



Høgskulen på Vestlandet

Masteroppgave

MACREL-OPG

Predefinert informasjon

Startdato:	01-11-2019 09:00	Termin:	2019 HØST
Sluttdato:	15-11-2019 14:00	Vurderingsform:	Norsk 6-trinns skala (A-F)
Eksamensform:	Masteroppgave		
SIS-kode:	203 MACREL-OPG 1 OM-1 2019 HØST stord		
Intern sensor:	Øystein Røsseland Kvinge		

Deltaker

Navn:	Erik Vinje
Kandidatnr.:	202
HVL-id:	571358@hvl.no

Informasjon fra deltaker

Tittel *:	Fra Stemme til Streng - From Voice to String		
Antall ord *:	17892		
Navn på veileder *:	Stein Helge Solstad		
Egenerklæring *:	Ja	Jeg bekrefter at jeg har registrert oppgavetittelen på norsk og engelsk i StudentWeb og vet at denne vil stå på vitnemålet mitt *:	Ja

Jeg godkjenner avtalen om publisering av masteroppgaven min *

Ja

Er masteroppgaven skrevet som del av et større forskningsprosjekt ved HVL? *

Nei



Høgskulen
på Vestlandet

MASTEROPPGAVE

Fra Stemme til Streng

From Voice to String

Erik Vinje

MACREL-OPG Masteroppgave.

Fakultet for lærarutdanning, kultur og idrett (FLKI).

Institutt for kunstfag (IK)

Masterstudium «Kreative fag og læreprosesser»

Veiledere: Stein Helge Solstad.

Innleveringsdato: 15. November 2019.

Jeg bekrefter at arbeidet er selvstendig utarbeidet, og at referanser/kildehenvisninger til alle kilder som er brukt i arbeidet er oppgitt, jf. Forskrift om studium og eksamen ved Høgskulen på Vestlandet, § 12-1.

Sammendrag

Denne masteroppgaven handler om det kunstneriske utviklingsarbeidet «Fra stemme til streng» og er en utforsking av det indiske rytmespråket *konnakol*. Arbeidet består av at forfatter studerte konnakol i en periode på ett og et halvt år med den sør-Indiske perkusjonisten B.C. Manjunath. I teksten reflekteres det rundt innøvningsprosessen av konnakol og arbeidet med å integrere konnakol i en konsertsammenheng som bandleder, gitarist og komponist. Målet har vært å reflektere over mulighetene konnakol gir en musiker med vestlig musikkbakgrunn.

Metodisk er arbeidet inspirert av amerikansk pragmatisme (John Dewey «Learning by doing», Donald Schön «The Reflective Practitioner»). Den praksisbaserte kunnskapstilegning er dokumentert kvalitativt gjennom kunstnerisk refleksjon og performativt gjennom videoopptak. Arbeidet viser til den subjektive prosessen med å utvikle kompetanse gjennom kroppslig utføring, hvor utførelsen er en viktig del av metoden. Målet med utforskingen har vært å inspirere til nye måter å jobbe med rytmiske fraser på. Som i mye prosessledet forskning, kan resultat bli tolket på ulike måter. Noe av intensjonen har nettopp vært å reflektere ut fra et subjektivt synspunkt og se hva en slik tankegang leder til.

Prosjektet er dokumentert i form av videoopptak av konserten, lydopptak fra øvningsprosessen, notater fra 23 timer med B.C. Manjunath og egne nedskrevne øvelser og leksjoner. Arbeidet foregikk som et nettkurs. I videoen er det lagt ved tidskoder som viser til viktige momenter i konserten. Gjennom å kombinere rollen som forsker og utøver vises det til funn som mellom annet understreker stemmens viktighet i rytmisk arbeid både som gitarist og komponist.



Abstract

This master thesis is about the artistic development work "From voice to string" and is an exploration of the Indian rhythmic language *konnakol*. The work consists of the author studying *konnakol* for a period of one and a half years with the south Indian percussionist B.C. Manjunath. The text reflects on the practice of *konnakol* and the effort to integrate *konnakol* into a concert context such as bandleader, guitarist, and composer. The aim has been to reflect on the possibilities *Konnakol* gives a musician with a western music background.

Methodically, the work is inspired by American pragmatism (John Dewey "Learning by doing", Donald Schön "The Reflective Practitioner"). The practice-based knowledge is documented qualitatively through artistic reflection and performative through video recording. The work refers to the subjective process of developing competence through physical execution, where execution is an integral part of the method. The aim of the exploration has been to inspire new ways of working with rhythmic phrases. As in much process-led research, results can be interpreted in different ways. One of the intentions has just been to reflect from a subjective point of view and see what such thinking leads to.

The project is documented in the form of video recordings of the concert, audio recordings from the rehearsal process, and notes from 23 hours with B.C. Manjunath and his own written exercises and lessons. The work was conducted as an online course. The video has enclosed time codes that indicate important moments during the concert. By combining the role of researcher and performer, findings are found that emphasize, among other things, the importance of voice in rhythmic work, both as a guitarist and composer.



Forord

Rytmikkk har på mange måter vært hovedfokuset mitt som gitarist. Da jeg skulle velge tema for masteroppgaven var jeg midt i en periode hvor jeg utforsket rytmikk fra andre kulturer, og det ble naturlig for meg å velge konnakol som fokus. Etersom jeg er interessert i rytme og komposisjon virket det passende for meg å utforske hvordan jeg kunne bruke det Indiske rytmespråket *konnakol* som et læreverktøy og til hjelp for komposisjonene mine.

Selv om arbeidet med oppgaven var preget av min lidenskap for musikk og læring, møtte jeg på flere vansker underveis. Arbeidet har vært krevende og spennende og jeg opplever at kompetansen jeg har skaffet meg, har åpnet opp for en helt ny tilnærming til musikk.

Takk til:

Læremesteren min B.C Manjunath for konstante utfordringer og nye måter å tenke rytmer på.

Masterveileder Stein Helge Solstad for gode råd og retning i det kaoset som oppgaveskriving er.

Kari Holdhus fra Høgskulen på Vestlandet for det gode rådet om å gjøre oppgaven til et kunstnerisk utviklingsarbeid.


Magnus Solheim og Simon Hovlund for gode samtaler og fantastisk musisering.

Medstudent Robin Windsrygg for fantastisk musisering og korrekturlesing.

Høgskulen i Volda, da Svein Hunnes, for tilgang til konsertsal og utstyr til konserten.

Juni Bøe Nyland for støtte gjennom prosessen, plakat til konserten og korrekturlesing.

Lars Olav Mauseth og Magnus Aasprong for hjelp med lyd og lys under konserten.



Signatur

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	1
Abstract	2
Forord	3
1.0 Innledning	6
1.1 Min bakgrunn	6
1.2 Formål for studien	7
1.2.1 Problemstilling og forskningsspørsmål	8
1.3 Kunstnerisk utviklingsarbeid	9
1.3.1 Kritikk til kunstnerisk utviklingsarbeid.....	10
1.4 Begrepsavklaringer	12
1.4.1 Forholdet mitt til konnakol før jeg begynte å skrive master.....	15
2.0 Teori	16
2.1 Konnakol	16
2.1.1 Konnakols historie.....	16
2.1.2 Hvorfor konnakol?	17
2.2 Kropp, utføring og situert forståelse	17
2.3 If you can say it, you can play it	19
2.4 Tanker rundt komposisjonene	21
3.0 Metode	25
3.0.1 Kvalitativ metode	25
3.0.1 Hvorfor valgte jeg kunstnerisk utviklingsarbeid?	26
3.1 Reflective Practitioner	27
3.1.1 Hva er en reflektert praktiker?.....	28
3.2 Loggskrivning og notering av øvelser	32
3.3 Diskusjonen med Manjunath	33
3.4 Innspilling, Programvare og redigering	34
3.5 Datainnsamling	36
4.0 Gjennomføring og analyse	37
4.0.1 Konserten.....	37
4.0.2 Hvordan timene var lagt opp.	37
4.0.3 Hvordan jeg jobbet og øvde hjemme.....	38
4.1 Hva kunne jeg gjort annerledes?	41
5.0 Funn	42

5.0.1 Viktige momenter fra læringsfasen	43
5.0.2 Viktige momenter fra konserten.....	44
Hello	44
Strabo.....	45
House of Leaves	46
Muktaya Jam	46
Lila's Dance	47
5.0.2 Konnakol versus måten jeg jobbet på før	48
6.0 Hva har jeg lært?.....	49
Litteraturliste.....	51
Vedlegg	53
Liste av vedlegg:	53
Vedlegg nr.1: Eksempel på notat fra to timer konnakol undervisning med Manjunath.....	54
2. Time 20.05. 2018:	54
11. Time: 26.09.2018:	55
Vedlegg nr.2: Vedlegg mappe på Google Drive:	57
Vedlegg nr.3: Noter fra låtene jeg jobbet med	58
Hello:	58
House of Leaves:	62
Lila's Dance:	63
Muktaya Jam:	66
Strabo:	69
Vedlegg nr.4: Forskjellige øvelser jeg brukte	73
Vedlegg nr.5: Lenke til hele masterkonserten på YouTube	73
Hele Konserten:	73
Hello:	73
Strabo:	73
House of Leaves:	73
Muktaya Jam:	73
Lila's Dance:	73
Vedlegg nr.6: Lenke til eksempel på lydopptak av meg som øver.....	73
Vedlegg nr.7: Samtykkeskjema fra B.C Manjunath og bandet.	74

1.0 Innledning

Jeg tror alle musikere på et punkt har møtt på en rytme de ikke har kunnet utføre. Om det er på pianoet når begge hendene ikke vil samarbeide, på trommer når du ikke helt klarer å komme deg inn i *grooven*, eller om det er som gitarist og du sliter med å føle pulsen på musikken og spille samtidig. Det er nettopp dette som har gjort meg interessert i å utvikle min egen rytmikk. Hvordan kan jeg finne nye effektive og spennende måter å lære og å skape rytmisk interessante linjer på gitar? Kan rytmikk håndteres på en bedre måte enn å bare prøve om og om igjen til en metronom?

Som Brandon Keith Wood sier i sin artikkel: «Solkattu reinforces the statement, if you can say it, you can play it» (Wood, 2013, s. 63). Rytme finnes overalt, og jeg mener at hvis vi skal forstå rytme på en mer intuitiv måte, må vi jobbe med det som alt annet i musikken, på en systematisk og fokusert måte.

1.1 Min bakgrunn

Min interesse for musikk startet da jeg var liten. Jeg hadde flere musikk-leker, små keyboard og plastikkgitarer. Foreldrene mine var glad i musikk, spesielt min far som var gitarist selv. Da jeg var 16 år begynte jeg å spille gitar selv og begynte å bruke mesteparten av fritiden min på å lære meg blant annet rock, metall, jazz, blues, funk, klassisk og fusion. Det som dro meg mest til musikken var rytmikk. De raske rytmene i metall, de skeive taktene i fusion og rytmegitaren i funk var fokus i arbeidet mitt med gitar. Etter en stund begynte jeg å høre mye på Mahavishnu Orchestra og John McLaughlins gitarspill. Dette var min inngang til musikk inspirert av India, da mest gjennom McLaughlins prosjekt med indiske musikere i gruppen Shakti. Det var rundt denne tiden jeg begynte med Indisk-inspirert meditasjon og å lese østlig litteratur som Tripitaka og Bhagavad Gita.

Mitt første møte med konnakol må ha vært på låten «Get Down and Sruti» i Shaktis plate «Mind Ecology». Musikken var uvant, men jeg likte godt rytmene og ble fascinert og ville lære mer om dette. I bachelorgraden min skrev jeg om sammenhengen mellom rytmikk og språk i Frank Zappas musikk. Også her var jeg fascinert av de uvanlige rytmene, som Zappas låt «Zomby Woof» og vokalpartiet midt i låten Montana.

Under vurderingen av tematikken til Masteroppgaven, ville jeg videreføre denne sammenhengen mellom språk og rytme, og det virket naturlig for meg å fordype meg i konnakol. Etter litt planlegging og søking fant jeg ut at B.C Manjunath, en av de mest kjente utøverne av konnakol, tilbydde timer i konnakol på nettsiden Ipassio.com. Da meldte jeg meg opp til hans 25 ukerskurs og begynte som hans elev.

1.2 Formål for studien

Gjennom arbeidet mitt med konnakol håper jeg å skape nytte for andre musikere i min situasjon, musikere som er interessert i å finne nye spennende og praktiske måter å jobbe med rytmikk på. Jeg vil også forsøke å bidra med et kort innblikk i en rytmekultur ifra India, og hvordan en jobber og konseptualiserer rytmer gjennom læremester og elevforholdet slik jeg opplevde det.

Dette kunstneriske utviklingsarbeid har som mål, på lik linje med Program for kunstnerisk utviklingsarbeid (PKU) å jobbe mot at: «Prosjektet skal være et selvstendig kunstnerisk prosjekt på høyt nivå og med nasjonal og internasjonal faglig relevans. Samtidig er fokus på ulike former refleksjon sentralt. Prosjektet skal bidra til å utvikle ny innsikt, kunnskap og/eller erfaring» (DIKU, 2019, s. 2). Jeg skal også følge PKUs krav for bedømmelse:

«Det skal leveres kunstnerisk resultat, samt materiale som formidler refleksjon i arbeidet. Refleksjon inngår i det kunstneriske arbeid. Det skal leveres materiale som formidler refleksjonen særskilt når det gjelder:

-Prosess (Kunstneriske valg og vendepunkt, bruk av teori, dialog med ulike nettverk og fagmiljø med mer)

-Plassering av eget kunstnerisk ståsted/arbeid i forhold til eget fagfelt nasjonalt og internasjonalt

-Hvordan prosjektet bidrar til fagutviklingen i feltet, herunder eventuelle faglige nyvinninger» (DIKU, 2019, s. 8).

I refleksjonsdelen ville jeg reflektere rundt arbeidsprosessen, utbyttet av timene med læreren, innøvingen av konnakol og arbeidet med planlegging, øving og gjennomføring av konserten, som en del av oppgaven. Gjennom oppgaven vil jeg forsøke å knytte mine refleksjoner opp mot relevant teori og metode og forsøke å forklare hvordan arbeidet påvirket meg som musiker, komponist og gitarist. Selv om jeg vil betone temaet komposisjon og andre musikalske settinger, vil hovedfokuset mitt være hvordan arbeidet har påvirket meg som gitarist. Jeg skal også diskutere samtalene mine med læreren min og samtaler/hendelser jeg hadde med medlemmene i bandet.

Refleksjon er som tidligere nevnt en sentral del av kunstneriske utviklingsarbeid. I sin rapport ifra 2015: «Forskning og utviklingsarbeid innen fagområdet kunst», skriver den utvalgte arbeidsgruppen at kunstdanningsinstitusjonene og sine fagfolk har et ansvar for å drive fagfeltene fremover, og til å bidra med relevant faglig diskurs (2015, s. 15). Med denne oppgaven vil jeg utforske områder innen musikk som har vært lite utforsket av andre musikere i en forskningskontekst. Mitt håp er at jeg derfor kan skape et nytt, originalt innhold, som kan være til bruk for andre musikere med lignende bakgrunn som min egen; musikere som søker etter nye måter å arbeide med rytmer på.

1.2.1 Problemstilling og forskningsspørsmål

I valget mitt av problemstillinger ville jeg ha noe som reflekterer både det å lære musikk, men også det å skape musikk. Jeg endte derfor opp med problemstillingen:

«Hvordan kan arbeidet mitt med konnakol hjelpe meg å utvikle min rytmiske stemme som gitarist, komponist og musiker?»

Under arbeidet reflekterte jeg over denne problemstillingen ofte, og den bidro til at konserten ble som den ble. En viktig del av arbeidet har vært å reflektere rundt arbeidsprosessen, for så å sette alt dette arbeidet ut i praksis, både i konserten, men også i mitt generelle gitarspill. Jeg vil forsøke å være det en «reflektert praktiker» slik Donald Schön først skildret i boken «The Reflective Practitioner» (2016).

1.3 Kunstnerisk utviklingsarbeid

Denne teksten vil være en gjennomgang og kritisk refleksjon knyttet til forskjellige aspekter ved det kunstneriske utviklingsarbeidet jeg har valgt å kalle «Fra Stemme til Streng». Utviklingsarbeidet kulminerte i en konsert på rundt en time, hvor jeg inkorporerte elementer fra mitt arbeid med solkattu og konnakol. Konserten fant sted i Volda den 12.10.2019, og det ble gjort lyd- og videoopptak.

Jeg har valgt å gjennomføre masteren min innenfor modellen for Kunstnerisk utviklingsarbeid, eller som det ofte blir kalt internasjonalt, Artistic Research. Hovedgrunnen til at jeg valgte å arbeide med denne metoden synes jeg kommer godt frem i Henk Borgdorffs artikkel «The Debate on Research in the Arts» fra 2006 hvor Borgdorff utdyper Christopher Fraylings tredelte typer med kunsthforskning:

«-Research into art

-Research for art

-Research through art» (Borgdorff, 2006, s. 6).

Forskning på kunst er forskning hvor kunstpraksisen fungerer som objekt for forskningen. Eksempel på dette kan være en forsker som observerer musikere for å se hvordan de jobber sammen. I dette og andre tilfeller oppstår det enn viss distanse ifra forskeren og forskningsobjektet. Forskeren vil fungere som en ikke deltakende observatør. Forskning på kunst blir dermed et blitt utenifra.

