pauser Tar mer plass, varierer	Vekslede forgrunn/bakgrunn

Midtregister Jeg starter ofte improvisasjonene i midtregisteret mitt (c1 til c2²⁴). Der det tonale ikke er fokusområde blir også midtregisteret anvendt oftest, trolig fordi stemmebåndene naturlig klinger godt i dette leie (snakkeleie).

Figur 17: Bruk av midtregister (hentet fra A1)

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
00:15	Klanglig, dynamisk	"Heuzåah" Fra mest luft, i fremre del av munnhule, løftet strupehode, sammenpresset tunge Til mindre luft, innslag av distortion Midtregister Crescendo fra volum 1 til 4	-	Repetitive mønstre Call-response Forgrunn: T Bakgrunn: V

Motivbruk Ved mange anledninger lager jeg småmotiver som repeteres x antall ganger, fra en kjernetone (ofte grunntone/kvint) og i sekund-/tersforholdning rundt kjernetonen. Ofte trinnvis innenfor den etablerte skalaen og i denne sammenheng sjeldent større intervallsprang enn en kvint.

Figur 18: Bruk av tonalt motiv (hentet fra B4)

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
00:00	Tonalt	"Do-na, do-na, å-å" Repeterende tema, durskala: Ters, kvint, ters, sekund, midtregister Rund klang ved løftet gane, løftet strupehode, oval munn, fremre del av munnhule, lite luft, knekk i fraseslutt, legato Fra volum 6 til volum 4	-	-

Klanglig

Luft Innen det klanglige parameteret er det mye bruk av luft i større eller mindre grad, og på motsatt side sjeldent fullt twanget lyd karakter. Spesielt når jeg synger på ordlyder uten betydning, tar jeg ofte i bruk bokstaven H enten ved

²⁴ Enstrøken oktav = Fra enstrøken C (= c1) til tostrøken C (= c2), og betegnes som kvinnens midtregister eller "det mellomste leie" (Sadolin, s. 124).

ansats eller avslutning, for å mykne lydkarakteren²⁵.

Figur 19: Bruk av luft (hentet fra B1)

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
00:18	Klanglig, tidsforvaltning	“Viiiaah” Mye luft, bred tunge, i midtre del av munnhule, bred munn, løftet gane, lyst register Lange toner som dør ut, pauser mellom Volum 3	-	-

Rund ordlyd I vokalanalysene forklares lydkarakterer ved posisjonen på strupehode, gane, tunge, velumport og munn, for å orientere hva som påvirker en ordlyd fra å låte forskjellig. Likevel vil jeg sammenfatte de runde lydene, som skapes med en grad av oval munn, løftet gane, senket strupehode og lukket velumport, til en lydkarakter jeg ofte tar i bruk.

Figur 20: Bruk av runde ordlyder (hentet fra B5)

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
00:37	Tonalt	“Slowly still going away” Grunntone, liten septim, kvart i nedgang Mørkt register, mørk klang ved oval munn, senket strupehode, midtre del av munnhule Lange pauser mellom ord og fraser Volum 5	-	Mye bruk av pauser, fri puls
01:10	Tonalt	Ny tonalitet i oppgang og varierer tonalitet Samme ordlyd, lik lyd kvalitet	Varierer slag på alle trommene, gjengir mange ulike toner	-

Tekst Generelt bruker jeg lite eksisterende ord for å frembringe lydkarakterer jeg ønsker å anvende.²⁶ På den ene siden gjør dette at ordene i seg selv ikke gir

²⁵ Bokstaven H har en naturlig luftlekkasje ved ansats, noe en vokalist kan anvende for å tilføre luft på tonen.

²⁶ Opptak som inneholder ord og/eller setninger med betydning (iht. norsk/engelsk ordliste) er B3, B5, C4 og C5.

assosiasjoner som kan bli dominerende i improvisasjonene. Samtidig kan ord ha en egen virkningsfull og fremhevende effekt på det klanglige spekteret i instrumentet fordi ordlyden har et lydlig ideal, som kan tas tak i og bearbeides.

Dynamisk

Midtvolum På volumskalaen fra 1-10 befinner jeg meg mest innenfor volum 2-6. Jeg bruker sjeldent ekstremt høyt volum, og dette gjøres også sjeldent over lengre strekk.

Formelement Med unntak, opplever jeg at dynamikken tenderer til å bli brukt som et formelement til å skape dynamiske kurver i improvisasjonene, oftere enn det blir brukt for å variere volumet i fraser eller motiver.

Crescendo Volumforandringer skjer som regel ved crescendoer/decrescendoer. Crescendoene leder ofte inn til nye partier eller indikerer avslutning av et parti, og oppleves sjeldent som hovedelementet i frasene. Det er lite bruk av trappedyamik eller plutselige forandringer, men der dette forekommer skjer det ved å trekke seg helt ut, for så å komme tilbake i et annet volum.

Figur 21: Bruk av crescendo som overgang (hentet fra C3)

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
03:15	Tidsforvaltning	“Eeh” Hammervibrato på tone i midtregister, twanget epiglottis, løftet strupehode, senket gane, bred munn, distortion mot ende av toner Volum 4 Følger T	Slag på stikker mot hverandre på 4/4 mot djembe Tydelig crescendo fra svakt til sterkt	Forgrunn: T Bakgrunn: V
03:32	Tonalt	Varierer tonehøyde i kvarttoneintervaller, med hammervibrato i tillegg, liten crescendo	-	-
03:40	Dynamisk, klanglig	Crescendo og glissando til lys tone som er ekstremt twanget ved åpen velumport, senket gane, løftet strupehode og presset tunge mot gane (lite plass til luftstrøm) Volum 7	Cymbalslag på 4/4	Felles crescendo
03:46	Dynamisk	Samme tone og lydkarakter står igjen alene, glissando nedover og decrescendo Volum 2	Slår veldig svakt på djembe i bakgrunnen	-
03:51	Tonalt	Hammervibrato på et lite melodisk tema, samme lydkarakter som ved start av 03:15	Avslutter	Forgrunn: V Bakgrunn: T

4.4.2 Elementer som underbygger/overskygger hverandre

Noen av tendensene jeg også har sett ved de detaljerte analysene gjelder hvordan de ulike parameterne henger sammen i improvisasjonene. Det er viktig å presisere at disse funnene er generaliserte funn, som har flere avvik. Likevel synes jeg det er interessant å oppklare hvilke vokale parametere som viser seg å ha en nærere kobling eller større påvirkningskraft på et fokusområde som bearbeides.

Tidsforvaltning som fokusområde

Der en rytmisk figur eller et rytmisk element er i fokus, ser jeg at det ofte har tydelig påvirkning på det tonale spekteret, eksempelvis ved at jeg samtidig danner et tonalt motiv – helst småmotiver med en/to/tre toner. Det klanglige parameteret varieres ofte med gradvise vekslinger, som regel *etter* et rytmisk motiv eller etter en frase er presentert. Dynamisk opplever jeg ikke at opptakene viser til et følgemønster til de rytmiske elementene.

Figur 22: Eksempel på parti der rytmiske figurer bearbeides over små tonale motiv (hentet fra C2)

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
00:00	-	-	Slag på cymbal/metallisk lyd som har etterklang	Fri puls
00:08	Tidsforvaltning, dynamisk	“Negn,nnn,ne” Hurtige og korte pulseringer, variert Dynamiske bølger volum 4-6 Nasal lyd karakter ved åpen velumport, twanget epiglottis, bred tunge mot senket gane, uten luft, varierer munnstilling og plassering i munnhule som gir overtoner Midtregister	-	Forgrunn: V Bakgrunn: T
01:41	Tidsforvaltning	“Nnnnnmm” Raske pulseringer som følger T Variasjon mellom to halvtoner, utvikles med et rytmisk mønster på to sekstendeler og to åttendeler Lys klang og etablert hold i hver tone ved løftet strupehode og senket gane, twanget epiglottis Volum 4	Vispespill og raske pulseringer, også vokalt	Tempoet opprettholdes Forgrunn: V Bakgrunn: T

Det tonale som fokusområde

Når det tonale parameteret er i fokus spiller instrumentets oppbygning en tydelig rolle for hvilken kapasitet instrumentet har i de andre parameterne ved gitte registre. Instrumentets oppbygning påvirker hvordan musklene rundt stemmebåndene opptrer og har innvirkning på hva slags stemmetype en person har. De gjentatte bevegelsesmønstrene vi har, lagres i *vårt*

muskulære minne. I dette tilfellet er det muskulære minnet hukommelsen vår for hvordan vi danner ulike lyder i ulike registre. Min stemme kan defineres som en sopranstemme, ved at jeg snakker og synger mest fra midtre til øvre register. Det vil si at stemmebåndene mine er mer trent i bevegelser som danner lysere toner og at mitt muskulære minne er sterkt forankret i slike bevegelser. Dette gjør at stemmen min er mer fleksibel i disse registrene. Selv om jeg som sanger alltid jobber med å utvide instrumentets fleksibilitet i hele registeret, ser jeg at tendensene med det tonale som fokusområde er påvirket av dette faktumet.

Som eksempel følger dynamikken ofte instrumentets naturlige kapasitet. Det dynamiske spennet har større variasjoner i midt- og lyst register enn i det mørke registeret. De klanglige tendensene gjenspeiler også instrumentets oppbygning. I midtregisteret har jeg flere klanglige variasjoner, mens i ytterpunktene av registeret fremtrer tendenser. I det mørke registeret er klangkarakteren oftere “rund” med mørk klangfarge (senket strupehode, oval munn og bruk av luft), mens det lysere registeret ofte viser en lysere klangfarge med mer twang (åpen velumport, senket gane, løftet strupehode og bred munn). Som påpekt under *Tidsforvaltning som fokusområde*, synes de tonale og rytmiske elementene å ha lik funksjon overfor hverandre: Ved et tonalt fokus tenderer jeg til å bevare like rytmiske figurer som base for utvikling av det harmoniske forløp.

Figur 23: Eksempel på partier der registervariasjoner er førende for lyd karakter (hentet fra C4)

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
05:21	Klanglig	“Haowahe” Lysere register, sammenpresset lyd oppleves sterkere ved lengre toner i toppen Glissando både ned- og oppover Volum 5-6	Liten crescendo og tydeligere metallisk lyd fra xylofoninstrument som gir toner Varierer underdelinger	-
05:51	Tonalt	Ned en oktav, knirk og små ornamenteringer i dette registeret Deretter tilbake til raskere fraser til oktaven over (toppregister) Volum 5	Trioltriller på åttendeler som er fremtredende	-
06:08	Klanglig	“Eyasåppa” Ned en oktav igjen Rundere lyd karakter ved bruk av luft, oval munn, senket strupehode, midtre del av munnhule, mindre twanget epiglottis Bruk av hold og slipp for staccato-fraser	Fortsetter mønsteret sitt med små variasjoner i underdelinger fortsatt	-
06:18	-	Tilbake til lyst register, samme mønster som ved 05:22	-	-

Det klanglige som fokusområde

Dersom det klanglige er i fokus er det ofte ved å bearbeide et lydlig element gradvis og prosessere og endre lydkarakteren. Dette påvirker den underliggende rytmiske strukturen, og derfor består disse partiene ofte av lengre toner og/eller legatofraser. Her kan også ofte det rytmiske mønsteret gjentas x antall ganger gjennom prosesseringen av nye lydkarakterer.

