

# MASTEROPPGAVE

Emnekode: MUS-5015

Navn: Sondre Mikalsen

---

## Perkusjonsspill i moderne nordisk folkemusikk

*Playing percussion in modern Nordic folk music*

---

Dato: 15/05-2020

Totalt antall sider: 26

# Innholdsfortegnelse

Sammendrag.....	2
Abstract.....	2
<b>1. PROSESS, PROBLEMSTILLING OG AVGRENING</b> .....	<b>4</b>
1.1 Prosjektets ulike faser.....	4
1.2 Problemstilling.....	4
1.3 Struktur på oppgaven.....	4
1.4 Avgrensning.....	5
1.5 Informasjon om vedlegg.....	5
<b>2. Å FORSKE PÅ KUNST</b> .....	<b>5</b>
2.1 Kunstnerisk utviklingsarbeid.....	6
<b>3. MUSIKALSK RAMMEVERK</b> .....	<b>7</b>
3.1 Sjangerforståelse.....	7
3.2 Frasering, rytmikk og improvisasjon i norsk folkemusikk.....	8
3.3 Kontekst og inspirasjonskilder.....	9
<b>4. HOVEDDEL: UNDERSØKELSER OG DRØFTING AV EGEN ROLLE SOM PERKUSJONIST I FORBINDELSE MED PLATEINNSPILLING</b> .....	<b>10</b>
4.1 Utstørliste og groover.....	10
4.1.1 Laptop conga.....	10
4.1.2 Udu.....	11
4.1.3 Reggae.....	12
4.1.4 Shaker og maraca.....	13
4.1.5 Pandeiro og Ocean drum.....	13
4.1.6 Fingercymbaler.....	14
4.2 «Eon».....	14
4.2.2 «Lilt».....	17
4.2.3 «Sec».....	19
4.2.4 Øvrige låter på albumet.....	21
4.2.5 Resultat: «Eon».....	22
<b>5. OPPSUMMERING OG AVSLUTNING</b> .....	<b>22</b>
<b>6. VEDLEGG</b> .....	<b>24</b>
6.1 Lytteeksempler.....	24
6.2 Link til filmer på Youtube og Spotify.....	24
6.3 Link til notene til Fure, Lilt og Sec, skrevet av Andreas Aase.....	24
Litteraturliste.....	25

## **Sammendrag**

Mitt kunstneriske utviklingsarbeid tar utgangspunkt mitt eget musikalske bidrag som perkusjonist på platen «Eon», med låter komponert og framført på gitar av Andreas Aase. Som forarbeid til innspillingen har jeg ønsket å undersøke hvordan perkusjonsinstrumenter og groover fra ulike musikktradisjoner kan hentes ut fra sin opprinnelige kontekst, for så å brukes i nye sammenhenger. Målet har vært å utvikle og utvide egne ferdigheter og repertoar som perkusjonist i møte med moderne nordisk folkemusikk. Platen ”Eon”, spilt inn i Øra Studio i Trondheim, representerer så resultatet av mitt arbeid.

## **Abstract**

This artistic development work is about my work on the recording “Eon”, composed by Andreas Aase. I have looked at how different percussion instruments and grooves can be used in contemporary Nordic folk music. I set myself the task of absorbing different music traditions and using them in a modern Nordic context. The focus of attention is myself as a percussionist. The process culminated with a full album recording in Øra studio, Trondheim.

## Innledning

Mitt masterprosjekt tar utgangspunkt i bruk av håndperkusjon på Andreas Aases gitarbaserte komposisjoner inspirert av skandinavisk folkemusikk. Våren 2019 inviterte Aase meg med i et duoprojekt som perkusjonist, og hadde da en del tanker om hvilke perkusjonsinstrumenter han ønsket å ha med. Han var imidlertid også åpen for at jeg kunne komme med egne forslag til musikalske bidrag. Jeg har så valgt å eksperimentere med ulike groover og ulike perkusjonsinstrumenter, for å undersøke hvilke muligheter jeg har for å komplementere disse komplekse komposisjonene rytmisk og med tanke på «sound». For å avgrense oppgaven vil jeg imidlertid her kun helt kort omtale soundmessige hensyn, som ellers kunne vært interessant å diskutere mer inngående i sammenheng med valg av instrument. Hovedfokuset legges så heller på groove og rytmikk.

Jeg er primært slagverker, men har de siste årene også fått interesse for ulike typer håndperkusjon. Jeg synes videre at orkestrering og arrangering er veldig spennende, og interesserer meg blant annet for hvordan forskjellige groover og instrumenter kan bidra til å forme og «farge» en komposisjon. Med dette prosjektet åpnet det seg så en svært interessant mulighet til å se på hvordan man kan sette sammen ulike groover inspirert av forskjellige musikktradisjoner, og på den måten komme fram til et eget, personlig uttrykk.

Proessen har vært både givende og utviklende, og i den forbindelse ønsker jeg spesielt å takke min veileder og medmusiker, Andreas Aase.



*(Foto: Zeki Vucic)*

# 1. PROSESS, PROBLEMSTILLING OG AVGRENSNING

## 1.1 Prosjektets ulike faser

Vi kan dele dette prosjektets prosess inn i tre ulike faser: Utforsking, arrangering og innspilling. I den første, utforskende fasen testet vi forskjellige perkusjonsinstrumenter som udu, laptop conga, pandeiro, shaker, ocean drum, fingercymbaler og Hang pan, for å se hvordan disse instrumentene kunne passe inn i lydbildet. Vi utforsket videre ulike type groover som kunne passe til de ulike komposisjonene, og eksperimenterte da for eksempel med groover fra afrokubansk musikk, reggae og reggeaton, samt forskjellige rudiments. Vi utviklet også egne groover basert på improvisasjon over rytmiske strukturer i komposisjonene. I arrangeringsfasen bestemte vi oss så for hvilket instrument som passer best til hver enkelt låt, basert på både egenart i lyd, i tillegg til hvert instruments egnethet med hensyn til å spille ulike groover. I denne fasen eliminerte vi også en del instrumenter og groover. Blant annet besluttet vi for eksempel å legge fra oss Hang pan, da vi ønsket å ha fokus på ikke-melodiske perkusjonsinstrumenter. Siste fase, innspillingsfasen, foregikk i Øra studio i Trondheim, der jeg la perkusjon på materiale som Andreas allerede hadde spilt inn. Selv om vi hadde arrangert de ulike låtene på forhånd, valgte vi her å gjøre flere endringer i både instrumentvalg og groover. Dette er noe jeg kommer tilbake til senere i teksten.