Forskning for kunst vil være forskning hvor forskningens mål er å skape en innsikt som kan finne sin vei inn i kunstpraksis. Et eksempel kan være en forsker som observerer musikere med mål om å finne informasjon for å hjelpe kunstnerne. Målet med denne forskningen er altså å skape verdifull innsikt for andre kunstnere. Igjen står en utenfra kunsten og ser inn. Selv om jeg håper at oppgaven min skal kunne gi innsikt og kunnskap for medmusikanter er det forskning gjennom kunst som er representativ for min oppgave:

Forskning gjennom kunst jobber for å ikke separere «subjekt» og objekt og prøver å smelte sammen den kunstneriske prosessen med forskningsprosessen. «The artistic practice itself is an essential component of both the research process and the research results. This approach is based on the understanding that no fundamental separation exists between theory and practice in the arts» (Borgdorff, 2006, s. 7). Borgdorff argumenterer her med at det ikke finnes noen kunstpraksis som ikke er basert på opplevelser, historie og formeninger. Det er nettopp derfor jeg har valgt å forske gjennom kunstnerlig forskning jeg vil ikke separere meg selv ifra min egen opplevelse under arbeidet mitt med konnakol.

1.3.1 Kritikk til kunstnerisk utviklingsarbeid

Selv om kunstnerisk utviklingsarbeid er satt som en kunstnerisk parallell til forskning, nedfelt i Lov om universiteter og høyskoler (Lovdata, § 1-1), er det ikke alle som synes programmet er tilstrekkelig for å bli sidestilt med forskning i sin nåværende form.

I 2017 foregikk det en debatt rundt Kunstnerisk utviklingsarbeid og om dette var en bra måte å styrke kunst i akademia på. Denne debatten foregikk på Scenekunst.no rundt høringen om Ph.d. i kunstnerisk utviklingsarbeid som tok plass i 2017 (*Høring om Ph.d. kunstnerisk utviklingsarbeid*, 2017).

Opphavet til denne debatten var en artikkel skrevet av Tone Pernille Østeren og Jesper Aagaard Petersen ved navn «Kunstskaping eller kunstnerisk utviklingsarbeid?». I denne artikkelen skriver de at det å opprette en ph.d i kunstnerisk utviklingsarbeid ikke er den beste veien å gå for å styrke kunsten i akademia, utdanning og samfunnet på (Østern & Petersen, 2017). Her argumenterer de med at begrepet utviklingsarbeid har for få krav til forskningsstandard, metode, teori, etikk eller kritikk og spør om dette er noe Norge virkelig ønsker (2017).

Etter å ha lansert denne artikkelen startet dette en diskusjon og flere forfattet artikler i svar. En av disse artiklene var skrevet av rektor ved Norges musikkhøgskole Peter Tornquist og Studie- og FoU-sjef ved Norges musikkhøgskole Kjetil Solvik ved navnet «Ja, en kunstnerisk doktorgrad er veien å gå». Deres viktigste motargument, i mine øyne, er hvordan de legger frem at Norge vil skille mellom det de kaller hybrid doktorgrader hvor resultatene blir verken fremragende vitenskapelige eller fremragende kunstneriske.

«Den norske modellen har i stedet vært å si at en vitenskapelig doktorgrad skal være på vitenskapelige premisser, fullt og helt, mens en kunstnerisk doktorgrad skal være på kunstneriske premisser, fullt og helt. Men også innenfor det kunstneriske legges det naturligvis vekt på fagfellesskap, på å ha kjennskap til og kunne anvende seg av teori, på inngående metodologisk kunnskap og ferdigheter, transparens i valg av metoder, på å kunne praktisere etiske prinsipper, frambringe ny kunnskap eller innsikt, være kritisk og selvkritisk og kunne formidle resultatene på en forståelig og troverdig måte til fagfeller, for å gjøre en lett omskriving av Petersens og Østerns egne prinsipper (Tornquist & Solvik, 2017)».

Debatten fortsatte, og det kan virke som om dette temaet er noe som engasjerer folk i akademia og utdanningsmiljø. I 2006 skrev Henk Borgdorff om debatten rundt forskning i kunst og kunst i forskning: «If the urgency of an issue can be measured by the ferocity of the debates surrounding it, then the issue of ‘research in the arts’ is an urgent one» (Borgdorff, 2006, s. 1). Denne debatten er altså ikke ny, og det kan virke som om vi ikke blir kvitt den de første årene. Selv om jeg ser at kunstnerisk utviklingsarbeid og forskning innen kunst fort kan lede til mangelen av, som Østern og Petersen kaller

det, Metodologisk dobbelthet med krav til å være både innenfor et felt og utenfor i et fagfelleskap (2017), føler jeg at å forske gjennom kunst kan lede til ganske mange nye vinkler og spennende resultater, både forsknings- og kunstmessig. For å passe på at arbeidet mitt skal oppfylle kriterier for å kunne regnes som vitenskap vil jeg se på hva Henk Borgdorff skriver i sin artikkel «Artistic research within the fields of science» om kravene til forskning:

«In the past 10 to 15 years, much has been said and written about artistic research in relation to both philosophy of science and educational politics. A recurrent theme is to compare it with, or distinguish it from, what is generally understood as scientific or academic research. . . Research takes place when a person intends to carry out an original study, often within a single discipline, to enhance our knowledge and understanding. It begins with questions or issues that are relevant in the research context, and it employs methods that are appropriate to the research and which ensure the validity and reliability of the research findings. An additional requirement is that the research process and the research outcomes be documented and disseminated in appropriate ways» (Borgdorff, 2009, s. 3).

Borgdorffs krav til forskning kan altså summeres slik:

1. Forskning tar plass når en person intenderer å utføre en original studie.
2. Forskning starter med spørsmål eller problemer som er relevante til forskningskonteksten
3. Problemene og spørsmålene må bruke en metode som forsikrer at resultatene og funnene har validitet og er troverdige.
4. Forskningsprosessen og funnene er dokumentert og gitt ut på passende måter.

For å forsikre meg om at jeg oppfyller disse kravene, vil jeg følge så godt jeg kan målene jeg satte frem tidligere i oppgaven. Jeg mener jeg oppfyller disse 4 kravene ved at jeg:

1. *Utfører en original studie hvor jeg forsøker å bidra med noe nytt til det Norske fagfeltet.*
2. *Har en problemstilling jeg kontinuerlig reflekterer rundt som gir retning til arbeidet mitt.*
3. *Setter arbeidet mitt i en forskningstradisjon hvor jeg skaper resultater og funn som er troverdige*
4. *Dokumenterer arbeidet med et refleksjonsnotat som er med å gi et ærlig innsyn i prosessen jeg har vært gjennom.*

1.4 Begrepsavklaringer

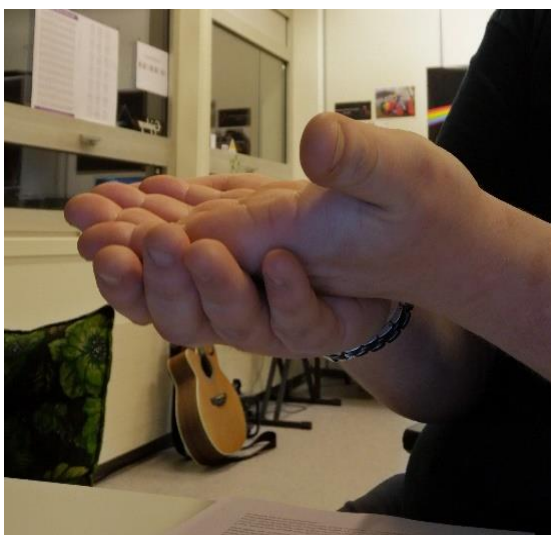
Før jeg går videre i oppgaven vil jeg forklare hva konnakol er og å definere en del begrep som er viktige for å forstå temaene jeg tar opp. Senere i avhandlingen vil jeg vise til flere eksempler i videoopptakene fra konserten. Disse er lagt ut på YouTube og blir lenket til i avhandlingen. Aktuelle eksempler blir i teksten referert til som tidskoder tilsvarende hvor det aktuelle eksempelet skjer i videoen. Som et eksempel vil tidskoden «7:55» henvise til 7 minutter og 55 sekunder inn i videoen.

Konnakol er en måte å vokalt utøve rytmiske fraser. Mange ville kanskje sagt at det ligger nærme den vestlige tradisjonen for beatboxing, men noe av det viktigste som skiller konnakol fra andre former med vokalperkusjon, er en lang historie og kultur rundt bruken av vokalperkusjon i indisk musikk, og de ulike systemene som bygger opp konnakol. Konnakol kommer fra et Telugu ord hvor Koni betyr å si, og Kol betyr å regjere. En kan derfor tenke seg at det er implisert at konnakol og vokalperkusjon er «Kongen» av alle perkusjon instrumentene i India (Young, 1998, s. 12).

Direkte forklart er konnakol opplesingen av *Solkattu* (Young, 1998, s. 1). Solkattu er det overordnede navnet på alle stavelser i konnakol. De forskjellige frasene en bruke i konnakol består av flere Solkattu. Eksempler på Solkattu kan være: Tha, Di, Gi, Na, Thom eller Ki. Sol betyr Stavelse og Kattu betyr gruppe. Solkattu betyr derfor gruppe med stavelser (Young, 1998, s. ix).



Klapp – Det første slaget



Wave – Hvor en slår med baksiden av hånden.



Lillefinger – Ofte kalt 4.

Når en utøver konnakol tenker en ikke på taktarter direkte, men bruker heller en serie med bevegelser i hendene for å orientere. Dette kalles en *Tala*. En kan klappe, eller bruke det som heter «Wave», hvor en klapper med andre siden av håndflaten. En slår også fingrene i hånden for å telle. Et eksempel på en *Tala* kan være: «Clap, Wave, Littlefinger, Ringfinger, Middlefinger, Index finger». *Tala* er et sofistikert rytmesystem, og det finnes minst 35 forskjellige talaer en bygger musikkstykkene på (Young, 1998, s. 19). En viktig gevinst å hente ut fra arbeidet med konnakol er internalisering. Ifølge Store Norske Leksikon er internalisering: «En psykologisk prosess hvor ytre normer, ideer og andre personers innstillinger og egenskaper som opprinnelig ikke finnes hos personen, opptas og oppleves som del av personens selvbylde (Tetzchner, 2018)». Jeg tror konnakol kan fungere som både et læringsverktøy hvor jeg kan internalisere og få ulike fraser «under huden» raskere enn hvis jeg skulle startet ifra instrumentet. Det er dette jeg mener med tittelen «Fra stemme til streng». Jeg tror at det å begynne ifra stemmen ligger nærmere enn å begynne ifra fingrene. Konnakol kan også fungere som inspirasjonskilde til rytmisk frasebygging. De forskjellige konnakol-komposisjonene Manjunath har lært meg ligger i bakhodet mitt når jeg jobber med gitar ifra et konnakol-perspektiv. Rytmer som jeg har øvd inn kommer frem i måten jeg fraserer musikken på. Dette håper jeg vil komme tydelig frem når jeg skal diskutere komposisjonene mine senere i oppgaven.

I mitt arbeid med musikk med skjeve rytmer og uvante rytmiske inndelinger har jeg ofte blitt frustrert over hvor vanskelig det kan være å telle rytmene raskt, for ikke å snakke om hvor usystematisk det ofte kan bli. Teller en elleve som ell-eve eller elv? Med konnakol sine innebygde regler og normer tror jeg at jeg kommer til å få et verktøy til i verktøykassen hvor jeg ikke bare kan forstå rytmen på et intellektuelt nivå, men også *føle* rytmer som en sentral del av komposisjonen.

Etter timene mine med Manjunath kan jeg trygt si at de har et helt annet syn på rytmer, takter og inndelinger i India. De snakker for eksempel ikke om takter, men om sykluser og runder. Gjennom hans leksjoner føler jeg dette har smittet litt over på meg. Dette preget også komposisjonenes takt og inndelingene i frasene brukt i komposisjonene. Improvisasjon er en viktig del av musisering for meg personlig, og jeg føler at arbeidet med rytmisk frasebygging har gitt meg mer rytmisk innhold i «improvisasjons-verktøykassen» min. Dette vil også være en komponent i komposisjonene mine.

1.4.1 Forholdet mitt til konnakol før jeg begynte å skrive master

Som nevnt tidligere i innledningen var det gjennom forholdet mitt til John McLaughlins musikk jeg først oppdaget noen av særtrekkene indisk musikk har. Jeg jobbet i mange måneder med å lære meg noen av melodiene McLaughlin spilte, og følte på mange måter at jeg arbeidet helt i blinde. Det er først nå når jeg har jobbet med rytmiske underdelinger og hatt et dypdykk i konnakol at jeg ser logikken i det. Ting som før var tunge å forstå har nå blitt mye lettere å håndtere. Før jeg begynte arbeidet med masteravhandlingen og vurderte timer med Manjunath, kjøpte jeg John McLaughlin og Selva Ganesh Vinayakram sin DVD «The Gateway to Rhythm». I denne DVD-en snakker McLaughlin om sitt forhold til konnakol og nevner også hvordan han brukte konnakol til å komponere noen av de mest kjente Mahavishnu Orchestra-låtene. Det var denne sammenhengen mellom komposisjon og rytmikk som virkelig slo gnister i meg. Jeg jobbet i noen måneder med å lære meg det mest grunnleggende ifra DVD-en. Enkle fraser på 2, 3, 4 og 5. Arbeidet mitt med DVD-en gjorde at jeg kunne jobbe med rytmer hvor som helst ettersom jeg ikke trengte gitar eller instrument, men bare kunne jobbe med de rytmiske frasene i hodet. Jeg kunne selvfølgelig ha jobbet på samme måten bare med telling, men jeg følte personlig at dette var en mer musikalsk måte å jobbe med rytmiske fraser på. Da jeg omsider skulle jobbe med Frank Zappa låten «Zomby Woof» på bachelorkonserten min, var et av de melodiske temaene frasert i kvintoler (noter skrevet i grupper på fem), og mitt arbeid med øvelsene ifra DVD-en, gjorde at jeg hadde en grunnleggende måte å jobbe med kvintoler hvor enn jeg befant meg.



John McLaughlin og Selvaganesh Vinayakram (Yumlu, 2012)

2.0 Teori

I arbeidet mitt med konnakol har jeg benyttet mange forskjellige innøvingsmetoder. I dette teorikapittelet vil jeg forsøke å sette struktur på hva jeg egentlig har gjort. Jeg vil derfor gå igjennom begrep som Embodiment, Reflection-in-action og vil deretter forsøke å plassere meg selv i en forskningstradisjon. Viktige elementer her vil være internalisering gjennom vokalisering, kroppslig læring, vedtatte sannheter ifra den indiske kulturen.

2.1 Konnakol

«Indian Solkattu is a way of embracing rhythms, making it a powerful and enjoyable tool for rhythm training and mastery» Wood (2013, s. 67).

2.1.1 Konnakols historie

Indias kultur blir ofte delt inn i to, Hindustani i Nord India, og den Karnatiske tradisjonen som en kan finne i Sør-India. Den nord-Indiske kulturen er påvirket av da Mogulene etablerte muslimsk herredømme i Nord India og introduserte Persiske og Arabiske elementer inn i den indiske musikken. Den sør-Indiske musikken ble derimot til i tempel og kongeriker uten den samme påvirkningen ifra utsiden (Young, 1998, s. 8).

I sin Ph.d. avhandling skriver gitarist Guy Strazzullo at forskningen hans har funnet at det å utforske interkulturell musikk (musikk ifra flere kulturer) skaper muligheter for musikkimprovisasjon og komposisjon (Strazzullo, 2003, s. 50). Konnakol er et godt etablert rytmesystem med lang historie (Young, 1998, s. 7) og har vært brukt til å lære og utøve rytmer i flere århundrer. Jeg tror konnakol derfor kan være et verktøy musikere kan bruke for å trene seg på både rytmikk og improvisasjon. Bruken av konnakol eller solkattu er ikke særlig utbredt i Norge, derfor tror jeg denne oppgaven kan være relevant for norske lærere og utøvere som vil finne et system de kan bruke som verktøy for å utvikle sin rytmesans med.

2.1.2 Hvorfor konnakol?

Konnakol er ikke det eneste tilfelle av å sette stavelser på rytmer. Det finnes flere tilfeller av dette gjennom historien, både for å oppnå kunstneriske mål, men også for pedagogiske mål. I Australia har man en form for «rytmesnakk» en kaller «Didgeridoo Talk» når en skal lære seg å spille Didjeridu (Atherton, 2018, s. 16). I Ghana har en et perspektiv på at å spille trommer ofte blir sett på som prating, og når en skal dele lyder med hverandre bruker man en form for rytmesnakk (Atherton, 2018, s. 16). I Cuba bruker musikere som lærer å spille conga å snakke sine «riff» gjennom vokalperkusjon. Her bruker de vokaler og konsonanter for å vise til markeringer, åpne eller lukkede, og forskjellen mellom høy og lav tonehøyde (Atherton, 2018, s. 16). Det finnes også andre tilfeller forskjellige steder i Asia og Europa, for ikke å snakke om det moderne fenomenet beatboxing.

