

MASTEROPPGAVE

Emnekode: MUS5015_1

Navn: Robin Barsleth

Slagverkmusikk for det moderne trommesettet - inspirert av vestafrikansk trommetradisjon

Percussive music for the modern drumset –
inspired by West African drumming tradition

Dato: 28.05.21

Totalt antall sider: 35

Innholdsfortegnelse

SAMMENDRAG	II
ABSTRACT	II
FORORD	III
INNLEDNING OG BAKGRUNN FOR PROSJEKTET	1
1.0 PROSESS, PROBLEMSTILLING OG AVGRENSNING	2
1.1 PROSJEKTETS FORLØP	2
1.2 PROBLEMSTILLING.....	2
1.3 STRUKTUR PÅ OPPGAVEN.....	3
1.4 AVGRENSNING	3
2.0 DET Å FORSKE PÅ KUNST	4
2.1 KUNSTNERISK UTVIKLINGSARBEID	4
2.2 SEMIOTIKK	5
3.0 KONTEKSTUELT SPOR – SENEGALESISK SLAGVERKSTIL	6
3.1 EN TRADISJON FOR TROMMESLAGERE	6
3.2 SABAR – BÅDE INSTRUMENT OG ENSEMBLE.....	6
3.3 UTNYTTELSE AV TROMMEN	7
3.1.3 IMPROVISATORISK ASPEKT OG SAMSPILL	8
4.0 KONTEKSTUELT SPOR – DET MODERNE TROMMESETT	9
4.1 DET MODERNE TROMMESETT	9
4.2 OVERFØRING TIL MODERNE TROMMESETT	10
5.0 METODE: UTFORSKNING AV RYTMER, UTØVING OG TILPASNING PÅ MODERNE TROMMESETT	11
5.1 TILNÆRMING	11
5.2 KILDEMATERIALET OG RYTMER.....	11
5.3 BEN AYLON – “ONE MAN TRIBE”	12
5.4 NDJOUK – FØRSTE FASE	12
5.4.1 <i>Ndjouk – Andre fase</i>	13
5.5 LAC ROSE – FØRSTE FASE	14
5.5.1 <i>Lac Rose – Andre fase</i>	15
5.6 INNER CURRENT – FØRSTE FASE.....	15
5.6.1 <i>Inner Current – Andre fase</i>	16
5.7 BATAGRAF.....	16
5.7.1 IMPROVISASJON OG SPILLEFRIHET	17
6.0 «INTEMPOREL»	18
7.0 OPPSUMMERING OG KONKLUSJON	25
7.1 VEIEN VIDERE	26
8.0 VEDLEGG	27
8.1 LYTTEEKSEMPLER	29
REFERANSELISTE	30

Sammendrag

Det kunstneriske utviklingsarbeidet jeg har foretatt meg i dette prosjektet er en utforskende prosess hvor jeg som norsk pop og rock-trommeslager har undersøkt og oversatt rytmiske mønstre og prinsipper innen vestafrikansk slagverkmusikk til moderne trommesett. Dette har vært med mål om å kunne anvende erfaringene i en slagverkduo og utvikle meg selv som en moderne trommeslager. Motivasjonen for gjennomføringen har vært en pågående genuin interesse for den musikken som utøves av de vestafrikanske trommeslagerne, og et ønske om å finne ny inspirasjon på eget instrument. Arbeidsprosessen dokumenteres av videoopptak og viser min utvikling og oversettelse til moderne trommesett. Prosjektet resulterer dermed i at erfaringene anvendes sammen med Pål Gøran Neergaard i slagverkmusikk for duo.

Abstract

The artistic development I am working on in this project is an exploring process, where I as a Norwegian pop and rock drummer have looked at and translated rhythms and principles that arise from West African drumming traditions to the modern drum set. The goal has been to apply the findings in a percussive duo and develop myself as a modern drummer. My motivation has been a genuine ongoing interest for the music involved with rhythmic West African music and a wish to find new inspiration on playing my instrument. My work and progress are documented by video and illustrates my take on the rhythmic patterns and principles translated to the modern drum set. My experiences during this project shall also be applicable to be played together with another drummer and the projects final phase.

Forord

I skrivende stund er det nøyaktig 6 år siden jeg gikk ut fra det som ble aller siste kull på musikklinjen ved Fosen Videregående skole. Dette var den perioden i livet mitt som virkelig fikk musikkinteressen i gang for alvor, og jeg har siden den gang vært musikkstudent hos Nord Universitet. De to siste årene har for meg vært basert på å spille musikk i forskjellige besetninger og jeg har samtidig forsøkt å tenke ut en løsning for hvordan et eventuelt masterprosjekt skulle ha sett ut. Ved å se tilbake på hva jeg har gjort av musikk de siste årene så er det ett prosjekt som skiller seg ut og som til slutt ble til det aktuelle masterprosjektet.

Ved min hovedinstrumenteksamen på bachelorstudiet i faglærer musikk ble jeg av slagverklærer Trond Kopperud inspirert til å lage et verk for kun slagverk sammen med medstudent Pål Neergaard. Dette var jeg skeptisk på i starten, men oppgaven ga fort mersmak og jeg valgte å inkludere resultatet som introduksjon til eksamenskonserten. Det er også da naturlig for meg at det er denne slagverkduoen som skal utnyttes i mitt masterprosjekt.

Arbeidet med dette masterprosjektet utgjør det som for meg er siste del på studiet «master i musikk» ved Nord Universitet. Etter oppstarten av dette prosjektet har jeg anskaffet meg verdifull kjennskap til musikk fra blant annet vestafrikansk slagverkmusikk og har i prosessen også tilegnet meg ny kunnskap på mitt hovedinstrument som er moderne trommesett. I tillegg har arbeidet gitt meg en helt ny tilnærming til hvordan samspill kan struktureres sammen med en annen musiker i eksempelvis slagverkmusikk.

Jeg ønsker å rette en stor takk til alle som har vært involvert i arbeidet med å gjøre dette prosjektet gjennomførbart. En spesiell takk rettes mot veileder Dag Mattis Kleppen for gode samtaler og råd gjennomgående i masterarbeidet. I tillegg skal min slagverkkollega Pål Neergaard takkes for å ta seg tiden til å utføre slutfasen av prosjektet sammen meg i slagverkduo.

Innledning og bakgrunn for prosjektet

Ved et tilbakeblikk på mitt liv med musikk så er det liten tvil om at mitt hjerte brenner for det å utøve musikk. Jeg mestrer også enkelte sjangre bedre enn andre, og det musikalske materialet jeg har utøvet de siste 7-8 årene har i hovedsak vært populærmusikk av diverse arter. Den dag i dag er jeg med i to faste besetninger som skriver original musikk, hvorav den ene er countrypreget popmusikk og den andre baserer seg på et noe mer moderne pop-rock uttrykk. Erfaringen jeg har gjort i begge ensemblene og som har drevet meg til å gjennomføre det prosjektet jeg skal presentere er hvor fastlåst jeg kan gjøre meg som trommeslager og kun spille de rytmene jeg med sikkerhet vet fungerer.

Som en reaksjon på dette er planen videre å jobbe meg igjennom en prosess, hvor jeg skal utforske og bli kjent med elementer fra den vestafrikanske musikktradisjonen. Som trommeslager ble det da også naturlig for meg å skulle se nærmere på rytmiske prinsipper, og gjennom et overfladisk innsyn i musikken og samtaler med mer kunnskapsrike musikere har jeg kommet frem til at det i hovedsak er senegalesiske rytmetradisjoner jeg skal arbeide med de neste månedene. Året 2020-2021 ble også en annerledes tid for oss alle på flere måter. Den pågående og usikre virussituasjonen har i stor grad formet hvordan arbeidet mitt med dette prosjektet har foregått. Dette leder til at jeg i dette prosjektet i stor grad er både observatør og utøver, og jeg legger derfor stor vekt på det å observere, lytte og utforske som forskningsmetode gjennomgående i prosjektet.



(Fotografi av Astrid Marie Solli. Her med Daijk.)

1.0 PROSESS, PROBLEMSTILLING OG AVGRENSNING

1.1 Prosjektets forløp

Arbeidet med dette prosjektet kan deles inn i fire forskjellige faser: Forberedelse, innøving, overføring og formidling.