Figur 24: Eksempel på parti der lydkarakterendringen er dominerende over rytmikken (hentet fra B2)

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
00:18	Klanglig	“Iiiøøh” Knirk-lyd med distortion, ved løftet strupehode, senket gane, tydelig twanget epiglottis og bred munn, ikke luft Varierer mengde av distortion i tonene og mengde knirk på en-to toner, midtregister Gjennomtrengende, volum mellom 4-5	-	-
00:58	Klanglig	Samme ordlyd, men ny lydkarakter Med luft, løftet strupehode, løftet gane, oval munn, i midtre del av munnhule Lite melodisk motiv på tre toner, midtregister Volum 2-3	-	-

Jeg opplever at enkelte lydkarakterer setter føringer for det dynamiske parameteret. I overganger mellom harde lydkarakterer (twanget eller nasale ordlyder) og myke lydkarakterer (blant annet ovale og luftige ordlyder) tenderer volumet til å være sterkere på harde enn myke lydkarakterer.

Figur 25: Eksempel på parti der ulike lydkarakterer påvirker dynamisk endring (hentet fra C4)

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
07:42	Klanglig, dynamisk	Crescendo og lydkarakterendring; Sammenpresset lyd ved mer twanget epiglottis, senket gane, fremre del av munnhule, bred munn og tunge Volum fra 5 til 7	Mer intenst og crescendo som underbygger V Vispeslag i 2/4, men viker fra det igjen	-
08:10	Tonalt	“Langt avsted” Mollskala oppgang 5-6-7, 1-3-5 Tilbake til lydkarakter som 06:40 Volum 3	Trekker seg tilbake	-

Det dynamiske som fokusområde

Ut fra opptaksanalysene finner jeg at det dynamiske parameteret ofte ikke er i bruk som et fokusområde alene i improvisasjonene. Som de tre foregående avsnittene viser, følger ofte det dynamiske parameteret valg basert på de andre parameterne. Analysene antyder at dynamikk som fokusområde ofte får et resultat av en tett kobling til et annen parameter, ved at dynamikk ofte er notert som ett av to fokusområder. I partiene der dynamikk er notert som eneste fokusområde, opplever jeg at det likevel er brukt sammen med noe tonalt, klanglig eller rytmisk som naturlig også gis mye fokus. For eksempel kan det forekomme med lydkarakterendring i bruk av crescendo, eller når en rytmisk/tonal frase gjentas med volumforandringer. Likevel setter ikke det dynamiske fokusområdet føringer som i motsatte tilfeller. Eksempelene under viser hvordan dynamikken brukes til å følge opp forvaltning av de tre andre parameterne.

Figur 26: Eksempel på crescendo ved lydkarakterendring (hentet fra C1)

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
01:23	Dynamikk, klanglig	<p>“Houh, houh – zâouh, zâouh” Trekker volumet tilbake, øker intensiteten og dynamikken gradvis, fra 2 til 7 Ordlyd på hver fjerdedel, varierer med mellomslag av og til Lydkarakter følger gradvis dynamikk og blir mer hul ved bruk av mer hold og slipp av tonene og mindre bruk av luft Lydkarakter endres ved bending av toner ved aktivt strupehode fra senket til løftet</p>	<p>Følger opp plutselig lavere dynamikk hos V Beholder aktive sekstendelsslag</p>	<p>Forgrunn: V Bakgrunn: T</p>

Figur 27: Eksempel på rytmisk og tonal frase som gjentas med volumforandringer (hentet fra A5)

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
02:49	Klanglig, tidsforvaltning	<p>“Voi-e-ahm” Lyse legatofraser med glissando: Stor sekund opp, liten sekst ned Bruk av luft, lett strupehodevibrato Følger rytmiske slag hos T på cymbaler, med lette “tilfeldige” tonevalg i lysere register mellom Volum 4</p>	<p>Statisk figur i 4/4, følger V</p>	-
03:11	Dynamisk	<p>Gjentagende av mønsteret, men etter hvert sterkere volum (7)</p>	<p>Flytter markeringene til basstrommen, varierer med offbeat-slag også</p>	Pulsbasert

Figur 28: Eksempel på gradvis økning med glissando oppover i register (hentet fra B4)

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
03:50	Klanglig, tonalt	Glissando opp til toner med knekk, mye luft Crescendo til volum 5	-	-

4.4.3 Sammenfatning av analysearbeidet

Som en oppsummering av analysearbeidet vil jeg trekke frem tre overliggende tendenser jeg har når jeg improviserer. I flere tilfeller svekker disse min evne til å inkorporere andre elementer jeg har å disponere i instrumentet mitt. Alle musikere har noen karakteristiske elementer som oftere anvendes, men disse tre er tendenser jeg mener kan brukes i mindre grad:

1. Tonale idéer er i mange tilfeller dominerende over andre parametere når jeg improviserer. På et vis anser jeg min harmoniske forståelse som en av mine musikalske styrker, men blir nettopp dette en svakhet for meg? Jeg har hatt en fornemmelse av at det tonale parameteret får mye fokus, men analysene viser at det lett overstyrer hvor bra jeg også klarer å jobbe med andre parametere.
2. I analysene viser det seg ofte at jeg forholder meg til en underliggende puls. Jeg opplever *time* som den grunnmuren musikk bygger på. Kanskje søker jeg inn mot en felles puls med trommeslageren, for nettopp å kjenne at denne grunnmuren er stabil? Likevel trenger jeg kanskje ikke å tydeliggjøre en fellespuls for at samspillet skal kunne kommunisere bra.
3. Den siste fremtredende tendensen jeg vil trekke frem, er at jeg sjeldent har fokus på det dynamiske parameteret. Her mener jeg analysene viser et stort utviklingspotensial. Å anvende ytterpunktene av det dynamiske spennet, å variere dynamikken innad i fraser eller over lengre partier, er noe som kan utgjøre stor forskjell i improvisasjonene.

4.5 Sammenfatning av resultatkapittelet

Innledningsvis ble det presentert to problemstillinger til temaet. Ambisjonen med oppgaven var å belyse hvilke utfordringer man som vokalist kan møte i friimprovisasjoner i med trommeslager, og hvordan kan man gå frem for å øke bevisstheten rundt disse utfordringene. Jeg mener resultatene i kapittel 4 berører begge problemstillingene.

I hovedsak er alle utfordringene som er presentert en besvarelse av den første problemstillingen, da de poengterer alle utfordringer jeg har møtt gjennom tre ulike samarbeid. Aksjonsforskningen i sin helhet besvarer den andre problemstillingen i spørsmålet om hvordan en kan arbeide seg ut av utfordringene en møter. Jeg mener alle arbeidsmetodene som er testet i aksjonsforskningen har hatt påvirkning på min bevisstgjøringsprosess. På neste side presenteres derfor en sammenfatning av samtlige arbeidsmetoder som er anvendt, som *mulige* løsninger på hvordan man kan jobbe i en lik konstellasjon.

Jeg vil påpeke at oversikten er ikke ment som en punktvis fremgangsmåte, men som en liste på arbeidsmetoder som kan utprøves. Listen er ment å være en inspirasjonskilde ved stagnasjon eller til nye måter å jobbe med improvisasjon på.

Figur 29: Arbeidsmetoder som kan være forløsende i utfordringer

	Arbeidsmetoder	Hvordan metoden gjennomføres
1	Fritt improvisert uten restriksjoner og rammer	Ingen føringer; verken påbud eller forbud for hva som skal skje.
2	Musikkteoretiske begrep	Bruk av begreper som <i>dynamikk</i> , <i>legato</i> , <i>trinnvis</i> og lignende som rammeverk. Danner et felles mentalt utgangspunkt å improvisere ut fra.
3	Billedlig rammeverk + avslutningspremiss	Her er rammeverket bestående av to komponenter for å tvinges utøverne til å ta stilling til flere restriksjoner. Avslutningspremisset styrer kursen på improvisasjonen i en felles retning.
4	Billedlig rammeverk + musikalsk referanse	Her er rammeverket bestående av to komponenter for å tvinges utøverne til å ta stilling til flere restriksjoner. Rammene styrer kursen på improvisasjonen i en felles retning.
5	Assosiasjonsarbeid	Plukk ut ett ord fra miljøet rundt (for eksempel via bok, nettside eller lignende) og anvend det første ordet du finner som rammeverk. Ligner foregående arbeidsmetode, men innfallsvinkelen kan tvinge frem kreativitet og bearbeidelse rundt et ord en ikke nødvendigvis hadde mange assosiasjoner til fra før.
6	Bestemmelser for start/slutt	Velg hvem som skal starte og avslutte – eller velg at begge skal starte og slutte likt. Dette er en ramme for formstrukturen.
7	Motpolsirkel	Bearbeid to kontrasterende elementer til ytterpunktet (eksempelvis hurtig – langsomt). Ved å fokusere på kontrasterende elementer man bevisstgjøres på sine nyanser innenfor hvert element (se figur 11).
8	Parallele samtaler	Sentrene alt fokus mot eget arbeid i stedet for samspillet. Poenget er selvstendig ansvarliggjøring for utviklingen man ønsker i improvisasjonene.
9	Opptak med x antall sekvenser	Korte sekvenser med korte opphold mellom sekvensene uten stopp i opptaket. Sekvensene skal vise forskjellige uttrykk. Metoden utfordrer til å distansere seg fra forrige sekvens til neste, og til å disponere ulike karakterer ved instrumentet sitt.
10	Formutvikling med tematisk forankring	Jobbe ut fra ulike formstrukturer, her etter klassiske tradisjonsformer (for eksempel ABA- eller ABAC-form). Utfordrer til å gjenskape elementer fra tidligere deler i improvisasjonen.

5. Avslutning

Dette arbeidet har vært et krevende og lærerikt prosjekt. I dette avsluttende kapitlet oppsummeres refleksjonene jeg sitter igjen med om prosessene og utviklingen på eget instrument. Kapitlet inkluderer også til slutt tanker om hvordan arbeidet kan bearbeides videre i fremtiden.

5.1 Refleksjoner rundt arbeidet med improvisasjon i duokonsept med trommeslager

En del av arbeidet som har hatt større betydning for oppgaven enn jeg forventet, var intervjuene. I utgangspunktet var intervjuene tenkt som et forarbeid for aksjonsforskningen og mulige innblikk i utfordringer jeg kunne møte i samspill med trommeslagere. Da jeg sammenfattet og transkriberte intervjuene merket jeg hvor mange ulike perspektiver intervjuene hadde vært innom. Jeg tilegnet meg mye kompetanse om hele improvisasjonsfeltet gjennom samtalene jeg hadde med de to kompetente musikerne. Samtalene gjorde det også lettere for meg å forstå sammenhengen mellom mange abstrakte fenomener og perspektiver rundt improvisasjon, slik de ellers er beskrevet i litterære kilder. Jeg opplever at den induktive arbeidsmetoden har fungert svært godt i masteroppgaven.

Det har vært givende å spille med tre trommeslagere med ulik estetikk. Musikernes forskjellighet har påvirket prosjektet i en positiv retning, fordi samarbeidene har fremprovosert ulike utfordringer og løsninger. Duoformatet og variasjonen i relasjonene har gjort meg mer uredde for å være forgrunnen i lydbildet, og å utforske mitt eget instrument uavhengig av konstellasjon og situasjon.