I tillegg til disse tilfellene av rytmesnakk som har oppstått for å lære instrumenter eller å dele rytmer, fraser og betoning, finnes det også musikkpråk med rytmer som har blitt utviklet spesifikt for pedagogiske formål i klasserom. Her finner en systemer som Zoltà Kodàlys «Kodàly metode», Orffs system ifra hans kjente pedagogiske opplegg «Carl Orffs skoleverk» og andre, som for eksempel Gordon music learning theory og Ward metoden (Colley, 1987, s. 223). Det siste eksempelet jeg skal legge frem her er kanskje det som kan virke som mest relevant for arbeidet mitt: Takadimi-systemet. Takadimi-systemet henter navnet sitt ifra konnakol, da solkattuene Tha, Ka, Dhi og Mi (Hoffman, Peltó & White, 1996, s. 14). I artikkelen: «Takadimi: A Rhythm system for All Ages» legger forfatterene Don P. Ester, John W. Scheib og Kimberly J. Inks frem litt av grunnen til at jeg har valgt å ikke bruke noen av de tidligere nevnte pedagogiske systemene i oppgaven min. Ikke alle systemene egner seg for alle nivå. Derfor vil mange lærere ende opp med å bruke flere systemer. De ender ofte opp med å måtte lære elevene et helt nytt system når de har kommet seg forbi den mest grunnleggende fasen av rytmelæring (Ester, Scheib & Inks, 2006, s. 60). Selv om Takadimi-systemet i seg selv virker spennende, mangler det en av de tingene som dro meg til konnakol: Det kulturelle og historiske aspektet. Der hvor Takadimi-systemet oppstod i 1996 bærer konnakol mange hundre år med historie og tradisjon. Denne lange historien bringer med seg mange forskjellige øvelser og måter å angripe problemer på.

2.2 Kropp, utføring og situert forståelse

Konnakol kan med sin kroppslige og muntlige fremgangsmåte være en hjelp til å internalisere og å få rytmiske fraser «under huden». For å se hvordan konnakol bidro til at rytmiske ideer og egenskaper jeg opprinnelig ikke hadde ble en del av spillet mitt, vil jeg utforske begrepet embodiment.

En viktig figur å snakke om når jeg snakker om temaet embodiment er Maurice Merleau-Ponty. Merleau-Ponty mente at en ikke kunne skille kroppen fra persepsjon. I boken «Phenomenology of perception» skriver han: «The analysis of bodily space has led us to results which may be generalized. We notice for the first time, with regard to our own body, what is true of all perceived things: that the perception of space and the perception of the thing, the spatiality of the thing and its being as a thing are not two distinct problems» (Merleau-Ponty, 1962, s. 171).

Den amerikanske jazzpianisten og pedagogen Vijay Iyer skriver om embodiment i sin behandling av mikro-rytmikk i Afroamerikansk musikk. Han sier mellom annet: «Much can be said of the role of the body in cognition in general. Recent conceptual developments in cognitive science move toward the inclusion of the body in our understanding of the mind (Iyer, 2002, s. 388)».

Det å inkludere kroppens rolle i tankemåte, og dermed læring, kan jeg kjenne meg igjen i. Under læringen av ganske avanserte fraser og nye måter å tenke rytmisk på, brukte jeg en mange tusen år gammel muntlig tradisjon med tilhørende måte å holde takt i hendene, tala.

I boken «The embodied mind: Cognitive science and human experience» diskuterer forfatterene Francisco J. Varela, Evan Thompson og Eleanor Rosch akkurat dette.

«Let us explain what we mean by this phrase embodied action. By using the term embodied we mean to highlight two points: first, that cognition depends upon the kinds of experience that come from having a body with various sensorimotor capacities, and second, that these individual sensorimotor capacities are themselves embedded in a more encompassing biological, psychological, and cultural context» (Varela, Thompson & Rosch, 1991, s. 172-173).

Musikkinstrumenter krever forskjellig bruk av kroppen, om det er fingrene og lungene for å lære trompet eller beina og hendene for å spille trommesett så brukes kroppen under læringsprosessen. Det å skille kroppen ifra læringsprosessen gir lite mening. Kunne jeg for eksempel lært meg å spille gitar bare gjennom å tenke? Jeg kunne nok ha innarbeidet en forståelse av musikkteori, men av egen erfaring lærer jeg best ny musikkteori når jeg får praktisere den. Dette opplevde jeg også under arbeidet mitt med å lære konnakol. Det var for eksempel flere øyeblikk hvor jeg jobbet med å lære meg en strofe i konnakol, og synes det var lettere å utøve rytmen på gitar enn gjennom utøvingen av konnakol. Selv om det kan virke som at konnakol ikke hjalp meg i prosessen, gikk jeg igjennom frasen i tankene. Jeg synes det var lettere å jobbe med frasen uten å måtte utøve frasen muntlig. Dette tror jeg er fordi jeg har spilt gitar i mange år og konnakol er relativt nytt for meg. Frasene var de samme, men den fysiske utøvingen av frasen var forskjellig. Her tror jeg kroppen er med å skape internalisering. Vijay Iyer skriver: «In the embodied viewpoint, the mind is no longer seen as passively reflective of

the outside world, but rather as an active constructor of its own reality. In particular, cognition and bodily activity intertwine to a high degree (2002, s. 389)». En sentral del av å utføre konnakol er å arbeide med kroppen. En har ingen instrumenter utenom munnen og hendene. Dette kroppslige arbeidet mener jeg kan kobles til embodiment og internalisering.

Vår oppfattelse er ledet av handling. Vi utforsker omgivelsene med kroppene og sansene våre og lærer å koble flersanselig input med vår kroppslige oppfattelse (Iyer, 2002, s. 389). Det betyr at ettersom kroppene våre eksisterer i en omverden eller miljø, vil det kroppslige koblet med situasjonsforståelse utgjøre viktige orienteringspunkter. «If we grant that cognition is structured at least to some degree by bodily experience, then we must understand the body to be immersed in an environment that shapes its experience (Iyer, 2002, s. 390)». For at vi mennesker skal kunne lære er vi altså avhengige av våre fysiske, sosiale og kulturelle omgivelser for å støtte og bygge opp våre mentale kapasiteter (Iyer, 2002, s. 391).

2.3 If you can say it, you can play it.

En av de mest attraktive delene med å lære konnakol, var for meg nettopp evnen til å internalisere rytmiske grupperinger som jeg ikke var helt fortrolig med. Kvintoler og andre underdelinger var vanskelig å jobbe med uten å ha en konkret måte å jobbe på utenom, «Gjenta til du kan det».

I et intervju forteller gitaristen John McLaughlin om hvordan han opplevde å studere konnakol:

«When you study konnakol, after a few months it becomes very natural. It becomes an integral part of your thinking. But what's marvelous about konnakol is that you can hear rhythms from anywhere in the world, and you can know absolutely what they are doing immediately, where the subdivisions are coming, what the mathematics is doing» (Jazznin, 2005).

Dette kan jeg føle selv etter arbeidet med konnakol. En ting er å kunne telle underdelinger, en annen ting er å faktisk kunne føle dem, og å kunne aktivt delta med gjennom utøvingen av vokalperkusjon. Brandon Wood diskuterer hvordan vokalisering hjelper internalisering i «South Indian "Solkattu" and Western Music Pedagogy: Creating New Rhythmic Perspectives»:

«To reproduce rhythms, one must first internalize them. The act of vocalization adds a step in this process and confirms an understanding of the rhythm. Additionally, the design of the Solkattu syllables creates the potential for singing rhythms with clarity, rapidity and phrasing» (Wood, 2013, s. 64)

Det blir veldig vanskelig å utøve en rytme hvis en ikke har en grundig forståelse for den. Har du den ikke internalisert, blir det vanskelig å klare å gjenskape rytmene jevnt med selvtillit. Et eksempel kan for eksempel være plekterteknikk. Det å bruke høyrehånden på gitar kan være ganske komplisert og kan kreve mye øving for å virkelig få innøvd rytmen. Dette er noe jeg selv har jobbet mye med. Et personlig mål med denne oppgaven var for meg å finne metoder som kunne hjelpe meg å utvikle bedre øvingsstrategier på nettopp ting som plekterteknikk. I et intervju med Anil Prasad diskuterer Ralph Towner hvor viktig det er for gitarister og alle musikere å tenke på rytmikk når de spiller:

«In all the instruments, you have to be part drummer to play very well. It's important to have a percussion concept when you are playing. You have an internal rhythm that's going on a meter, ticking away inside. You're always making reference to that. The stronger you are with that, the more cohesive your playing is» (Towner, 2000).

Det å ha denne interne rytmen og denne interne kilden en kan referere til, er noe jeg føler jeg forstår mye bedre etter arbeidet mitt med konnakol. Å kunne holde en tala med hendene for så å frasere med munnen, har vist meg hvor viktig det er å holde en intern jevn puls. «There is no sense in learning to master these syllables without a rhythmic cycle» (Notat fra nett-undervisning med Manjunath. 1. Time. 14.05.2018).

Som gitarist og musiker, må jeg tenke mye på hvordan jeg vil frasere i spillet mitt. Hvordan vil jeg artikulere disse notene? Hvilken dynamisk styrkegrad vil jeg bruke? En viktig del av å forstå frasering har å gjøre med å forstå den underliggende rytmikken i et stykke. Det å spille en melodi i 7/8 kontra 4/4 vil nok forandre både hvor en legger 'trykk' på melodien, men også hvordan en artikulerer den. Å kunne forstå «rytmer fra overalt i hele verden» vil hjelpe musikeren å tilpasse sin melodiske frasering. Wood skriver om bruken av Solkattu for å utvikle frasering:

«There are limitless applications for phrasing, which can be applied at the discretion of the teacher and student. These adaptations of common Western rhythms will lead the student to a deeper understanding of the music in context. This creates the possibilities of clearer rhythmic interpretation, articulation and expression» (Wood, 2013, s. 64-65).

2.4 Tanker rundt komposisjonene

Helt i starten visste jeg at jeg ville jobbe med komposisjon på masteren. Komponering har for meg vært en del av mitt forhold til musikk helt siden starten. Jeg valgte derfor helt i starten av timene mine med Manjunath å involvere gitar ettersom dette er mitt førsteinstrument. Jeg startet på flere komposisjoner inspirert av timene, men jeg var ikke fornøyd med noen av disse. Jeg klarte ikke å knekke koden på hvordan jeg skulle oversette et indisk rytmespråk til egne komposisjoner, samtidig som det ble både spennende og givende. Etter hvert ble konnakol mer og mer naturlig for meg. Jeg oppdaget at jeg gikk og sang på fraser ifra timene, øving og fra sanger med konnakol jeg hadde hørt. Det var først da jeg tenkte at jeg ville lage en sang ut ifra bare en frase. Den første sangen jeg var noenlunde fornøyd med var «Muktaya Jam». Dette stykket var basert på en øvelse jeg fikk under en time som Manjunath kalte «Muktaya Korvai», en Korvai som en kunne vri og vende på slik en ville.

·
-Muktaya -

Dhim = 8th notes!

Di = 16th

Part A: (Gopucha Yathi)

A1- Tha Di Gi Na Thom Dhim.	A2- Tha Di Gi Na Thom Dhim.	A3- Tha Di Gi Na Thom Dhim.
B1- Tha Ka Di Na Dhim.	B2- Tha Ka Di Na Dhim.	B3- Tha Ka Di Na Dhim.
C1- Tha Ki Ta Dhim.	C2- Tha Ki Ta Dhim.	C3- Tha Ki Ta Dhim.
D1- Tha Ka Dhim.	D2- Tha Ka Dhim.	D3- Tha Ka Dhim.
E1- Tha Dhim.	E2- Tha Dhim.	E3- Tha Dhim.
F1- Dhim.	F2- Dhim.	F3- Dhim.

Part B: (Sama Yathi)

GAP Da Di Gi Na Thom Da Di Gi Na Thom Da Di Gi Na Thom.
 Da Di Gi Na Thom Da Di Gi Na Thom Da Di Gi Na Thom.
 Da Di Gi Na Thom Da Di Gi Na Thom Da Di Gi Na Thom

Muktaya Korvai (Fra notatene mine) – En korvai jeg jobbet med i flere uker.

Denne Korvaien var delt inn i celler: A1, A2 etc. Jeg fikk flere formler på hvordan en kunne utøve Korvaien. I starten jobbet jeg bare med å utføre den ifra start til slutt. Da gikk jeg igjennom Del A (Gopucha Yathi) og Del B (Sama Yathi). Da jeg skulle lage en komposisjon ville jeg ha med flere formler enn en, men dette ble fort rotete og vanskelig å forholde seg til. Jeg valgte derfor å holde meg til den første formen, da å spille del A og del B. Det første jeg gjorde var å notere dette i programmet Guitar Pro 5, ettersom dette er det programmet jeg kjenner best til, og startet først kun med rytmen.

Moderate ♩ = 72

Tha-Di-Gi-Na-Thom-Dhim. Tha-Ka-Dhi-Na-Dhim.

Tha-Ki-Ta-Dhim. Tha-Ka-Dhim. Ta-Dhim. Dhim.

Tha-Di-Gi-Na-Thom

Muktaya Jam i sin første form. Her bare som en rytme med tekst over.

Senere begynte jeg å legge til akkorder under rytmen, trommesett og bassgitar. Etter at jeg hadde lagd «skjelettet» til låten, begynte jeg å gjøre frasen om til en melodisk frase.

Muktay
Korvai
Erik

Moderate ♩ = 68

Muktaya Jam sin melodi som spilt på gitar. Tab og noter.

Gjennom arbeidet mitt med disse melodiene begynte jeg å lage rutiner og fremgangsmåter for å klassifisere og forstå prosessen jeg var i. Tidlig i arbeidet med å innlære og komponere sanger med bruk av konnakol delte jeg arbeidet inn i tre deler:

1. Sanger som er lite eller indirekte påvirket av konnakol
2. Sanger som er middels/delvis påvirket av konnakol
3. Sanger som er mye/direkte påvirket av konnakol

Den første kategorien inneholder sanger som ikke var komponert med tanke på konnakol i det hele tatt, men hvor jeg kunne bruke konnakol for å lære fraser/rytmer i låten. Et eksempel på dette er låten Hello av Mike Keneally som jeg lærte og fremførte på masterkonserten min. Jeg er usikker på om Mike Keneally i det hele tatt har kjennskap konnakol, og det er lite sannsynlig at han brukte konnakol til å komponere låten. Når det er sagt, var det til stor hjelp for meg å bruke konnakol for å lære det vi i bandet kalte C-partiet.

C

87

let ring ----- 1

7x

C-partiet i Hello. Noter og tabulatur.

I den andre kategorien plasserer jeg låter hvor konnakol er en del av låten på en eller annen måte, men hvor det ikke har en sentral plass i komposisjonen. For eksempel låten «House of Leaves» som jeg komponerte selv. Her hadde jeg flere indiske inspirasjons kilder, men også vestlige. Jeg ville forsøke å bruke konnakol med andre musikalske konsepter. Her påvirket konnakol gitarspillet mitt og tankeprosessen bak hvordan jeg fraserte, men ikke selve utspringet av komposisjonen.

Den tredje kategorien er låter som har sitt opphav i fraser fra konnakol. Om det er Mahavishnu Orchestras «You know you know» eller de selvkomponerte låtene som «Strabo» og «Muktaya Jam». I DVD-en «Gateway to Rhythm», snakker McLaughlin om hvordan konnakol kan inspirere både rytmikk og melodikk: «The other side of konnakol, once it becomes integrated into your way of thinking, is I believe it is a tremendous source for melodic inspiration. Im gonna play a piece, that was written in 1972 for the Mahavishnu Orchestra called 'You know, you know' and the principle foundation of this piece came from three ThaKiTas» (McLaughlin, 2007. Chapter 1). Arpeggioen i «Strabo» var direkte komponert ifra en frase jeg hadde fått fra Manjunath, og «Muktaya Jam» er en jam basert rundt en melodi fra stykket «Muktaya Korvai» jeg fikk i lekse. Senere i oppgaven skal jeg se nærmere på låtene jeg har komponert.

3.0 Metode

Denne studien er utført som et Kunstnerisk utviklingsarbeid, hvor målet med arbeidet er å sette søkelys på hvordan mitt eget arbeid med å lære konnakkol, kan hjelpe meg å bli en bedre musiker. Det finnes så klart mange forskjellige synspunkt, tradisjoner og tolkninger på hva som ville være den beste måten å jobbe med dette på. Det er hovedsakelig to hoved-metoder i forskning: Kvalitativ metode og kvantitativ metode. I boken «Samfunnsvitenskapelige tenkemåter» skriver forfatter Harald Grimen om kvantitative forskningsopplegg at: «Det er rimelig å si at poenget med kvantitative forskningsopplegg er et annet enn med kvalitative, nemlig å frambringe data som kan tallfestes og som kan danne grunnlag for generalisering» (Grimen, 2003, s. 216). Ettersom mitt forskningsopplegg er av en ganske personlig natur, hvor jeg forsker på meg selv og min egen utvikling vil det være vanskelig for meg å kunne generalisere det jeg finner og å si at dette skal gjelde for andre musikere. Jeg håper selvfølgelig at prosjektet mitt skal kunne nytte andre i deres arbeid, men jeg vil være forsiktig med å påstå at metoden jeg har brukt her er den beste.

3.0.1 Kvalitativ metode

Jeg har valgt å diskutere kvalitativ metode her for å vise hvordan mitt prosjekt benytter seg av kvalitative måter å produsere data:

«Kvalitative forskningsopplegg bruker normalt, men ikke alltid, en eller flere av de tre følgende metodene for produksjon av data: a) deltakende observasjon, b) ustrukturert intervjuing, c) kvalitative analyser av tekster. Ved deltakende observasjon forsøker forskeren å innta en (åpen eller skjult) rolle i den gruppen eller organisasjonen han skal studere» (Grimen, 2003, s. 207).

Om mitt arbeid kan jeg jo si at jeg var deltakende i observasjonen av konnakkol mesteren min. Samtalene våre kan kanskje forsås som ustrukturerte intervjuer, den mest direkte måten kvalitativ metode har påvirket mitt arbeid på er kanskje gjennom tekstarbeidet mitt og tilnærmingen jeg har hatt til litteratur og teori. Selv om målet mitt har vært å forske gjennom praksis og å reflektere underveis, har jeg også lest tilhørende teori og skrevet notater på samme måte som jeg gjorde da jeg skrev oppgave om etnografi.