## 1.2 Problemstilling

Mitt arbeid er blitt utført med utgangspunkt i følgende problemstilling:

*Hvordan kan kjennskap til ulike perkusjonsinstrumenter og groover fra forskjellige deler av verden bidra til å inspirere og utvikle meg i rollen som skandinavisk håndperkusjonist?*

## 1.3 Struktur på oppgaven

Jeg vil begynne med å se på prinsipper knyttet til kunstnerisk utviklingsarbeid generelt, og også forklare hvordan jeg har brukt disse i min oppgave. Videre vil jeg kort ta for meg dette prosjektets musikalske rammeverk, bestående av et utvalg av sjangre innenfor norsk folkemusikk, i tillegg til frasering, rytmikk og improvisasjon. Utvalget av sjangre samsvarer med de sjangrene Andreas Aase og jeg har jobbet med i dette prosjektet. Jeg vil også beskrive instrumenter som er brukt, før jeg går nærmere inn på fremgangsmåten min i arbeidet med låtene spilt inn på platen «Eon». Til slutt følger en oppsummering av oppgaven, hvor jeg ser på mine funn og veien videre.

## 1.4 Avgrensning

Jeg har valgt å ta utgangspunkt i tre av låtene på innspillingen «Eon». Disse låtene er: «Fure», «Lilt» og «Sec». Grunnen til at jeg har valgt akkurat disse tre, er at jeg ønsker å vise eksempler på bruk av forskjellige perkusjonsinstrumenter, sjangre og groover. På disse låtene demonstrerer jeg så bruk av de tre perkusjonsinstrumentene jeg har hatt størst fokus på i mitt samarbeid med Aase, samtidig som låtene viser eksempler på ulike groover. Jeg vil for øvrig også kort omtale hva og hvordan jeg har spilt på de resterende låtene på platen, men hovedfokuset mitt kommer altså til å være på de tre ovennevnte.

## 1.5 Informasjon om vedlegg

Linker til lytteeksempler er listet opp etter oppsummeringen av denne oppgaven. Der ligger også link til plateinnspillingen «Eon», samt link til noter på låtene «Fure», «Lilt» og «Sec».

## 2. Å FORSKE PÅ KUNST

Det kunstfaglige forskningsfeltet er «...en jungel av forskningsteori og metodologiske tradisjoner fra mange vitenskapsdisipliner og kunnskapsparadigmer» (Rasmussen, 2012, s. 25). Å orientere seg i det kunstfaglige forskningsfeltet kan være vanskelig og uoversiktlig for den ferske forsker. Det er et relativt nytt felt, som ikke tok ordentlig form i Norden før på 1980-tallet (Rasmussen, 2012, s. 28). Det har riktignok blitt forsket på det kunstfaglige også tidligere, men denne forskningen rettet seg da mer mot undervisning og betydningen av kunst i skolen, med Dewey som en av de store skikkelsene (Cahnmann-Taylor, 2008, s. 4).

Kunstfaglig forskning havner i en gråsoner mellom selve kunsten og forskningen (Cahnmann-Taylor, 2008). Å bruke de kunstneriske uttrykkene aktivt i forskning kan by på enkelte utfordringer, der kunsten og forskningen kan gå på bekostning av hverandre. Kunsten kan bli påvirket av å bli forsket på, og omvendt. Cahnmann-Taylor (2008) argumenter for at kunnskapsfeltene ikke skal gå på bekostning av hverandre, men heller at forskningen skal være en hjelp til å utvikle og analysere kunsten, slik at den utvikler seg og danner kunnskap.

I mitt prosjekt har jeg hatt fokus på egenutvikling, gjennom å undersøke ulike rytmiske tilnærminger til forskjellige sjangre innen moderne nordisk folkemusikk. Det å forske som utøver og kunstner har da vært utfordrende på flere måter. Blant annet har jeg tilstrebet å forholde meg åpen og «fri» med hensyn til min egen kunstneriske virksomhet, samtidig som jeg har måttet være bevisst på hva og hvordan jeg har forsket på denne. I slik sammenheng vil

det være utfordrende å betrakte seg selv og de valgene man har gjort fullstendig objektivt. Dette har jeg forsøkt å til en viss grad veie opp for ved å be om vurderinger fra andre, også utenom meg selv.

## **2.1 Kunstnerisk utviklingsarbeid**

Kunstnerisk utviklingsarbeid handler om å kombinere kunstnerisk virksomhet og forskning gjennom å «forske fra innsiden», ved å gjennomføre et kunstnerisk arbeid. Her tilkommer refleksjon omkring prosess, metoder, problem og resultater (Malterud, 2007, s 13).

Kunstneren skal vise til refleksjon, der ideer og handlinger prøves ut. Metodevalg må også diskuteres og resultatet skal holdes opp mot målet for prosjektet (Malterud, 2007, s. 14).

Kunstnerisk utviklingsarbeid kan så deles inn i tre begreper: offentlig tilgjengelighet, refleksjon og kunstnerisk produkt. At kunstnerisk utviklingsarbeid skal være offentlig tilgjengelig, også for andre fagfelt, er i følge Malterud viktig for at andre også kan være med å vurdere utviklingsarbeidet (2007, s. 14). Malterud argumenterer imidlertid for at kunstneriske uttrykk er skapende og ferdighetskrevene på egne premisser, hvilket fordrer at kunsten ikke blir oversatt til andre uttrykksformer for å gi mening og sammenheng til andre fagpersoner (2007, s.13).

Eksempler på kunstnerisk utviklingsarbeid kan være innstudering og fremføring av et repertoar, enten ved konserter eller innspilling, eller å skrive en tekst som tilfredsstiller kriteriene i faglig utviklingsarbeid eller forskning (Malterud, 2007, s. 14). Kunstneriske produkt kan så deles inn i kategoriene verk eller fremføringer. I mitt tilfelle vil det være fremføring som er gjeldende. Jeg har deltatt som musiker i prosjektet til Andreas Aase, og i den forbindelse bidratt som medskaper. Min oppgave har vært å tolke låtene, og skape mine egne instrumentfunksjoner innenfor dem. Mitt kunstneriske arbeid, eller produkt, er platen spilt inn med Andreas Aase, og forskningen er å finne i de ulike fasene av den kunstneriske og kreative prosessen fram mot innspillingen.

For å finne «min stemme» i Aases låter har jeg valgt å bruke kunnskapstopologi. Topologi betyr «steder i verbalspråket», som fraser, vendinger og uttrykksformer (Nyrnes, 2012, s 35). Dette kan overføres til musikk og hvilke muligheter vi har for å analysere den. Det topologiske perspektivet i forskning går så ut på å orientere seg i, og hente kunnskap fra, et allerede etablert felt (ibid.) Dette har jeg i mitt prosjekt gjort ved å undersøke musikalsk

praksis knyttet til perkusjon og groove i ulike deler av verden, for så å bruke denne kunnskapen til å utvikle mitt perkusjonsspill ved akkompagnement av musikk med et norsk og nordisk uttrykk. Jeg har altså benyttet etablerte groover fra andre tradisjoner sammen med den nordiske kjernerytmikken i Aases komposisjoner, med mål om skape nye uttrykk og utvikle meg som skandinavisk håndperkusjonist.