Forberedningsfasen var den mest tidkrevende, og gikk i stor grad ut på å sette meg inn i det som for meg har vært et ukjent område både kulturelt og musikalsk. Jeg har gått inn i temaet relativt uten særlige forkunnskaper, og dermed går mye av tiden i den første fasen til veiledning, bøker, artikler, video og lydinnspillinger som omhandler det jeg skal forske på. Selv om dette prosjektets hensikt er et kunstnerisk utviklingsarbeid og ikke nødvendigvis fyller kriteriene som en musikketnografisk oppgave, så vil det være en styrke for meg som både forsker og utøver i denne sammenhengen å lære det jeg kan om kulturen bak musikken for å kunne forstå den bedre. *Innøvingsfasen* baseres i hovedsak på å kopiere og kunne utføre de aktuelle rytmene for prosjektet så tro opp mot kildematerialet som mulig. Dette var også tidkrevende og til tross for å være trommeslager ble dette en helt ny måte å tilnærme seg slagverk på. *Overføringsfasen* tar utgangspunkt i å skulle overføre de spesifikke mønstrene til det moderne trommesettet som er mitt hovedinstrument. Dette foregår gjennom en prosess hvor jeg oversetter teknikk som stammer fra Wolof-folket til vestlig trommenotasjon. Til slutt skal *formidlingsfasen* dokumentere den siste av to kreative økter mellom meg selv og en slagverkkollega, hvor jeg benytter de erfaringene og rytmiske figurene jeg har gjennomgått i prosjektet og skape en egen vri på de innstuderte rytmene.

1.2 Problemstilling

På bakgrunn av det jeg har gjennomgått er masterarbeidet utført i henhold til følgende problemstilling.

Hvordan kan jeg som norsk trommeslager utforske og oversette rytmiske prinsipper fra senegalesisk slagverkmusikk til moderne trommesett, med mål om å kunne anvende musikalske ideer og utvikle meg selv som en moderne trommeslager?

1.3 Struktur på oppgaven

Innledningsvis vil jeg ta for meg de prinsippene jeg jobber etter, avgrense prosjektet og presentere prinsipper som er tilknyttet kunstnerisk utviklingsarbeid. Videre vil jeg legge frem det musikalske rammeverket og relevant kunnskap som har påvirket hvordan min utøvelse har foregått. Jeg vil deretter gå nærmere inn på fremgangsmåten og de erfaringene jeg har gjort i arbeidet med det aktuelle kildematerialet. Til slutt vil jeg anvende både rytmer og erfaringer i slutfasen for dette prosjektet, som er slagverkmusikk for duo.

1.4 Avgrensning

Jeg vil i dette prosjektet presentere en forskningsprosess hvor jeg har oversatt senegalesiske slagverkprinsipper til moderne trommesett for å inspirere til slagverkmusikk i duo. For å gjennomføre dette arbeidet har jeg tatt utgangspunkt i tre isolerte rytmer spilt av trommeslageren Ben Aylon som jeg oversetter gjennom Wolof-teknikk, og jeg har også sett til den norske gruppen Batagraf for inspirasjon når det gjelder det å strukturere samspill sammen med en annen trommeslager. I tillegg vil jeg se til trommemester Doudou N'diaye Rose for inspirasjon når det kommer til å fange lyden av ensemblet.

Fordi trommetradisjonen i Senegal er intrikat og jeg ikke er senegaleser selv vil jeg unngå en situasjon hvor jeg feilinformerer grunnet manglende erfaring innen tradisjonen. Derfor vil jeg i dette prosjektet holde meg til elementer hvor jeg har pålitelige kilder som kan understøtte de påstandene, navnene og prinsippene jeg henviser til. Gitt min posisjon i forhold til musikkstilen er derfor dette ikke å regne som et fornyings eller videreføringsprosjekt, da forutsetningene og problemstillingen i dette prosjektet er av en annen art.

Det å velge Ben Aylon som kilde til musikalsk materiale til tross for å ikke være oppvokst i Senegal begrunner jeg med at musikken han spiller, og som han også henviser til gjentatte ganger på egen hjemmeside er gjennomgående basert på senegalesisk slagverktradisjon. Han har også fått både anerkjennelse og godkjennelse fra den berømte senegalesiske Rose-familien, noe jeg mener gir ham en kredibilitet i forhold til dette prosjektets premisser. Med alt Aylon viser til av egen spilling på internett blir video også dermed den mest aktuelle formen for innstudering av for min del, og Aylon får dermed funksjonen som min digitale instruktør. Slik kan jeg etterfølge en tradisjon som baserer seg på mesterlære for å lære bort rytmikk. For å bygge videre på denne tankegangen ønsker jeg heller ikke ty til særlig notasjon, der hvor unntaket er for å illustrere mine håndbevegelser tilknyttet spill på sabar og oversettelse til moderne trommesett (Aylon, I. 15. Mars. 2021).

2.0 DET Å FORSKE PÅ KUNST

2.1 Kunstnerisk utviklingsarbeid

Her skal jeg kortfattet presentere litt om hva som kan inngå i et kunstnerisk utviklingsarbeid (KU).

I et arbeid som dette prosjektet er det viktig å sette seg inn i hva et kunstnerisk utviklingsarbeid kan bety, da det i lang tid har vært omdiskutert hvordan man som utøver skal tilnærme seg et kunstnerisk arbeid i samhandling med begrepet forskning. Fagutvalget hos UHR (Universitet og høyskolerådet) har derfor presisert hva som kan inngå i et slikt utviklingsarbeid.

«Kunstnerisk utviklingsarbeid dekker kunstneriske prosesser som fører fram til et offentlig tilgjengelig kunstnerisk produkt. I denne virksomheten kan det også inngå en eksplisitt refleksjon rundt utviklingen og presentasjonen av kunstproduktet.» (Malterud, 2007, s 13).

Fagutvalget presiserer deretter tre begrep som inngår i denne definisjonen. Offentlig tilgjengelig, refleksjon og kunstnerisk produkt. Med *offentlig tilgjengelig* menes at arbeidet skal kunne finnes og vurderes av andre fagpersoner. *Refleksjon* innebærer i denne sammenhengen at man inkluderer et «sterkt element av refleksjon» der hvor ideer og handlinger skal utprøves og vurderes. Samtidig påpeker fagutvalget at det i kunstsammenheng er kunsten som er selvforklarende, og at det ikke vil bli lagt vekt på at kunstneren forklarer eksplisitt hva som angår i refleksjonen (Malterud, 2007, s. 14).

I dette prosjektet vil jeg presentere en god del eksplisitt refleksjon fra min side når det kommer til egenvurdering av den gjennomførte prosessen. Jeg vil også legge stor vekt på det å utforske og vurdere både egen utøvelse og samhandling med annen musiker gjennomgående i arbeidet.

Når det gjelder *det kunstneriske produktet* kan dette ta form av *verk* og *fremføring*. Hvorav et verk vil tilsi et resultat av et skapende arbeid, og fremføring vil si at man som utøver fremfører noe eksisterende. I mitt tilfelle vil det kunstneriske resultatet fremstå som en symbiose av dette. Dette begrunnes med at jeg først har innstudert eksisterende rytmikk og prinsipper tro mot kildematerialet, for så å anvende disse i en slutfase basert på de erfaringene som blir gjort. Ifølge den tankegangen vil da mitt sluttresultat fremstå som både fremføring og verk, da jeg på dette punktet har tilegnet meg kunnskap gjennom en prosess

som bidrar til å skape noe som består av både eget materiale i symbiose med de innstuderte rytmene.

2.2 Semiotikk

Mitt arbeid i dette masterprosjektet vil ikke oppfylle kriteriene til en feltbasert musikkantropologisk studie da mine personlige forutsetninger og rammefaktorene ikke er lagt opp for gjennomføring av et slikt arbeid. Tilknyttet musikkantropologisk arbeid har vi dog semiotikk. Dette er et prinsipp jeg ønsker å inkludere i oppgaven fordi det fremdeles vil gjelde meg som tilnærmet utenforstående med musikken jeg har forsket på.

Fortolkning spiller en stor rolle i forskning, og spesielt ved behandling av materiale som er nytt eller fremmed for forskeren. Som mennesker tolker vi ifølge hermeneutisk tanketank konstant i møte med et gitt materiale. Vestafrikansk trommetradisjon er for meg et nokså ukjent materiale, og dermed vil jeg tolke ut den ut fra hva jeg kan fra før. Dette bringer meg videre inn på tematikken om semiotikk.

Semiotikk handler i hovedsak om tegn. Tegn innen semiotikken kan fremtre gjennom alle menneskelige sanser. F.eks bilder, lyd og fysiske kjensler etc. En definisjon på tegn vil i følge den amerikanske filosofen Charles Peirce være «Something which stands to somebody for something in some respect or capacity». (Ruud, 2016, s. 137).

Musikk som estetisk fag og en kilde til lyd er dermed noe vi kan sanse via hørsel, og musikk fremtrer dermed ifølge semiotikken som tegn.

I dette masterarbeidet hvor jeg ønsker å gå inn i en fremmed kulturs tradisjon for musikk er det nødvendig for meg å være klar over denne tolkningsprosessen. Peirce beskriver videre hvordan semiosis fungerer, og det er tre grunnelementer (objekt, tegn og interpretant) som alle er i samspill med hverandre. Even Ruud forteller hvordan prinsippet kan overføres til musikk ved å behandle objektet som den musikalske ideen eller intensjonen. I mitt tilfelle vil dette være senegalesisk slagverkmusikk. Denne skal formuleres på et vis, og blir beskrevet som den musikalske koden. Måten vi fortolker tegnet blir til slutt interpretant, og vil være avhengig av både individet som tolker og betingelsene omkring situasjonen (Ruud, 2016, s. 138).