Metodisk beveger jeg meg altså et sted mellom metode slik jeg jobbet med det under de andre oppgavene jeg har hatt på masterprogrammet, og min praksis som en reflekterende komponist og musiker. For å dokumentere arbeidet har jeg brukt refleksive notat, lydopptak og videoopptak. Jeg har tatt bilder, komponert og tatt vare på tidlige former av komposisjonene.

Selv om jeg har brukt kvalitative metoder i arbeidet mitt med tekst har jeg tidligere møtt tilfeller hvor ord ikke strekker til. Stein Helge Solstad (2015), skriver i sin doktoravhandling:

«Many of the musical phenomena heard in a jazz performance such as tone color, dynamics, rhythmic coordination, and intensity are not easy to describe in words or to notate using Traditional musical notation. But they are an important part of the expressive language that we identify as music and that makes us react» (Solstad, 2015, s. 34).

og

«Language becomes the only channel of understanding between the readers of the text and me; language itself may present another gap between the phenomena as experienced and as told. Musical experiences can be too ineffable to be exactly matched by words» (Solstad, 2015, s. 33).

Dette følte jeg ved flere anledninger, spesielt under arbeidet mitt med komponering. Hvis jeg ønsker en dyp, mørk og åpen lyd, hvordan skal jeg forklare dette i tekst? Bare ordet «dyp» vil mest sannsynlig bety noe helt annet for meg enn for deg som leser oppgaven. Snakker vi om emosjonell dybde? Dybde i tonehøyde? Bass? Er det innholdsmessig mange lag? Jeg kunne brukt 20 sider på å forklare og å skrive om dette, Uansett hvor mye jeg hadde skrevet og forklart, tror jeg ikke hva jeg mener ville blitt noe klarere. Meningen er koblet til min intuisjon og måte å eksistere på.

3.0.1 Hvorfor valgte jeg kunstnerisk utviklingsarbeid?

Jeg valgte å forske innenfor tradisjonen kunstnerisk utviklingsarbeid fordi det virket som en mer naturlig match til prosjektet mitt. Et utviklingsarbeid med fokus på praksis vil være mer fleksibelt enn ordinær kvalitativ forskning fordi det kan nærme seg arbeidet og problemstillingen min fra et praktisk perspektiv. Jeg kan bruke praksis for å lære om praksis. Et annet element som er viktig å tenke på her er at det vil være umulig å separere meg ifra prosessen min ettersom jeg forsker på meg selv.

3.1 Reflective Practicioner

Når vi jobber med musikk, er refleksjon et av de viktigste verktøyene vi har. Hvis vi komponerer må vi reflektere over valgene vi har gjort, vi må drøfte de opp mot andre. Etter en konsert hvor noe kanskje ikke gikk som det skulle må vi reflektere for å hente kunnskap ut av det som gikk galt. Vi må reflektere på vår bruk av instrument, improvisasjon, utstyr og mer. Refleksjon og kunstfag er ofte ganske tett knyttet sammen. Ifølge norsk lov, skal et kunstnerisk utviklingsarbeid ende i et kunstnerisk resultat samt materiale som dokumenterer kritisk refleksjon (Lovdata, § 11-2). Etter en samtale med min veileder om relevante former for refleksjon til masterarbeidet, begynte jeg å lese mer om Donald Schön og hans begrep «refleksiv praksis».

Den reflekterte praktiker er et begrep som ble innført av filosof og professor Donald A. Schön i boken «The reflective practitioner» fra 1983. Schön var inspirert av amerikansk pragmatisme, da gjennom John Deweys begrep «Learning by doing». I boken skriver han om hvordan begreper han bruker er lånt fra John Dewey (Schön, 2016, s. 357). Schön stilte seg kritisk til «Technical Rationality», et begrep filosof Herbert Marcuse fremmet i sin artikkel ifra 1941 «Some Social Implications of Modern Technology». Schön beskrev modellen for teknisk rasjonalitet som et syn hvor profesjonell aktivitet består av problemløsning gjennom bruken av vitenskapelig teori og teknikk (Schön, 2016, s. 21-22). I boken legger Schön frem at denne modellen har påvirket måten vi tenker om profesjoner, forskning, utdanning og praksis. Vi prøver å løse problemer gjennom streng applikasjon av vitenskapelig teori og metode (Schön, 2016, s. 21). Gjennom teknisk rasjonalitet mener Schön at det oppstår et skille mellom praksis og kunnskap.

«As one would expect from the hierarchical model of professional knowledge, research is institutionally separate from practice, connected to it by carefully defined relationships of exchange. Researchers are supposed to provide the basic and applied science from which to derive techniques for diagnosing and solving the problems of practice. Practitioners are supposed to furnish researchers with problems for study and with tests of the utility of research results. The researcher's role is distinct from, and usually considered superior to, the role of the practitioner» (Schön, 2016, s. 26).

Ettersom jeg ville forske på meg selv, ville det være unaturlig å forvente et skille mellom meg som forsker og meg som individ.

3.1.1 Hva er en reflektert praktiker?

Schön skriver at vi har gjennom tiden har blitt mer og mer bevisst over viktigheten av praksis til elementer som fenomens kompleksitet, usikkerhet, ustabilitet, særpreg og verdikonflikter som ikke passer modellen «Technical Rationality» (Schön, 2016, s. 39).

«When good jazz musicians improvise together, they also manifest a "feel for" their material and they make on-the-spot adjustments to the sounds they hear. Listening to one another and to themselves, they feel where the music is going and adjust their playing accordingly. They can do this, first of all, because their collective effort at musical invention makes use of a schema- a metric, melodic, and harmonic schema familiar to all the participants- which gives a predictable order to the piece. In addition, each of the musicians has at the ready a repertoire of musical figures which he can deliver at appropriate moments. Improvisation consists in varying, combining, and recombining a set of figures within the schema which bounds and gives coherence to the performance. As the musicians feel the direction of the music that is developing out of their interwoven contributions, they make new sense of it and adjust their performance to the new sense they have made» (Schön, 2016, s. 55).

Under innøvingen av låten «Lila's Dance» til masterkonserten opplevde jeg denne *feelen*: taktarten var 20/8 og jeg slet med å internalisere og føle takten. Jeg kunne telle den og forstå den på papiret, men under spillingen ble det svært vanskelig for meg å klare å føre kunnskapen ut i praksis. Da trommeslageren nevnte at den kunne fraseres i tre, var det som om noen hadde flippet over en bryter i meg, og selve gitarriffet bare klikket på plass. I mitt arbeid med musikk har jeg ved flere anledninger møtt på dette. Øyeblikk hvor en liten justering i tilnærming til gitarspill, for eksempel å flytte litt på plekteret, gjør musikken mye lettere å spille. Noen ganger opplever jeg at noe plutselig blir lett å spille, uten å vite helt hva som manglet eller hva jeg har gjort annerledes.

I boken skriver Schön om jazzmusikerens refleksjon rundt slike utfordringer: "They are reflecting-in-action on the music they are collectively making and on their individual contributions to it, thinking what they are doing and, in the process, evolving their way of doing it" (Schön, 2016, s. 56).

Flere ganger under øvingen til konserten ble det diskusjoner og refleksjoner rundt musikken. Jeg kan selvfølgelig ikke snakke om hva som skjedde i hodene på de andre i bandet under øvingen, men jeg vet at jeg hele tiden var i en prosess hvor jeg i mine musikalske handlinger eksperimenterte og forsøkte nye måter å tilpasse meg problemet som skulle løses. Om det var å starte «Hello» i riktig tempo, å rytmisk koble seg på bassen i «Lila's Dance» eller klare å føle den sakte 13 takten i «Strabo» brukte jeg mange ulike tilnærminger. Noen av disse tilnærmingene var fysiske, som at jeg prøvde å trampe takten, bruke konnakol-frasen for å guide hvor jeg var, eller å telle de fysiske slagene på gitar.

En viktig del av å jobbe produktivt med denne musikken innebar altså refleksjon, både muntlig og gjennom praksis. Donald Schön snakker om hvordan det er altfor lite diskusjon rundt kunstprosessen.

«When people use terms such as «art» and «intuition», they usually intend to terminate discussion rather than to open up inquiry. It is as though the practitioner says to his academic colleague, "while I do not accept your view of knowledge, I cannot describe my own"» (Schön, 2016, s. viii).

Det er ganske enkelt å se hvordan en slik tilnærming ikke vil være ideell for kunstfaget. Hvis vi hverken kan snakke om eller beskrive vår egen praksis kveler vi diskusjonen og skaper enda et skille mellom kunstfaget og forskningspraksis. Dette skillet kaller Schön: «The university's familiar dichotomy between the "hard" knowledge of science and scholarship and the "soft" knowledge and artistry and unvarnished opinion (Schön, 2016, s. viii)».

I vårt moderne samfunn ser vi ofte til profesjoner for definisjoner og løsninger av problemene vi møter (Schön, 2016, s. 4). Det er ingen som kan ha god kompetanse innenfor alle kunnskapsfelt: Skal en reparere bilen sin og er ikke sakkyndig, må en søke etter noen som med kunnskapen og erfaringen en selv mangler. «We grant professional extraordinary rights and privileges. Hence, professional careers are among the most coveted and remunerative, and there are few occupations that have failed to seek out professional status» (Schön, 2016, s. 4). Schön skriver også om hvordan det å spesialisere seg for mye ikke bare er bra. Spesialisering kan på individnivå lede til et mer sneversynt blikk på problemer (Schön, 2016, s. 60). En viktig faktor for meg blir derfor å ikke glemme at det finnes andre perspektiver på rytmikk enn bare konnakkol og at det ikke finnes noen fasit for hvordan en på individnivå lærer rytmer. Det som gir resultat for meg er på ingen måte garantert å fungere for deg.

Etter hvert som øving blir rutine, kan repetisjonen av arbeidet lede til at praktikerer «stivner» i metodikk og går glipp av viktige muligheter til å tenke over hvordan han øver. Gjennom refleksjon kan han få frem og kritisere denne tause forståelsen som har vokst opp rundt den repetitive opplevelsen, og han kan forstå situasjonene han opplever på en ny måte (Schön, 2016, s. 61).

Det å lære av folk med mye utdanning og lang pedagogisk bakgrunn er ganske vanlig når en studerer en bachelor eller mastergrad, men det er ikke alltid slik i kunstverdenen. Jeg har ved flere anledninger hatt gitartimer, eller bare generelt musikktimer med musikere uten høyere utdanning og god kjennskap til musikkteoretiske begreper. Ofte har jeg opplevd at disse musikerene kan mye mer enn de klarer å formidle. De er veldig kompetente i sin praksis, men har problemer med å forklare hva de gjør. Dette kaller Donald Schön «Knowing-in-practice» (Schön, 2016, s. viii).

Denne praktiske kunnskapen passer ikke alltid like lett inn i vanlige måter å forklare og diskutere informasjon. Hvordan skal en formidle følelsen av hvor hardt en holder et gitarplekter? Jeg har som eksempel ved flere anledninger hørt gitarister som sammenligner høyrehåndsbevegelsen en bruker når en spiller gitar til bevegelsen en bruker når en åpner en dør. Men åpner alle en dør på samme måte? Det er kanskje dette Solstad (2015) mener når han skriver:

«Not everything can be conveyed using language; using words to describe the music will never be the same as listening to the described music. Language itself might be a constraint in making phenomena more understandable for others. Language becomes the only channel of understanding between the readers of the text and me; language itself may present another gap between the phenomenon as experienced and as told» (Solstad, 2015, s. 33).

Slik jeg legger det frem, kan det kanskje virke som at det å sette ord på handlingene sine blir umulig for praktikere og at den eneste måten å lære noe praktisk, vil være å praktisere. Som tidligere nevnt har jeg opplevd at mange musikere bærer på en taus kunnskap som de ikke helt klarer å formidle. Denne tause praktiske kunnskapen vil jo være en del av hver utøvers praksis. Men selv om han ikke klarer å forklare det med ord, er han ifølge Schön avhengig av å reflektere i sin daglige praksis. Praktikeren må gjøre utallige vurderinger av kvalitet selv om han ikke klarer å formidle kriteriene for denne kvaliteten (Schön, 2016, s. 49-50). Disse praktikerne tenker altså ofte om hva de gjør på i øyeblikket, ofte under handlingen også. Her reflekterer de over handlingene sine, og spør seg selv flere spørsmål for å lære hvilke kriterier, egenskaper og prosedyrer de leter etter/bruker (Schön, 2016, s. 50). Her reflekterer de over det Schön kaller «knowing-in-action» om denne refleksjonen sier Schön: «It is this entire process of reflection-in-action which is central to the “art” by which practitioners sometimes deal well with situations of uncertainty, instability, uniqueness, and value conflict» (Schön, 2016, s. 50).

Sammenligner vi en praktikers måte å teste hypoteser på til kontrollerte eksperiment kan vi se flere viktige forskjeller. Praktikeren syner i sitt arbeid å få hypotesen til å bli sann. Dette gjør han ved å forandre parameterne rundt fenomenet han forsker på. Slik får han hypotesene til å stemme. I kontrollerte eksperimenter skal forskeren forsøke å ikke legge inn sin egen bias og sine interesser i studien (Schön, 2016, s. 149). Grunnen til at dette skjer er fordi fenomenet praktikeren søker å forstå, er delvis skapt av han. Han er i situasjonen han ønsker å forstå (Schön, 2016, s. 151). For å forklare dette ifra perspektivet av min oppgave: Jeg ønsker å finne ut hvordan konnakol kan hjelpe meg å utvikle min rytmiske stemme som komponist, musiker og gitarist. I mitt arbeid med konnakol vil jeg derfor hele tiden prøve nye vinkler og nye måter å angripe problemet på helt til jeg finner en metode jeg tror kan fungere. Arbeidsmåten min var altså kontinuerlig i forandring helt frem til jeg følte jeg fant en måte å bevege meg fremover på.

Et annet viktig moment hos Schön er konseptet rundt *Virtuelle verdener*. Der hvor de som bedriver praksisen jobber innenfor en konstruert representasjon av den virkelige verdens praksis. Her bruker han to eksempel ifra boken hvor en arkitekt ikke jobber ute med selve bygningen, men jobber på papiret, og hvor en veileder på et psykiatrisk institutt er med å veilede en terapistudent. Her jobber ikke veilederen med den faktiske pasienten, men jobber i diskusjon med studenten (Schön, 2016, s. 157). Der hvor grafisktegning og samtaler er deres virtuelle verden, vil mitt medium være komposisjonen. Her brukte jeg komponeringsprogramvare for å skape og forme musikken underveis. Jeg kunne altså prøve igjen og igjen helt til jeg fornøyd, uten presset om å prestere som det å holde en konsert bringer med seg. «No move is irreversible. The designer can try, look and by shifting to another sheet of paper try again» (Schön, 2016, s. 158). Selv om jeg ikke brukte papir, kunne jeg gjøre så mange forsøk jeg ville. Jeg hadde også fordelen dagens teknologi bringer med seg, at jeg underveis i komposisjonsprosessen kunne lytte til hva jeg hadde notert i notasjonsprogramvaren. Jeg fikk også testet forskjellige lydbilder gjennom å prøve annerledes instrumentering i stykkene. Jeg kunne altså gjennom denne programvaren reflektere i praksis underveis og visualisere hvordan musikkstykket og konserten kom til å bli.

3.2 Loggskrivning og notering av øvelser

En viktig del av timene var å notere øvelser. Etersom mye av undervisningen i konnakol eksisterer i en muntlig tradisjon, ville jeg notere ned øvelsene til et system jeg allerede kjente. En av de første øvelsene vi jobbet med var trening på uttalelse. Jeg fikk øvelsen i tekst av Manjunath, og da så den slik ut:

Tha. Kitathaka tha.ki.ta. Dhi. Kitathaka dhi.ki.ta. Thom. Kitathaka thom.ki.ta. Nam. Kitathaka nam.ki.ta.
 Tha. Kitakitathaka Dhi. Kitakitathaka Thom. Kitakitathaka Nam. Kitakitathaka
 Tha. Kitathaka Dhi. Kitathaka Thom. Kitathaka Nam. Kitathaka
 Tha. Kita Dhi. Kita Thom. Kita Nam. Kita
 Tha. Dhi. Thom. Nam.

Jeg jobbet på denne måten en god stund, øvde til lydfilene jeg fikk av han på epost i bilen, på gåtur og hjemme med gitaren i fanget. Etter en stund kunne jeg flere av øvelsene utenat. Senere ville jeg se hvordan dette ville se ut i noter, så jeg fikk koblingen mellom den Indiske muntlige tradisjonen og den mer skriftlige tradisjonen jeg er vant til.

Basic Syllable Training

Moderate ♩ = 146
 Tha. Kitathaka tha.ki.ta

Tha. Kitakitathaka

Tha. Kitathaka

Tha. Kita

Tha.

Øvelsen notert i noteprogrammet Guitar Pro.

Da jeg fikk se øvelsen i noter ble det veldig tydelig for meg hvordan selve øvelsen «krymper» og blir kortere og kortere for hver frase. Under timene med Manjunath diskuterte vi konseptet Teermana. «It starts with a big number, the next number has to be lesser than that. You choose a set of fours syllables, start with a inner pulse of seven. Then 6, then 5, then 4, then 3, then 2, then 1» (Notat fra nett-undervisning med Manjunath. 13. Time. 20.10.2018).