5.2 Refleksjoner rundt forskningsobjektets utvikling

Å være forskningsobjektet har i løpet av prosjektet føltes sårbart. Å synliggjøre en tydelig uferdig prosess der hensikten er å poengtere tendenser, og det som også kan vurderes som svakheter i improvisasjonspraksisen min, har jeg tidvis vegret meg for. Samtidig har motivasjonen min for å bli en bedre improvisatør hele tiden vært en sterkere drivkraft.

Kan oppgaven vise en utvikling *fra intuisjon til bevisstgjøring*, slik en del av oppgavetittelen spør etter? Jeg mener at arbeidsprosessen viser dette hos meg. Personlig anser jeg den største

utviklingen til bevisstgjøring, å være rundt eget instrument og hvordan jeg musiserer i ulike samspill. Jeg tenker at duoformatet har vært en bra arena å forske på mitt improvisatoriske uttrykk, på grunn av dets gjennomsiktighet. Det har presset meg på en konstruktiv måte til å ta mer ansvar for utvikling og variasjon i improvisasjonene. Sidsel Endresens utsagn om å ta ansvar i improvisasjonene tror jeg også har påvirket meg i denne retningen underveis:

Teoretisk sett er det vanskelig å øve på det man ikke vet hva er. Men det er masse problemstillinger som er helt oppi dagen konkrete, som man kan bruke noen metodiske redskaper på for å "ta i tu" med det. Som sanger for eksempel – det er et helt vanlig fenomen – at en venter til noen har lagt ut en rød løper, eller altså begynt på noe, også går en inn. For da har en i løpet av litt tid, sett for seg hva som kanskje tegnes (...) Men å gå inn [klapper for å demonstrere] veldig tidlig for eksempel – før du har tilstrekkelig informasjon – er veldig sunt! Det er også en ramme å sette opp; Begynne med en gang, og se hvor det bærer. (Endresen, 2016)

For meg er det også tydelig at analysearbeidet og refleksjonene som ble skrevet i loggboken, har vært med på å utvide min tilnærming til objektiv oppfatning av eget improvisasjonsarbeid. Dette skriftlige arbeidet er blitt en del av kompetansen som påvirker mine intuitive handlinger i improvisasjonsøyeblikkene, noe som gjør at jeg i større grad enn før klarer å ta fokuserte bevisste valg i improvisasjonene.

5.3 Videre arbeid

Om jeg skulle arbeidet videre med duokonsept mellom vokalist og trommeslager, ville det vært interessant å teste samme syklusstruktur med en annen vokalist. Da kunne jeg sett hvordan de samme prosessene fungerer på andre enn meg selv, og om mine refleksjoner rundt funnene ser annerledes ut hvis jeg som forsker står på sidelinjen. Kanskje er det lettere å se en gradvis utvikling hos en annen vokalist, enn det jeg underveis oppdaget hos meg selv? Da kunne det også vært interessant å sammenligne min (eksterne) forståelse opp mot utøverens opplevelse av instrumental utvikling.

En annen vinkling på arbeid i denne duokonstellasjonen kunne vært å rette hele arbeidet mot samspillet i stedet for enkeltutøveren. En slik vinkling kunne inkludert analyser av den visuelle kommunikasjonen mellom utøverne i improvisasjonene gjennom filmopptak, slik jeg vurderte tidligere til denne undersøkelsen. Da kunne man forsket på hvor stor grad utøvers improvisatoriske idéer påvirkes av medmusikernes fysiske bevegelser når de musiserer sammen. En kunne også sett om den visuelle kommunikasjonen gir andre utfordringer som

ikke har inngått i denne oppgaven. Slike innfallsvinkler kunne i større grad implementert musikkpsykologiske perspektiv, og kanskje også inkludert hvordan alle sanseinntrykkene påvirker forskjellige beslutninger i improvisasjonene.

Det fins som sagt mange muligheter for videre arbeid ut fra dette temaet. For meg er det en tydelig sannhet at musikalsk læring aldri kan anses å bli fullført. For når kan man egentlig kalle seg utlært i det å improvisere og utforske sitt eget instrument? Jeg mener det alltid fins et potensiale for videreutvikling. Og nettopp dette er noe jeg som musiker verdsetter høyt: At jeg hele tiden befinner meg i en prosess der jeg alltid har mulighet til å utvikle meg videre i de retninger jeg ønsker.

6. Kildehenvisninger

- De nasjonale forskningsetiske komiteene. (2010). *Kvalitative og kvantitative forskningsmetoder – likheter og forskjeller*. Hentet 16.03.17 fra <https://www.etikkom.no/forskningsetiske-retningslinjer/Medisin-og-helse/Kvalitativ-forskning/1-Kvalitative-og-kvantitative-forskningsmetoder--likheter-og-forskjeller/>.
- Jazznytt #241. (2017). *Improvisasjon*. Oslo: Stiftelsen Odin.
- Bailey, D. (1992). *Improvisation. It's nature and Practice in Music*. United Kingdom: The British Library National Sound Archive.
- Montague, E. (2011). *Music and Consciousness: Philosophical, Psychological, and Cultural Perspectives*. New York: Oxford University Press.
- Borgo, D. (2005). *Sync or swarm : improvising music in a complex age*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.
- Dillan, L. (2008). *Improvisasjon – kunsten å øve på noe som ikke eksisterer*. Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- Hanken, I. M. & Johansen, G. (1998). *Musikkundervisningens didaktikk*. Oslo: J.W. Cappelens forlag.
- Herr, K. & Anderson, G. L. (2005). *The action research dissertation: A guide for students and faculty*. Thousand Oaks, California: Sage Publications.
- Jacobsen, D. I. (2015). *Hvordan gjennomføre undersøkelser. Innføring i samfunnssvitenskapelig metode*. 3.utgave. Oslo: Cappelen Damm.
- Jansen, J. og Glover, J. (2009). Bevissthet. *Store Medisinske Leksikon*. Hentet 16.03.17 fra <https://sml.snl.no/bevissthet>.
- Johansen, G. G. (2013). *Å øve på improvisasjon: Ein kvalitativ studie av øvepraksisar hos jazzstudenter, med fokus på utvikling av improvisasjonskompetanse*. Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2012). *Det kvalitative forskningsintervju*. 2.utgave. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Nachmanovitch, S. (1990). *Free Play*. New York: Penguin Putnam Inc.

McNiff, J. & Whitehead, J. (2002). *Action Research: Principles and Practice*. 2.utgave. London/New York: RoutledgeFalmer.

Monson, I. (1996). *Saying Something : jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicago Press.

Sadolin, C. (2006). *Komplet Sangteknik*. Dansk version, 4.utgave. København: CVI Publications.

Slettahjell, S. (2000). *Om det rytmiske aspektet ved frasering*. Oslo: Norges Musikkhøgskole.

Vedlegg

Vedlegg 1: Intervjuguiden til de kvalitative intervjuer

Bakgrunn

- Kan du fortelle litt om din musikalske bakgrunn?
- Hvordan har utviklingen din som vokalist/trompetist vært?
- Hva gjorde deg bevisst på at du ønsket å bli musiker?
- Tenker du noen spesielle episoder har vært særlig viktig for deg og din musikalske identitet?
- Hvordan vil du definere deg selv som musiker?

Improvisasjon generelt

- Hva gjorde at du startet å jobbe aktivt med friimprovisasjon?
 - Var det en/flere episoder som «utløste» det? Når?
- Hva mener du har gjort deg til en bedre improvisatør? Hva har gjort at du har videreutviklet deg på dette?
- Øver du mest alene eller i konstellasjon?
- Har du noen konkrete arbeidsmetoder du bruker?
- Hvilke elementer/egenskaper er viktigst for deg å jobbe med?
 - Har dette fokuset forandret seg underveis?
 - Hvordan øver du deg opp på disse?
- Når startet du å jobbe med effekter og elektronikk på trompeten? Hvor viktig er effektene og elektronikken i spillet ditt? (*Spørsmål til Arve Henriksen*)
- Hvordan opplever du det å improvisere vokalt i forhold til på trompet? (*Spørsmål til Arve Henriksen*)
 - Jobber du ulikt med improvisasjon på de to instrumentene? (*Spørsmål til Arve Henriksen*)
 - Er det noe du adopterer fra det ene instrumentet til det andre? (*Spørsmål til Arve Henriksen*)
- Hvordan forbereder du deg i forkant av en improvisasjon?
- Hvor ligger fokuset ditt i en improvisasjonssituasjon?
(*På medmusikere, eget uttrykk, teknikk/instrumentbruk, samspillet, osv.*)
- Hva tenker du om friheten som ligger i det å improvisere? Hva mener du er essensielt for å oppnå dette?
- Jobber du helst ut fra rammer under improvisasjoner eller liker du best å jobbe fritt?
- Opplever du av og til å «gå i veien» for deg selv under en improvisasjon?
(*Mentalt, fysisk, tanker om utenforstående faktorer og publikum*)
- Hender det at du føler du stagnerer i improvisasjonsøyeblikkene?
 - Hvordan jobber du deg ut av den tilværelsen?

- Hvordan opplever du disse aspektene i improvisasjonsøyeblikkene:
 - Variasjonene i instrumentbruk (*Spørsmål til Arve Henriksen*)
 - Tidsaspektet
 - Effektbruk
 - Rytme/timing, harmonikk, melodiføring, dynamikk, tekst.
 - Tekst/ordlyder (*Spørsmål til Sidsel Endresen*)
 - Samspillsperspektiv kontra selvsentrert perspektiv
- Hva skal til for at du opplever improvisasjoner som vellykket?

Improvisasjon med trommeslager

- Hvilke ulike trommeslagere har du jobbet improvisasjon med? Hvem har du jobbet med i duoformat?
- I hvilken grad påvirker konstellasjoner vanskelighetsgraden for deg å jobbe?
- Hvilke konstellasjoner utfordrer deg mest? Og hvorfor?
- Opplever du at du jobber annerledes i denne type konstellasjon? Hvordan?
- Hva hører du etter når du jobber i samspill med trommeslager? Opplevs det forskjellig fra andre konstellasjoner?
- Hvordan opplever du rollefordeling når du improviserer i duoformat med trommeslager?
 - Blir du påvirket av normerte roller? (*“trommeslager som timekeeper, vokalisten styrer harmonikken”*)
- Er det noe du tenker har vært spesielt utfordrende i duosamarbeid med trommer?
 - Hvordan har du jobbet deg ut av disse utfordringene?
- Hvordan påvirkes samspillet av at du kjenner personen eller ikke på forhånd?
- Hvordan påvirker det dine kreative prosesser at du kjenner medmusikeren eller ei?

Har du noe du ønsker å tilføye?

Vedlegg 2: Analyser av opptaksutvalget fra aksjonsforskningen

Forfatteren har i sin besittelse opptakene som tilhører dette analyse materialet. Dersom det er av interesse, er det mulig å få tilgang på dem ved en henvendelse til forfatter.