3.0 KONTEKSTUET SPOR – SENEGALESISK SLAGVERK

I dette kapittelet vil jeg gjennomgå informasjon og kunnskap om senegalesisk trommetradisjon jeg anser som relevant i forhold til dette prosjektet. Jeg vil også redegjøre for teknikker som brukes på sabar som skiller seg fra den måten jeg er vant til å spille moderne slagverk på. I tillegg dedikerer jeg deler av kapittelet til å redegjøre for enkelte av kildene jeg har brukt for innsamlingen av troverdig informasjon angående senegalesisk slagverktradisjon og teknikk.

3.1 En tradisjon for trommeslagere

Senegal har en trommekultur som strekker seg mange århundre tilbake i tid og hvor kunsten har en sterk tilknytning til hverdagen. Rytmer føres videre fra familie til familie og fra mester til elev. Senegal er også hjem for flere folkeslag, hvorav den største etniske folkegruppen er Wolof-folket. Wolof-folket ble opprinnelig nevnt som et forslag i samtale med veileder Kleppen, og jeg har i ettertid valgt å fokusere på denne folkegruppens teknikk i dette prosjektet. Rytmerrepertoaret i Wolof-tradisjon blir beskrevet i boken *Masters of the Sabar: Wolof Griot Percussionists of Senegal* som meget bredt (Tang, P. 2007. s. 96).

Spilling av slagverk er også i Wolof-tradisjon sterkt tilknyttet dans (Tang, P. 2007. s. 10).

Det er nettopp denne kroppsliggjøringen av musikken jeg kan kjenne meg igjen i som trommeslager. Dette er også en av de viktigste årsakene til at jeg gjør innstuderingen min av mønstre gjennom video-observasjon. Kroppsspråk vitner om mye som ikke oppdages via kun auditivt materiale og vil i dette prosjektet være en nødvendighet for å kunne innstudere rytmene. Trommetradisjonen bygger på samspill, og lydbildet i trommesesjonene kan for mange utrente ører virke svært forvirrende dersom man skal forsøke å fange opp hva de enkelte trommeslagerne foretar seg på instrumentene.

3.2 Sabar – Både instrument og ensemble

Presisert i boken om senegalesiske Wolof-trommeslagere skrevet av Patricia Tang, er navnet Sabar brukt både om selve trommen og om ensemblet. Sabartrommen er et mye brukt slagverkinstrumentent både i Senegal og Gambia, og den kjennetegnes med de karakteristiske

stavene som står horisontalt ut av trommen under slagskinnet og snoringen som henger rundt (Kan sees i vedlegg 1-3).

The modern-day sabar ensemble consists of drums of various sizes. All instruments are carved out of a trunk of the dimb tree (mahogany), at a thickness measuring about two centimeters. They are mounted with goatskins, which are attached to the wood by seven wooden pegs and an intricate system of string and lacing (Tang, 2007, s.32).

Disse blir brukt til å stemme trommen og man kan dermed som utøver oppnå en rekke tonale klanger ved stramming og slakking. Trommen er også utviklet slik at man som trommeslager kan oppnå flere tonehøyder i en gitt stemming. Forskjellige håndposisjoner på trommen oppnår forskjellig klang alt etter hvor man legger anslaget på slagskinnet. Det spilles da ut fra tradisjonell spillemåte tre venstrehandsposisjoner, «*Gin*», «*Pin*» og «*Pax*». Jeg inkluderer også i dette prosjektet to stikketeknikker («*Ja*» og «*Tet*») utført av høyre stikkehand (Tang, 2007. s. 101).

3.3 Utnyttelse av trommen

Selv om en sabarutøver ikke nødvendigvis har mer enn en til to trommer, så er wolof-griotene dyktig til å utnytte alle trommens egenskaper. Noe som differensierer seg fra den musikken jeg har vært vant til å spille, og måten et moderne trommesett er lagt opp på.

(Gin): Venstre hånd treffer midten på slagskinnet der hvor skinnet gir dypest resonans, som derfor produserer en fyldig lyd med mye bass.

(Pin): Venstre hånd treffer kanten av slagskinnet der hvor man oppnår en skarpere resonans, men løftes for å la trommen resonere, og dermed la tonen henge.

(Pax): Venstre hånd treffer her også kanten av slagskinnet, men hånden forlater ikke slagskinnet og kveler dermed tonen, for å oppnå en kort og markant klang.

(Ja): Stikke treffer slagskinnet og spretter av fritt.

(Tet): Venstre hånd demper slagskinnet slik at slag med stikke produserer en høyfrekvens og kort lyd.

(Tang, 2007, s.101-102).

Det finnes i tillegg til dette en overflod med teknikker tilknyttet senegalesisk rytmisk spill. For prosjektets hensikt og omfang går jeg derimot ikke mer i dybden når det gjelder håndposisjoner, da dette er posisjoner jeg vil komme tilbake til i dette prosjektet. I tillegg skal det påpekes at disse navnene på håndposisjoner er spesifikt rettet mot Wolof-tradisjon. Jeg velger likevel å benytte meg av systemet for å kunne plassere de i et etablert senegalesisk system som er ment for hensikten. Det er også verdt å påpeke at jeg i dette prosjektet bruker en sabar med lukket bunn, som i hovedsak blir brukt som en akkompagnerende sabar. Prinsippene for teknikk kan likevel anvendes, og det er det mest autentiske instrumentet jeg har tilgjengelig i skrivende stund (Tang. 2007, s.37).

3.1.3 Improvisatorisk aspekt og samspill

Slagverkmusikk av denne typen er i stor grad improvisatorisk, og baserer seg på at man som deltaker forstår og kan mønstre og stikk som tilhører en gitt stil og kontekst. Nettopp fordi at instrumental slagverkmusikk i stor grad er improvisatorisk samhandling som bygger på mønstre, finnes det ikke mange innspilte «låter» i den forstand at den er helt lik hver gang den utføres. Det finnes derimot en overflod av innspillinger og video av sesjoner hvor en eller flere deltakere spiller, og det er nettopp videoobservasjon jeg kommer til å bruke gjennomgående i dette prosjektet for å instruere meg selv.

Når det gjelder samspill så gir det at man spiller mange sammen i et ensemble en helt egen klang når det utøves på trommer. På samme måte som klangen av menneskestemmen i et kor vil påvirkes av at flere utøvere synger unisont, vil også slagverkensemble oppleves annerledes når flere spiller nøyaktig den samme stemmen (eller rytmen i dette tilfellet). Selv om utøverne i grunn spiller den samme figuren vil små marginer som forskjeller i treffstyrke, skinnklang og treffsikkerhet skape en effekt av å gjøre anslaget tykkere. Dette resulterer i et helt eget uttrykk som man ikke kan få like lett ved å spille som solist. Dette er et musikalsk element som har preget meg i dette prosjektet, og som jeg også har forsøkt å gjenskape på moderne trommesett.

Som solist kan den samme effekten gjøres til en viss grad ved å utføre det som på trommespråket kjennes som en «flam». Denne kan også kalles for en forslagsnote som kommer rett før det egentlige anslaget. Dette er et prinsipp jeg vil komme tilbake til under gjennomføringen av formidlingsfasen.

4.0 KONTEKSTUELT SPOR – DET MODERNE TROMMESETTET

4.1 Moderne trommesett

Selve opprinnelsen til moderne trommer skal jeg ikke gå så grundig inn på, men som instrument så er det i stor grad et resultat av både økonomiske og praktiske årsaker. En musiker som spiller en rekke perkussive instrumenter er mer lønnsomt og praktisk enn flere musikere.

Til forskjell fra en sabarutøver som vil utnytte hele trommens egenskaper blir tonehøyder på et moderne trommesett systematisk spredd på tvers av flere trommer. Dette har flere fordeler i moderne bruk og gir en visuell og presis måte for trommeslageren å skille tonehøyder og klanger ved å spre de ut over flere trommer som varierer i størrelse. I tillegg gjør dette jobben med moderne studioarbeid mye lettere. Mikrofoner plassert på separerte trommer vil være vesentlig mye lettere å håndtere med tanke på etterarbeid enn å spille inn fra en eller to trommer.

Den fullstendige historien bak det moderne trommesettet utfylles videre av Royal James Hartigan i «*The heritage of the drumset*» (Hartigan, 1995).

Jeg bruker som trommeslager i dette prosjektet et moderne trommesett av typen Gretsch Brooklyn med en 22x18 basstromme, 10x06, 12x08 og 16x14 tam, 14x05 skarptromme og et utvalg cymbaler. Trommevalget er et bevisst valg fra min side og det er den sammensetningen jeg nesten alltid bruker ellers når jeg spiller den musikken jeg er mest vant til. Grunnen til at jeg bruker akkurat disse trommene er fordi at de har en 30° bærekant til forskjell fra den standardiserte og mer moderne 45° bærekanten. Dette fører til at jeg oppnår en trommeklang som minner mer om en tradisjonell sabar. På grunn av den slakere vinkelen i bærekanten vil det føre til at det er mer treverk i kontakt med slagskinnet, noe som vil resultere i en kortere tone i trommene og utgangspunktet vil være et tydeligere anslag på skinnet som ikke skjules bak tonen som kommer etter. Slik kan jeg emulere den umiddelbare klangen av geiteskinn, som brukes på sabartrommen.