3.3 Diskusjonen med Manjunath

I undervisningen endte vi ofte opp med å ha lengre samtaler om forskjellen mellom min vestlige tilnærming til rytmer og Manjunaths indiske tilnærming. Etter å ha hatt noen timer med han og begynt å få en flyt i mitt eget arbeid, ble jeg også bedre kjent med ham og hva han forventet av meg i våre samtaler. Jeg begynte å legge til spørsmål ved notatene fra timene våre, hvor jeg under noterte de svarene jeg fant relevant. Jeg valgte å ikke ta video eller lydopptak av alle timene ettersom jeg ikke ville at vi skulle bli påvirket av tanken på opptaket. Jeg ville oppleve timene spontant på samme måte som hans andre elever. Akkurat slik som andre ble det nok ikke, han visste jo ifra starten at timene var en del av masteren min. Etter hvert da Manjunath oppdaget at jeg hadde genuin interesse for rytmisk musikk og min musikalske kompetanse begynte vi å leke oss med mer avanserte konsepter, ifølge ham selv, enn det som var vanlig i de andre timene hans.

Thani Avarthanam

Part 1

Dikuthari/kitathaka/Dikutharikitathaka/Dikutharikitathaka/
Dikuthari/kitathaka/ Dikuthari Dikuthari/kitathakakitathaka/
Dikuthari/kitathaka/ DikuDiku ThariThari /KitaKita ThakaTHaka/
DIKUdikudiku/THARltharithari/KITAKitakita/THAKAthakathaka/
DikudikuDIKU/tharithariTHARI/kitakitaKITA/thakathakaTHAKA/
DIKUdikuTHA/RlthariKITA/kitaTHAKAthaka/ dikutharikitathaka/
dikuDIKU thari/THARI kitaKI/TA thakaTHAKA/ dikutharikitathaka/
dikuDIKUdiku/ thariTHARlthari/ kitaKITAkita/ thakaTHAKA thaka/
dikudikudikudiku/tharitharitharithari/kitakitakitakita/thakathakathakathaka/

Thani Avarthanam. Et eksempel på et av de mer avanserte konseptene.

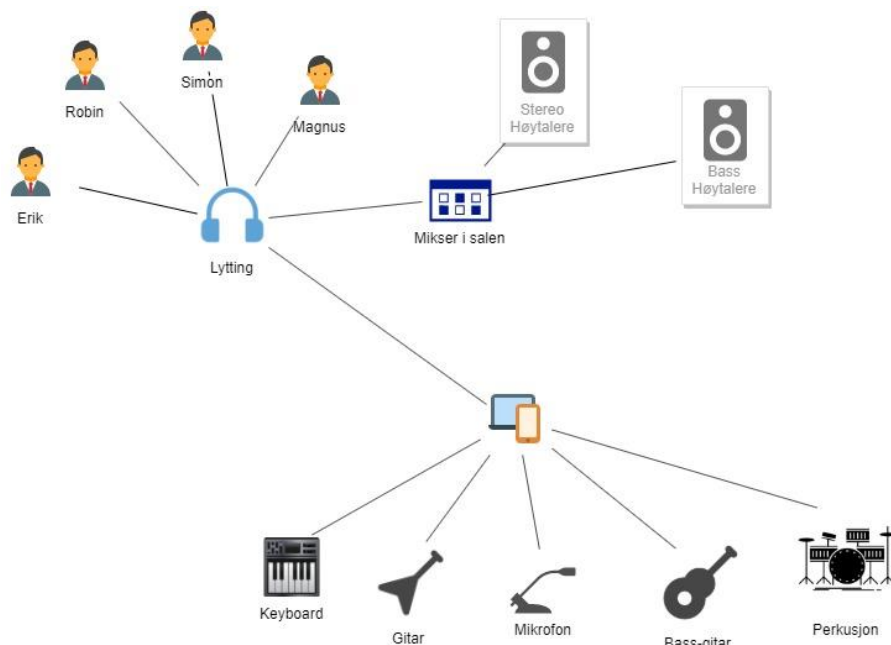
Under disse samtalene, og under læringsopplegget generelt var han veldig ærlig, og fortalte meg rett ut når det var noe jeg ikke klarte eller noe jeg hadde misforstått. Det var åpenbart for meg at han var engasjert og ville at jeg skulle gjøre mitt beste. Han var streng, men åpen og hyggelig.

Tradisjonelt sett ville forholdet mellom elever og guru være veldig formelt, og det ville blitt sett på som en ære å få undervisning i musikk. Det fantes og et system som het «Gurukala» hvor studenten ville bodd med guruen som en del av familien under årene han studerte praksisen. I dag er dette ganske uvanlig, men forholdet mellom elev og guru er fremdeles formelt og indiske lærere er fortsatt høyt respektert (Young, 1998, s. 8). Selv om jeg føler jeg og Manjunath fikk en god tone person til person vil jeg absolutt si at arbeidet vårt til tider var ganske formelt. Jeg spurte han ganske tidlig i timen om

hva han ville jeg skulle kalle han, da tenkte jeg på B.C eller Manjunath, men han svarte «Sir». Denne samtalen fungerte litt som en wake-up call og jeg forstod at det var viktig for meg å behandle han med respekt. Når det er sagt så har Manjunath reist til mange land for spilleoppdrag og undervisningsoppdrag, noe som gjorde at han kanskje ikke var så streng som jeg trodde. Dette merket jeg litt inn i timene da han begynte å spøke og være morsom. Disse samtalene før og etter timene ble en ganske viktig del av læringsprosessen min. Uten å ha hatt en lærer som hadde jobbet og vært så mye i den vestlige musikktradisjonen tror jeg ikke det hadde vært like lett for meg å få like mye ut av timene.

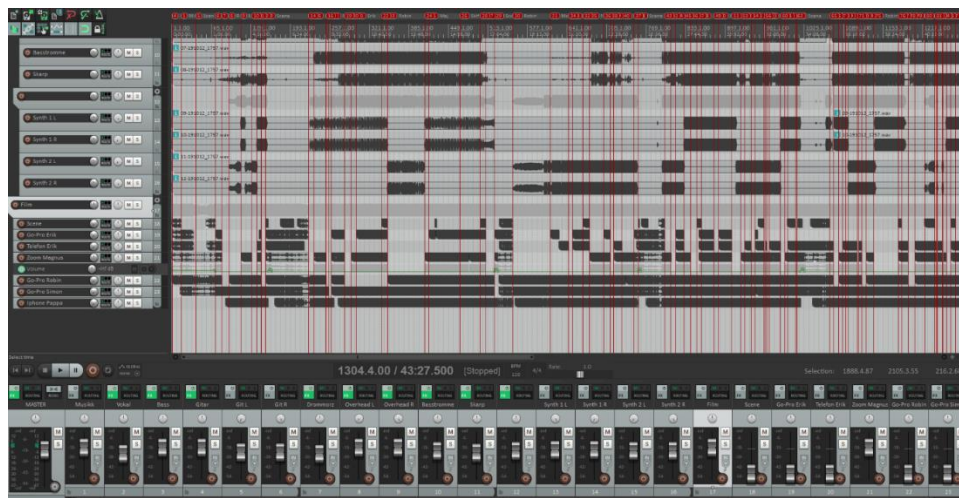
3.4 Innspilling, Programvare og redigering.

Ettersom jeg gikk 3. år med elektro-utdanning og har vokst opp rundt en far som er programmør, har jeg alltid vært glad i å jobbe med teknologi. Jeg har tatt med meg mye av dette til musikken, og har bygd mitt eget hjemmestudio og har vært ansvarlig for byggingen av studioet på kulturskolen jeg jobber nå. Dette var grunnen til at jeg valgte å selv være ansvarlig for å spille inn og å filme konserten. Jeg eier flere kamera, og har lydkort og innspillingsutstyr selv. Jeg fikk også lånt kamera hos to av bandmedlemmene, noe som gjorde at vi endte opp med 7 kameravinkler på konserten. Lydmessig var alle instrument og mikrofoner koblet til lydkortet mitt, som så var koblet til P.A og datamaskinen min for opptak.



Skisse over hvordan utstyret var koblet. Alt var koblet til lydkort og datamaskin.

Etter konserten satt jeg igjen med en fil ifra hvert av kameraene og 5 keyboardspor, 2 gitarspor, 1 spor ifra vokalmikrofonen, 1 bass-gitarspor og 5 mikrofonen på trommene. Disse la jeg inn i programvaren Reaper som jeg bruker for å redigere film og musikk.



Reaper med 24 lyd- og videospor, klipp i tidslinjen og lydmiks. Hver røde linje her er et kameraskifte.

Å arbeide med Reaper var jeg ganske kjent med, ettersom jeg hadde brukt det i 6-7 år. Det å redigere video var derimot en utfordring ettersom jeg bare hadde gjort dette ved få anledninger før. Jeg hadde redigert min og andre Bachelor konserter og noen oppgaver på master-programmet. Resultatene ble en lang video av hele konserten i tillegg til videoer for hver låt. Disse ligger linket til i vedlegg nr. 5. Da jeg lastet filene opp på YouTube, valgte jeg også å legge tidskoder inn i tekstboksen under videoen. Disse kan en klikke på hvis en bruker YouTube på en datamaskin for å komme direkte til tidskodene som jeg nevner i denne oppgaven.

3.5 Datainnsamling

Som tidligere nevnt i oppgaven var en viktig del av å ha timene å skrive ned øvelsene og å skrive ned sitater som jeg markerte som viktig. Klassisk indisk musikk er for det meste en muntlig tradisjon hvor studentene lytter, imiterer og memorerer pensum. Sjeldent blir det spurt spørsmål under timene. De siste 100 årene har notebøker blitt brukt som hjelpemiddel for å huske. Disse blir ikke brukt i framføring. I dag er det også vanlig at studenter bruker lydopptakere for å ta opp timene (Young, 1998, s. 8).

Jeg lagde raske notater i Windows programvaren «Notepad». Her skrev jeg raskt inn øvelsene og ba han om å gjenta øvelsene til jeg fikk de ned. Timene hadde vi i programmet Skype hvor det finnes en tekstboks som han av og til skrev øvelser inn i. Jeg fikk lydopptak av Manjunath på epost som jeg hørte mye på. Noen av disse valgte jeg å transkribere i noter. Noen lydopptak lagde jeg selv, der hvor jeg spilte inn med metronom på programvaren Reaper for så å laste det inn på telefonen så jeg kunne lytte til disse når jeg ikke var hjemme.

Før hver time under klargjøringen av notatfilen jeg skulle notere i til den timen, skrev jeg ned flere spørsmål jeg hadde samlet opp under arbeidet. Som oftest hvis jeg fikk et spørsmål under øvingen skrev jeg det ned på en lapp eller på telefonen min, for så å føre det inn i dokumentet før timene. Hvis jeg fikk svar som jeg synes var relevante noterte jeg det han sa. Dette var til tider en vanskelig prosess. Det er ikke alltid like lett å få skrevet ned ord for ord riktig så raskt. Jeg endte derfor opp med å spørre han underveis om sitatene stemte. Som oftest gjorde de det, men jeg merket at flyten av samtalen ble påvirket av å stoppe opp for å pirke i detaljer slik. Her kunne jeg kanskje begynt med lydopptak fra hans side også.

«Det kvalitative intervjuet blir noen ganger kalt *ustrukturert* eller *ustandardisert*. Siden det finnes få forhåndsstrukturerte eller standardiserte prosedyrer for hvordan disse intervjuene skal utføres, må mange metodologiske beslutninger fattes på stedet, mens intervjuet pågår» (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 33). Flere ganger var ikke bare spørsmålene improvisert under disse samtalene, men også tema, struktur og format ble bestemt mens intervjuet pågikk. Dette er nok fordi jeg ikke så på disse samtalene som intervju før jeg var ferdig med kurset. Her kunne jeg gjort bedre forarbeid for å få bedre svar. Selv om spørsmålene mine var ment som ren dialog og samtalestartere, har det flere ting til felles med disse kvalitative intervjuene. Målet mitt var å forstå musikkpraksis og arbeid med rytme ifra hans side. Noe som Kvale og Brinkmann sier er hva kvalitative forskningsintervju har som mål (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 20). Dette felles målet, sammen med spørsmålene jeg forberedte til timene er to punkt fra dialogen med Manjunath som kan sammenlignes med intervju.

4.0 Gjennomføring og analyse

I dette kapittelet vil jeg forklare hvordan jeg brukte det jeg lærte i timene med Manjunath. Jeg vil også gå igjennom tankene mine rundt å oversette konnakol-fraser til gitar-fraser. Jeg har også valgt å bringe frem relevante punkter og sitater fra timene for å belyse valgene jeg gjorde.

4.0.1 Konserten

Da jeg først begynte å tenke på å gjøre oppgaven min som et kunstnerisk utviklingsarbeid var det klart for meg at det skulle innebære en konsert. Dette er nok fordi jeg som musiker er komfortabel med å utføre musikk i konsertformat og sikkert til dels fordi jeg hadde et lignende format på bacheloren min. Siden den teoretiske delen handlet om å overføre konnakol til gitar var dette også et naturlig tema for konserten. Jeg diskuterte konserten med Manjunath og han kom med sine egne syn og anbefalte Mohara som et stykke jeg kunne fremføre.

Jeg diskuterte konserten med flere personer i mine omgivelser; lærere, masterveilederen min, musikervenner, venner som ikke var musikere, foreldre og kjæreste. Jeg fikk mange gode ideer til konserten. Jeg fikk blant annet ideen om å spille musikk som jeg ikke hadde komponert selv ifra en venn som nevnte at jeg brukte konnakol som en måte å lære og dette kunne være en måte å demonstrere hva jeg har lært.

Når det gjelder det tekniske er jeg ganske rutinert og eier mye utstyr selv. Dette gjorde planleggingen av det tekniske på konserten smertefritt. Jeg og resten av bandet valgte å spille med hodetelefoner ettersom dette gjorde lyttingen til hverandre optimal og vi kunne justere lyden akkurat som vi ønsket. Ønsket for konserten var ikke bare å vise det tekniske, men at jeg kunne skape et egenstående, kunstnerisk prosjekt med egen verdi, uavhengig av arbeidet mitt. Jeg ville være stolt av produktet jeg skulle skape.

4.0.2 Hvordan timene var lagt opp.

Den første timen jeg hadde var 14.05.18 og var tidlig på morgenen. Ofte hadde vi timer i 07-08 tiden på morgenen ettersom India er i en annen tidssone. Timene foregikk på Skype og vi hadde begge video under timen.

Det var alltid en lekse eller en øvelse vi jobbet med, og jeg skulle øve på disse fra en time til neste. Som oftest gikk dette bra, men da jeg ikke hadde jobbet nok fikk jeg streng beskjed om at jeg måtte øve til jeg kunne øvelsene utenat og hadde de memorert. Av og til diskuterte vi konsept, og han var som oftest ivrig til å snakke om konsept rundt utførelsen av konnakol. Jeg fikk vite mye om hvordan

musikk blir fremført i India og hvilke perspektiver de har på musikk og øving. Til tider kunne timene føles som et uformelt intervju hvor jeg stilte spørsmål og han svarte, men fortsatt som en samtale. Jeg spurte ofte om hva som var greit, og hva som ikke var greit. Jeg ville tross alt være respektfull til tradisjonen han hadde dedikert mesteparten av livet sitt til. Selv om han hadde respekt for de mer tradisjonelle musikerne jobbet han mye utenfor og ble ofte sett på som en som brøt regler. En time sa han: «Yes, there are some konnakol, ‘traditionalists’, who would look down upon this kind of stuff. I have respect for tradition, but I also enjoy experimenting. Sometimes they see me as someone who is breaking rules.» (Notat fra nett-undervisning med Manjunath. 7. Time. 09.07.2018).

4.0.3 Hvordan jeg jobbet og øvde hjemme.

Hovedsakelig jobbet jeg med konnakol hjemme. Jeg brukte mange ulike strategier i arbeidet. Blant annet hadde jeg lydopptak av læreren min som jeg kontinuerlig lyttet til. Etter å ha lyttet en stund prøvde jeg selv. Ofte tok jeg lydopptak enten på mobilen min eller på datamaskinen min. For lenke til eksempler kan en se vedlegg nr. 11. Jeg tok også med meg disse opptakene til bilen og lyttet til de på kjøreturer.

En annen ting jeg opplevde under øvingen var problemer med å holde talaen. Da jeg spurte Manjunath om dette sa han: «Be more conscious. You have to repeat it a multiple number of times. First thing is to start saying it right in the tempo, but then you need to concentrate on the tala. Concentrating on the timing and the pulse is a different thing than the structure of the tala.» (Notat fra nett-undervisning med Manjunath. 4. Time. 14.06.2018). Jeg prøvde som han sa og konsentrerte spesifikt på å holde talaen alene, uten å bruke konnakol. Jeg forsøkte her å oppnå sadhana, sakte øving. Jeg satt i lengre perioder og bare klappet. Her prøvde jeg 20 minutter med metronom og uten metronom. Det var ofte vanskelig å holde styr på hvor jeg var hvis jeg datt ut, så jeg satte metronomen på tilsvarende mengde slag som fantes i talaen så jeg fikk beskjed om hvor eneren i musikken var.

Kanskje det vanskeligste å sette seg inn i var uttalelsen av de forskjellige stavelsene. Jeg satt i mange timer og jobbet med å få uttalelsen slik som læreren min mente de skulle være. Ifra notatene mine skrev jeg om uttalelsen av noen av de mest vanlige stavelsene:

«Basic Syllables:

Tha - Uttales uten luft.

Ta – Tungen mellom tennene.

Di - Dhee, uttalest djup. "Feeling air" – Tungen mellom tennene.