### **3. MUSIKALSK RAMMEVERK**

#### **3.1 Sjangerforståelse**

Jeg vil i dette avsnittet redegjøre for noen forskjellige danserytmer i norsk folkemusikk som Andreas Aase og jeg har tatt utgangspunkt i. Jeg ønsker da ikke gå i dybden på verken det melodiske eller rytmiske, men vil kun kort redegjøre for taktarter, samt i noen tilfeller rytmikk og form.

Det finnes mange forskjellige navn på de ulike sjangerne innen folkemusikk. I følge Bakka (1993, s. 102) er det stor variasjon, både lokalt og nasjonalt. Det som blir kalt for polka i Hardanger, blir kalt masurka i Agder. Dette kan gjøre sjangerutdypelsen komplisert, men jeg velger i det videre å ta utgangspunkt i boka «Fanitullen» (Aksdal og Nyhus, 1993) sine definisjoner.

De norske danserytmene deles ofte inn i tre hovedgrupper: Nasjonaldansene, runddansene og turdansene. Nasjonaldansene består av springar, gangar, pols, rull og solodans, runddansene av vals, polka, masurka og reinlender, mens turdansene består av en felleseuropeisk dansemote, kontradans (Bakka, 1993, s 103). Jeg vil videre fokusere på kategorien runddansslåtter, i tillegg til nasjonaldansene springar og pols.

Begrepet slått blir generelt beskrevet av Waadeland (2008, s. 7) som en betegnelse på instrumental norsk folkemusikk. Dette er musikk som kom til landet på slutten av 1700-tallet, og ble mest populær der det var utbredt felemusikk, som i Nord-Norge, og kystdistriktene i sør (Aksdal, 1993, s. 153).

Runddansens vals noteres i 3/4-takt, og har gjerne en blanding av hurtige og rolige melodibevegelser (Aksdal, 1993, s. 154). Dette er noe som er tydelig i Andreas Aases låt «Sec», som jeg kommer tilbake til senere i teksten. På 1800-tallet utviklet det seg imidlertid



også en vals i todelt takt, i form av den skotske valsen. Som samlebegrep for denne typen todelt vals brukes i dag gjerne betegnelsen polka (Aksdal, 1993, s. 156).

Polka går i 2/4-takt, og har gjerne raske melodibevegelser med mange 16-deler (Aksdal, 1993, s. 158). Det finnes imidlertid også litt eldre polkaer der det spilles 8-deler, men da ofte i høyere tempo (ibid).

Reinlender er en runddans som også spilles i enten 2/4-takt eller 4/4-takt, men da med et roligere preg (Aksdal, 1993, s. 158). Den største forskjellen ligger imidlertid i rytmikken, da reinlenderen har mer et skotsk preg (ibid.). Jeg kommer tilbake til rytmen i reinlender under beskrivelse av låten «Lilt» seinere i teksten.

Nasjonaldansen springar beskrives av Aksdal (1993, s. 131) som med såkalt udelt takt, hvilket betyr at man får følelsen av å kun telle til 1, selv om låten er strukturert i en annen taktart. På slutten av 1700-tallet utviklet imidlertid springaren seg, og fikk også tredelt takt, med tyngde på tredje slag (Aksdal, 1993, s. 133). I Trøndelag og Østerdalen brukes navnet pols om denne nye stilen. Jeg vil komme tilbake til springar når jeg senere greier ut om låten «Fure».

Pols var opprinnelig delt inn i to deler: En fordans i 2/4 og etterdans i 3/4 (Aksdal, 1993, s. 133). Etterdansen bestod ofte av variasjoner av de melodiske delene i fordansen, bare spilt i 3/4-takt (ibid). Det er variasjoner alt etter hvor i landet polsen kommer fra. Eksempelvis har polser fra Hallingdal kort førsteslag og langt tredjeslag, mens Storelvdal har et utvidet tredjeslag, og pols fra Elverum har et kort tredjeslag (Aksdal, 1993, s. 139).

Aksdal (1993, s. 147) skriver at folkemusikken og dens sjangre er som dialekter, men at det da ikke er språket som sier noe om region eller sjanger. Snarere er det de forskjellige instrumentene og strukturene på låtene som gjør at vi kan si hvilken sjanger vi har med å gjøre, og hvor en slått kommer fra. I tillegg bidrar også tonalitet, både modalitet, harmonikk og valg av tonearter, samt de rytmiske forskjellene nevnt ovenfor.

### **3.2 Frasering, rytmikk og improvisasjon i norsk folkemusikk**

Blom (1993, s. 161) beskriver rytmikk og frasering som strømmer av toner som formes til en helhet, ved å danne grupperinger i et melodisk og rytmisk forløp.

I forbindelse med slåttespill trekker Aksdal (1993, s. 148) frem friheten i fremføringene. En slått kunne variere i form, og skulle være et stykke som under framførelsen levde der og da. Denne typen improvisatorisk frihet trekkes frem som en vanlig og vesentlig del av folkemusikken, og da særlig med tanke på rytmikk, frasering og ornamentering. Praksien har imidlertid endret seg, og siden starten av 1900-tallet har improvisasjonselementet vært lite fremtredende slåttemusikk (Aksdal, 1993, s. 148).

I mitt spill knyttet til dette prosjektet har jeg valgt den opprinnelige tilnærmingen, med innslag av improvisasjon i spillet. Dette ved å ta utgangspunkt i en groove, og siden variere og utvikle denne gjennom låten.

### **3.3 Kontekst og inspirasjonskilder**

Jeg vil nå omtale noen andre perkusjonister som har drevet med folkemusikk i Norden, og begynner da med Carl Haakon Waadeland. Waadeland er forfatter av boken «Trommeslåtter – En trommeslagers skattekiste», basert på Johannes Sundvor sine samlinger (Waadeland, 2008, s.7). Waadeland understreker trommenes viktige rolle i norsk folkemusikk, og belyser bruksområdene, som bryllupsspillinger, fest og dans (2008, s. 7).

Terje Isungset er en annen sentral norsk perkusjonist og komponist. Han er selvlært som trommeslager, med røtter i frijazz og folkemusikk (Sandbakk, 2020). Som musiker og komponist har han vært opptatt av å utforske og finne på egne ting, «der musikken ikke har vært før» (ibid). Dette kan tydelig oppleves i lytteeksempel 1, der Isungset viser hvordan han gikk frem i sitt prosjekt omhandlende instrumenter laget av is. Her har Isungset valgt en helt unik måte å utvikle den nordiske perkusjonsrollen på, der han stadig leter stadig etter nye uttrykk.