4.2 Overføring til moderne trommesett

En sentral utfordring ved gjennomføring av overføringsfasen i dette prosjektet er forskjellene mellom musikk ment for sabar og musikk ment for moderne trommesett. I tillegg besitter moderne trommer noen kvaliteter som ikke gjelder for sabar, og vice versa. Som jeg har vært litt inne på er et sabar-ensemble basert på et meget velfungerende samspill hvor de enkelte stemmene ikke nødvendigvis er uoverkommelige hver for seg. I samspill med hverandre kan disse mønstrene derimot bli meget kompliserte.

Som en løsning på dette problemet har jeg etter forslag fra fagansvarlig for masterarbeid Andreas Aase valgt å fokusere på trommeslageren Ben Aylon, som i tillegg til å være en virtuos på tradisjonelle afrikanske trommer har videodokumentasjon på det meste han gjør. Via video kan man lettere lokalisere lyd-kilden og teknikk, og arbeidet med å orkestrere vil dermed bli mer presist.

Metodikken jeg benytter for å gjennomføre overføringen er dermed å i første omgang innstudere figurene slik de er utført. Deretter vil jeg benytte Wolof-teknikk for å sette figurene i et system som lar seg oversette til den trommenotasjonen jeg er vant til å bruke. Måten jeg har gått frem på i dette arbeidet er i all hovedsak basert på gehør, men tar grunn i oversettelsesprinsippene jeg har illustrert nedenfor.

Øversettelseskart til moderne trommesett

(Gin) = Slag på basstromme eller gulvtam, etter hva som ligger mest naturlig til resten av mønsteret. Lyd-kilden må uansett produsere en dyp og resonerende klang.

(Pin) = Skarptromme uten seidermekanikk eller høyt stemt tom (lar trommen ringe). Skarptrommen uten seidermekanikken aktivert gir en høyfrekvens og ringende klang.

(Pax) = Hvilken som helst høyt stemt tromme hvor enten stikken eller hånden blir presset ned i skinnet ved gjennomføring av slag.

(Ja) = Markant slag på skarptromme uten seidermekanikk eller høyt stemt tom.

(Tet) = Skarptromme med seidermekanikk (kan også oppnås ved presentasjon av stikke på skinnet før slag).

5.0 METODE: UTFORSKNING AV RYTMER, UTØVING OG TILPASNING PÅ MODERNE TROMMESETT

5.1 Tilnærming

Som beskrevet er målet med dette prosjektet å finne ut hvordan jeg som norsk trommeslager kan utforske og oversette senegalesiske slagverkprinsipper til moderne trommesett for å inspirere slagverkspill i duo. I tillegg tilegner jeg meg selv kunnskap og ferdigheter innen en musikkstil som hittil har vært tilnærmet ukjent territorium for min del. Min tilnærming til denne oppgaven er å gjennomgå en prosess hvor jeg først skal utforske og etter beste evne gjenskape de eksakte håndbevegelsene som utføres. Deretter vil jeg utøve disse med troverdighet før de overføres til trommesett og noteres i et vestlig notesystem for illustrering av tankegang. Som Patricia Tang presiserer i boken *Masters of the sabar: Wolof Griots of Senegal* er det delte meninger angående det å skulle notere afrikansk slagverkmusikk i et vestlig notesystem. Teknikkene og instrumentene i tradisjonen er ofte ikke i direkte samsvar med de i vestlig notasjon og at lytting som innstuderingsmetode ofte er det beste alternativet (Tang, 2007. s.20-21).

Aylon er selv ikke oppvokst hos Wolof-folket, men utfordringene tilknyttet noteringen av rytmene han spiller vil være de samme gitt de instrumentale tekniske rammene. For dette prosjektets hensikt vil jeg derfor likevel benytte Wolof-terminologi da jeg anser dette som det best passende utgangspunktet i henhold til å illustrere de isolerte rytmene.

5.2 Kildematerialet og rytmer

Som jeg var inne på under avgrensningskapittelet er løsningen min på dette prosjektet å fokusere på tre isolerte rytmer utført av trommeslageren Ben Aylon. Aylon er nyskaper innen senegalesisk slagverkmusikk og er etter min oppfatning et meget passende utgangspunkt for mitt prosjekt gitt at jeg i dette prosjektet er avhengig av observasjon for å kunne transkribere presist. I tillegg kommer jeg til å vise til den norske gruppen Batagraf som blant annet spesialiserte seg på eksperimentering med tradisjonelle afrikanske slagverkinstrumenter og slagverkteknikker.

Når jeg skriver *figur* viser jeg i dette prosjektet til repeterende mønster som finnes i musikken, og som jeg velger å fokusere på i mitt arbeid. Dette er i hovedsak spill som gjøres på sabartrommen.

5.3 Ben Aylon – “One Man Tribe”

Ben Aylon spesialiserer seg på å utøve både tradisjonell og moderne slagverkmusikk fra Senegal. I tillegg har Ben Aylon en spillestil som innebærer å bruke flere tradisjonelle trommer og perkusjon på en gang. Dette gir det soniske inntrykket av å være en hel stamme som spiller samtidig, derav også navnet «One Man Tribe» som han kaller soloprojektet sitt. Aylon fungerer i mitt tilfelle som en bro mellom den tradisjonelle måten å spille trommer på, og er en nyskapende tilnærming som minner veldig om måten man ville spilt musikken på et moderne trommesett (Aylon, I. 15. Mars. 2021).

5.4 Ndjouk – Første fase

(Lytteeksempel 1)

(Vedlegg 1)

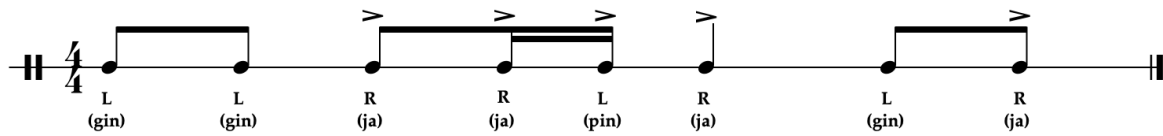
Aylon var på mange måter mitt første møte med den senegalesiske slagverkmusikken, og ettersom jeg ble rådet av både Andreas Aase og veileder for prosjektet Mattis Kleppen til å starte å spille musikk så tidlig som mulig for å få musikken under huden var det nettopp det jeg gjorde. Målet mitt var i starten av utforskningsfasen å ta til meg det jeg kunne fra senegalesiske trommeslagere og jeg fant tidlig i prosjektet frem til en live-opptreden av Ben Aylon som spiller sammen med senegalesiske trommemester Aly Ndiaye Rose som er sønnen til den nå avdøde og legendariske trommemesteren Doudou Ndiaye Rose.

Rytmen stammer opprinnelig fra Sererstammen i Senegal og er det som Ben Aylon selv angir i videobeskrivelsen en av de mest kompliserte og intense rytmene fra Senegal, «Ndjouk».
(Aylon, 17.04.2020)

Dette var jeg ikke klar over da jeg startet og hadde da vansker med å skulle plassere både puls og ener grunnet den intense og gjennomskjærene tamburinen som Aylon spiller med sin venstre fot. Jeg valgte dermed å observere et annet klipp (lytteeksempel 1) hvor Aylon spiller alene, noe som gjør det lettere å følge hendene hans. Ved de første forsøkene på å notere det som spilles gikk jeg automatisk ut fra at Aylon markerer den hurtige pulsen i rytmen med sin «shaker-hat» og at ener er betont.

Dette resulterte i at mine forsøk på å spille sammen med klippet ikke fungerte, og når Aylon gikk inn og ut av stikk ble jeg liggende enten foran eller bak. Jeg ble dermed tvunget til å endre tankegang, og utførelsen min ble med en gang mer presis når jeg forskjøv den med en 8-del. I skrivende stund har jeg ingen garantier for at jeg spiller rytmen slik den er tiltenkt.

Men, dette er slik jeg hører og spiller den i vedlegg 1 i to tempo (Langsamt og deretter i korrekt tempo).