A1

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
00:00	-	-	Harde, distinkte slag på tam Repetitivt mønster avslutter m/lang pause	Grunnpuls, sakte tempo
00:15	Klanglig, dynamisk	“Heuzåah” Fra mest luft, i fremre del av munnhule, løftet strupehode, sammenpresset tunge, til mindre luft, innslag av distortion Midtregister Crescendo fra volum 1 til 4	-	Repetitive mønstre Call-response Forgrunn: T Bakgrunn: V
01:03	Klanglig	“Heladndâzah, sedanzâah” Melodisk tema holdes, ordlyder varieres rundt ordlyden “zâah”	-	Oppbrudd av det rytmiske mønsteret, legato
01:10	Tidsforvaltning	Følger T	Markerer ny rytmisk figur	Imitasjon av hverandres rytmiske figur
01:31	Tonalt	Melodisk og rytmisk endring som følge av T, midtregister	Tonebending på tammer	-
01:55	Tonalt	Melodiske utspring fra underliggende toneart	-	-
02:05	Tidsforvaltning	Tydelig influert av T, rytmisk mønster	Tydelig influert av V, rytmisk mønster	Etablerer felles puls, tydelige slag i 4/4
02:25	Klanglig	“Hey” Mest luft, senket strupehode, senket gane så klangfargen likevel er lys, fremre del av munnhule Volum 2	-	Bakgrunn: V
02:53	Dynamisk	“Zâh” Stemt lyd i fremre del av munnhule, bending av toner, etablering av nytt tema Sterkere volum (6)	-	-
03:11	Tonalt	“Boja” Nytt tonevalg som kjernetone Crescendo med etterfølgende intensitet	-	Strekker grunnpulsen, vektlegger en+tre
03:41	Tonalt, dynamisk	“Bojabobeh” Beholder tonevalg på pulsslagene Legger til mellomslag i mørkere register, senket strupehode, distortion, sammenpresset tunge, strekker beatet Ekspressive og kontrasterende tema	Følger V	Forgrunn: V
04:19	Tonalt, dynamisk	Kort trill m/ knirk fra lyst register til midt og til svakere volum (3), beholder ordlyder	-	Tempoforandring, knepp hurtigere

04:49	Tidsforvaltning	Endrer tonalt senter, dur-tonalitet, korte intervaller, melodiske sekvenseringer	Tar etter hvert over alene, bearbeider rytmisk tema	Varierer mellom 3/4 og 4/4 Vekslede forgrunn/bakgrunn
05:59	Tidsforvaltning	“Nananana”, “nenenene, nenene” Senket gane, tvinget epiglottis, bred munn, fremre del av munnhule, fortsatt svakt volum 2	-	Repetitive mønstre, V imiterer Tr
07:03	Klanglig	“Hey” (som ved 02:40) Volum 1	-	Bakgrunn: V
08:03	Klanglig, tonalt	Konstant endring i ordlyder, men vektlegger konsonanter Variert tonehøyde rundt midtregister og utvikler tema gjennomgående Statisk dynamikk, svakt volum (3)	-	Forgrunn: V
08:35	Tonalt, tidsforvaltning	Glissando mellom to toner, underbyggende til mønster hos T	Etablerer nytt rytmisk mønster	V imiterer T Bakgrunn: V
09:24	Tonalt, dynamisk	Moll-melodisk tema, løftet gane, sammenpresset tunge, i midtre del av munnhule Fra legato til staccato Decrescendo fra volum 5 til 1	Helt stille	Forgrunn: V Repetitivt og avsluttende
10:52	-	-	Samme motiv som opptakets start - lik lyd karakter og volum	-

A2

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
00:05	-	-	Introduksjon: bjeller rangler	Fri puls
00:27	Tonalt, klanglig	“Gå’n’tzeeh” Løftet strupehode, bred tunge, løftet gane som gjør klangen litt mørkere. I midtre og fremre del av munnhule. Tydelig moll-tonalitet fra midt- til lyst register, melodisk tema over skala Volum 4	-	Forgrunn: V
01:08	Tonalt	Tema gjentas med variasjoner og bending av enkelte toner	Ujevne og frie slag på kanter av trommesettet, bjeller rangler	Forgrunn: V Bakgrunn: T
01:54	Tidsforvaltning	Korte rytmiske mønstre med én lys gjennomgangstone, i forhold til grunntone: lav7. Varierte tonevalg utenom denne	-	Noe imitasjon av T En underliggende time etableres
02:40	Tonalt, dynamisk	Tilbake til elementer fra melodisk tema Decrescendo fra volum 5 – 3	Tar i bruk tam med to slag etter hverandre (hvis time: to åttendeler)	-
02:58	Klanglig, tonalt	Plukker opp to-slagsfiguren fra T og gjør dette til et gjennomgående motiv i mørkt register, bassboost i bunnen ved senket strupehode, oval munn, mye luft, volum 4 Har luftige tre-tones melodier som mellomslag i lyst register, mye luft og lik	Etter hvert ritardando, som V følger	Forgrunn: V

		klanglig karakteristikk, volum 3		
03:18	Tidsforvaltning	Kun to-slagsfiguren anvendes i mørkt register, med lange pauser, avventende på svar fra T Senket strupehode, oval munn, mye luft, volum 4	Spiller lette og svake slag som danner motiv på de ulike trommene, med pauser mellom frasene	Samtale-form
03:34	Tidsforvaltning, tonalt	Hurtig glissando fra mørkt register i intervall (lav10), etablerer ny rytmisk figur over ny moll-tonalitet, fra kvint i 6/8	Tar over etter tema, spiller figur etter V på tammer med rund klubbelyd	3/4-underdeling
04:45	Tonalt	Melodisk skalaoppgang, med ellers tilsynelatende tilfeldige variasjoner, over tretaktsfiguren. Svakt volum (3-2)	-	-
05:03	Tonalt	Utdrag fra førstetema igjen, stadig tilbakevendende. Sekvensering av mindre motiv med samme tonalitet Sterkere volum (5), med liten decrescendo mot slutt 4	Tre fjerdedels kantslag først, fem siden, med tamslag i pauser Varierer slag mer, tar mer plass	Vekslende forgrunn/bakgrunn
05:51	Dynamisk	Fra volum 4 til 6, tydelig dynamikkbruk i frasene	-	-
06:08	Tonalt	Nedgang i åttendeler og gjenbruk av samme toner i ny rekkefølge, lavere volum (4)	-	-
06:25	Tidsforvaltning	Imitering av trommer og bending av toner	Bending av toner i tam	-
07:02	Tidsforvaltning	Klinger med en tam i mørkt leie Fra senket strupehode til løftet, sammenpresset tunge, oval munn, luftig, glissando i intervall (lav6)	Slag på tammer, mye bruk av pauser avventende på respons	-
07:37	Tidsforvaltning	Setter rytmisk motiv på "Babai-i" med glissando i enden med likt klangideale Alt i mørkt register Ender i friere, "snublende" fraser og rytmikk, med samme grunnpuls under	Spiller på hele settet med tørre cymbaler, ikke beatbasert, harde metalliske lyder	Rytmisk forankring og grunnpuls Vekslende forgrunn/bakgrunn
09:42	Klanglig	Sprang i tritonus fra mørkt register, bruk av distortion, tvinget epiglottis, senket gane og senket strupehode, sammenpresset tunge Volum 5, strupehodevibrato øker volum til 6,	-	Intensitet som gir overgang til ny del
10:26	Tidsforvaltning	"Gå'n'tzeeh" som utgangspunkt Snakkende, rytmisk mønster basert på ulike fraser med pauser mellom	Svarer til rytmiske mønstre fra V, tar over etter hvert, med tilfeldige fraser, på likt vis som V	Fri puls Forgrunn: V
11:24	Dynamisk	"Hå-o-ah" Variert mengde luft, midtre del av munnhulen, tilbaketrukket. Tre tones-motiv som varierer intervall og tonalitet. Med trykk på første tone og kort slutt-tone Varierer dynamikken mellom 5-1	-	Etablerer etter hvert grunnpuls i 4/4
12:29	-	-	Kantslag på off-beat mellom V fraser	-
13:02	Tonalt	Utvikler motivet til en lengre frase over åttendeler, avsluttende i sekstendeler Legatofrase, blir til repetitivt mønster med variasjoner	Friere spill, blandet bruk av metalliske og myke lyder i settet	Forgrunn: V Bakgrunn: T

		Volum 3		
14:06	Tonalt	Avslutter alene med kadens: Intervall fra ters til grunntone “Gáo-zi” Løftet strupehode, løftet gane, oval munn, midtre del av munnhule, rund klang	-	-

A3

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
00:01	Tonalt	“Hee, ho-dl-e, hna-he-hå” Varierer ordlyd, myknet med luft ved H Løftet strupehode, midtre del av munnhulen, oval munn – mørkere klang i midtregister Legatofraser som et melodisk tema Crescendo fra 1-5	Virvelslag på cymbaler, avventende på fraser fra V	Begynner samtidig, fri puls Mange pauser Forgrunn: V Bakgrunn: T
01:16	Klanglig, dynamisk	“Dn, då” Spisser til klang på enkelttone: nasal lyd ved twanget epiglottis, åpen velumport – senket strupehode gir mørkere klang likevel Bølget dynamikk ved bunntoner	Spaghattistikker på skarp i tillegg, legger til mørkere frekvenser	-
01:37	Klanglig, tidsforvaltning	Veksler mellom den myke lyden fra 00:15 og den nasale lyden 01:30: Bruker “holdet” (bred tunge mot øvre tannrekke til å stoppe lyden et sekund før frigjørelse av luftstrøm) til å lage oppstykket lyd i frasene Lange pauser mellom frasene Mer aktiv mot beatslagene i trommene	Rytmask beat, men varierer mønster, aktivt Basstrommeslag i slutten av takten, mot enere	Etablerer en grunnpuls og beat, 4/4 T er det statiske elementet, V beveger seg inn og trekker seg ut jevnt
02:27	-	-	Mer aktiv på hele trommesettet, veksler mellom runde skarpslag og metalliske cymbalslag Minicymbal med én lys tone er fremtredende	-
03:17	Klanglig	“Oh-eyah” Ytterligere spisset klang ved løftet gane, løftet strupehode, twanget epiglottis, men varierer munnstilling og hulrom (smilende/oval) Rytmask selvstendig, ujevn triolfeeling over det statiske beatet hos T	Solistiske fraser inni mellom beatmønsteret Varierte elementer med ulike lyd karakterer	-
03:38	Tidsforvaltning	“Tsn, se, tse” Raske triller fra lyst register, rokker ved det faste beatet hos T Volum 2-3 Insisterende slutt-toner i mellom	Responderer på ujevne triller med ujevne slag på forskjellige elementer	Friere puls
04:15	Tidsforvaltning, klanglig	“Baya-bo-whoa-whaaa-oæoah” Starter på hver fjerdedel, men strekker rytmikken til lange toner etter hvert Variasjoner av lyd karakter til mer og mer twanget, som ved 03:31 Volum 5-6	Markering av hver fjerdedel, “flaming”	Felles grunnpuls
04:31	-	-	Kremting og smatting som en del av rytmask	-

			element	
04:44	Tidsforvaltning	Indikerer rytmisk fremskyv ved triofigur mot ny ener Decrescendo til volum 4	Responderer på triofigur i V og går vekk fra beatmønsteret. Ujevnt time og varierte slag for å underbygge	Vekk fra puls
05:02	Tidsforvaltning, tonalitet	Tilbake til raske triller som 03:52, men både opp og ned i registeret, ender i lyst register på lange toner Volum 2	Responderer på ujevne triller med ujevne slag på forskjellige elementer	-
05:23	Tonalitet	Presenterer variasjon av tema i samme tonalitet Volum 2	Få slag på minicymbal, påvirker tonalitet hos V	-
05:57	Tonalitet	Avsluttende nedgang fra kvint til ters i durskala. Gjentar temaet	Virvelslag på cymbaler som ved start	Forgrunn: V Bakgrunn: T