Thom - No air. Som Mridangam med pitch. Tom – Tungen mellom tennene.

Namm - Lang M. Høyere pitch når den er i slutten av frase. - Bak tennene» (Notat fra nett-undervisning med Manjunath. 1. Time. 14.05.2018).

Jobben med å få stavelserne til å sitte riktig i munnen var en vanskelig, men givende prosess. Om å få riktig klang når jeg utførte stavelserne sa Manjunath: «The more air you use, the more you sound like a foreigner» (Notat fra nett-undervisning med Manjunath. 1. Time. 14.05.2018). Dette sitat satt igjen i meg etter timen, og jeg jobbet så godt jeg kunne med å fjerne denne unødvendige «luften» ifra uttalelsene mine. Jeg slet også med mye spytt og måtte jobbe med å kontrollere oppbygningen av spytt. «Most of the microphones will be damaged. They will not want to sit in front of you. They will hate you for it, but they will love your music» (Notat fra nett-undervisning med Manjunath. 4. Time. 14.06.2018). Dette var tydeligvis ikke noe han var veldig bekymret over, og virket som om dette var normalt for alle utøvere. En annen ting jeg måtte spørre han om var hvordan jeg skulle bruke pusten min. Jeg slet med å finne steder hvor jeg skulle puste og ble ofte andpusten under lengre fraser. Da jeg spurte svarte han: «When you practice enough, the brain will understand when to take the breath» (Notat fra nett-undervisning med Manjunath. 2. Time. 20.05.2018). Dette var noe jeg skulle oppdage med mer øving. Etter hvert begynte jeg å puste på de små pausene jeg fant, og jeg kunne puste mer kontrollert.

En annen ting jeg øvde på var å overføre fraser jeg fikk ifra konnaKol til gitar. Komposisjonene mine Strabo og Muktaya jam er gode eksempler på dette. Jeg tok rytmiske fraser og prøvde å lage melodier eller arpeggioer ut av frasene. Ser en på denne frasen, en av seks jeg fikk i lekse å lage: ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa, og sammenligner med notasjonen ifra Strabo:

ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa

11

let ring

ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa

12

let ring

Noter og tabulatur ifra gitardelen i Strabo. Over ser en frasene.

Så kan en lett se frasene henge over notene. Her går hver stavelse opp i hvert slag i notene i arpeggioen. Sangen var altså direkte inspirert ifra en øvelse jeg hadde fått i lekse.

Muktaya jam var litt annerledes. Der hadde jeg en lang frase hvor jeg ga hver rytmisk verdi en tone på gitaren. Deretter komponerte jeg alt som skulle ligge under i etterkant. Jeg forsøkte også å utøve konnakol samtidig som jeg spilte gitar i håp om å få noe ut av det men, jeg fant ut at dette ble mye å begi seg ut på så tidlig i prosessen. Det gikk greit hvis jeg skulle improvisere og kunne utøve samme rytme i konnakol som på gitar, men prøvde jeg to forskjellige rytmer ble det fort vanskelig å holde takten. Om dette sa Manjunath: «You can have two rhythms at the same time. To practice this, write it down and read. Do it again and again to learn it. . . If you practice this well... Man, I'm telling you! You will be doing the things no one else can!» (Notat fra nett-undervisning med Manjunath. 9. Time. 22.08.2018). Entusiasmen hans smittet over og jeg jobbet mye med dette fremover.

4.1 Hva kunne jeg gjort annerledes?

Ettersom det å lære konnakol kan være ganske nytt for en vestlig musiker som meg, krevde arbeidet mye tid og energi. I ettertid ser jeg gjerne at jeg kunne ha brukt mer tid på, og jobbet enda mer systematisk med oppgavene fra Manjunath. Jeg fikk utnyttet tiden så godt jeg kunne, samtidig med alt annet som krever oppmerksomhet i en jobb-hverdag, men jeg skulle gjerne hatt enda mer tid til rådighet. Jeg forsøkte å utnytte fritid på en effektiv måte ved å lytte til øvelsene mens jeg for eksempel kjørte bil, lagde mat og gjorde husarbeid.

Jeg skulle også ønske jeg fikk utøvd i India med indiske musikere. Nesten all utøvingen jeg gjorde var enten øvelser alene, eller å bruke konnakol til vestlig musikk eller egne komposisjoner. Det hadde vært fint å få et dypere innblikk i hvordan den Indiske tradisjonen brukte konnakol og fått enda mer lærdom derifra.

Selv om jeg er ganske fornøyd med opptakene ifra konserten tror jeg at det hadde blitt et noe bedre resultat om jeg hadde fått noen til å styre lyd og video under konserten. Under ene konserten gikk det ene kameraet helt ut av fokus, noe som gjør at jeg måtte bruke telefonen mins kamera som videokilde på meg. Det var heller ikke lett å justere lyd underveis konserten. Lyden var derfor stilt likt under hele konserten. Hadde jeg hatt noen som hadde kontrollert dette underveis kunne lyden blitt noe bedre for publikum.

5.0 Funn

I arbeidet med øvelsene var det spesifikt en ting jeg bemerket meg; jeg lyttet til musikk på en annen måte. Da jeg hørte trommebrekk og rytmiske partier i forskjellige låter, begynte jeg å høre konnakol-fraser og begynte å «Telle» i konnakol. Et eksempel på dette var under arbeidet med Lila's Dance til konserten. Da jeg skulle telle det vi i bandet kalte B-partiet, telte jeg ikke med tall, men jeg sang frasene i konnakol. Det ble mye mer intuitivt å jobbe slik, fordi jeg gjorde dette rett ifra lytting uten å måtte se på notene. Det er vanskelig å si om dette var en konsekvens av arbeidet mitt med konnakol, eller bare strukturert lytting etter rytmikk over en lengre periode. Arbeidet mitt med konnakol har sannsynligvis bidratt til at jeg lettere kunne komponere sangene med den takt og rytme jeg ønsket.

The image shows a musical score for the B-section of 'Lila's Dance'. It consists of four staves: Flute (Fl.), Guitar (Gtr.), Electric Violin (Elec. Vln.), and Electric Piano (Elec. Pno.). The music is in 1/8 time and features a complex, rhythmic melody. The score is marked with a box labeled 'B' at the beginning and includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes marked with accents.

Utdrag ifra B-partiet (Mclaughlin, 1976, s. 111-113).

5.0.1 Viktige momenter fra læringsfasen

I starten av arbeidet mitt med Manjunath, føltet det litt ut som jeg jobbet i blinde når jeg las pdf-filene jeg fikk med han. Øyne mine «falt» av siden da jeg skulle se etter stavelsene og jeg mistet plassen min. Etter litt tid med dette ble jeg mer fokusert og det var lettere å forstå den skriftlige formen. Dette kan jo også skyldes at jeg begynte å lære frasene og måtte bruke mindre tankekraft på lesing og kunne bruke mer på utøving. Spesielt var Mohara vanskelig å lese:

MOHARA

- ❖ Dhi... Thaam.KiTa DhiKuThaRi KiTaThaKa
Nam.Dhi. Thaam.KiTa DhiKuThaRi KiTaThaKa
Dhi... Thaam.KiTa DhiKuThaRi KiTaThaKa
Dhim... Tha... Dhim... ..
Dhi... Thaam.KiTa DhiKuThaRi KiTaThaKa
Nam.Dhi. Thaam.KiTa DhiKuThaRi KiTaThaKa
Dhi... Thaam.KiTa DhiKuThaRi KiTaThaKa
Dhim... Tha... Dhim... ..
Dhi... Thaam.KiTa DhiKuThaRi KiTaThaKa
Nam.Dhi. Thaam.KiTa DhiKuThaRi KiTaThaKa
Dhi... Thaam.KiTa DhiKuThaRi KiTaThaKa
Tha... Dhim...
Dhi... Thaam.KiTa DhiKuThaRi KiTaThaKa
Tha... Dhim...
Dhi... Thaam.KiTa DhiKuThaRi KiTaThaKa
DhiKuThaRi KiTaThaKa Thaam.KiTa
DhiKuThaRi KiTaThaKa Thaam.KiTa
DhiKuThaRi KiTaThaKa

Mohara øvelsen slik jeg fikk den fra Manjunath.

En ting jeg alltid har hatt lyst til å lære meg å kunne utøve med god selvtillit og kompetanse, er det en på engelsk kaller «Tuplets». Denne fellesbetegnelsen inkluderer Trioler, Hemioler, Kvintoler, Sekstoler, Septoler, Nonoler etc. Jeg har ikke funnet en lignende fellesbenevnelse på norsk. Disse sammen med polyrytmikk har fasinert meg i mange år, og jeg fikk endelig tid til å jobbe med disse konseptene under masterarbeidet. Ettersom undervisningen min med Manjunath var delvis ledet av mine interesser, brakte jeg opp et ønske om å jobbe med dette og fikk flere øvelser.

Den 10. timen jobbet vi med «Khanda Jahti Ata Tala». Dette stykket var basert på en polyrytmisk puls. Først prøvde en 3 mot 1, så 3 mot 2, 3 mot 3, 3 mot 4 og 3 mot 5. Her strekte han stavelsene for å vise matematikken i stykket. Eksempel: Tha a a a, for fire og: Tha a a a a for fem. Etter hvert skulle en fjerne stavelsene men føle pulsen internt. Under arbeidet med denne øvelsen begynte jeg å miste tålmodigheten, det var virkelig vanskelig, og jeg spurte Manjunath om han hadde gitt meg en for vanskelig øvelse. Her svarte han: «You have to reach the quit point. That is when you don't quit» (Notat fra nett-undervisning med Manjunath. 10. Time. 05.09.2018).

Under arbeidet mitt med å øve inn konnakol alternerte jeg mellom å bruke og ikke bruke metronom. Jeg har gjort det samme med gitar, der jeg har forsøkt å jobbe mer fleksibelt med rytme uten metronom og å spille så «rett på» metronomen jeg kunne. Jeg spurte Manjunath om hva han synes om å bruke metronom: «You are strong in rhythm only if you can lock to another musician. I don't care if you can lock with a metronome» (Notat fra nett-undervisning med Manjunath. 9. Time. 22.08.2018). Min oppfattelse av dette, er at det å øve til den perfekte pulsen en metronom kan gi, versus det å øve til en uperfekt puls utført av et menneske, er to helt forskjellige ting. Det at de er to forskjellige ting, gjør også at dette blir to forskjellige ting å øve på.

5.0.2 Viktige momenter fra konserten

Under konserten var det flere ganger hvor konnakols påvirkning var fremtredende. De mest åpenbare momentene vil selvfølgelig være de hvor konnakol var en del av komposisjonen, men jeg ser det også i cover låtene «Hello» og «Lila's Dance». For å vise dette vil jeg vise til tidspunktet på videoene. Jeg har lagt videoene ut på YouTube, og her kan en også trykke på tidspunktet for å komme rett dit i videoen jeg refererer til, fra en lenke i boksen under videoen (Husk å trykke vis mer).

Hello (<https://www.youtube.com/watch?v=djt5Nwm8T40&feature=youtu.be>)

«Hello» er en låt jeg personlig har vært veldig glad i, men som jeg lenge har utsatt å prøve å lære meg å spille fordi jeg opplever den som en vanskelig låt. Det vanskelige her var ikke nødvendigvis hastigheten på fingerspillet, men heller måten fingerspillet er frasert på. Da jeg begynte å øve på denne var jeg midt inne i arbeidet mitt med masteren. Jeg ville forsøke å bruke konnakol for å få bedre grep på den. Et vanskelig moment med låten var å starte den jevnt. Siden jeg var ansvarlig for å bestemme tempo for hele bandet, var det viktig for meg å ha underdelingene av rytmen på plass. For å telle underdelingene «sang» jeg en enkel frase fra konnakol inni meg mens jeg spilte på gitar. Under selve konserten var jeg ganske nervøs, og siden dette var første låten av konserten føler jeg tempoet ble preget litt av dette. Gradvis kan en høre at jeg får mer kontroll over nervene, og da også fingrene.

Frasen jeg brukte for mesteparten av låten var ThaKaDiMi ThaKiTa Tha, altså 4+3+1. Grunnen til at jeg ville tenke slik var for å vite hvor jeg skulle legge trykket på plekteranslagene. 1:22 i videoen skifter kameraet til trommeslager, og en kan både se og høre denne samme rytmiske fraseringen i spillet hans. Rundt 2:20 i videoen kan en se på leppene mine at jeg utøver konnakol stille mens jeg spiller. Her bruker jeg frasen ThaKaDiMi ThaKaDiMi ThaKiTa Tha for å hjelpe meg å få flyt i markeringene mine.

Strabo (https://www.youtube.com/watch?v=NNvKOsMnh_g&feature=youtu.be)

«Strabo» ble komponert som del av arbeidet mitt med konnakol under masteren. Under timene mine med Manjunath viste han meg et triks for å få tre like fraser på 12 til å gå opp i 13/4. Jeg fikk i lekse å lage 5 slike fraser som hadde en total noteverdi på 12, og synes dette arbeidet var veldig gøy. Da jeg hadde bestemt meg for å komponere et stykke rundt disse frasene ville jeg finne en måte å oversette denne frasen til gitar. Ettersom stykket har veldig lange takter, siden det er i 13/4 og går i 78 BPM, valgte jeg å bygge strofen om til et arpeggiomønster. Resten av låten ble deretter komponert ut ifra denne arpeggioen. Arpeggioen kan en høre gjøre sin inngang 1:34 i videoen.

Dette «trikset» for å få tre fraser på 12 til å gå opp i 13 kan du se i bildet under. Trikset besto av å først spille 12 åttendedels noter, 12 åttendedels trioler og 12 sekstendeler, slik får en skapt en total noteverdi på 13/4. Rundt 6:25 fremfører jeg konnakol basert på dette trikset. Etter en liten intro begynner jeg med noen av de 5 frasene jeg hadde i lekse å skape. For å skape en sømløs overgang fra vokalperkusjonen til gitar valgte jeg å spille begge samtidig. Dette ser en 7:55 i videoen.

Phrase
ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa

let ring

Notene i Strabo med frasen over notebildet.

House of Leaves (<https://www.youtube.com/watch?v=AjwF0FL22rY&feature=youtu.be>)

«House of Leaves» er enda en av låtene som var komponert til denne masteroppgaven.

Komposisjonen var inspirert rundt det indiske konseptet rundt droner som en ofte hører i indisk musikk. Først ville jeg forsøke å skape en slik stemning, men fant fort ut at mitt solospill ble fort veldig kjedelig med stillestående harmonikk. Jeg valgte derfor å legge til noen akkorder til komposisjonen. Disse akkordene var inspirert av bruken av farger i India, fargerike antrekk, fargerike krydder og generelt det visuelle aspektet i India. Jeg valgte derfor en notekombinasjon som jeg anså som «fargerik». Jeg har tidligere i oppgaven snakket om hvordan ord ikke alltid er nok for å forklare hva vi vil uttrykke. Dette er et slikt øyeblikk. Grunnen til at jeg så på disse notene som fargerike i sin kombinasjon, var fordi hver note i akkorden var med på å forandre karakteren, og da fargen, på akkorden.

Da vi skulle spille denne på konserten var jeg først litt nervøs ettersom selve rammene på komposisjonen er så få. Det er ingen definert melodi eller definerte «riff»; alt eksisterer rundt et tankegods og noen få akkorder. Denne mangelen på definert puls, og det at keyboardisten starten låten alene, gjorde at jeg kunne legge meg ganske fritt med hvilken underdeling jeg ville ha på gitarspillet mitt. Min underdeling var også hjulpet av at lydvalget på keyboardet hadde så udefinert start at det var vanskelig å definere eksakt når akkorden startet og når den sluttet.

Rundt 3:37 begynte jeg å improvisere rundt to konnakol fraser jeg liker veldig godt. Først ThaKiTa ThaKaDiMi også ThaKa ThaKiTa, henholdsvis 7 og 5. For å holde spillet og stykket flytende og å prøve å forhindre en definert puls valgte jeg å hele tiden variere lengden på frasene mine. Jeg har ofte opplevd at hvis jeg, eller noen andre i bandet, etablerer en fast rytmisk puls er de andre raske til å henge seg med på. Rundt 5:07 kan en høre et eksempel hvor jeg prøver å «kaste» bandet av ved hjelp av forskjellige rytmiske fraseringer.

Muktaya Jam (<https://www.youtube.com/watch?v=NugqQBqhYVc&feature=youtu.be>)

«Muktaya Jam» er den første låten jeg komponerte til masteren. Komposisjonen er bygd på en indisk Korvai med navnet Muktaya Korvai. Denne Korvaien er en lang rytmisk sekvens med stavelser en utfører på konserter med konnakol. Jeg tok denne lange rytmesekvensen, la melodi til den og bygde så musikken rundt melodien. Stykket var komponert som et forsøk på å sette inn konnakol i den vestlige jamtradisjonen samt å komponere melodi til en konnakol frase.

For å få frem «jam» følelsen i dette stykke, lekte vi oss mye på øvingene. Noen av partiene i låten hadde ikke definert lengde, og spesielt partiet på midten med call and response mellom meg og trommeslageren var annerledes hver gang vi spilte den. Denne delen er 6:00 inn i videoen. Tidlig i stykket spiller jeg en improvisert solo, her la jeg inn melodien ifra C-partiet i Lila's Dance med mål

om å få en reaksjon ifra de andre musikerne. Rundt 4:23 kommer delen av komposisjonen hvor jeg la inn et tidsrom ment for improvisasjon, og å fremføre forskjellige konnakol øvelser muntlig. Her fremførte jeg deler av stykkene «Samyuktha Urutu» og «Mohara». Øvelsen finner du nedskrevet i vedlegg nr. 7. Rundt 6:25 ga jeg signal til resten av bandet at jeg føler vi hadde fått sagt det vi ville og skulle videre til siste parti i låten.