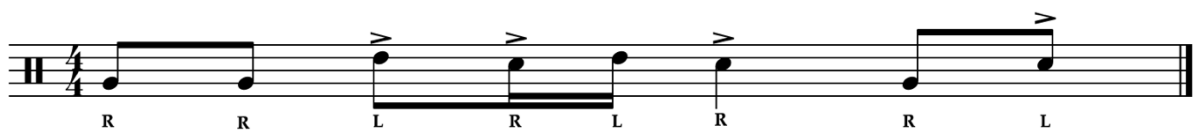


Som man ser i notebildet over har jeg så presist som mulig notert min tolkning av figuren i Aylons utførelse i en 4/4 takt, og inkluderer Wolof-navnene på håndposisjoner for venstre hånd. Ener er her ubetont, og i stedet har man en alenestående betont 8-del rett før ny rytmesyklus, noe som skaper en illusjonseffekt for lytter når man går inn og ut av stikk dersom man ikke er kjent med rytmen fra før. Årsaken til at høyre hånd her er notert med aksent er fordi den spilles med stikke som ledestemmen (eventuelt med kantslag på enkelt sabar), og vil derfor prosjektere bedre i lydbildet. I neste fase har jeg satt notene i et system ment for trommesett jeg mener fungerer godt for å illustrere hvordan den kan orkestreres på moderne trommesett.

5.4.1 Ndjouk – Andre fase

(Vedlegg 2)

Gitt at denne rytmen fremføres med en høy grad av intensitet og hurtighet så velger jeg å ikke spre tonene ut over flere trommer enn nødvendig, og en direkte oversettelse fra tradisjonell wolofteknikk resulterer dermed i figuren jeg har notert nedenfor.



Man ser her at stikkeføringen måtte tilpasses trommesettet og legges omvendt fra slik jeg spilte figuren på sabar. Det jeg anser som ledestemmen på sabar er etter det jeg har observert den typiske stikkehånden (høyre), og den mest naturlige tilpasningen på et moderne trommesett er da å legge denne på skarp-trommen. Som høyrehendt trommeslager blir dette dermed min venstre hånd, noe som ble en utfordring da jeg på dette punktet måtte innstudere figuren motsatt fra den måten jeg utførte den tidligere. Den tilpassede instrumenteringen er også gjort med hensyn til de håndposisjonene som Aylon bruker sett fra Wolof-teknikk. Jeg

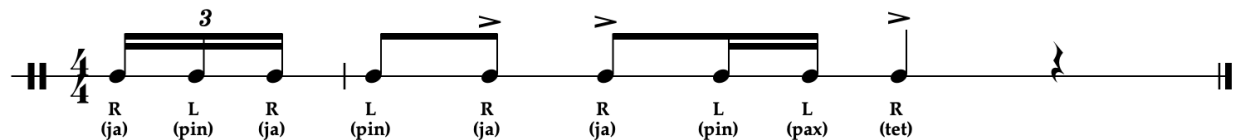
har til beste evne forsøkt å ivareta de klanglige trekkene ved utførelse på sabar, og funnet tilsvarende klanger på trommesettet.

5.5 Lac Rose – Første fase

(Lytteeksempel 2)

(Vedlegg 3)

Lac Rose er i følge Aylon selv i beskrivelsen som ligger ved lytteeksemplet et selvkomponert verk for slagverk og perkusjon inspirert av senegalesiske trommetradisjoner, hvorav navnet Lac Rose også er navnet på en innsjø nord for Dakar som er kjent for sin rosa farge. I dette videoeksemplet velger jeg i stil med forrige eksempel å fokusere på Aylons håndarbeid på sabar og finne repeterende mønster.



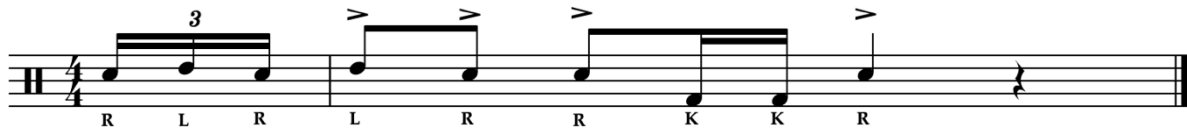
Ovenfor er min transkribering av figuren satt i samme system som ved forrige eksempel. Det som grep meg med akkurat denne figuren er det repetitive og fengende aspektet ved den. Rytmen er lett å følge som lytter, og har en nærmest «marsjaktig» karakter. Som et varierende element i denne rytmen, legger Aylon inn tre ulike endinger på figuren. Disse spilles enten som anvist over i den illustrerte transkriberingen, eller med de sluttfrasene jeg demonstrerer i vedlegg 3 som er å avslutte med 1, 2 eller 3 slag.

To nye element her med tanke på wolof-teknikk er håndposisjonen «pax» og stikketslaget «tet», som gir en høyfrekvent «klaskelyd» mot slagskinnet. Dette er et utfordrende element ved denne figuren, da det oppleves unaturlig for meg å tvinge hånden ned i slagskinnet ved utføringen av et slag ettersom jeg har brukt hele mitt liv på å få stikkene til å få sprette fritt. Etter en del øving ble jeg likevel etter hvert tilfreds med egen utførelse, og tok dermed mønstret videre til neste fase.

5.5.1 Lac Rose – Andre fase

(Vedlegg 4)

På dette mønsteret måtte jeg ikke gjøre mye med stikkeføringen, men jeg valgte i stedet å legge inn stortromme for å erstatte venstrehånds (pin) og (pax).



Her har jeg utprøvd forskjellige løsninger på å få til en fornuftig oversettelse til moderne trommesett, og har etter flere versjoner kommet frem til den løsningen med tanke på en direkte oversettelse er å anvende seidermekanikken på skarptrommen aktivt. På sabar er siste slag i denne figuren tet, noe som betyr at siste slag på moderne trommesett bør være skarptromme med aktivert seider eller slag på presentert stikke. Jeg foretrekker førstnevnte, og har dermed øvd inn rytmen på en måte hvor jeg har tid til å justere seider før utførelse av siste slag.

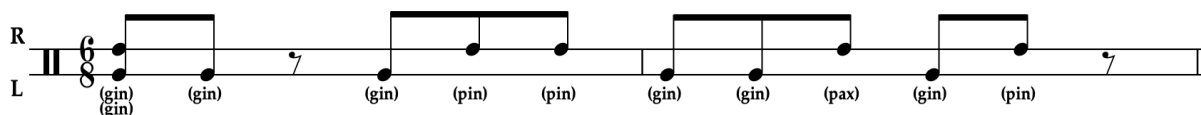
Dette er en ny måte for meg å tilnærme meg bruk av skarptrommen på, og det å bruke seider aktivt under fremførelse er noe jeg ikke har gjort ved tidligere anledninger.

5.6 Inner Current – Første fase

(Lytteeksempel 3)

(Vedlegg 5)

«Inner Current» er en del av utgivelsen «Flow Show» av Ben Aylon som er en utgivelse med totalt 7 verk (Aylon, 2020). Lytteeksemplet som jeg viser til er et liveopptak hvor Aylon spiller utgivelsen i sin helhet, og hvor hovedfiguren i rytmen i delen med navn «Inner Current» starter som anvist under lytteeksempler. Jeg var i dette tilfellet opprinnelig usikker på om rytmene i verket fantes på video, så jeg sendte dermed en e-post til Aylon for innsikt hvorvidt det fantes video av dette verket. Aylon var så behjelpelig å kunne hjelpe meg til å finne det henviste lytteeksempelet hvor det beskrives at økten er ment å være en improvisatorisk tilnærming mot de digitale verktøyene han tar i bruk i lytteeksemplet, og som han responderer på mens han spiller. Det som førte til at jeg valgte nettopp denne figuren er den «evighets-effekten» den gir, og gir en virkningsfull illusjon når den spilles uten en referansepulv av å gå i 4/4. I tillegg har den et tydelig melodisk element innebygd i mønsteret, som er uvant tankegang for meg (Aylon, 2020, 06.11. videobeskrivelse).



Som anvist i figuren har jeg utelatt basstromme og kun fokusert på håndbevegelsene. I tillegg bruker ikke Aylon stikke i høyre hånd i dette lytteeksemplet, men kun hender. På tross av at posisjonsnavnene fra Wolof-tradisjon er ment for venstre hånd, velger jeg her av praktiske årsaker og for prosjektets kontinuitet å også her anvende gjeldende navn for høyre hånd uten stikke. I vedlegg 5 demonstrerer jeg først som anvist i figuren ovenfor og legger etter noen sykluser basstromme-stemmen i form av tramp. For å bevare følelsen av 6/8 har jeg også lagt på et tamburinspor i etterkant som markerer tiltenkt puls.

5.6.1 Inner Current – Andre fase

(Vedlegg 6)

I andre fase av arbeidet med denne rytmen har jeg i stil med de forrige eksemplene forsøkt å bevare så mye som mulig fra utførelsen på sabar og ta de samme elementene til trommesettene. Også her måtte stikkeføringen endres en god del til fordel for å bevare det melodiske aspektet av figuren og få rytmen til å funke på trommesettet.



For å bevare følelsen av at rytmen er en syklus som går rundt og rundt, har jeg ikke lagt inn betoning. På denne måten gjør jeg det også lettere å eventuelt leke med å veksle mellom 2-delt og 3-delt pulsfølelse når jeg til slutt presenterer slutfasen for prosjektet.