A4

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
00:00	Klanglig	“Huun, ngha” Mørkt register, senket strupehode, sammenpresset tunge, oval munn, i bakre del av munnhule, luft ved H ellers klar tone, åpen velumport Lange toner med dropp i slutten av tonens varighet, variasjoner mellom to toner Volum 5-6	-	Forgrunn: V Bakgrunn: T
00:44	Tidsforvaltning	Mørkt mot midtregister Bevegelser mellom få toner av gangen, siste tonen er kjernetone Små ornamenteringer ved første tone Bruk av pustmarkeringer ved første tone	Hardt strøk på skarp med visper, begynner vispemønster med innslag av tam- og skarpslag	Fri puls
01:24	Tonalt	Motsatt innfallsvinkel: Ovenfra tersforholdning til samme kjernetone	Hardt slag på skarp indikerer ny del Tilbake på vispemønster	Forgrunn: T Bakgrunn: V
01:47	Tidsforvaltning	Videreutvikler samme tonale motiv Legatofraser med småornamenteringer Tempoutvikling av frasene, repetitivt Volum 3-4	-	-
02:28	Dynamisk	“Ho-he, hmna” To tones tema: Kvintintervall fra tone i midtregister til mørkt register Crescendo fra 4-7 Fra topp-punkt i crescendo til volum 3, tilbake til volum 4	Mer aktivt trommespill på hele settet, fritt	-
03:01	Tonalt	Hammervibrato i lyst register på ulike “sch”-lyder. Fritt melodisk forløp. Volum 2	Skarpvirvling med visp i bakgrunnen, etablerer sekstendelspulseringer	-

03:11	Tidsforvaltning	Ved konsonanter som F og T: Samklinger med sekstendelspulseringer hos T Veksler mellom det og å gå tilbake til hurtige forsiringer i lyst register	Gjør raske pulseringer ved kant av skarp, også enda hurtigere, tydelig metallisk lyd	Vekslede forgrunn/bakgrunn Kollektiv avslutning
-------	-----------------	---	--	--

A5

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
00:00			En takt med "tilfeldige" slag på trommesettet	
00:04	Tidsforvaltning	"Ba-vovovavâ-vovavæh" Midtregister, i fremre del av munnhulen, senket strupehode, senket gane, lite luft Repeterer det melodiske mønsteret, men strekker på ordlydene, med antydning til knirkdistortion Volum 6	Taktfraser i blant, med pauser i mellom	En underliggende grunnpuls, basert på rytmikk fra V
00:45	Tonalt, klanglig	"Droo" Èn lys og èn mørk tone med samme ord. Lys: oval munn, løftet gane, lukket velumport. Mørk: presset lyd karakter ved senket strupehode, senket gane og åpen velumport. Dynamiske ørsmå variasjoner i volum 3-4	-	-
01:10	Tidsforvaltning	Utvikler det lille melodiske temaet til et rytmisk sekstendelsbasert motiv i et selvstendig tempo Klangkarakterene forenes i en rundere kvalitet Volum 4	Vispespill i annen rytmikk enn hva V etablerer, 4/4	-
01:39	Tidsforvaltning, dynamisk	"Piee-do-dn-daah" I fremre del av munnhule, senket gane, bred tunge, litt luft, twanget epiglottis på de lyseste tonene I lysere register enn tidligere Følger opp groovet og tempoet hos T Dynamiske variasjoner i frasene (2-5)	Begynner en ritardando i vispespillet	Forgrunn: T Bakgrunn: V
02:06			Vispespill tilbake til tempo	Statisk grunnpuls
02:20	Tonalt	"Fi-fia-fhoeh-fia" I midtre del av munnhule, løftet gane, oval munn Variasjoner av tidligere tema ved 01:53	Legger inn lette cymbalslag på en og tre, gir en 2/4-feeling	-
02:49	Klanglig, tidsforvaltning	"Voi-e-ahm" Lyse legatofraser med glissando: Stor sekund opp, liten sekst ned Bruk av luft, lett strupehodevibrato Følger rytmiske slag hos T på cymbaler, med lette "tilfeldige" tonevalg i lysere register mellom Volum 4	Statisk figur i 4/4, følger V	-
03:11	Dynamisk	Gjentagende av mønsteret, men nå sterkere volum (7)	Flytter markeringene til basstrommen, varierer med offbeat-slag også	Pulsbasert
03:32	Klanglig	"Tøh" Som et utbrudd, senket strupehode, senket	Går vekk fra rytmisk	-

		gane, sammenpresset tunge, oval munn Kontrasterende element til forrige tema	beat	
03:48	Tonalt	“Voi-e-ahm” Glissando fra mørk tone og opp til lyseste tone. Legatofraser uten en spesiell retning (famlende)	-	Fri puls
04:16	Klanglig	Hammervibrato på stemt Z (twanget summelyd) til Ah, Oh	-	-
04:27	Tidsforvaltning	Samklang med T på slag	Samklang med V på slag	Ritardando
04:38	Tonalt	“Piah-o-oh” som ved 02:34 Tonalt lite mønster, nølende Bevegelse fra lyst til mørkt register	-	-
05:26	Klanglig	“Oh” Tema som repeteres en gang og ender i mørk, grumsete ordlyd med distortion: “Dng” Volum 6	Cymbalspill som følger bevegelsene hos V	-
05:55	Tonalt, tidsforvaltning	“Biabâh” Lite melodisk tema som samklanger med T Volum 5	-	Samklang på slagene

B1

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
00:01	-	-	6/8 vispegroove på skarp	Puls og rytmisk mønster
00:18	Klanglig, tidsforvaltning	“Viiiaah” Mye luft, bred tunge, i midtre del av munnhule, bred munn, løftet gane, lyst register Lange toner som dør ut, pauser mellom Volum 3	-	-
01:04	Tonalt, tidsforvaltning	“Via-gå-aoh” Samme lyd karakter som 00:24 Varierer ordlyder, rokker på rekkefølge, legato	-	-
01:28	Klanglig	Samme ordlyd, ny lyd karakter Ikke luft, senket gane, mer twanget epiglottis, knekk i enkeltfraser Flytter lyden til bakre del av munnhule, med mer senket strupehode, mørkere klang Uavhengig rytmisk av statisk beat i T Rask crescendo til volum 6-7	-	-
01:54	Tidsforvaltning	Trekker tilbake volum til 4 Veksler på samme lyd karakter og lyd karakter som 00:24 Gjentar og bryter opp mønster fra 01:34, varierer og endrer rytmikk	-	-
02:35	Tidsforvaltning, klanglig	“Hey,ya” Varierer rytmikken, innen beatet hos T Går fra lignende lyd karakter som i 00:24, men med mindre luft i fremre del av	-	-

		munnhule, bredere munn og senket gane		
02:50	Tidsforvaltning	Rytmsk forskyving til slaget etter T	Begynner en ritardando i samspill med V	Ritardando med "flaming"-effekt mellom T og V
02:59	Klanglig	"Nzååao" Mørkt register, senket strupehode, sammenpresset tunge, oral velumport, løftet gane, luft, bakre del av munnhule, ullen lyd karakter, langsomme variasjoner (en tone med variasjoner i sekundforhold opp/ned) Volum 4	Slag og virvel på skarp Fortsetter med beat på skarpslag og hihat, mer distinkte lyder	Etablerer en grunnpuls etter hvert
03:36	-	-	Legger til basstromme	-
03:47	Klanglig	"Veya, såondah" Går fra mørkt register til midtregister, mindre luft, i fremre del av munnhule, mer direkte lyd karakter Knekk Rytmske variasjoner mellom hektiske figurer og sakte bevegelse mellom to toner Gradvis crescendo til volum 6	-	-
04:08	Klanglig	"Slaahå" Samme lyd karakter som 03:53, men mer presset ved plutselig senket strupehode og forflytning til bakre del av munnhule Opplever distortion ved enkelttoner Volum 7 med decrescendo mot slutt	-	-
04:28	Dynamisk	Trekker seg tilbake, i bakgrunnen	Alene, varierer på til beatet	-
04:51	Tidsforvaltning	"Tøh, pøh" På to og fire i beatet, motpol til figur hos T	Flytter figuren til basstromme på to og fire, varierer betoning til samme slag som V	-
05:09	Dynamisk	"Boyab, whoiaeh" Sakte og glissandoer i korte intervall oppover i register fra samme tone, ender på bevegelser ved topptone (midtregister) Trukket med lyd karakter fra bunnregister opp hit Volum 6 til crescendo	Mer intensitet og dynamisk høydepunkt	-
05:48	Dynamisk	Samme ordlyd og tonevalg i midtregister Decrescendo fra volum 3 til 0 Lyd dør ut	Følger V og decrescendo til 0	-

B2

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
00:00	-	-	Visp på skarp, sakte og konstant bevegelse	Fri puls
00:18	Klanglig	“Iiiøøøh” Knirk-lyd med distortion, ved løftet strupehode, senket gane, tydelig tvanget epiglottis og bred munn, ikke luft Varierer mengde av distortion i tonene og mengde knirk på en-to toner, midtregister Gjennomtrengende, volum mellom 4-5	-	-
00:58	Klanglig	Samme ordlyd, men ny lyd karakter Med luft, løftet strupehode, løftet gane, oval munn, i midtre del av munnhule Lite melodisk motiv på tre toner, midtregister Volum 2-3	-	-
01:22	Tonalt	Tonal bevegelse, som også anvender foregående motiv Videreførende melodi og små bender av toner, legatofraser Volum 4	-	-
01:45	Klanglig	“Iiih, aah, gaohh” Varierer mellom de to lyd karakterene tidligere beskrevet, knirkelyd med overtoner på konstant tone i volum (5-6) med overgang til tonalt motiv i svakere volum (2)	Begynner med mer aktive og distinkte strøk og slag	-
02:35	Tonalt	“Wibabnba” Motpol til tidligere motiv: Én lys tone, ned liten sekst, stor ters, ned oktav; varierer tonehøyde noe og rytmikk Kortere toner og strekking av toner Crescendo i volum fra 3 og intensitet	-	-
02:45	-	Fortsetter	Antydning til groove, veldig variert og påvirket av fraser hos V	-
03:15	Tidsforvaltning	Konsonantorientert, varierer i stemte lyder Hurtige forandringer mellom bruk av holdet og bruk av luft, forløsning	-	-
03:25	Tidsforvaltning	“Aah” Midtregister med mørk klang, tydelig hold i tonen, senket strupehode, tvanget epiglottis, oval munn Pulseringer/fraseringer fritt i forhold til T Crescendo i volum fra 4 til 6	Varierer spillet veldig, men med underliggende pulsfølelse	-
03:49	Tonalt	Variasjon av motiv i 02:37, blander mellom lyd karakter der og ved 03:27	Markerte slag i mellom på tam	-
04:16	Tidsforvaltning	Følger T tydelige endring; Tilbake til “Aah”, med distortion til tonen dør ut (sakte pulseringer ved slutt)	Indikerer virvel på skarp som avslutning	-