Neste perkusjonist jeg vil nevne er Petter Berndalen. Han kombinerer bakgrunnen sin fra svensk folkemusikk med indisk rytmesang, kalt kannakol. Prinsippet hans er å synge de forskjellige rytmene i forskjellige svenske folketoner, og så overføre rytmikken til trommer og perkusjon. Han tar for seg rytmene og tonene gjennom kannakol-metodikk og tar deretter i bruk melodi-rytmene på instrumentene, som du kan se og høre i lytteeksempel 2.

Den siste perkusjonisten jeg vil nevne er André Ferrari. Han kombinerer elementer fra ulike musikalske stilarter, og implementerer disse i den svenske folkemusikken. Dette kan høres i

lytteeksempel 3. Her fremfører Ferrari låten «Ploska», av og med gruppen Väsen. Dette er en polska, der Ferrari spiller en irsk-inspirert groove på noe som høres ut som en bodhran. Bodhran er et tradisjonelt irsk instrument, som blir brukt mye i den keltiske musikken.

#### **4. HOVEDDEL: UNDERSØKELSER OG DRØFTING AV EGEN ROLLE SOM PERKUSJONIST I FORBINDELSE MED PLATEINNSPILLING**

I denne delen vil jeg redegjøre for mitt eget spill på tre låter fra platen «Eon». Låtene er «Fure», «Lilt» og «Sec». Disse tre har jeg valgt fordi de er bygd over hver sin danserytme: Springar, reinlender og vals. Jeg bruker på disse låtene dessuten også tre forskjellige perkusjonsinstrumenter, og tar utgangspunkt i tre ulike groover/tilnærminger. Ved å se nærmere på dette låtmaterialet vil jeg vise hvordan jeg har tenkt og brukt tilnærminger fra ikke-nordiske musikkformer i den nordiske folkemusikken til Andreas Aase. Jeg drøfter fremgangsmåten min etter denne metodiske modellen:

1. Rammer og intensjoner
2. Utfordringer og problemløsning underveis
3. Musikalsk forløp

##### **4.1 Utstyrliste og groover**

Jeg vil i dette avsnittet beskrive de forskjellige instrumentene og groovene jeg har tatt utgangspunkt i, og hvordan jeg har brukt disse.

###### **4.1.1 Laptop conga**

Laptop conga er laget av Latin Percussion, og er inspirert av congas. Den tradisjonelle congaen er opprinnelig en høy, smal, enkeltskinns tromme. Det kan ligne litt på en tresylinder med et slagskinn på toppen (Solomon. 2016, s. 135).

Congateknikken er satt sammen av forskjellige slagtyper som:

L: venstre hånd

R: høyre hånd

H: håndbak

T: fingertupp

TH: tommel

S: slap

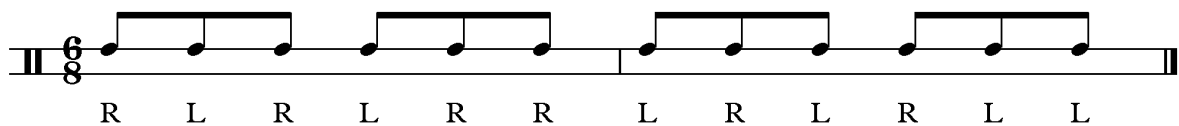
O: open

Disse slagbenevnelsene kommer jeg videre til å bruke for å beskrive de ulike groovene jeg bruker på laptop congaen. Slagteknikken med tommelen har jeg for øvrig lagt til selv, da jeg synes den passer godt til laptop congaen.

Laptop conga er en type conga som verken er høy eller smal, og heller ikke bruker skinn. Delen vi slår på er av tre, etter samme prinsipp som cajón, som er en treboks man sitter på, med slagflate på fremsiden. Laptop conga er en fusjon av disse to instrumentene, med to tonehøyder – akkurat som congas – men bygd som en cajón som man har i fanget (Solomon, 2016, s. 175).



Grooven jeg bruker på «Fure» spilles på laptop conga, og er dobbelparadiddel fra «the drummer's complete vocabulary» (Ramsy, 1998, s.4).



Når jeg senere i denne teksten nevner dobbelparadiddel, er det denne grooven jeg referer til. Et eksempel på tradisjonell congas brukt i moderne jazzmusikk kan man for eksempel høre i sangen «Palladium» av Weather Report, utgitt av Columbia Records i 1997. Her er det Manolo Badrena som spiller.

#### 4.1.2 Udu

Udu er opprinnelig et nigeriansk instrument, og ligner en leirkrukke med et hull på siden. Man kan spille på hele krukken, men det vanligste er å spille på den enden som krukken står på, eller på hullet på siden. Instrumentet spilles gjerne med flere av de samme slagteknikkene som conga, men med noen variasjoner, som for eksempel knipsing.

På udu brukes høyre hånd til å spille på hullet, mens venstre hånd spiller på nedsiden av instrumentet. Det er fullt mulig å bytte om på disse, eller å bruke begge hendene begge steder.

Jeg har valgt å bruke høyre hånd på hullet og venstre hånd på nedsiden. Når det gjelder lyden produsert ved å slå på hullet i uduen, så er det ved hjelp av ulik teknikk mulig å variere både tonehøyde og lengde på tonen.

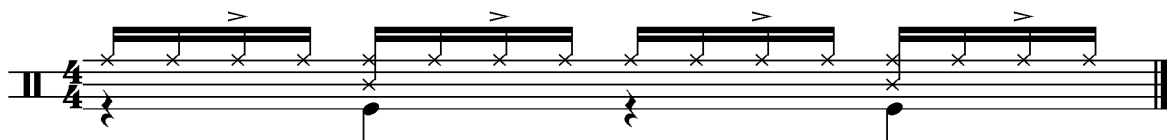


Udu kan høres i lytteeksempel 6 av David Kuckhermann, og i lytteeksempel 7 med Mino Cinelu og Miles Davis' orkester.

### 4.1.3 Reggae

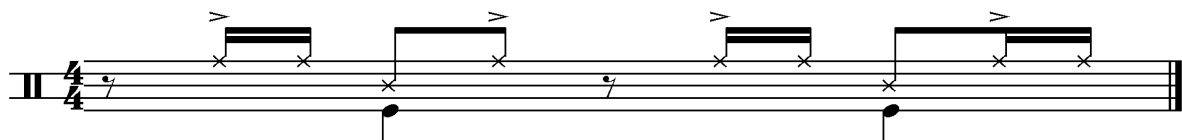
Reggae er en jamaicansk musikkform som oppsto på 1960-tallet (Holen, 2020). Den bygger på «slepende» rytmer og melodisk bass, gjerne i langsomt tempo (ibid).

Det finnes forskjellige trommegroover innenfor reggae, som for eksempel «one drop». Her ligger tyngden på andre og fjerde slag i takten, noe som er typisk for reggae:



På øverste linje er hi-haten notert, i midten skarptrommen med «x-stick», mens nederste linje viser basstrommen.