5.7 Batagraf

(lytteeksempel 4)

Batagraf er navnet på en norsk musikkgruppe som blant annet spesialiserer seg på rytmespråk og bruk av afrikanske rytmetradisjoner. Årsaken til at jeg velger å benytte meg av denne gruppen med norske musikere som en inspirasjon til prosjektet er at de presenterer et vestlig syn på den vestafrikanske trommetradisjonen. De bruker dermed et annet ordspråk for å forklare begreper og prinsipper som kan utfylle de engelskspråklige kildene jeg viser til i dette

prosjektet. For meg som er ny i tradisjonen vil det kunne være gunstig å også få innsyn i hvordan andre norske musikere orienterer seg i forhold til bruk av musikktradisjoner fra andre land. Batagraf har en egen kanal på Youtube som lar seere få innsyn i tankeganger, prinsipper og konsepter i musikken de spiller. Blant videoene som er lagt ut på gruppens offisielle kanal demonstrerer blant annet Jon Balke, Snorre Bjerck og Helge Norbakken hvordan en som musiker kan tilnærme seg instrumenter som sabar og en rekke andre afrikanske slagverkinstrumenter. De baserer også enkelte musikalske prinsipper på Wolof-metode, noe som blir poengtert av Snorre Bjerck. (Batagraf, 04. Juli. 2020, 5:00)

Jeg har opp til nå i dette prosjektet forsøkt å holde meg så bokstavelig opp mot originalkilden som mulig. Batagraf presenterer som en kontrast til dette en annen måte for meg å tilnærme meg improvisering og anvending av teknikkene som er tilknyttet tradisjonen. Dette kan gi meg en større frihetsfølelse og musikalitet når jeg til slutt presenterer prosjektets slutfase i samspill med en annen musiker. I tillegg tar Snorre Bjerck i serien opp tematikken omkring «baka´s» som Bjerck henviser til som de unisone frasene som spilles av alle deltakerne. Prinsippet med fraser utdypes i Tangs bok som jeg har henvist til tidligere (Tang. 2007, s.1).

Begrepet stikk brukes til fordel for *bakas* i slutfasen av dette prosjektet fordi de frasene vi spiller i hovedsak er egenkomponerte og tilpasset dette prosjektet og skal ikke forveksles med opprinnelige *bakas* som stammer fra Wolof-folket. Dette er fraser som spilles unisont av alle deltakerne, og som Bjerck beskriver helst skal utføres med lik håndteknikk på trommene. Dette er et konsept som jeg utforsker alene, og vil ta med meg videre til slutfasen av dette prosjektet i slagverkduo. (Batagraf, 04. Juli. 2020, 5:00)

5.7.1 Improvisasjon og spillefrihet

Ett av de vanskeligste elementene tilknyttet å tilegne seg en ny spillestil er det å kunne spille med overbevisning og frihet på instrumentet sitt. Derfor viser jeg til batagraf som en inspirasjon i dette prosjektet med tanke på å frigjøre meg selv og eksperimentere. Før jeg presenterer prosjektets slutfase vil jeg her legge frem noen prinsipper og ideer jeg tar med meg fra batagrafs miniserie og den musikken de fremfører.

- Eksperimentering med klanger på trommene
- Bakas (unisone fraser)
- Lengre partier med spenningsoppbygging
- Spille på tegn fra medmusiker
- Improvisasjon som bygger på mønster

6.0 «Intemporel»

Dette er navnet jeg har gitt den samspillsbaserte formidlingsfasen for dette prosjektet, og er en livefremføring av den siste av totalt to kreative økter i studio som baserer seg på de rytmiske figurene jeg har gjennomgått som er spilt av Aylon. De fremføres i symbiose med egne stikk og de erfaringene og funnene jeg har gjort i arbeidet med batagrafs eksperimentering og samspillsteknikker. Navnet «Intemporel» stammer fra Senegals offisielle nasjonalspråk som er fransk fra tiden som fransk koloni, og oversettes direkte til «tidløs» på norsk. Navnet referer til det puls-skiftende inntrykket jeg fikk da jeg først ble møtt med musikken, og er også en beskrivelse på den forvirringen jeg hadde i starten i flere forsøk på å lokalisere ubetonte enere, markerte «og'er» og skjulte taktslag i senegalesisk slagverkmusikk.

Økten er en livefremføring i studio og utføres sammen med slagverkkollega Pål Gøran Neergaard, som jeg har jobbet med gjennom sluttfasen for prosjektet. Årsaken til at jeg velger å bruke video fremfor kun auditivt materiale er at jeg opplever musikk av denne typen som veldig visuell, og at bevegelsene vi foretar oss er en like stor del av fremførelsen.

Fremførelsen er resultatet av det arbeidet jeg har gjort gjennom dette prosjektet og den fungerer dermed som den kunstneriske oppsummeringen for hva jeg har lært og gjennomgått.

Med tanke på studioteknisk informasjon tilknyttet det kreative arbeidet i sluttfasen av prosjektet så ønsker jeg også å presisere at jeg i fremføringen velger å kun bruke tre kondensatormikker i stil med måten batagraf mikker opp sine trommeensembler. En rett over mitt trommesett, en over Neergaards og en til å fange romlyden. For å følge en tradisjon som baserer seg på at instrumentene og musikerne er innstilte på hverandre ønsker jeg ikke å skille trommesettene fra hverandre sonisk ved å mikke opp hver enkelt tromme, men heller behandle hele trommesettet som ett instrument. Dette fører dermed til et transparent og mer nøyaktig inntrykk av de dynamiske og klanglige elementene i fremførelsen, og fjerner mine muligheter for etterarbeid via miksing som kan skjule eventuelle svakheter ved å benytte to moderne trommesett. I tillegg benytter vi oss av enkelte utradisjonelle måter å bruke trommesettene på som vil fanges opp bedre via kondensatormikrofon. Som en avsluttende kommentar er dette heller ikke ment som et kommersielt prosjekt, og jeg behandler derfor også innspillingsprosessen deretter. Det er viktig for meg i dette prosjektet å nøyaktig fange hvordan ensemblet låter helhetlig. Som inspirasjon til denne tankegangen viser jeg til lytteeksempel 5 hvor Doudou N'Diaye Rose sammen med både voksne og barn fremfører «Rose Rythm».

Del I: Basert på figur i «Ndjouk»

Vedlegg 7

1) Før første økt

Ndjouk-rytmen er originalt en hurtig, intens og repeterende rytme og utøves originalt med tilhørende *bakas* som variasjon. Dette uttrykket ønsket jeg også å beholde når den isolerte sabarfiguren jeg har jobbet med nå skulle anvendes i vår slagverkduo.

Som forberedelse til første økt hadde jeg og Pål Neergaard allerede hatt et par korte økter hvor han fikk innsikt i hvordan vi skulle arbeide fremover. Likevel var han så godt som fersk til rytmen når vi skulle bruke trommesett i første økt.

Hele økten ble filmet, og som etterarbeid brukte jeg også her video-observasjon for å kunne få et annet syn på de elementene som funkete i sammensetningen og det som måtte gjøres annerledes ved neste og siste økt.

2) Bearbeiding etter første økt

En av de primære utfordringene som ble klar etter første kreative økt, var at selve mønsteret fra ndjouk-rytmen var meget utfordrende å mestre med tanke på volum og selve klangen av de moderne trommesettene sammen. Etersom jeg har jobbet mye med mitt trommesett for å få tilpasset de klanglige egenskapene, opplevde jeg ved gjennomgang av video at det var en klar konflikt mellom de to trommesettene under spilling. Derfor var ett av gjøremålene til neste og siste økt å både mestre rytmen og samstemme trommesettene slik at ensemblet kan oppleves som en helhet.

I tillegg blir det nødvendig frem til neste runde å øve mer på de rytmiske figurene. Det intense uttrykket ble fort uryddig og med to trommeslagere som spiller det samme over lengre tid var det fort gjort at en av oss enten endte opp med å være litt fremfor eller bak den andre.

De elementene som funkete best etter min mening var det etablerte ndjouk-mønsteret, planlagte *bakas* (stikk) vi la inn og generelt de seksjonene hvor vi hadde en klar plan for hva vi skulle gjøre. Improvisasjonsdelene ble ofte rotete og gitt at man på trommer hører anslagene veldig tydelig bør disse forberedres til neste økt. I tillegg var mye av det materialet nytt for Neergaard, som også får video-opptakene og kildematerialet for rytmene for selvstudering før neste og siste runde.

3) Forløp

Andre og siste økt ble fremført med følgende form, og består av 3 deler med variasjoner:

Stikk, A, B, A, B, Stikk, A, Stikk 2

(A) – Hovedmønster i Ndjouk-rytmen direkte oversatt fra sabar både unisont og i kanon.

(B) - Bearbejdede og oppbrutte elementer fra hovedmønster i form av kantslag, cymbaler etc inspirert av batagrafs metodikk og spillestil. Dette gir et avbrekk fra hovedmønsteret, men vi beholder elementer som allerede er etablerte, som blant annet inkluderer stikkeføring.