Lila's Dance (<https://www.youtube.com/watch?v=iwQVxDo9084&feature=youtu.be>)

«Lila's Dance» er en låt av bandet Mahavishnu Orchestra fra albumet «Visions of the Emerald Beyond». Låten er komponert av John McLaughlin. Flere av McLaughlins komposisjoner bærer preg av hans tid i India og hans samarbeid med indiske musikere. Han har eksempelvis gitt ut en DVD sammen med den anerkjente indiske perkusjonisten Selvaganes Vinayakram som omhandler bruken av konnakol som «The Gateway to Rhythm». Denne låten tror jeg alle i bandet vil være enig i er den mest kompliserte sangen vi spilte. I noteboken «John McLaughlin and the Mahavishnu Orchestra» har John McLaughlin transkribert Lila's Dance. Hovedfrasen I låten er notert I 20/8 taktart med underdelinger på 5+5+4+3+3. Under øvingen på denne strofen fraserte jeg dette slik:
DaDiGiNaThom+DaDiGiNaThom+ThaKaDiMi+ThaKiTa+ThaKiTa.

0:59 er første tilfelle av b-delen til låten. Denne går over to takter på 14/8 og en på 7/8. Under innøvingen var det vanskelig å få denne helt på plass. Vi var nødvendig av å gå frem sakte, og jeg måtte forklare til de andre band-medlemmene, hvordan jeg tenkte fraseringen burde være. Etter litt øving gikk det bra. C-delen starter 4:08. Her skulle jeg starte partiet alene, noe jeg synes hadde vært vanskelig på øvingene vi hadde med bandet. En ting er å spille med en innspilling, å spille med ekte musikere er noe helt annet. Den kanskje viktigste faktoren som gjorde at jeg endelig fikk kontroll på denne var da jeg diskuterte med trommeslager Magnus Solheim om lengden på bluesriffet. Her kom han med nyttige perspektiver og måter å angripe problemet på, med bakgrunn i hans lange erfaring som trommeslager. Tidspunktet 6:25 er kanskje det beste eksempelet på rytmisk kompleksitet i låten. Her er bandet i C partiet, mens keyboardet spiller A partiet.

5.0.2 Konnakol versus måten jeg jobbet på før

Gjennom konnakol, og da spesielt øvelsene jeg fikk ifra læreren min, måtte jeg hele tiden forholde meg til polyrytmer, skeive taktarter og uvanlige fraseringer. Et eksempel som tidligere er nevnt er mitt arbeid med «Khanda Jaathi Ata Tala», hvor jeg jobbet gjennom firedeler, åttendedeler, åttendedelstrioler, sekstendeler, åttendedelskvintoler, sekstoler, septoler og nonoler. Under arbeidet med dette stykket begynte jeg å visualisere rytmene som ord og klarte å føle lengden av ordet per slag i takten. Der jeg før snublet over kvintoler og lignende klarer jeg nå å utføre kvintoler til egen puls.

En annen fantastisk mulighet konnakol ga meg var muligheten til å øve overalt. Så klart jeg kunne gjort dette med telling, klapping på beina og med tramping, men her var et ferdig system lagd for denne bruken. Jeg kunne sitte på en buss, i min egen bil på fergen, i pausene på skolen eller jobb og utøve de mest kompliserte rytmene jeg kunne til en metrisk puls i hendene. Dette var en veldig befriende følelse.

6.0 Hva har jeg lært?

Jeg har underveis i oppgaven drøftet rundt arbeidet mitt, metodene jeg har brukt og verdien konnakol har hatt for meg. Jeg vil i dette kapitlet avslutte oppgaven ved å oppsummere hva jeg har lært og å drøfte hvordan det å arbeide med konnakol i ett og et halvt år har påvirket meg som musiker. Ganske tidlig i timene til Manjunath fikk jeg inntrykk av at konnakol var veldig fokusert på detaljer. Da jeg spurte han hva han trodde en «westerner» som meg ville tjene på å arbeide med konnakol svarte han:

«Konnakol is one of the most important tools to have for a musician. Especially to understand any kind of rhythms in the world. I'm not saying to play any rhythm, but to understand. It is a system where it looks into rhythm as a microscope. It doesn't look only into rhythm as a whole. Mostly people in India are always searching into rhythm as a microscope. If you look into African rhythms, they look for the feel, the whole groove. Afro-cuban etc. they don't look for the microscopic as in konnakol. So, for us unless we can say it, we can't play it. We should know it before playing, which cycle it fits into. This is more important than the phrase itself» (Notat fra nett-undervisning med Manjunath. 11. Time. 26.09.2018).

Det å arbeide så dypt med rytmikk over en lengre periode, uansett hvilket verktøy jeg hadde brukt, har gitt meg innsikt i mange av utfordringene med å jobbe med rytmikk nettopp på denne mikroskop måten. Selv om denne oppgaven har vært veldig personlig givende, tror jeg andre kan få nytte og inspirasjon fra oppgaven min.

Jeg føler at det jeg sitter igjen med etter prosessen er et verktøy hvor uansett hvilken rytme jeg møter på, polyrytmikk, «tuplets» eller frasert i uvanlig lengde har jeg en metodikk jeg kan bruke for å forstå rytmen. Jeg er ikke like rask i å finne ut fraseringer og rytmer som Manjunath eller en annen med lang erfaring med systemet, men nå vet jeg at jeg uansett hvilken rytme jeg møter, har jeg et verktøy jeg kan bruke.

Personlig syns jeg filmen viser flere måter jeg har brukt konnakol som et verktøy på. Både som et verktøy for å lære låtene «Hello» og «Lila's Dance», men også kreativt i improvisasjonen i, og komposisjonen av mine egne sanger. Videoklippene viser, spesielt på tidspunktene jeg har linket til i YouTube teksten og her i oppgaven, viktige punkter hvor jeg føler jeg har oppnådd problemstillingen. Min rytmiske stemme kommer frem både gjennom gitarspillet, komposisjonene og gjennom min utføring av konnakol.

Selv om jeg hadde hatt små innblikk i den sør-Indiske karnatiske tradisjonen tidligere, var dette første gangen jeg prøvde å lære, komponere og bruke konnakol systematisk. Jeg ser i ettertid at jeg kunne gjort mye annerledes. Midt i arbeidet med oppgaven byttet jeg til kunstnerisk utviklingsarbeid. Mye tid gikk derfor med i å sette seg inn i enda et nytt paradigme og det er fremdeles mye jeg kunne ha lest og satt meg inn i. Dette er kanskje grunnen til at jeg gjennom oppgaven veksler litt mellom en kunstnerisk, praktisk og reflekterende metode og en mer «vanlig» forskningsmetode. Det hadde kanskje vært positivt for oppgaven om jeg video fra timene med Manjunath eller flere eksempler av arbeidet mitt, foruten om loggen, som jeg er ganske fornøyd med. Selv om alt i arbeidet mitt ikke var perfekt håper jeg andre kan ta lærdom av prosessen jeg har vært gjennom og at folk ser nytten i konnakol.

Litteraturliste

- Atherton, M. (2018). *Rhythm-speak: Mnemonic, Language play or song?* Paper presentert på International Conference on Human Communication Science. Hentet fra <https://researchdirect.westernsydney.edu.au/islandora/object/uws:7608>
- Borgdorff, H. (2006). The Debate on Research in the Arts.
- Borgdorff, H. (2009). *Artistic research within the fields of science*. Paper presentert på Sensuous Knowledge 4: Context, Concept and Creativity., Solstrand.
- Colley, B. (1987). A Comparison of Syllabic Methods for Improving Rhythm Literacy. *Journal of Research in Music Education*, 35(4), 221-235. doi: 10.2307/3345075
- Retningslinjer for Stipendiatprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid (2019).
- Ester, D. P., Scheib, J. W. & Inks, K. J. (2006). Takadimi: A Rhythm System for All Ages. *Music Educators Journal*, November 2006.
- Grimen, H. (2003). *Samfunnsvitenskapelige Tenkemåter*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hoffman, R., Pelto, W. & White, J. W. (1996). Takadimi: A Beat-Oriented System of Rhythm Pedagogy. *Journal of Music Theory Pedagogy*, 10(7-30).
- Høring om Ph.d. kunstnerisk utviklingsarbeid*, Regjeringen (2017).
- Iyer, V. (2002). Embodied Mind, Situated Cognition, and Expressive Microtiming in African-American Music. *Music Perception: An interdisciplinary Journal*, 19(3), 387-414.
- Jazznin. (2005). John McLaughlin. Hentet 07.06.2018 fra <https://www.jazzinjapan.com/homepage/jazznin-junjul-2005/>
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2015). *Det Kvalitative Forskningsintervju*. § 1-1. Lovens Formål.
- § 11-2. Krav til det kunstneriske doktorgradsarbeidet.
- Malterud, N. L., Torben. Nyrnes, Aslaug. Thorsen, Frode. (2015). *Forskning og utviklingsarbeid innen fagområdet kunst: Universitets- og høgskolerådet*.
- McLaughlin, J. (1976). *John McLaughlin and the Mahavishnu Orchestra* (2006 reissue utg.). Van Nuys California: Alfred Publishing.
- McLaughlin, J. (2007). John McLaughlin: The Gateway to Rhythm: Abstract Logix.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*. New York: Routledge.
- Schön, D. (2016). *The Reflective Practitioner - How Professionals Think in Action*. New York: Routledge.
- Solstad, S. H. (2015). *Strategies in jazz guitar improvisation* (Ph.d). Norges musikkhøgskole, Oslo.
- Strazzullo, G. (2003). *An Intercultural Approach to Composition and Improvisation* (Master of Arts Master of Arts (Honour)). The University of Western Sydney, Sydney.
- Tetzchner, S. V. (Red.). (2018) SNL. Oslo: Universitet i Oslo.

- Tornquist, P. & Solvik, K. (2017, 30.10.2017). Ja, en kunstnerisk doktorgrad er veien å gå. Hentet 04.10.2019 fra <http://www.scenekunst.no/sak/ja-en-kunstnerisk-doktorgrad-er-veien-a-ga/>
- Towner, R. (2000). Ralph Towner: Unfolding Stories. I A. Prasad (Red.): Innerview.
- Varela, F. J., Thompson, E. & Rosch, E. (1991). *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. Cambridge, USA: Mit Press.
- Wood, B. K. (2013). South Indian "Solkattu" and Western Music Pedagogy: Creating New Rhythmic Perspectives. *Music Educators Journal*, 99(4), 63-67. doi: 10.1177/0027432113483839
- Young, L. (1998). *Konnakol: The history and development of Solkattu - the vocal syllables - of the Mridangam*. (Master). Victorian College of the arts, Melbourne.
- Yumlu, R. (2012). John McLaughlin and tabla Maestro Zakir Hussain play a one off concert with their world-renowned group Remember Shakti, at the Ramallah Cultural Palace on Feb 14th 2012.
- Østern, T. P. & Petersen, J. A. (2017, 24.10.2017). Kunstskaping eller kunstnerisk utviklingsarbeid? Hentet 02.10.2019 fra <http://www.scenekunst.no/sak/kunstskaping-eller-kunstnerisk-utviklingsarbeid/>

Vedlegg

Vedlegg 5 består av videomateriale og kan finnes på tilsvarende YouTube-lenker. Vedlegg 6. er en lenke til lydfiler på Google Drive av meg under øvelsesprosessen. Resten av vedleggene er i tekst og noteformat og ligger her i oppgaven. Vedlegg nr 2. er en link til mappen hvor jeg har alle vedleggene og forskjellige lyd/video klipp. Jeg har gjort et utvalg av hvilke noter, øvelser, lydfiler etc. som legges ved oppgaven. Skulle evalueringskomiteen ønske å ha innsyn til noe av dette, ligger det lagret på min Google Drive og er tilgjengelig ved forespørsel. Rå-filer av video og lydopptak finnes også tilgjengelig. Jeg har valgt å ikke legge ved alle notat fra timene direkte i denne oppgaven, ettersom det er 24 stykker.

Liste av vedlegg:

1. Eksempel på notat fra to timer konnakol undervisning med Manjunath
2. Lenke til google-drive mappe med alle vedlegg.
3. Noter fra låtene jeg jobbet med
 - Hello
 - House of Leaves
 - Lila's Dance
 - Muktaya Jam
 - Strabo
4. Forskjellige øvelser
5. Lenke til videoer på Youtube
 - Hele konserten
 - Hello
 - Strabo
 - House of Leaves
 - Muktaya Jam
 - Lila's Dance
6. Lenke til lydopptak fra meg som øver
7. Samtykkeskjema fra B.C Manjunath og bandet.

Vedlegg nr.1: Eksempel på notat fra to timer konnakol undervisning med Manjunath

2. Time 20.05. 2018:

BC Manjunath

Bangalore - South India - Karnatic.

Questions for before the class:

"I keep forgetting the pitches/sounds/Pronunciations, Do you have any good tips for remembering?"

"Memorize, memorize and memorize!"

"Where do you put your tongue on namm?"

"Try to not put it too far back in the mouth"

"The different speeds are all doable on their own, but hard when you change the speeds."

"Yes, you must practice so slowly you do not lose control"

"Do you have musical bars in indian music? Like meter?"

"We will be talking about this in more depth soon. We call it Tala"

"When do you breathe?"

"When you practice the brain will understand when to take the breath."

Observations:

1. 2. 3. speed. practice.

Shorter nam. "Cut it short"

CLOSE MOUTH

More air in Dhee

Air and note come together!

I will receive audio lessons from Manjunath on email.

Nam just behind the teeth.

Bars/Tala:

"We don't have that. Our music is mostly improvised. The number of timings is mostly improvised. Though it has form. 'Sangat' You can sing it as many times as you want."

"We think in a cyclic way. The bar system exists in session recordings."

-----Syllables you can sing fast-----

Di Ko Tha Ri

Ki Ta Tha Ka

“Sadhana is slow practice. To focus on one thing for a long time.”

“Practice will bring out the teachers’ character in me, Sadhana will bring out my character.”

Practice these:

Tha -P- Ki - Ta

Di -P- Ki - Ta

Thom -P- Ki - Ta

Nam -P- Ki - Ta.

Practice at three speeds

3 over 4 syllables + Ki - Ta - Tha - Ka

Tha - Ki - Ta - Ki - Ta - Tha - Ka

Pull tongue more back on KI.

Only focusing on the first syllable when fast.

11. Time: 26.09.2018:

Questions and dialogue

-I am now deeper in writing the master, so I am starting to have enough "Data", I will keep taking the lessons, but for my own sake.

-I will be getting busier and busier because of the master. Ironic that I am studying using konnakol but will be super busy just writing.

-My master-coordinator is very excited about my project.

You have been sending me text, audio and I have recorded some video of you at times, like we have discussed". But I need your approval. Is it ok if I use it in my research? And ok for me to send you a paper to sign?

“Yes, this is fine”

-You have traveled a lot around the world with konnakol, like Berklee, Norway, Netherlands etc. What do you think is the biggest difference regarding the western view of rhythm and the eastern (Indian) view?

“You are talking about people who already know about rhythms? Yes, of course. In the west it is mostly a linear rhythm, you know, you have one line where you pass a point you never come back. Except for in jazz, where it can be more cyclic. People never study it in and out in the classical percussion, they study how to read. But with the jazz percussions they really know what is going on. The problem for them is to memorize. They can improvise, but they cannot improvise on the go. This is something that is very important, but the most important thing is dynamics which is missing from Indian music. We have fast and hard or slow and soft, never opposite.”

-Do you think everything in the Indian method is “better” or are there things in the western world you like?

“Dynamics is one of the things. But it is not all about the music you know. They are curious about almost anything and everything. That is why they have been wanderers. They have reached many places, because they have been curious about a lot of things. Let us say if you think of Egyptian civilization or Indian civilization, all these people had enough in their own culture that they never thought of wandering out. So, the curiosity level of me as a Indian is a little bit lesser than a westerner. Because I find I have everything, I have this mentality that I know everything you know?”

-I am immersing myself in this work, what would you expect a "westerner" would gain from diving into konnakol.

“konnakol is one of the most important tools to have for a musician. Especially to understand any kind of rhythms in the world. I’m not saying to play any rhythm, but to understand. It is a system where it looks into rhythm as a microscope. It doesn’t look only into rhythm as a whole. Mostly people in India are always searching into rhythm as a microscope. If you look into African rhythms, they look for the feel, the whole groove. Afro-cuban etc. they don’t look for the microscopic as in konnakol. So for us unless we can say it, we can’t play it. We should know it before playing, which cycle it fits into. This is more important than the phrase itself”

-Internalizing. I was reading a research paper and the author was discussing how konnakol and speaking rhythms were a way of internalizing the rhythms. He had a nice quote “If you can say it, you can play it”. Do you ever think of internalizing things? Is this a common concept in India?

“This is what we are doing! The basic way of learning for us is; you teach me something, I will always try to put it in a rhythmic cycle, and to see which rhythmic cycle it fits in. Try to learn it through my mouth, and then switch it to the, instrument.”

-What do you think would be important for me to consider as I’m trying to apply this to the guitar/western music?

“Mostly what I hear in Carnatic music is an ascending or descending note progression, often with groups. This is what I hear, I cannot say much about it. If you are trying to showcase rhythm, keep the melody simple. If you are trying to show the melody, keep the rhythm simple.”

-Singing while using konnakol: Common?

“Yes, this is common, especially now. Check out Varijashree Venugopal”.