En liknende groove blir brukt i sangen «One Drop» av Bob Marley (lytteeksempel 5), utgitt i 1979 på platen «Survival», av plateselskapet Island Records. Her spiller Carlton Barrett trommesett, med utgangspunkt i en noe modifisert «one drop»-groove:



I dette noteeksempelet ser vi at Barrett kutter flere av 16-delene på hi-haten og markerer rytmen sammen med elgitaren. Denne grooven og «feelen» tok jeg utgangspunkt i under utformingen av mitt eget komp på låten «Lilt».

#### 4.1.4 Shaker og maraca

Maraca er en type shaker som brukes i latinamerikansk musikk. Den er formet som et avlang kule påmontert et håndtak (Solomon, 2016, s.185), og spilles ofte i par (da omtalt som maracas).



Maracassen er laget av tre, plastikk, metall eller kuskinn og er fylt med små gjenstander som erter, stein, ris, plastikkuler eller lignende (ibid).

Shaker er en fellesbetegnelse for lignende risteinstrumenter utformet på andre måter, som sylindere, egg, plastfrukt eller belgfrukter.

#### 4.1.5 Pandeiro og Ocean drum

Pandeiro er en rammetromme fra Brasil, med «jingler» rundt (Solomon, 2016, s. 140).

Trommen har slagskinn på den ene siden, som man spiller på med hendene (ibid). Man kan holde instrumentet med den ene hånden, sette den på stativ, eller legge den i fanget, slik jeg vanligvis gjør.

En kjent pandeiro-musiker er brasilianeren Jackson do Pandeiro. Han kan man høre spille pandeiro og synges på på «Capoeira mata um», utgitt på platen «O Cabra Da Peste» i 1966 av plateselskapet Continental.



Ocean drum er også en slags rammetromme. Den har imidlertid slagskinn på begge sider, og er fylt med små stålkuler. Her kan man få en «bølgende» effekt ved å rotere på trommen, eller så kan man spille med hendene på slagskinnet for å få en skarptrommelignende lyd.



#### 4.1.6 Fingercymbaler

Fingercymbaler er to små og tykke cymbaler som er festet sammen med en snor. Man spiller på dem ved å slå den ene cymbalen mot den andre, på siden, for å produsere en langt klingende tone (Solomon, 2016, s. 157).



#### 4.2 «Eon»

Andreas Aase beskriver repertoaret på platen «Eon» som en samling av gamle og halvveis avglemte pop- og jazzidéer (Aase, 2019). Dette er låtidéer som han har hatt liggende fra gamle øvingsopptak, spilt inn på kassetter (ibid). Låtene har han så skrevet om til akustisk tenorgitar, og tilført sine «ny-skandinaviske» idéer til de opprinnelige skissene (ibid).

Første versjon av platen ble spilt inn med gitar alene høsten 2018. Våren 2019 begynte Aase og jeg som sagt å spille sammen, og fant da raskt en god tone i vårt musikalske samspill. Høsten 2019 bestemte vi oss så for å legge perkusjon på den allerede innspilte plata «Eon».

Å spille inn perkusjon på allerede innspilt materiale er ikke noe jeg har gjort mye av tidligere. Plata var imidlertid (og heldigvis) spilt inn med metronom, noe som gjorde mitt innspillingsarbeid mye enklere. Jeg vil nå se nærmere på tre av låtene jeg la perkusjon på, med fokus på hvordan vi jobbet frem uttrykket og arrangementene.

#### 4.2.1 «Fure»

##### *1: Rammer og intensjoner*

Målet med å legge til på perkusjon «Fure» var ikke å forandre på låtens grunnleggende karakter, men heller å supplere og utvikle «soundet» som Andreas allerede hadde etablert med soloinnspillingen sin. I arrangeringsprosessen testet vi forskjellige ideer med hensyn til både groover og perkusjonsinstrumenter, og tok blant annet i bruk udu. Vi endte imidlertid opp med laptop conga, som vi mente passet best til denne komposisjonen.

I arrangementet ønsket jeg en form for oppbygning, og forsøkte oppnå dette ved å spille én figur på første del av låten, og en annen på resten av låten. Dette kommer jeg tilbake til.

«Fure» er en springar, der A-delen går i 4/4-takt, mens resten av låten går 3/4-takt. Det ene verset begynner med stum ener, som er et virkemiddel Andreas Aase har lånt fra Rørospols (jfr. lytteeksempel 4), og det er få betoningene av tung taktid, noe som jeg synes gir låten god fremdrift.

##### *2: Utfordringer og problemløsning underveis*

Det å legge groove på en ferdig innspilt komposisjon viste seg å være utfordrende på flere måter, og vi måtte virkelig finne ut hva vi ville med groove og rytmikken. Aases komposisjoner er komplekse, med mange taktartskifter og variasjoner, og vi kom derfor fram til at vi ønsket at trommene her skulle fungere som et stabiliserende element. Dette etterstrebet jeg så ved å spille variasjoner over faste rytmiske ostinater.

Hovedgrooven jeg bruker bygger på dobbelparadiddler som utgangspunkt.

Dobbelparadiddlene gir grooven en følelse av 6/8-delstakt, noe vi mente passet godt til komposisjonen. Jeg opplever at rytmikken og fraseringene i gitaren ble tydeligere, og at motrytmene hans trådte enda klarere fram når jeg spilte dette stabile, sykliske kompet. For å skape variasjon valgte vi så videre å bygge opp låten ved å legge til ett og ett element. Dette kommer jeg tilbake til i neste punkt.

##### *3: Musikalsk forløp*

I dette avsnittet vil jeg forklare hvordan jeg har valgt å bygge opp låten og hva jeg spiller på de forskjellige delene.





Mitt spill på «Fure» inneholder også mye improvisasjon. Jeg tar utgangspunkt i grooven jeg har skrevet over, men går ofte bort fra den både med tanke på slagmønstre og hvilken tone jeg kaller frem. Som tidligere i teksten av Aksdal (1993) er det ikke så vanlig med improvisasjon lengre i den moderne folkemusikken, men i duoen vår er det helt vanlig. Dette kan kanskje være med å skape et mer moderne uttrykk, og bringe folkemusikken fremover.

Jeg synes dette førte til mer tydelighet i komposisjonen. Vi fikk frem flere av de rytmiske vendingene i gitarspillet og vi fikk bygd opp låten på en annen måte, ved å legge på ett element av gangen, litt etter litt.

#### **4.2.2 «Lilt»**

##### *1: Rammer og intensjoner*

I denne komposisjonen testet vi også mye forskjellig, med hensyn til både instrumenter, rytmikk/groove og oppbygning. Endelige valg ble ikke gjort før under selve innspillingen av platen, da vi bestemte oss for at perkusjonen skulle komme inn sent i låten.