(Stikk) - Egenstrukturert unisont stikk som vi mente sto i stil med den intense Ndjouk-figuren. Stikket åpner med markerings-slag som forskyver seg en 8-del for hvert slag. Dette skaper illusjonen av en unøyaktighet eller endring i tempo, og er virkningsfull når en kommer fra et tydelig etablert tempo. Denne ideen bygger vi også videre på mot slutten av stikket når vi markerer enkeltslag på tammene i en 3 mot 4 relasjon til hovedpuls, og ønsker her også å skape illusjonen av en tempoendring når vi går over i hovedmønsteret igjen.

(Stikk 2) – Samme stikk som tidligere men med en variasjon mot midten som gir en effektiv og et overaskende punktum i denne fremførelsen.

Med tanke på notasjon så mener jeg at er det her ikke er hensiktsmessig å notere alle de forskjellige elementene i fremførelsen. Mye er improvisert på stedet, og en eventuell transkribering av dette er ikke interessant for dette prosjektet. I tråd med resten av prosjektet ønsker jeg å så funksjonelt som mulig å holde meg til en praktisk tilnærming i musikken, og velger derfor å henvise til videoopptaket for presisering og demonstrering av det jeg har gjennomgått.

Del II: Basert på figur i «Lac Rose»

Vedlegg 8

1) Før første økt

Denne figuren er lettere å få grep på som lytter enn Ndjouk-rytmen, gitt at den ikke er like intens og har et tydeligere rytmisk tema. Med de varierende avsluttende frasene er dette et godt rytmisk mønster å kunne basere en kreativ økt på. Målet her før første økt er å beholde den rytmiske figuren slik som den er demonstrert tidligere, men legge til egne stikk, variasjoner og et preg av improvisert samspill i enkelte sekvenser. I motsetning til Ndjouk-rytmen hadde Neergaard ikke fått innsyn i denne figuren før første økt, men jeg regnet med at innstuderingen skulle gå relativt raskt.

Som et motstykke til del 1 ønsket jeg her å beholde den originale egenskapen til figuren gjennomgående i stykket. Jeg har derfor her satset på å skape mer luft mellom slagene og beholde den nesten «marsjaktige» karakteren slik som Aylon spiller den.

2) Bearbeiding etter første økt

Etter gjennomføring av første kreative økt og observering av videoopptak ble det klart at styrken i denne delen for oss som pop og rock-trommeslagere er det tydelige rytmiske ostinatet fra Lac Rose. Dette legger vi videre stor vekt på, og legger også opp til å beholde samme stil på det som skal bli det egenstrukturerte stikken og annet improvisert spill. Mye av det vi foretok oss i første økt baserer seg også videre på luft mellom slagene. Dette resulterer i at jeg velger å benytte klang i siste økt for å understøtte effekten av å leke med klanger på improvisering på trommesettene.

Vi testet ut flere løsninger på å skape variasjon i fremføringen, og forsøkte å vri om på hovedmønsteret. Dette funket ikke så godt og vi bestemte dermed at det her skulle lages to stikk som baserer seg på stilen til hovedmønsteret. Vi velger derfor her å strukturere to forskjellige tilhørende stikk, hvor et er lengre og et er en kortere og mer repeterende variant. Til neste økt ble det også nødvendig å se på de opptakene som er gjort, og øve på de rytmene som er bestemt.

Det viste seg også her at det å bruke seidermekanikken aktivt under spilling ble for krevende å få til bra med tanke på å være samkjørte og den tiden vi hadde til rådighet. Derfor ble dette byttet ut med å presentere stikken på slagskinnet som jeg henviste til under gjennomgangen av oversettelsesfasen.

3) Forløp

Økten ble fremført med følgende form, og består av 5 deler:

I, Baka 1, A, B, A, Baka 2, B, A, Baka 1

(I) – Improvisatorisk introdel hvor vi utforsker ulike klanger på instrumentene og bygger opp til kommende stikk som skal fungere som en inngang til hovedfiguren.

(A) – Hovedmønster utført både unisont og i veksling med hverandre som variasjon.

(B) – Dette ble en improvisasjonsdel med utgangspunkt i hovedmønsterets elementer. Til forskjell fra første improviseringsdel legger Neergaard her en allerede bestemt akkompagnerende figur, som jeg dermed improviserer rundt i stil med hovedmønsteret.

(Stikk) – Dette er et egenstrukturert stikk som vi mente sto i stil med det allerede etablerte hovedmønsteret. Det tar vare på det tydelige elementet av tema og «marsj»-aktige karakteren som beskrevet tidligere, og er basert på en repeterende entaktsklave med en serie kantslag som følger.

(Sikk 2) – Dette stikket er lengre og mer intrikat enn (baka 1), og er resultatet av en lengre idé fra første kreative økt. Hele stikket spiller videre på marsjkarakteren jeg har vært inne på tidligere og går i sin helhet to ganger, der andre gjennomgang introduserer ett nytt element i form av en tilhørende basstromme. I stikket leker vi også med pulsfølelse, med et repeterende mønster som går over taktstrekken for så å oppløses før ny gjennomgang.

Grunnet det åpne og luftige arrangementet har jeg her valgt å leke meg med å klanglegge utførelsen i ettertid. Dette påvirker ikke de dynamiske elementene, men tilføyer en ny dimensjon med tanke på romfølelse. Dette gjør etter min mening lydbildet mer komplett for denne fremførelsen, og fyller inn rommet der hvor vi tyr til minimalistiske elementer under improvisasjonspartier.

Del III: Basert på figur i «Inner Current»

Vedlegg 9

1) Før første økt

Den opprinnelige 6/8-dels pulsen i denne rytmen er noe som skiller seg ut fra de andre to, og er noe jeg ønsker å utforske effekten av i denne fremførelsen. For å leke litt med tidsfølelsen, er målet her å introdusere den rytmiske ideen først uten basstromme slik som demonstrert under vedlegg 5 og uten en referansepuls. På grunn av måten mønsteret er lagt opp på, er det lett å oppleve grupperinger på to eller fire fremfor de egentlige grupperingene på tre. Dette skal utnyttes, og målet er her å skape en varierende pulsfølelse, og leke med en tvetydighet under fremføringen.

Om dette vil funke i samspill med Neergaard vil vise seg etter gjennomføringen av første økt, og det vil dermed være spesielt viktig at vi som utøvere har en felles enighet om hvor pulsen skal ligge.

2) Bearbeiding etter første økt

Etter gjennomføring av første økt ble dette den rytmiske figuren jeg mener har det beste utgangspunktet for å låte bra i det aktuelle trommeensemblet gitt det tonale aspektet. Her prøvde vi å bruke både visper og trommestikker, men kom til slutt frem til at det tonale aspektet av rytmen kom bedre frem i lydbildet ved bruk av tyngre stikker som får frem resonansen i trommene.

Vi kom også opp med ett tilhørende stikk til denne fremføringen og hentet frem en selvkomponert figur vi hadde spilt ved en tidligere anledning. Dette var en rytme som var en del av et større verk med en tydelig vektlagt 6/8-dels puls. Her passer den også inn, men den får en annen karakter i denne sammenhengen når vi har tvetydigheten å spille på. Den ble også endret for å passe det aktuelle tempoet.

En av de sentrale utfordringene som dukket opp var selve ideen om å variere pulsfølelsen. Som utøvere ble dette en utfordring for oss med tanke på å holde oss samspilte gjennom hele fremføringen. Derfor valgte vi å heller satse på en tvetydighet stort sett hele veien gjennom hvor vi har en enighet om at pulsen er tre-delt, men henter til den kun ved gjennomkjøring av andre A-del ved hi-hat markering.

3): Forløp

Forløpet ble fremført med formen:

I, Stikk, A, B, A, Stikk, A, Stikk.

(I) - Improvisatorisk form-del hvor vi utforsker ulike klanger på instrumentene og bygger opp til kommende stikk som skal fungere som en inngang til hovedfiguren. Her drar vi nytte av Batagrafs stil for utforskning av klanger og frihetsfølelse. Alt som skjer i denne formdelen er spontant, men det ble bestemt på forhånd at jeg skulle legge opp til korrekt tempo, siden vi starter uten korrekt puls. For å komme til korrekt puls øker jeg dermed gradvis i tempo ved å markere på gulvtam og hi-hat.

(A) – Hovedmønsteret fremført i forskjellige former hvor vi både utnytter stikkeføring som kantslag, og spiller den slik demonstrert på moderne trommesett i fase to av prosjektet.

(B) – Selvkomponert mønster som står i stil med det 3-delte hovedmønsteret. Figuren er som nevnt fra en tidligere anledning hvor den egentlig spilles i dobbelt tempo, men vi mente at den var passende også i denne sammenhengen.

(Stikk) – Dette er det egenstrukturete sticket som vi kom opp med etter første økt. Det bygger på videre på tankegangen omkring det å leke med pulsfølelsen, og er skapt nettopp for å forvirre dersom man opplever hovedfiguren i 4/4. Uten en referansepuls som forteller lytteren at den er tredelt vil dette sticket «lugge» litt, noe vi mente ga en interessant effekt.