B3

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
00:00	Klanglig	“Hm-ia-hm-ia-iii-hæ-mhia” Nasal lyd karakter ved åpen velumport, bred tunge mot senket gane, bred munn og tvinget epiglottis Bevegelse rundt i midtregister med tendenser oppover i register Varierer rytmisk fraserings, en form for tale Volum 7	Raske sekstendeler over en 3/4 takt, en slags trommevirvel Kantslag, skarp, hihat	Hektisk fra begge hold, ikke tydelig felles puls
00:45	Tidsforvaltning	“Hå-hå-hå” Mørkere register og mørkere klang ved senket strupehode, holdet Pulseringer som øker i tempo, mer eksplosive etter hvert Volum 5	-	-
01:13	Klanglig	Tilbake til ordlyd og lyd karakter ved 00:11 Decrescendo fra volum 7	Varierer mer med ulike kantelementer	-
01:41	Tidsforvaltning	“Ke-ke-ke” Trekker seg tilbake Volum 2	Anvender en type rudiment ²⁷ over de ulike kantslagene	Forgrunn: T
02:22	Klanglig, tonalt	“I wanna go” Midtregister, skrikende, volum 8 Nasal lyd karakter ved åpen velumport, tvinget epiglottis, i fremre del av munnhule, løftet strupehode, oval/bred munn Glissando mellom tonene, legato	Polyrytmisk mønster	Forgrunn: V Bakgrunn: T
02:53	Tidsforvaltning	Tilbake til 01:52 i volum 2 Strekker på ordene, tar mer og mer plass	Variasjonene i V påvirker det statiske motivet	Forgrunn: T Bakgrunn: V
03:30	-	-	Variasjoner av slag og videreutvikling med bass og skarpslag	-
04:05	Tidsforvaltning	To tones mønster i bakgrunnen, volum 3 med liten crescendo, statisk rytmisk mønster som beholdes “Viah” I midtre del av munnhule, oval munn, løftet gane, senket strupehode, lite luft Volum 3 med gradvis crescendo til 5	Spiller solistisk over motivet	Forgrunn: T Bakgrunn: V
04:43	Tidsforvaltning	Samme ordlyd og lyd karakter Rytmisk motiv som gjentas over få antall toner	Aktive hihatsslag på alle fjerdedelsslag	Tydelig underdeling og puls
05:03	Tonalt	Varierer tonalt mønster i det rytmiske motivet	-	-

²⁷ Rudiment: et repetert *pattern* (= mønster) som innebærer ulike type slag og betoningen av slagene. Rudimentet læres i utgangspunktet for å øke beherskelsen av håndslag og stikker, hurtighet og frihet mellom ulike slag og rytmiske figurer.

		Volum 6		
05:22	-	Lange legatotoner på "Ah" Trekker seg tilbake	Tamslag samtidig som aktiv hihat, utnyttelse av hele settet	Forgrunn: T Bakgrunn: V
05:46	Tidsforvaltning	Summelyder i bakgrunnen i midtregister Supplement til rytmikk hos T Volum 2	Inkluderer cymbaler også noe, ekspressivt	Crescendo og økende intensitet
06:07	Tidsforvaltning	Støt som ved 00:56, men tydeligere og uten luft Med raske triller ned og opp i midtregister til samme starttone	-	-
06:20	Tidsforvaltning, dynamisk	Fortsetter med korte støt som minsker pausene mellom, indikerer økende tempo Variasjon med to-tre tones mønster Volum 3	Virvler på de ulike elementene i settet	Økende intensitet og tempo
06:46	Dynamisk, klanglig	Skriker ut "I wanna!" to ganger i volum 10 Og et siste skrik med lignende ordlyd som ender i "O" med bevegelse rundt grunntone Kutter ved avsluttende slag fra T	Markerende slag for ny del, aktivt etter dette og bestemmer avslutningen	Vekslende forgrunn/bakgrunn

B4

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
00:00	Tonalt	"Do-na, do-na, å-å" Repeterende tema, durskala: Ters, kvint, ters, sekund Rund klang ved løftet gane, løftet strupehode, oval munn, fremre del av munnhule, lite luft, knekk i fraseslutt, legato Fra volum 6 til volum 4	-	-
00:25	-	-	Vispespill på skarp med pauser, mer og mer hektisk	Fri puls
00:55	Dynamisk	"Hey-ya-hmahå" Veksler mellom svake og sterke fraser Intervallbaserte fraser (kvartavstand) Små triller nedover til utgangstone Lange pauser mellom	Crescendo og bevegelser i volum	-
01:33	Tidsforvaltning	"Hey-ya-hey-ya" Hyppigere pulseringer i selvetablert beat, som "hakk i plata"	Øker kraftig i intensitet og større dynamiske bevegelser innad i frasene	-
01:45	Dynamisk	"Do-na, do-na, å-å" i ny toneart, lavere register enn 00:18 Volum 3 Veksler mellom dette og: "Na-na-na" Med sterkere volum (6), senket strupehode, løftet gane, oval munn	Varierer rytmiske impulser veldig	-
02:12	-	Fortsetter med det samme	Hurtigere virvel og slag på skarp, tar kommando	Forgrunn: T Bakgrunn: V
02:28	-	"Hey-ya-hm" Samme lyd karakter som 00:18, men	-	-

		sterkere volum (7), så decrescendo til 4		
02:37	Tonalt	Utvikler motivet med hale på to toner i nedgang, varierer	Sakker tempoet og gjør heller stryk, men fortsetter å spille fritt tematisk og tempomessig	-
03:47	Tidsforvaltning	Gjentar de to siste tonene (stor7-grunntone) Øker tempo for så rit. før en siste repetering av motiv Små bevegelser i frasenes dynamikk (4)	Følger ritardando hos V	-
03:02	-	-	Kun strøk på skarp uten puls	-
03:10	Klanglig, tonalt	“O-aaah-oh-o” Jobber med overtoner i munnen ved Stor oval munn, sammenpresset tunge mot gane, løftet gane, bakre del av munnhule, senket strupehode Skala-orientert; følger ikke et tema men forholder seg til mollskalaen Volum 4	Med liten betoning på eneren i en 4/4 takt	Forholder seg til felles grunnpuls
03:50	Klanglig, tonalt	Glissando opp til toner med knekk, mye luft Crescendo til volum 5	-	-
04:10	-	-	Små variasjoner i ellers jevne strøk	-
04:18	Tonalt	Litt bruk av hammervibrato på ellers lange legato toner og fraser Beveger seg oppover i register Volum 4	-	-
04:30	Klanglig, tonalt	“Ooh” Lysere register, med overtoner som i 03:28 Legatofraser	-	-
04:50	-	-	Markert slag helt alene i skarp	-
04:52	Tidsforvaltning	Fortsetter som i 04:48 Rytmask uavhengig av underdelinger i T Noe bruk av hammervibrato	Lar seg påvirke noe av triolene hos V	-
05:10	Klanglig	Gjentar tonalt mønster, ny lyd karakter Mer direkte, distortion ved noen toner Bred munn, senket gane, løftet strupehode, twanget epiglottis Skurr ved ekstra twanget epiglottis Volum 6	Stille	-
05:29	Tonalt	Tilbake til “O-aaah-oh-o” I svært lyst register, flasjolett Volum 5	Slag inn mot ener og fortsetter vispefigur på skarp	Tydlig underliggende grunnpuls, ved at T spiller inn mot ny ener
05:48	-	-	Virvel inn mot ny ener	-
05:52	Tidsforvaltning, tonalt	“Ooh” Pulseringer på en tone, med bending opp til tonen, flytter det sekunder opp og ned Volum 7	-	-
06:05	-	-	Markert slag som etterfølges av felles pause	Felles stopp

06:07	Tidsforvaltning	“Ooh” Strupehodevibrato på samme intervaller som 06:10, deretter triolpulsring ved variasjoner av munnstilling (bred/oval) til hammervibrato Volum 6	Vispespill som etablerer en puls, med ulik betoning	Felles grunnpuls
06:31	Tidsforvaltning	Fortsetter med hammervibratoen på en tone, med variert lenge på pauser mellom	Følger etter bevegelsene hos V, skaper en dynamisk intensitet til siste slag	-

B5

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
00:00	-	-	Starter med korte slippstikke på de ulike trommene, lang og kort toner Lange pauser mellom Blir en slags melodi	-
00:37	Tonalt	“Slowly still going away” Grunntone, liten septim, kvart i nedgang Mørkt register, mørk klang ved oval munn, senket strupehode, midtre del av munnhule Lange pauser mellom ord og fraser Volum 5	-	Mye bruk av pauser, fri puls
01:10	Tonalt	Ny tonalitet i oppgang og varierer tonalitet Samme ordlyd, lik lyd kvalitet	Variere slag på alle trommene, gjengir mange ulike toner	-
01:41	Klanglig, tonalt	“Gå, væleh, dndå” Mørk klang som i 00:59, men blir lysere i ordlyd “væleh” ved bred munn, løftet strupehode, tvanget epiglottis og lyden ligger i fremre del av munnhulen Volum 5-6	Mer aktiv i skiftene, og har store dynamiske forskjeller	-
02:03	Dynamisk	“Vahia-ao” Mye luft, løftet gane, senket strupehode, oval munn Volum 3-6	-	-
02:19	Tonalt, klanglig	Skarpere lyd ved tydelig tvanget epiglottis, senket gane, i fremre del av munnhule Skala nedgang fra grunntone, liten sekst, kvint – arabisk skala Gjentar nedgangen i tilbaketrasket volum	Melodisk motiv i trommene, uavhengig av V	-
02:41	Klanglig	“Awaay” Tilbake til luftig, lys klang i lyst register som 02:25, men volum 5 Glissandoer fra lyst til mørkere register, gjentas Volum 7	Sterkere i lydbilde, lange pauser mellom	-
02:59	Dynamisk	“Slowly” Markerte brudd av ordlyden, mindre luft, oval munn, løftet gane Rask decrescendo	Trekker seg mer tilbake, dynamiske variasjoner i frasene	-
03:13	-	-	Virvel på skarptromme	Brudd i todelingen av

				elementer
03:18	Klanglig	“Slowly” Mørkt register ved senket strupehode, sammenpresset tunge, oval munn, løftet gane, litt luft Bending av ord og tone, variasjoner av lyd kvalitet Volum 8	Virvel fortsetter, crescendo	-
03:38	Klanglig, tonalt	Bevegelse oppover i register, jobber samtidig med variasjoner av lyd kvalitet på ordlyden Volum 6-5	Virvler på ulike tammer, endrer lydbildet totalt, ender på mørkeste tamlyd	-
03:52	Dynamisk, tidsforvaltning	“Gå-gå-gåo” Korte gjentakelser på samme tone, deretter med innslag av en lys tone Volum 5 Dynamiske bølger i frasene på lys tone	På skarp igjen, men i sterkere volum	-
04:17	Tonalt	“Awaay” Lyst register som 02:25 Lite tonalt mønster som gjentas først, trekker seg ut Volum 5	Rytmask motiv med virvling på ulike tammer forskjellige lyd karakter Solistisk	-
05:50	Tidsforvaltning, tonalt	“Slowly going away” Talestemme i midtregister, små tonale variabler, repeterer bruddstykker av ord, deler opp ord Volum 4	Trekker seg ut	-
05:02	-	Fortsetter	Plukker opp rytmiske elementer fra V gjør slag med ulike tonehøyder på trommene	-
05:14	-	-	-	Stillhet
05:20	-	-	Tre toner i ulike tammer, lite tonalt motiv	-
05:26	Tonalt	“From” Samme talestemme, men mer twanget Små glissandoer på tonene oppover i register Ender i lyst register og med lyd karakter som 02:25 Volum 5-6	Mer aktivt, men ender på to trommer; annen hvert slag	Intensivt
05:48	Tidsforvaltning	Følger opp slag hos T med to ulike toner	Ritardando på mønsteret mellom to toner	-
05:57	-	Tone i flasjolett, lyseste register	-	-