«Lilt» er en reinlender i 2/4-takt, med flere 16-delsløp. Dette trekker Blom (1993, s. 169) fram som kjennetegn på sjangeren. Formen på låten er todelt (AABBA), med en liten variasjon på siste A-del. Dette er også typisk for reinlenderen (Blom, 1993, s. 169).

Siden det skjer mye i gitarspillet på denne låten, ønsket jeg å skape mer rom i spillet mitt. Dette prøvde jeg å oppnå ved ikke spille for mange slag, og heller supplere med enkle figurer på et passende instrument. Valget falt da på udu, og rytmikken er inspirert av reggae.

##### *2: Utfordringer og problemløsning underveis*

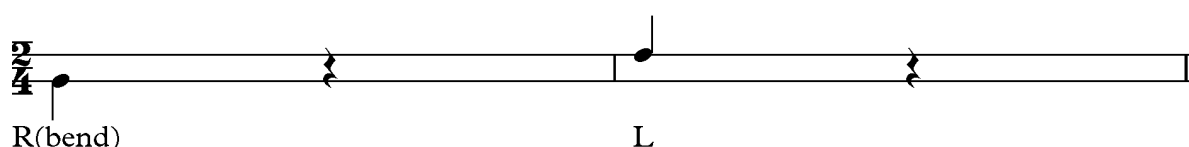
Gitarstemmen i denne låten forskyver rytmikken, og gjør at følelsen av 2/4-takt ikke er åpenbar under hele stykket. Aase spiller for eksempel grupper på fem 16-delsnoter i starten av B-delen. Dette skaper en illusjon av at taktarten forandrer seg, til tross for at den i virkeligheten er stabil og lik gjennom hele stykket. Vi forsøkte så å gjøre taktarten tydeligere ved at jeg markerte det første slaget i hver takt i starten av B-delen. Dette er ikke typisk for reggae, men jeg syntes det skapte en fin kontrast til gitarspillet.

Det var også partier i låten der gitarstemmen var litt luftigere. I B-delen har gitaren noen takter med 8-dels rytmikk, hvilket gav plass til mer udu. I disse partiene fylte jeg så ut med

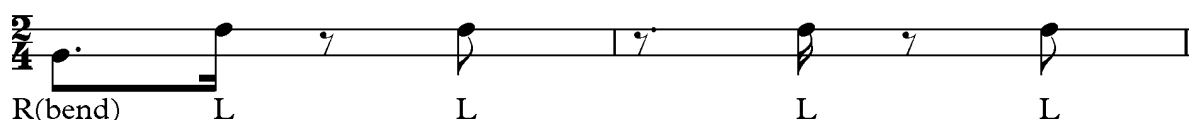
16-delsbasert improvisasjon, og man kan godt si at jeg tok litt over rollen som improviserende solist akkurat her.

### 3: Musikalsk forløp

«Lilt» bygger som nevnt på en AABBA-form. Jeg ventet to A-deler med å komme inn, og var med fra opptakt til første B-del. I starten av denne delen spiller jeg følgende groove:

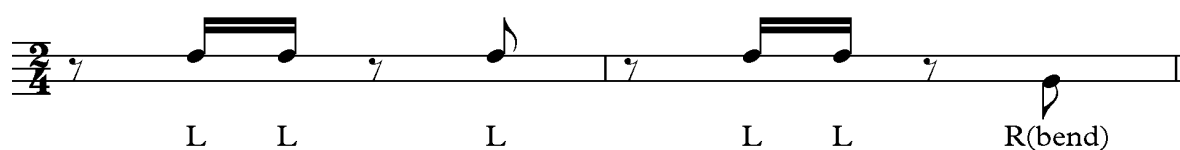


Med denne grooven ønsker jeg da som nevnt å gi plass til de rytmiske linjene i gitarstemmen. Etter de fire første taktene går jeg over til en relativt «åpen» groove, med et markert førsteslag i annenhver takt. Jeg gjør dette for å skape et tydelig rytmisk holdepunkt.



I B-delen har jeg også noen takter (eksempelvis takt 62) der jeg spiller «solo», slik at fokuset skiftes litt over fra gitar til perkusjon. Dette skjer begge gangene B-delen spilles, samt i overgangen til siste A-del. Som nevnt tidligere er ikke dette lenger veldig vanlig i den moderne folkemusikken. Det er heller ingen improvisert soloseksjon for gitaren i denne låten, så det som forekommer av improvisasjon står altså perkusjonen for.

Tilbake på A-delen spiller jeg en mer reggae-inspirert groove:



I denne grooven spille jeg ikke førsteslaget, men legger i stedet tyngden på slag to. Jeg varierer så mye rundt de rytmiske figurene notert ovenfor.

I hele denne låten har jeg brukt improvisasjon og variert rytmikken underveis. Det er få takter som er like, og delene spilles sjeldent likt når de repeteres. Med dette ønsket jeg å bidra til å skape et lydbilde som i korte strekk visket ut den rytmiske forankringen i lytterens øre, og skapte spenning og undring. Lytteren vet kanskje ikke helt hvor det rytmiske tyngdepunktet ligger, og mottar få faste holdepunkt av gitar og perkusjon, som bytter litt på å markere

taktart. Gitaren spiller for øvrig også flere relativt statiske linjer, og da opplevde jeg at det kunne være fint å legge en litt uforutsigbar groove.

Gitarens gjentakende spill, med mange 16-dels-bevegelser som forskyver linjene over taktstreken, gjorde det utfordrende å finne frem til en groove som passet låten. Jeg synes imidlertid det til slutt fungerte bra med udu-lyden og reggae-rytmikk som utgangspunkt. Jeg kunne godt ha spilt en groove som var mer gjentakende og ikke så fri som det jeg gjorde, og dermed gjort låten ble mer logisk for lytteren. Hadde vi valgt en slik løsning, kunne låten imidlertid etter min oppfatning ha mistet noe av spenningen.

### 4.2.3 «Sec»

#### *1: Rammer og intensjoner*

Sec er en vals, som inneholder en blanding av hurtige og rolige melodibevegelser. Dette er beskrevet som typiske trekk i valesjangeren (Aksdal, 1993, s. 154). I arbeid med denne låten ønsket vi å utforske ulike rytmiske nivåer i musikken. Jeg valgte da å benytte meg av en polyrytmisk figur, såkalt 3 mot 2. Her spilles 3 like lange toner med ene hånden, samtidig som 2 toner, med til sammen like lang varighet som de øvrige 3, med den andre hånden. Denne grooven valgte jeg for å skape en følelse av en slags «evigvarende» groove. I 3 mot 2 har man to ulike grunnpulser, der grooven på en måte vil gå i sirkel. Man kan si at den ene rytmen går i 3/4-delstakt, og den andre i 2/4-delstakt. 3/4-delstakten går i et hurtigere tempo enn 2/4-delstakten, hvilket gjør at de to ulike figurene går opp med samme ener etter en 3/4-delstakt.