-May need to take a break for a week. I am going away, and am very busy.

“Yes, I am traveling as well.”

-Could we work on isolating 5 over 3? I thought it was very hard to

get the quintuplets right. Struggling with the isolation.

-Could you explain the 3 over different frames? It is not everything I can understand just from the audio.

-My entire body is joining the saying. Sometimes my foot is doing a triplet 8th note, sometimes my body is doing 4/4 or something.

-Do you feel two rhythms during polyrhythm? Or do you merge them into one? Miki.

“It is impossible to feel two rhythms at once in your head”.

Vedlegg nr.2: Vedlegg mappe på Google Drive:

<https://drive.google.com/drive/folders/1GkL2zRkeE6c5tnIqKcLFQLNHCDu3fs8F?usp=sharing>

Vedlegg nr.3: Noter fra låtene jeg jobbet med

Hello:

Hello

Mike Keneally

Moderate ♩ = 170

Intro

A

B

17

let ring

21

let ring

A

25

let ring

29

let ring

B

33

let ring

37

let ring

41

let ring

C

45

let ring

1. 2. 3.

4x

A

4. 47

let ring

51

let ring

B

55

let ring

59

let ring

63

let ring

C

67

let ring

7x

House of Leaves:

House of Leaves

Erik Vinje

Moderate ♩ = 144
G (b5)

The first system of musical notation is in 4/4 time, marked 'Moderate' with a tempo of 144 beats per minute. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth notes, each beamed in pairs and connected by a slur. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F#4. Below the staff, the notes are grouped into pairs with a brace underneath each pair, and a larger brace spans all eight notes.

Emaj7/Ab

The second system of musical notation continues the piece. It starts with a measure number '8' at the beginning. The notation is identical to the first system, with eighth notes beamed in pairs and slurred. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F#4. A '6x' marking is present at the end of the system, indicating six measures. Below the staff, the notes are grouped into pairs with a brace underneath each pair, and a larger brace spans all eight notes.

E7 (no3)

The third system of musical notation continues the piece. It starts with a measure number '15' at the beginning. The notation is identical to the previous systems, with eighth notes beamed in pairs and slurred. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F#4. Below the staff, the notes are grouped into pairs with a brace underneath each pair, and a larger brace spans all eight notes.

Lila's Dance:

Lila's Dance 111

by JOHN McLAUGHLIN

Freely

Piano solo

The score is divided into two main sections. The first section is a piano solo in 14/8 time, marked 'Freely' and 'mf'. It consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second section is a multi-instrument ensemble in 20/8 time, marked 'A' and 'p'. It includes staves for Flute, Guitar, Electric Violin, Bb Trumpets, Electric Piano, Bass, Drums, Violins, and Cello. The guitar part is marked 'Enter 1st time', the electric piano 'Enter 4th time', the bass 'Enter 3rd time', and the drums 'Enter 2nd time'. The tempo is indicated as quarter note = 276. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Flute

Guitar

Electric Violin

Bb Trumpets

Electric Piano

Bass

Drums

Violins

Cello

© 1975 & 1976 WARNER-TAMERLANE PUBLISHING CORP. & CHINMOY MUSIC, INC.
All Rights Reserved

Fl. *mf*

Gtr. *mf*

Elec. Vln. *mf*

Elec. Pno. *mf*

Bass *mf*

Dr. *mf*

Vlns. 1/2 *mf*

Cello *mf*

Repeat A (tutti) Violin solo

Repeat B

C Enter after Guitar ad lib solo - Last time superimpose **A** Guitar pattern

Gtr. *f*

Elec. Vln. *f*
Enter after Guitar ad lib solo

BbTpts. 1, 2

Bass *mf*
Enter 1st time
Enter 2nd time

Dr. *mf*

Gtr.

Elec. Vln.

Bb Tpts. 1, 2 *f*

Bass

Dr.

Repeat **B**
Repeat **A**

Piano solo

Freely *mf*

rit. *p*

Muktaya Jam:

Muktaya Jam

Erik Vinje

Moderate ♩ = 68

Intro

1
let ring

T
A
B

5
let ring

Melodi Intro

9

13

15

Tar av

Musical notation for measures 17-18. The top staff shows a melodic line with slurs and accidentals. The bottom staff shows guitar fretting numbers: 14-16-17-14-14-14-14-16-17-14-14-14-16 | 17-19-16-14-14-16-17-19-14-14-16-17-19-14.

Musical notation for measures 19-20. The top staff shows a melodic line with slurs and accidentals. The bottom staff shows guitar fretting numbers: 14-14-14-16-17-17-14-14-16-14-17-14-14 | 14-14-17-14-14-17-14-14-17-16.

Musical notation for measures 21-22. The top staff shows a melodic line with slurs and accidentals. The bottom staff shows guitar fretting numbers: 14-16-14-17-14-16-14-17-16-14 | 14-16-14-16-16-15-16-16-14-16-15-17-14.

Musical notation for measures 23-24. The top staff shows a melodic line with slurs and accidentals. The bottom staff shows guitar fretting numbers: 14-17-16-17-16-16-14-17-14-16-14-16-14-17-16 | 16-17-16-17-14-16-17-16-17-14-14-17-16-17.

Friere Seksjon

Musical notation for measures 25-30. The top staff shows a melodic line with slurs, a triplet (3), and a four-measure rest (4x). The bottom staff shows guitar fretting numbers for each measure:

0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	7	9	11	7	9	7	9	11	7	9	9	9	9					
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	6	4	6	6	9	11	6	9	6	4	6	6	9	11	6	9	9	9
3	3	6	3	3	3	3	3	6	3	6	4	6	6	9	11	6	9	6	4	6	6	9	11	6	9	9	9
4	2	7	2	4	2	2	2	7	2	6	4	6	7	9	11	7	9	6	4	6	7	9	11	7	9	9	9
2	0	5	0	2	2	0	0	5	0	9	7	9	7	9	11	7	9	9	7	9	7	9	11	7	9	9	9

Strabo:

Strabo

Erik Vinje

Moderate ♩ = 78

Fade in

Intro

B7sus4 A/B B7sus4 C#m7 C#sus4 B9

B7sus4 A/B B7sus4 C#m7 C#sus4 Bm9

Phrase

ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa

ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa

let ring

ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa

let ring

ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa

let ring

Friere Parti
 B7sus4 A/B B7sus4 C#m7 C#sus4 B9

B7sus4 A/B B7sus4 C#m7 C#sus4 Bm9

5 4 7 7 | 5 6 7 7 | 10 9 9 7 | 9 9 9 9 | 7 6 9 9 | 3 6 7 7

Phrase

ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa

let ring

7 4 5 7 4 7 4 7 6 5 6 7 6 5 9 9 10 9 9 10

ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa

let ring

9 9 9 9 9 9 9 9 6 9 6 9 6 7 6 4 6 4

ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa

let ring

1. ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa

let ring

rall. ♩ = 40

2. ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa ThaRiKiTa ThaDiGiNaThom ThaKiTa

let ring

B7sus4

5
4
7
7

Vedlegg nr.4: Forskjellige øvelser jeg brukte

<https://drive.google.com/drive/folders/1WB1YMAR2FT3F1m7GgoC1QaQSNUAEFAvs?usp=sharing>

Vedlegg nr.5: Lenke til hele masterkonserten på YouTube

Hele Konserten:

<https://www.youtube.com/watch?v=VVZUQzGrU0M&t=2s>

Hello:

<https://www.youtube.com/watch?v=djt5Nwm8T40>

Strabo:

https://www.youtube.com/watch?v=NNvKOsMnh_g

House of Leaves:

<https://www.youtube.com/watch?v=AjwF0FL22rY>

Muktaya Jam:

<https://www.youtube.com/watch?v=NugqQBqhYVc>

Lila's Dance:

<https://www.youtube.com/watch?v=iwQVxDo9084>

Vedlegg nr.6: Lenke til eksempel på lydopptak av meg som øver

<https://drive.google.com/drive/folders/1GF5oUHGyOyKF9sLaNMxVc2sVTB9Y3WiO?usp=sharing>

Vedlegg nr.7: Samtykkeskjema fra B.C Manjunath og bandet.

Would you like to participate in my master study "From Voice to String"?

This form is meant as a question for you to participate in my study where the goal is for me to see how Konnakol can help develop me as a musician. In this paper we give you information regarding the study and what participation will entail.

Purpose

The purpose of my study is to see how my work with Konnakol aids me in becoming a better musician and guitarist. Another aim is also to be able to create value for other western musicians interested in learning and using different rhythmical tools. This study will be a artistic research thesis in the course, Creative Learning, I am taking at the Western Norway University of Applied Sciences.

Who is responsible for this study?

The Western Norway University of Applied Sciences.

Why are you being asked to participate?

I am asking you to participate since you have been my teacher in learning Konnakol.

What will participation in my thesis entail?

During our classes i have been writing notes, quotes and practice methods that I find relevant for my master-thesis. These will be used for reflecting on my work in my thesis. The information i have gathered is:

- *Written notes*
- *Electronic notes*
- *Audio recordings you have sent me*
- *Video recordings of myself practicing to your recordings*

Participation is voluntary

Participating in this study is voluntary, and you are free to whenever you wish to pull your participation without having to give a reason. There will be no negative consequences for you if you decide to pull your participation.

Your privacy – How we will store and use your information.

I will only be using the information I have mentioned in this paper. I will also censor such things deemed to be private, as email, phone-number etc. If using a videoclip, I will ask for permission beforehand. The information will be stored securely on my computer.

- *Only I will have access to the notes and files.*
- *The information is stored securely on a hard drive with password protection.*

As I am using information from our lessons, you will be identified as my teacher in the thesis. I will however anonymize you in the notes I have written.

What will happen with the information after the study is finished?

This project is planned to be completed the 15.11.2019. After completion, the files that are anonymized will remain on my hard drive while the others will be deleted. The reason for this is the possibility of continuing work. Only I will have access.

B.C. Manjunath..

Your rights.

So long as you can be identified in the collected data, you have the right to: - access the personal data that is being processed about you - request that your personal data is deleted - request that incorrect personal data about you is corrected/rectified - receive a copy of your personal data (data portability), and - send a complaint to the Data Protection Officer or The Norwegian Data Protection Authority regarding the processing of your personal data

What gives us the right to treat information about you?

We treat information based on your acceptance.

Based on an agreement with Høgskulen på Vestlandet, NSD – The Norwegian Centre for Research Data AS has assessed that the processing of personal data in this project is in accordance with data protection legislation

Where can I learn more?

If you have any questions regarding the study, or wish to use your rights, contact:

- Western Norway University of Applied Sciences through [sett inn navn og kontaktopplysninger til prosjektansvarlig]. I studentprosjekt må kontaktopplysninger til veileder/prosjektansvarlig fremgå,
- Erik Vinje, at either +4745059887 or my Email: Erikvinje65@hotmail.com
- Our privacydepartment: Trine Anikken Larsen: +4755587682
- NSD – Norwegian Center for research data AS, at email (personverntjenester@nsd.no) or telephone: +4755582117.

With Regards

Stian Helge Edstad

Projectleader
(Researcher/supervisor)

B.C. Marimuthu

Student - *Erik Vinje*

Privacy statement

I have received and understood information about the project, and I have the opportunity to ask questions. I agree:

- That notes and recordings from my lessons can be used in this study.
- That information about me can be published in the study so that I can be identified.
- That personal information from the lessons will be stored securely until after the study ends.

I have received information about the master-thesis, and I am willing to participate. I agree that personal information can be saved until the study is over, approximately 15.11.2019.

(Signed by participant, date)

B.C. Manickam..



Høgskulen på Vestlandet

Stord, 9/10/2019

Forespørsel om deltakelse på forskningsprosjekt

”Hvordan kan arbeidet mitt med Konnakol hjelpe meg utvikle min rytmiske stemme som gitarist, komponist og musiker?”

Bakgrunn og formål

Formålet med studien er å se hvordan arbeidet mitt med Konnakol hjelper meg i å bli en bedre musiker. Et annet mål med oppgaven er å også kunne skape verdi for andre musiker med vestlig musikkbakgrunn som er interessert i å lære og finne nye rytmiske verktøy. Dette arbeidet vil utfolde seg som et kunstnerisk utviklingsarbeid og vil være min masteroppgave.

Materialet skal brukes i samband med en studentinnlevering på masterstudiet ved HVL, og skal kun leses av faglærer og sensor ved høgskolen.

Hva innebærer deltaking i studien?

Under konserten vi spilte ble det tatt video og lydopptak som vil bli linket til og vedlagt oppgaven. Jeg har også notert ting som hendte under øvingene som jeg kanskje vil bruke i oppgaven. Jeg vil ikke bruke personlig informasjon som kan identifisere deg, foruten om navn, i oppgaven.

Hva skjer med informasjonen om deg?

Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt. Opplysningene vil være tilgjengelige for hoved forskeren i prosjektet, og vil bli lagret på hans passord beskyttede maskin.

Prosjektet skal etter planen avsluttes den 15/11/2019. Forskningsmaterialet vil etter prosjektslutt bli slettet. Dersom det i løpet av prosjektperioden viser seg at materialet er egnet for videre forskning vil informantene bli kontakta angående dette med tanke på et eventuelt samtykke om videre bruk av materialet.

Frivillig deltaking

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi noen grunn.

Dersom du ønsker å delta eller har spørsmål til studien, ta kontakt med Erik Vinje, 45059887, Erikvinje65@hotmail.com

Samtykke til deltaking i studien

Jeg har mottatt informasjon om studien, og er villig til å delta

Rolinn Winberg, 13.11.19

(Signert av prosjektdeltaker, dato)



Høgskulen på Vestlandet

Stord, 9/10/2019

Forespørsel om deltakelse på forskningsprosjekt

”Hvordan kan arbeidet mitt med Konnakol hjelpe meg utvikle min rytmiske stemme som gitarist, komponist og musiker?”

Bakgrunn og formål

Formålet med studien er å se hvordan arbeidet mitt med Konnakol hjelper meg i å bli en bedre musiker. Et annet mål med oppgaven er å også kunne skape verdi for andre musiker med vestlig musikkbakgrunn som er interessert i å lære og finne nye rytmiske verktøy. Dette arbeidet vil utfolde seg som et kunstnerisk utviklingsarbeid og vil være min masteroppgave.

Materialet skal brukes i samband med en studentinnlevering på masterstudiet ved HVL, og skal kun leses av faglærer og sensor ved høgskolen.

Hva innebærer deltaking i studien?

Under konserten vi spilte ble det tatt video og lydopptak som vil bli linket til og vedlagt oppgaven. Jeg har også notert ting som hendte under øvingene som jeg kanskje vil bruke i oppgaven. Jeg vil ikke bruke personlig informasjon som kan identifisere deg, foruten om navn, i oppgaven.

Hva skjer med informasjonen om deg?

Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt. Opplysningene vil være tilgjengelige for hoved forskeren i prosjektet, og vil bli lagret på hans passord beskyttede maskin.

Prosjektet skal etter planen avsluttes den 15/11/2019. Forskningsmaterialet vil etter prosjektslutt bli slettet. Dersom det i løpet av prosjektperioden viser seg at materialet er egnet for videre forskning vil informantene bli kontakta angående dette med tanke på et eventuelt samtykke om videre bruk av materialet.



Frivillig deltaking

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi noen grunn.

Dersom du ønsker å delta eller har spørsmål til studien, ta kontakt med Erik Vinje, 45059887, Erikvinje65@hotmail.com

Samtykke til deltaking i studien

Jeg har mottatt informasjon om studien, og er villig til å delta

(Signert av prosjektdeltaker, dato)



Høgskulen på Vestlandet

Stord, 9/10/2019

Forespørsel om deltakelse på forskningsprosjekt

"Hvordan kan arbeidet mitt med Konnakol hjelpe meg utvikle min rytmiske stemme som gitarist, komponist og musiker?"

Bakgrunn og formål

Formålet med studien er å se hvordan arbeidet mitt med Konnakol hjelper meg i å bli en bedre musiker. Et annet mål med oppgaven er å også kunne skape verdi for andre musiker med vestlig musikkbakgrunn som er interessert i å lære og finne nye rytmiske verktøy. Dette arbeidet vil utfolde seg som et kunstnerisk utviklingsarbeid og vil være min masteroppgave.

Materialet skal brukes i samband med en studentinnlevering på masterstudiet ved HVL, og skal kun leses av faglærer og sensor ved høgskolen.

Hva innebærer deltaking i studien?

Under konserten vi spilte ble det tatt video og lydopptak som vil bli linket til og vedlagt oppgaven. Jeg har også notert ting som hendte under øvingene som jeg kanskje vil bruke i oppgaven. Jeg vil ikke bruke personlig informasjon som kan identifisere deg, foruten om navn, i oppgaven.

Hva skjer med informasjonen om deg?

Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt. Opplysningene vil være tilgjengelige for hoved forskeren i prosjektet, og vil bli lagret på hans passord beskyttede maskin.

Prosjektet skal etter planen avsluttes den 15/11/2019. Forskningsmaterialet vil etter prosjektslutt bli slettet. Dersom det i løpet av prosjektperioden viser seg at materialet er egnet for videre forskning vil informantene bli kontakta angående dette med tanke på et eventuelt samtykke om videre bruk av materialet.

Frivillig deltaking

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi noen grunn.

Dersom du ønsker å delta eller har spørsmål til studien, ta kontakt med Erik Vinje, 45059887, Erikvinje65@hotmail.com

Samtykke til deltaking i studien

Jeg har mottatt informasjon om studien, og er villig til å delta

Simon Hovlund, 14.11.2019

(Signert av prosjektdeltaker, dato)