C1

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
00:00	Tidsforvaltning	“Sãoeohã” Varierer rytmikk på en kort frase som beveger seg fra midtregister og mot lysere register. Molltonalitet, bevegelse mellom lav7 til 4.trinn. Rund klang ved mye luft på inngang og utgang av ordlyder, løftet gane, i midtre del av munnhule, oval munn, senket strupehode. Volum 4	Hurtigere rytme enn V forholder seg til, men blir etter hver sekstendelsunderdeling hos V Metalliske lyder, korte og distinkte	Klangkarakterene hos T og V er kontraster til hverandre Grunnpuls og underdelinger hos T
00:37	Tidsforvaltning	Rytmisk mønster som gjentas med samme ordlyd og lyd karakter Starter på mellomslag, men strekker frasene, tydeligere fraskrivning av underdelinger hos T	-	-
00:46	Tidsforvaltning	Rytmisk mønster på fjerdedelsslagene Endrer lyd karakter ved fjerning av luft, distortion på tonen, svært twanget epiglottis, bred munn, løftet strupehode og senket gane	-	Tydelig grunnpuls
00:52	-	-	Virvel som reaksjon på insisterende lyd hos V	-
00:55	Dynamisk	Tilbake til mykere lyd karakter som 00:08, men fjernes gradvis fra luft på tonene Dynamiske bølger mellom 2-6	-	-
01:12	-	-	Øker dynamikk og mer intensitet Mer variert bruk av lyder i settet, basstromme, metalliske kantslag og på djember, en fri time	Forgrunn: T
01:23	Dynamikk, klanglig	“Houh, houh – zâouh, zâouh” Trekker volumet tilbake, øker intensiteten og dynamikken gradvis, fra 2 til 7 Ordlyd på hver fjerdedel, varierer med mellomslag av og til Lyd karakter følger gradvis dynamikk og blir mer hul ved bruk av mer hold og slipp av tonene og mindre bruk av luft Lyd karakter endres ved bending av toner ved aktivt strupehode fra senket til løftet	Følger opp plutselig lavere dynamikk hos V Beholder aktive sekstendelslag	Forgrunn: V Bakgrunn: T
01:55	Tidsforvaltning	Hurtige pulseringer på én tone med lange pauser mellom, motpol til mønster hos T Volum 2	-	Forgrunn: T
02:06	Klanglig	“Dâh, m, dõh, m” Lyder basert på hold og enstaveliseslyder i mørkt register Variert klanglyd, men ved senket strupehode og i bakre del av munnhule, oval munn og løftet gane Endres til mer og mer twanget og fjernet luft, senket gane og bredere munn Ujevne markeringer Volum 3-4	Bygger opp figur med slag på andre elementer i settet, flytter underdeling til en mørkere trommelyd i djembe	Variert forgrunn/bakgrunn

02:23	Tidsforvaltning	Følger opp åttendelsmarkeringer fra T, mørkt register Forholder seg i bakgrunnen, tydeligere etter hvert, når T spiller med fri time	Variere markerte slag og trommelyder fra mørke til lyse lyder	Forgrunn: T Bakgrunn: V
02:45	Klanglig	Glissandoer i sekundforholdning i mørkt register, "bølger" som repeteres og som tar over forgrunn med tørre hammervibratoslag Lydkarakteren er sammenpresset og hard ved twanget epiglottis, senket strupehode, senket gane Hurtigere og mer intenst uttrykk Volum fra 5 til 8	-	Forgrunn: V Bakgrunn: T
03:07	-	-	6/8 dels markeringer på kantslag som tar over	-
03:16	Tidsforvaltning	"So, so, so, so" Tilbake til lyd karakter som 00:08 og midtregister To tones mønster: durters til grunntone Volum 3	-	-
03:33	Tonalt	Hurtige melodiske variasjoner i mellom/lyst register, raske varierte pulseringer Mindre luft og mer twanget lyd karakter, løftet strupehode og senket gane	Flytter samme markering til mørkere trommelyd, lager polyrytmisk figur på kantslag i 4/4 over 6/8	Forgrunn: V Bakgrunn: T
04:57	Dynamisk og tonalt	Følger virvler fra T med oppgang, hammervibrato, varierer ordlyder med twanget lyd karakter	Repeterer korte virvler på djembe med crescendo i hver virvel	Forgrunn: T Bakgrunn: V V følger ansats hos T
04:21	Tonalt	Plutselig hammervibrato trille nedover som repeteres en gang og indikerer avslutning Mørke lyd karakter ved senket strupehode og oval munn og bruk av luft og lite twanget epiglottis Lyd "forsvinner"	-	Avsluttende

C2

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (Tr)	
00:00	-	-	Slag på cymbal/metallisk lyd som har etterklang	Fri puls
00:08	Tidsforvaltning, dynamisk	"Negn,nnn,ne" Hurtige og korte pulseringer, variert Dynamiske bølger volum 4-6 Nasal lyd karakter ved åpen velumport, twanget epiglottis, bred tunge mot senket gane, uten luft, varierer munnstilling og plassering i munnhule som gir overtoner Midtregister	-	Forgrunn: V Bakgrunn: T
00:29	Tidsforvaltning	Stopper og trekker volumet ned til 2 Beholder samme ordlyd med bruk av luft, mindre nasalt, men beholder de raske pulseringene	Pulseringer i basstromme som simulerer bevegelser hos V Innehar også raske pulseringer vokalt	Forgrunn: T Bakgrunn: V
01:02	-	Stillhet	Beholder samme intensitet og verktøy	-

01:15	Tidsforvaltning	Smygende inn med bakgrunnslyder til Tr "Dp, dap" Korte markeringer og tørr lyd ved plassering i fremre del av munnhule og ved at tungen presses fra fremre tannrekke og slipper – lyd uten særlig tone Utvikles til samme lydkarakter som 00:33 Volum 3	Legger til vispespill på pulseringer, også vokalt	Tydlig felles puls
01:41	Tidsforvaltning	"Nmmmmmm" Raske pulseringer som følger T Variasjon mellom to halvtoner, utvikles med et rytmisk mønster på to sekstendeler og to åttendeler Lys klang og etablert hold i hver tone ved løftet strupehode og senket gane, twanget epiglottis Volum 4	Vispespill og raske pulseringer, også vokalt	Tempoet opprettholdes Forgrunn: V Bakgrunn: T
01:59	Tonalt	Nedgang på halvnoteslag, ritardando på slagene ved repetisjon av nedgang Beholder samme lydkarakter	-	-
02:07	-	-	Stopper samtidig som nedgang med cymbalslag, de hektiske pulseringene kuttes	-
02:10	Klanglig	Lyder og varierte pulseringer ved bruk av tungen og luft/pust og "tygging"	Ulike cymbalslag, lyse klanger som henger igjen lenge, variert lengde på slag	Følger opp hverandres lyder, variert forgrunn/bakgrunn
02:50	Klanglig	Lager "drypp" ved bruk av tungen og hul munnhule, hardere og hardere lyder ved mer støtte og motstand før slippet (tungebevegelse)	Flytter spillet til tørre cymballyder og lite klingende lyder, tapping på trommer etc.	-
03:25	Tidsforvaltning	Går tilbake til raske pulseringer på luft/pust, ender med drypp med ulik tonehøyde formet ved variert munnstilling	Tilbake til cymballyder som klinger, som 02:14	-
03:46	-	-	Etablerer beat på slag på djember igjen og tar over lydige pulseringer vokalt	Forgrunn: V Bakgrunn: T
03:57	Klanglig, dynamisk	"Ti, ti, vo" Sekundforholdning mellom ettstavesord på ulike slag i midtregister Variert lydkarakter fra lys og sammenpresset klang laget i fremre del av munnhule, mye luft og bred munn, Til mer oval munn og forflytting av lyd til lengre bak i munnhule og mer løftet gane Crescendo fra volum 2 til 8	Mer og mer hektisk tromming på djembene som underbygger crescendo hos V	Følger samme intensitet
04:27	Klanglig	Knirk på én tonehøyde, så mye at tonehøyden ikke gjengis Ved et kraftig hold, twanget epiglottis, åpen velumport, løftet strupehode og senket gane Varierer munnhule så knirket får ulik lukket og åpen karakter	Få slag kun på djembe, lange pauser mellom	Avslutter sammen

C3

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
00:01	-	-	Begynner alene, basstromme og slag på djembe og et vokalt hvin (simulerende hestelyd)	-
00:18	Dynamisk	Lys tynn tone på innpust holdes lenge Crescendo etter et par repetisjoner Volum 3-7	Ekspressiv i slagene, uten at det er et mønster	-
00:47	Tonalt	Ned en oktav og en ters "Heoeh, he" Lite melodisk tema over durskala Bred munn, løftet gane, midtre del av munnhule, nødvendig twanget epiglottis, oral velumpport, luft Volum 2	Mønster i trommer med ulik tonehøyde på fjerdedeler i 4/4	Fri time, men i satt tempo
01:07	Dynamisk	Tilbake til sterk lyd i lyst register som 00:18, men på utpust Presset lyd ved senket gane, veldig twanget epiglottis, bred tunge og munn, åpen velumpport Crescendo fra volum 3 til 8	Spill mot enere, ekspressivt som underbygger crescendo og endring hos V Vokalt: underdeling i 4/4	Forgrunn: V
01:18	Klanglig	Lydkarakter og melodisk tema som 00:47 Mer og mer presset lyd ved bruk av hold og slipp, flytte lyden fremover i munnhulen, bredere tunge og munn, gradvis fjerning av luft. Slipp av tone til oktav under (mye luft på bunntone) Volum 4	Går tilbake til å slå på rytmeinstrument i metall Varierer rytmiske motiver, men hurtigere (seksendeler)	-
01:35	-	-	-	Felles stopp
01:39	Klanglig	Lydkarakter som 01:18 med knekk på enkelttoner Distortion på lydkarakter etter hvert	Tilbake til mønster ved 01:18, men mer pauser	-
01:51	Tonalt	Glissando fra midtregister til oktaven over to ganger	Fjerdedelslag på djembe, lange pauser	Forgrunn: V
02:02	Tonalt, dynamisk	Glissando fra midtregister og ned en oktav, mer skurr på tonen i bunnen, luft og ender i svake pustelyder i mørkeste register Decrescendo fra 5 til 2	Økende aktivitet på samme tromme, tilbake til metallisk element	Forgrunn: V
02:14	Tidsforvaltning	I mørkt register: bakre del av munnhule og senket strupehode, sammenpresset tunge, luft, varierer rytmikk fritt fra trommene	Basstrommemønster over 7/8	Forgrunn: T Bakgrunn: V
02:25	-	Svakt volum, omtrent ikke i lydbilde, hvisking Decrescendo til volum 1 over lengre strekk	Fjerdedeler fra V Over til streit 4/4-slag på djembe, varierer tone ved hvor slaget føres	Forgrunn: T Bakgrunn: V
02:54	Tidsforvaltning	Betoner hver tredje seksendel som et mønster i bunnregister, dør ut etter hvert	-	-
03:15	Tidsforvaltning	"Eeh" Hammervibrato på tone i midtregister, twanget epiglottis, løftet strupehode, senket gane, bred munn, distortion mot ende av toner Volum 4	Slag på stikker mot hverandre på 4/4 mot djembe Tydelig crescendo fra svakt til sterkt	Forgrunn: T Bakgrunn: V