Andreas Aase og jeg ønsket med dette å oppnå noe annet enn en tydelig 3/4-dels groove. Det instrumentet vi så opplevde at var best egnet til å fremføre det ønskede kompet var to shakere, i form av maracas. Ved å spille polyrytmisk mellom høyre og venstre hånd fikk vi så den effekten vi var ute etter.

#### *2: Utfordringer og problemløsning underveis*

En utfordring knyttet til å spille shaker er at det er en naturlig treghet i instrumentet. En shaker er fylt med små gjenstander, hvilket fører til at anslaget i instrumentet blir forskjøvet. Dette er noe man må være bevisst når man spiller. I mitt tilfelle var det dessuten ikke bare én rytme jeg skulle fokusere på, siden jeg ønsket å spille forskjellige rytmer som brøt med 3/4-

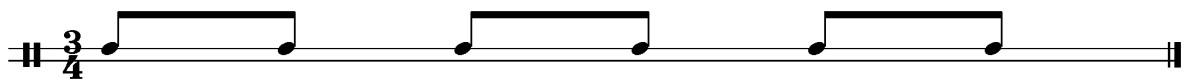
delsgrooven i gitaren. For å tydelig få frem den polyrytmiske effekten, måtte jeg derfor ligge konstant litt foran på beaten, og «pushe» tempoet for å alltid ligge i forkant av gitaren.

Noe annet vi jobbet med var balansen mellom høyre og venstre hånd med hensyn til lydstyrke. Skulle 2/4-delsgrooven eller 3/4-delsgrooven høres best? Jeg valgte da å spille mer markert på 2/4-delsgrooven, siden den brøt mot gitaren og slik bidro til å skape flere rytmiske lag i musikken.

### 3: Musikalsk forløp

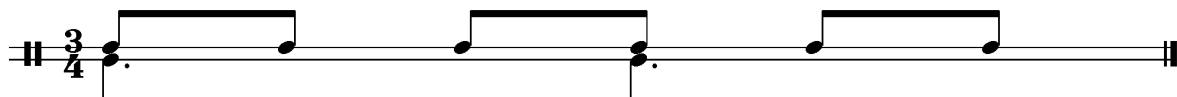
Komposisjonen består av fire deler, i tillegg til en solodel: A, B, C, D og E (solo).

Perkusjonen lot vi først komme inn på B-delen, hvor jeg spiller denne figuren i høyre hånd:



Her spiller jeg 8-deler, og må da spille maracasen begge veier for å få frem slagene og nullstille innholdet til neste slag. Jeg spiller altså kun 4-deler fremover, og må time bevegelsen min bakover for å treffe med etterslagene.

På C-delen legges polyrytmikken på:



Her unngår jeg bevisst å doble rytmen i høyre hånd. Dette for å ikke få for mange rytmer som bryter med underdelingen til Andreas. På opptaket kan man høre at innholdet i shakeren lager en lyd som kan minne om en guiro (lite, kubansk skrapeinstrument). Dette er en effekt som jeg mener passer fint inn i lydbildet.

Grooven jeg spiller på C-delen bruker jeg videre frem til andre gang vi er ferdige med D-delen. Da hopper vi til solopartiet, E, der jeg improviserer. I denne soloen frigjør jeg meg og bryter helt med den etablerte grooven og rytmikken som ligger i gitaren. Gitarens rytmikk her bygger på den samme polyrytmiske figuren jeg brukte tidligere, med 3 mot 2-prinsippet. Min idé for soloen var forestillingen om et fallende løvblad, som fikk mer og mer fart underveis. Løvet skulle også møte noen hindringer i luften før det stoppet opp. Dette forsøkte jeg å markere ved å spinne maracasene rundt og rundt, og variere hvor jeg spilte med tanke på

plassering i forhold til mikrofonene. Jeg både løftet hendene og spilte nede ved låret, samt fra side til side. Dette for å skape en sirkulerende effekt. Jeg varierte også med å spille dobbeltslag, høyre-høyre-venstre-venstre hånd, for å få frem hindringene i luften.

Når soloen ender går vi tilbake til A-delen, og avslutter i takten før C-delen. I dette sluttpartiet spiller jeg den samme grooven som jeg gjorde før soloen.

#### 4.2.4 Øvrige låter på albumet

Albumet «Eon» inneholder også fire andre låter med perkusjon, i tillegg til de som til nå er omtalt. Jeg vil nå bare kort nevne hva som ble gjort på disse låtene.

«Eon»:

Dette er tittelsporet, som setter anslaget på albumet. Låten er skrevet over rytmen polska, som er en svensk variant av pols. (Forskjellen er at pols går i 3/4-delstakt med triolunderdeling, mens polska går i 3/4-delstakt med 16-dels underdeling. Dette kan høres i lytteeksempel 8).

Når vi kom i studio fungerte det ikke helt med Pandeiro, som var det instrumentet vi opprinnelig hadde valgt til denne låten, og vi måtte dermed gjøre endringer. Vi besluttet så at vi ønsket en litt større trommelyd, som samtidig ikke måtte være *for* stor. Løsningen ble en gulvtom med et gulvteppe over. Gulvtomen hører vanligvis hjemme i et trommesett, men fungerte i denne sammenhengen også meget godt alene. Grooven jeg valgte her kalles train beat, som er mye brukt i country-musikk.

«Son»:

På denne låten brukte vi pandeiro og fingercymbaler. Vi valgte da imidlertid å dempe alle «jinglene» rundt pandeiroen, og dermed kun sitte igjen med lyden av rammetroppen. Dette oppnådde jeg ved å feste et kjøkkenhåndkle rundt jinglene.

«Norian»:

På denne brukte vi ocean drum, for å skape en bølgelignende bakgrunnslyd uten markert rytmikk.

«Roll»:

Her tok vi i bruk en kombinasjon av laptop conga og shaker.

#### **4.2.5 Resultat: «Eon»**

Til sammen utgjorde de hittil omtalte låtene en nyinnspilling av platen «Eon». Platen har totalt 8 spor, hvorav 7 av sporene nå har perkusjon. Vi forsøkte å legge perkusjon på låten «Smi» også, men kom fram til at sangen fungerte bedre uten. Vi testet forskjellige groover og instrumenter, men ingen av disse tilførte verken rytmiske kontraster, fremdrift eller spenning i nevneverdig grad. Låten er en brudemarsj, og det kunne derfor vært naturlig å tenke at perkusjon ville passe her, med tanke på slåttetrommetradisjonen i festlige lag. «Smi» mente vi imidlertid altså at fungerte best med kun gitar.