7.0 OPPSUMMERING OG KONKLUSJON

I dette kapittelet skal jeg ta for meg de viktigste erfaringene jeg har gjort i arbeidet med dette prosjektet og presentere hvordan arbeidet har utspilt seg i praksis.

Som nevnt innledningsvis har en god del av tiden i dette prosjektet blitt dedikert til å finne pålitelige kilder til informasjon og kildemateriell. Denne delen av arbeidet som har omhandlet innstudering har vært noe annerledes enn jeg hadde foretrukket, og å kunne arbeidet tett med noen som virkelig kan denne musikken over en lengre periode ville klart vært å foretrekke med tanke på tilbakemeldinger under læring. Likevel synes jeg at dette prosjektet har vært meget givende for meg som utøver og oppgavens premisser, og gitt mine personlige forutsetninger for oppgaven så er jeg nokså tilfreds med det sluttresultatet som er blitt til.

Eventuell selvkritikk angående forløpet i prosjektet ville vært å inkludere Neergaard i enda større grad og mye tidligere enn det jeg har gjort. Sluttfasen består som beskrevet av to økter i studio, og det var slik dette prosjektets rammer var bestemt. Med tanke på at musikere dedikerer hele liv til å bli god i enkelte rytmer så hadde vi nok dog vært tjent med å få utført flere økter sammen. Ved observasjon av fremføringene med et kritisk blikk blir det tydelig at dette er to trommeslagere som i hovedsak er vant med en vestlig form for tenking når det gjelder musikk. Selv om det ikke var planlagt kan man observere tydelig at formdelene oftest varer i et partall antall takter før jeg velger å gi tegn om å gå videre til neste del som et eksempel. Dette vitner om et musikalsk element som er innarbeidet i underbevisstheten og er noe som ville vært interessant å se mer på videre.

Det jeg mener har vært en styrke for min egen del gjennomgående i prosjektet er selve arbeidsprosessen. Det å lære de forskjellige rytmiske figurene på genuine instrument som er ment for oppgaven forut for en eventuell oversettelse har vært meget lærerikt for meg, og har gitt meg en annen form for innsikt i utførelsen. Alt i alt er jeg tilfreds med prosessen og jeg er selv av den oppfatningen av at målet er nådd med tanke på problemstillingen. Jeg har utforsket senegalesisk slagverkmusikk, både på genuine instrumenter og mitt hovedinstrument som er moderne slagverk. Deretter har jeg anvendt de tilegnede erfaringene i prosessen på et samspill med Neergaard.

7.1 VEIEN VIDERE

På bakgrunn av oppsummeringen min så vil den åpenbare veien videre for meg være å fysisk dra til Senegal eller et annet vestafrikansk land for å få muligheten til å lære i felten slik denne musikken er ment. Jeg har hatt god veiledning gjennom prosjektet og har vært såpass heldig å få innsikt i musikken som Aylon blant annet spiller over e-post, men det å få kunnskapen rett fra kilden er en klar fordel med tanke på detaljarbeid og for bekreftelse på korrekt utførelse.

Når det gjelder moderne trommesett så er jeg usikker på om oversettelsen fra tradisjonelle trommer og teknikker fungerer optimalt uten å foreta seg visse grep for å mestre både klang og volum. I dette prosjektet ønsket jeg å behandle trommesettene som et enkelt instrument med tanke på oppmikking, og har lagt vekt på å fange klangen av ensemblet som en helhet. Videre ville det vært interessant å se på de mulighetene som finnes i moderne studioutstyr, og satt musikken i en mer pop-orientert estetikk som er hvor jeg hører hjemme som musiker.

Med tanke på samspillsdelen av prosjektet ville det vært smart å inkludere en eventuell samspillspartner enda tidligere i arbeidet, noe som kunne resultert i friere samspill og en større grad av lekenhet enn det som er gjort her. Som et eksempel ville større grad av uavhengighet fra hverandre og utnyttelse av å ha to trommeslagere vært noe å jobbe videre med dersom dette prosjektet skulle leve videre.

8.0 VEDLEGG

Vedlegg 1: <https://youtu.be/jHxXSrBev3g>

Vedlegg 2: <https://youtu.be/Hfyb3UvSxkg>

Vedlegg 3: <https://youtu.be/ZKRVSvkhepM>

Vedlegg 4: https://youtu.be/_G7paZbPA24

Vedlegg 5: https://youtu.be/7U5vr5_NToo

Vedlegg 6: <https://youtu.be/LIfX4Q8mhEc>

Vedlegg 7: <https://youtu.be/a1q3bqJkJmo>

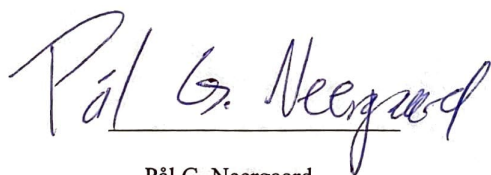
Vedlegg 8: <https://youtu.be/HbF3IV0GpgQ>

Vedlegg 9: <https://youtu.be/I6R9w2wQWdI>

**Samtykkeskjema for videoopptak i sammenheng med
mastergradsprosjekt, våren 2021**

Jeg samtykker i at det tas bilder/video/lydopptak av meg, Pål Neergaard, og at dette materialet kan brukes av Robin Barsleth i forbindelse med mastergradsprosjekt ved Nord Universitet Levanger, våren 2021. Jeg er innforstått med at jeg kan identifiseres gjennom nevnte bilder/video/lydopptak. Jeg samtykker også at bilder/video/lydopptak kan legges ut sammen med oppgaven etter endt prosjekt.

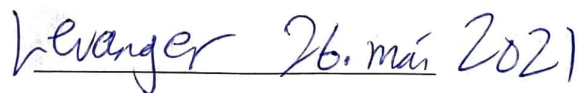
Ja Nei



Pål G. Neergaard



Robin Barsleth



Dato og sted

8.1 Lytteeksempler

- 1: Ndjouk: <https://www.youtube.com/watch?v=B1bjib-03aA>
- 2: Lac Rose: <https://www.youtube.com/watch?v=I3bgG8wXfI8>
- 3: Inner Current Live (Fra 05.16): <https://www.youtube.com/watch?v=LA1N2xFLkPA>
- 4: Presentasjon av Batagraf: <https://www.youtube.com/watch?v=gJtgG8uIJBI&t=8s>
- 5: Doudou N'Diaye Rose - Rose Rhythm: https://www.youtube.com/watch?v=h-lk_vzYIHg

Referanseliste

Aylon, B [Ben Aylon]. (2015, 10. Mars). *One Man Tribe – Ndjouk - Super Slow Motion*. [Video]. Hentet fra Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=B1bjib-03aA>

Aylon, B [Ben Aylon]. (2020, 17. April). *Modern Senegalese Drumming* [Video]. Hentet fra Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=0L0-2JA7uEQ>

Aylon, B [Ben Aylon]. (2020, 06. November). *Free Percussion Sample Pack // Percussion FX Solo Flow Show* [Video]. Hentet fra Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=LA1N2xFLkPA>

Aylon, B [Ben Aylon]. (2021, 05. Mars). *LAC ROSE // Ben Aylon* [Video]. Hentet fra Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=I3bgG8wXfI8>

Ben Aylon. (2020). Inner Current [Sang]. På *Flow Show*. Ben Aylon

Aylon, I (2021, 15. Mars). Ben Aylon. Ben Aylon.com. <https://www.benaylon.com>

Batagraf [Batagraf]. (2020, 04. Juli). *Batagraf #4 Snorre Bjerck percussion concepts* [Video]. Hentet fra Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=xnshIfGCKPg&t=328s>

Batagraf [Batagraf]. (2020, 13. Juni). *Batagram #1 Presentation of Batagraf* [Video]. Hentet fra: Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=gJtgG8uIJB1&t=12s>

Real World Records [Doudou N'Diaye Rose]. (2016, 01. September). *Doudou N'Diaye Rose - Rose Rhythm (Sénégal Musique / Senegal Music)* [Video]. Hentet fra Youtube:
https://www.youtube.com/watch?v=h-lk_vzYIHg

Hartigan, R. (1995). *The heritage of the drumset*. (2. Utg.) John Hopkins University press.

Malterud, N. (2007, 21 april). Vekt på kunstnerisk utviklingsarbeid.
https://www.uhr.no/f/p1/ia142b8ca-1a99-4d01-8b2a-15209ae9080f/vekt_paa_kunst.pdf?fbclid=IwAR0sADfx6NuQ4qNIEhMrCjHXcNJyDkJCTE9uWDDzqXr8LhWy8QGMIDW3Qn8

Ruud, Even. (2016). *Musikkvitenskap*. (1. utg.) Universitetsforlaget.

Tang, P. (2007). *Masters of the Sabar: Wolof Griot Percussionists of Senegal* (1. utg.) Temple University Press.