		Følger T		
03:32	Tonalt	Variierer tonehøyde i kvarttoneintervaller, med hammervibrato i tillegg, liten crescendo	-	-
03:40	Dynamisk, klanglig	Crescendo og glissando til lys tone som er ekstremt twanget ved åpen velumpport, senket gane, løftet strupehode og presset tunge mot gane (lite plass til luftstrøm) Volum 7	Cymbalslag på 4/4	Felles crescendo
03:46	Dynamisk	Samme tone og lydkarakter står igjen alene, glissando nedover Volum 2	Slår veldig svakt på djembe i bakgrunnen	-
03:51	Tonalt	Hammervibrato på et lite melodisk tema, samme lydkarakter som ved start av 03:15	Avslutter	Forgrunn: V Bakgrunn: T

C4

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
DEL 1 00:01	Klanglig	Klagelyder; “Åh, øh, uh” Starter med twanget, nasale ordlyder, senket gane og i fremre del av munnhule, midtregister Volum 3	Ujevne slag på ulike trommeelementer	Samtidig, felles grunnpuls
00:17	Tidsforvaltning	“Såfeledesåeh” Mer bruk av luft, simulerer en på gråten	Variierer mellom metalliske lyder og tørre lyder, mellom to tonehøyder, samtale i trommeelementene	-
00:33	Tidsforvaltning	Knirk på stemmen og twanget ordlyd i hurtige fraser med pustepauser mellom, lyst register	Tørre og hule lyder (kant på djembe e.l.)	-
00:40	Klanglig, dynamikk	Lengre legatofraser i mellom/lyst register Luftmengde avtar gradvis ila. et par fraser Lydkarakter er mørk ved senket strupehode og oval munn, i midtre del av munnhule Crescendo fra volum 3-6	Metalliske klingende lyder som kontrasterende element	-
DEL 2 01:09	Klanglig	“Æifåsæbæpæ” Twanget ordlyd med mørk klang ved oval munn, løftet strupehode, senket gane, i midtre del av munnhule, i midtregister Volum 6	Shakerlignende lyd, ujevn / uten repetitivt mønster	-
01:22	Tonalitet	“Sæbæpæli” Triller på intervaller som inkluderer kvartone-trinn gir tonalitet assosiert med Midtøsten, moll, hammervibrato Lysere register Volum 7	-	-
DEL 3 02:14	-	-	Ulike slag og elementer på djembe	-
02:19	Tonalt, dynamisk	“Seibådåh” Durskala: trinn 5-3-2-5-6-7-8 basert rundt et rytmisk mønster på fjerdedeler i 4/4 Starter bredere, men går til en rundere lydkarakter ved oval munn, en del luft,	Variierer slag, følger opp rytmiske småmotiver hos V	Tydelig grunnpuls hos V

		fremre del av munnhule, senket strupehode, senket gane, litt twanget epiglottis Crescendo fra 3 til 5		
02:50	Tidsforvaltning	Samme lydkarakter, men rytmiske utspring fra det faste fjerdedelsmønsteret Volum 6	Underdelinger i munnen, og følger opp pulsen hos V	Felles grunnpuls
03:01	-	“Mahahao” Mer hul og nasal lyd ved åpen velumport og løftet gane, bakre del av munnhule Så tilbake til lydkarakter lignende 02:10 Trekker seg tilbake til volum 3 med liten crescendo, varierer rytmikk til plutselig stopp	Holder seg til pulsen med variasjoner i slag og betoning	-
03:22	Klanglig	“Håå, ihahå” – nytt element Hammervibrato og knirk (oval munn) på lengre legatoner, overtoner i tonene Volum 5	Variere ytterligere, mer “selvstendig” – ikke belaget på V	-
DEL 4 03:44	-	-	Ringende bjeller med hard stikke (tre mot metall) Ulike toner, rubato	-
04:00	Klanglig	“Bao, baoei” Løftet gane, hold og slipp av trykk i fremre del av munn, senket strupehode, senket gane, bred tunge, mørkt register Knekk på tone i fraseende Volum 5	Fortsetter + hermer etter V vokalt (bakgrunn)	-
04:19	Klanglig	Variere munnstilling med samme lydlike utgangspunkt, gir fornemmelse av overtone Twanget epiglottis og løftet strupehode Volum 6	Følger opp med hurtigere mellomslag mellom fraser i V	-
04:37	Tidsforvaltning	Variere rytmiske figurer, fra hurtige fraser til små glissandoer oppover i mellom Rytmiske variasjoner hele tiden, økende hastighet på mot siste slag Variere mellom volum 6 og en seig decrescendo mot slutt 4	Legger til skrap på cymbal i mellom hektiske kantslag som tidligere	-
DEL 5 05:08	Tonalt	“Hmmm” Glissando oppover (med bend på første tone) i kvintforholdning, lyst register Korte fraser som kuttes fort på toptone Ikke luft, senket gane, bred tunge og twanget epiglottis, aktivt løftet strupehode fra start til slutt på glissando Volum 3	Spiller i hurtig tempo et rytmisk mønster basert på sekstendeler, med kviststikker mot metallkant, lavt volum	Felles grunnpuls
05:21	Klanglig	“Haowahe” Lysere register, sammenpresset lyd oppleves sterkere ved lengre toner i toppen Glissando både ned- og oppover Volum 5-6	Liten crescendo og tydeligere metallisk lyd fra xylofoninstrument som gir toner Variere underdelinger	-
05:51	Tonalt	Ned en oktav, knirk og små ornamenteringer i dette registeret Deretter tilbake til raskere fraser til oktaven over (toppregister) Volum 5	Trioltriller på åttendeler som er fremtredende	-
06:08	Klanglig	“Eyasåppa” Ned en oktav igjen Rundere lydkarakter ved bruk av luft, oval munn, senket strupehode, midtre del av munnhule, mindre twanget epiglottis	Fortsetter mønsteret sitt med små variasjoner i underdelinger fortsatt	-

		Bruk av hold og slipp for staccato-fraser		
06:18	-	Tilbake til lyst register, samme mønster som ved 05:22	-	-
DEL 6 06:39	Klanglig	“Hi,hi,hi” Små bevegelser i sekundforholdning Luftig og rund lyd karakter ved bruk av luft, oval munn, løftet gane, senket strupehode, lite twang Volum 3	Visper på djembe, ulike strøk	Fri puls
07:04	Tonalt	Utvikling av melodi; gjentar flere korte fraser før videreutvikling Små ornamenteringer på kvarttoner også, assosiasjoner til skala fra Midtøsten “Wai-ti, mayati” Hul og rund lyd karakter ved senket strupehode, løftet gane, sammenpresset tunge, bakre del av munnhule, twanget epiglottis Volum 5	-	-
07:42	Klanglig, dynamisk	Crescendo og lyd karakterendring; Sammenpresset lyd ved mer twanget epiglottis, senket gane, fremre del av munnhule, bred munn og tunge Volum fra 5 til 7	Mer intenst og crescendo som underbygger V Vispeslag i 2/4, men viker fra det igjen	-
08:10	Tonalt	“Langt avsted” Mollskala oppgang 5-6-7, 1-3-5 Tilbake til lyd karakter som 06:40 Volum 3	Trekker seg tilbake	-
08:20	-	-	-	FERDIG

C5

Tidspunkt	Fokusområde (parameter)	Detaljert beskrivelse		Tekstur / tempo
		Vokalist (V)	Trommeslager (T)	
A-DEL 00:00	Klanglig	“Duøæiæi” Senket gane, senket strupehode, i fremre del av munnhule, omtrent kun luft, variasjon av munnstilling fra oval til bred, lange og tydelig hørbare innpust Bølger i tonehøyde Volum 4	Tapping/virvelspill på djembeskinnet med fingrene	Jevn underdeling og grunnpuls, men fri time
00:33	Klanglig	Lyd kun ved hver innpust, én tone, pulseringer Løftet gane, lyd fra bakre del av munnhule, oral velumport Volum 5	Til lysere lyd, ved kantene av djembeskinnet	-
00:44	Tidsforvaltning	“Dueh” Ansats fra samme tone og slipp ved luft (oppover fra ansatsstone), mer twanget på avslutningslyd (E) enn start (D) Repetitivt mønster som markerer puls	Tilbake til virvelspill på midten av djembeskinnet	Forgrunn: V Bakgrunn: T
00:53	-	Lyd på hver innpust, mørkere tone enn ved 00:40, men samme lyd karakter	-	-

01:02	Tidsforvaltning	Tilbake til element fra 00:51 igjen Volum 7	-	-
01:20	-	-	Bruk av afrikansk tommelpiano og svake vokale bakgrunnslyder	Fri puls
<i>B-DEL</i> 01:27	Tonalt	“Kan jeg, kan jeg få” Kjernetone med melodiske variasjoner med denne som utgangspunkt Rund, men tvanget lyd karakter ved tvanget epiglottis, senket gane, senket strupehode, åpen velumport, oval munn Volum 6	Ujevn puls og uten melodisk mønster Fortsetter vokale lyder	Grunnpuls
01:44	Tidsforvaltning	Rytmske mønstre på ordlyder fra 01:34	Følger opp V på kantslag på annet element, samtidig som tommelpiano-spill oppretholdes	Felles grunnpuls
01:58	Dynamisk	Trekker plutselig volum til 2, med crescendo til volum 7	-	-
02:18	Tidsforvaltning, dynamisk	Trekker volum til 2 og mindre crescendoer til 5 Svingte åttendeler i rytmisk mønster som gjentas i oppgang	Et repetitivt mønster på to toner med en triolfeeling over samme underdeling som hos V	Felles grunnpuls, forskjellige rytmiske figurer
<i>A-DEL</i> 02:38	Klanglig	Smyger seg inn etter hvert på pustelyder og “Thiii, du” som ved 00:07 Men mindre motstand og intens lyd karakter	Tapping på tromme igjen som ved start	-
02:50	Tidsforvaltning	Varierer mellom lyder på inn- og utpust og “Du”	3 over 2 rytmikk	-
03:17	Klanglig, dynamisk	Fortsetter å veksle mellom de to lydene	Shuflet rytmikk til mer inkonsekvent rytmikk, varierer mellom ulike mønstre, med samme lyd	-
03:34	Klanglig	Kun på innpust og med skurr på tonen, markerende for noe som ender Slutter med en luftig ”Duh” som dør ut	-	-