Under innspillingen av «Eon» ønsket vi et mest mulig naturlig og «live» preg. Det prøvde vi å oppnå ved å spille inn forskjellige perkusjonsinstrumenter i samme opptak. Vi gjorde imidlertid et unntak på «Roll», hvor vi la på kastanjett i et eget «take». Grunnen til det var at kastanjetten var mer lydsterkt enn laptop congaen, noe som gjorde miksing utfordrende. Platen er ellers utelukkende spilt inn med kun ett perkusjonsinstrument på hver låt. Dette er en fordel for oss når vi skal spille platen «live», siden det da vil være mulig å framføre låtene likt som på innspillingene, uten å gjøre kompromisser.

### **5. OPPSUMMERING OG AVSLUTNING**

I denne oppgaven har jeg beskrevet min bruk av ulike perkusjonsinstrumenter og groover spilt på komposisjoner skrevet Andreas Aase, med platen «Eon» som sluttresultat. For å plassere prosjektet i en musikalsk kontekst har jeg omtalt noen utvalgte sjangre innen norsk folkemusikk, og da beskrevet kort hva som kjennetegner disse. Jeg har også nevnt typiske trekk i norsk folkemusikk mer generelt, med tanke på rytmikk, improvisasjon og form.

I teksten har jeg også belyst hvordan jeg gikk frem metodisk i arbeidet med å utarbeide perkusjonsspillet som til slutt ble brukt på platen. Metoden min var da å hente kunnskap fra eksisterende teori omhandlende både den norske og nordiske folkemusikktradisjonen, i tillegg til andre land og kulturers musikalske praksis med hensyn til perkusjonsinstrumenter, rytmikk og groove. Jeg har så i løpet av prosjektet eksperimentert med å kombinere instrumenter og groover fra ulike tradisjoner, for å oppnå de effektene og skape det uttrykket vi ønsket oss. Prosessen med å skape et kunstnerisk produkt er altså i dette tilfellet basert på flere typer kunnskap og ferdigheter. Dette inkluderer både ferdigheter jeg har tilegnet meg gjennom mange timer med generell øving opp gjennom årene, samt den nye kunnskapen jeg har fått

gjennom å samle spesifikk informasjon og utforske forskjellige idéer knyttet til dette prosjektet.

Etter å ha fullført innspillingen av «Eon», står det nå enda tydeligere for meg at musikk er et språk som ikke gjør forskjell på hvor du kommer fra, eller hva slags bakgrunn du har. Mange spennende uttrykk kan skapes idet man kombinerer ulike tradisjoner, og dette er noe som kan bidra til å utvikle kunsten videre. Som Aksdal (1993) understreker, så er folkemusikken i stadig utvikling, og den kommer til å fortsette å forandre seg kontinuerlig.

Jeg vil bruke det jeg har lært gjennom dette prosjektet videre i mitt samarbeid med Andreas Aase, og fortsette å lete frem nye løsninger med hensyn til perkusjonsspill i moderne nordisk folkemusikk. Dette håper jeg så at skal resultere i nytt og forhåpentligvis nyskapende materiale, som kan presenteres for publikum på konserter og gjennom nye innspillinger.



*(Foto: Kristoffer Hylland Skogheim)*



## 6. VEDLEGG

### 6.1 Lytteeksempler

- 1: Terje Isungset: <https://www.youtube.com/watch?v=2QDEpP07Dug>
- 2: Peter Berndalen: <https://www.youtube.com/watch?v=4poQ86URk3Q&t=708s>
- 3: Andre Ferrari: <https://www.youtube.com/watch?v=HmIqbWiokHQ>.
- 4: Rørspols: <https://www.youtube.com/watch?v=kSKLuYKqXUE>
- 5: One drop – Bob Marley: <https://www.youtube.com/watch?v=G7DnJayQ1Qk>
- 6: David Kuckhermann: <https://www.youtube.com/watch?v=SDHOqVRA9Ks>
- 7: Mino Cinelu <https://www.youtube.com/watch?v=yJp5dan-9FM>
- 8: Polska: [https://www.youtube.com/watch?v=1s2qDfZhg\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=1s2qDfZhg_s)

### 6.2 Link til filmer på Youtube og Spotify

Spilleliste:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLd0Oca-7iuY3EG25v22v4GbO0kgu4Kfzl>

Fure:

<https://youtu.be/UhX3Q9IwPfA>

Lilt:

<https://youtu.be/vdgJJ3a-NSk>

Sec:

<https://youtu.be/pr1YqaVtp5w>

**Spotify:**

<https://open.spotify.com/album/2tR1KmjBdpXUiUY8d3lefQ?si=f-Vo6-1XQO6JaRL551xHaQ>

### 6.3 Link til notene til Fure, Lilt og Sec, skrevet av Andreas Aase

<https://www.researchcatalogue.net/view/574297/576001>

## Litteraturliste

Aase, A. (2019). Eon – blurring lines on a small (time) travel guitar.  
<https://www.researchcatalogue.net/view/574297/575083>

Aksdal, B., Nyhus, S. (1993). Fanitullen. Universitetsforlaget AS.

Cahnmann-Taylor, M. (2008). Arts-based research. Histories and new directions. I M.  
Cahnmann-Taylor, & R. Siegesmund (Red.), *Arts-Based Research in Education. Foundations for Practice*. (ss. 3-15). Oxon and New York: Taylor and Francis.

Malterud, N. (2007, 21 april). Vekt på kunstnerisk utviklingsarbeid.  
[https://www.ninamalterud.no/pdf/cv/UHR\\_vekt\\_paa\\_kunstnerisk\\_utviklingsarbeid\\_2007.pdf](https://www.ninamalterud.no/pdf/cv/UHR_vekt_paa_kunstnerisk_utviklingsarbeid_2007.pdf)

Nyrnes, A. (2012). Kunnskapstopologi. Johansen, A. (red.). *Kunnskapens språk*. AIT Oslo AS

Sandbakk, E. W. (2020, 23 april). Intervju Terje Isungset.  
[https://www.facebook.com/groups/630440180866821/post\\_tags/?post\\_tag\\_id=641249776452528](https://www.facebook.com/groups/630440180866821/post_tags/?post_tag_id=641249776452528)

Solomon, S. Z. (2016). How to write for percussion. Oxford university press

Ramsay, J. (1998). The drummer's complete vocabulary. Alfred music publishing co., inc.

Rasmussen, B. (2012). Kunsten å forske med kunsten. Et blikk på kunnen utfra praksis-teori-relasjonen. Gjørum, R. G. & Rasmussen, B. (Red.). *Forestilling, fremføring, forskning. Metodologi I anvendt teaterforskning*. Akademika. Trondheim

Rolland, K.H. (2017). Metodebok for kreative fag. Næss, H.E, Pettersen, L. (red.)  
Universitetsforlaget.

Waadeland, C.H. (2008). Trommeslåtter – en trommeslagers skattekiste. Tima forlag,  
Trondheim