



Høgskulen på Vestlandet

Masteroppgave

MACREL-OPG-OM-1-2022-VÅR-FLOWassign

Predefinert informasjon

Startdato:	18-05-2022 09:00	Termin:	2022 VÅR
Sluttdato:	01-06-2022 14:00	Vurderingsform:	Norsk 6-trinns skala (A-F)
Eksamensform:	Masteroppgave		
Flowkode:	203 MACREL-OPG 1 OM-1 2022 VÅR		
Intern sensor:	(Anonymisert)		

Deltaker

Naun:	Rolf Martin Haldorsen
Kandidatnr.:	415
HVL-id:	222072@hvl.no

Informasjon fra deltaker

Antall ord *:	27253	Egenerklæring *:	Ja	Jeg bekrefter at jeg har Ja registrert oppgavetittelen på norsk og engelsk i StudentWeb og vet at denne vil stå på vitnemålet mitt *:
----------------------	-------	-------------------------	----	--

Jeg godkjenner autalen om publisering av masteroppgaven min *

Ja

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

Nei

Er masteroppgaven skrevet ved bedrift/virksomhet i næringsliv eller offentlig sektor? *

Nei



MASTEROPPGÅVE

Ei praksisleia undersøking av
bluesrockbandet «Tubesnakes» sin
komponerings- og produksjonspraksis

A practice-led study of the composing and
production practice of the blues/rock
band “Tubesnakes”

Rolf Martin Haldorsen

Master i kreative fag og læreprosessar

SLKI

Rettleiar Stein Helge Solstad

01.06.2022

Eg stadfestar at arbeidet er sjølvstendig utarbeida, og at referansar/kjeldetilvisingar til alle

kjelder som er brukt i arbeidet er oppgitt, jf. Forskrift om studium og eksamen ved Høgskulen på Vestlandet, § 12-1.

Samandrag

Eit praksisleia forskingsprosjekt er gjennomført, med basis i metodar som er brukt i komponering og produksjonspraksis til bluesrockbandet «Tubesnakes». Forfattaren av dette forskingsprosjektet er vokalist, gitarist og med-komponist i bandet. Undersøkinga legg særleg vekt på fenomenet *referansar* som bandmedlemmene nyttar når dei kommuniserer musikalske idear utan bruk av nokon form for noteark eller akkord-skjema.

Datagrunnlag for undersøkinga er bandet sine tidlegare plateutgjevingar «Walking» og «Tarred and Feathered» og den enno ikkje utgjevne «Handful of Dust». I tillegg har ein gjennomført eit kvalitativt gruppeintervju og samtaleøkt der ein diskuterte bandet sin komponerings- og produksjonspraksis med utgangspunkt i demoar, preproduksjonar og øvingsopptak som låg til grunn for innspeling av «Tarred and Feathered». Funna i undersøkinga er mellom anna at eit forskingsfokus på komponerings- og produksjons-praksis har demokratisert komponerings- og produksjonspraksisen slik at alle banddeltakarar no føler dei er meir involvert enn før. Eit anna funn er at ein i stor grad tar i bruk kroppsspråk når orda ikkje strekk til under kommunisering av musikalske idear, og den musikalske kompetansen, uttrykt som 'taus kunnskap' er del av prosessen.

Forskingsspørsmål for undersøkinga har vore:

1. Korleis formar bruken av musikalske referansar komposisjons- og produksjonspraksisen til bluesrockbandet «Tubesnakes» og korleis vert slike referansar kommunisert?
2. Kva overføringsverdi har innsikt i denne prosessen for andre som opererer i same felt? Med utgangspunkt i forskingsspørsmåla og funn har ein plassert «Tubesnakes» sin komponerings- og produksjonspraksis innanfor uformell læring, og argumentert for korleis «Tubesnakes» kan kategoriserast som eit praksisfellesskap. Undersøkinga kan vera interessant for andre grupper som operer innanfor ein uformell lærepraksis: band og samspelegrupper i tillegg til musikk lærarar i skule og kulturskule.

Føreord

Arbeidet med denne undersøkinga har vore prega av at verda har vore gjennom ein pandemi. Då Noreg stengte ned 12. mars 2020, vart heile prosjektet lagt til sides, slik at eg kunne ta meg av to små ungar i heimeskule i tillegg at eg og sambuar hadde heimeskule for eigne elevar digitalt. Likevel fekk eg gjennomført intervju og samtaleøkt då landet gradvis opna for meir sosial omgang. Eg vil takka familien min, Marit Skeie og dei to små som har halde ut med ein masterstudent som ikkje alltid var så lett å ha med å gjera. Særlig vil eg takka samtalepartnarane, bandmedlemmene i «Tubesnakes» Per Inge Stensletten, Johnny Stensletten og Per Kenneth Hauan. De er gode representantar for bluesen! Ivar Birkeland og Moongroove PA og Studio fortener og stor takk for god hjelp når øvingslokalet vart for lite til å gjennomføra intervju under gjeldande reglar for sosial distanse. Øystein Hovland har vore ein sær god kritisk ven som har vore med på å heia fram forskingsprosjektet. Utan deg hadde eg nok ikkje klart å gjennomføra. Eg er og takksam for at Kristian Bjelland, «Tubesnakes» sin eigen manager alltid står på for bandet. Takk for ditt bidrag som kritisk ven og korrekturlesar! Til slutt rettar eg ein stor takk til rettleiar Stein Helge Solstad som har vore sær tolmodig, og god til å muntre opp når det butta imot. Alle samtalar har vore til god hjelp. Konstruktiv kritikk, smarte tips har vore presentert med glimt i auga. Du losa meg gjennom noko eg ikkje trudde eg skulle klare å fullføra.

Keep the blues alive,

Rolf Martin Haldorsen

Innhald

<i>Samandrag</i>	3
<i>Føreord</i>	4
Innhald	7
1. Innleiing.....	1
1.1. Bakgrunn	1
1.2. Eit praksisleia forskingsprosjekt.....	2
1.3. Forskingsspørsmål	2
1.3.1. Kva meiner ein med referansar?.....	2
1.3.2. Same Felt	3
1.3.3. Kort om komponerings- og produksjonsprosessen	3
1.4. Vitskapleg forankring.....	4
1.4.1. Livsverden.....	4
1.4.2. Om fenomenologi:.....	5
1.5. Identifisering eller anonymisering	6
1.5.1. Kven er «Tubesnakes»?	6
1.5.2. Johnny Stensletten	7
1.5.3. Per Inge Stensletten.....	7
1.5.4. Per Kenneth Hauan.....	8
1.5.5. Rolf Martin Haldorsen	8
1.6. Kommentar til utgjeven musikk i kjeldelista og i teksten	9
1.7. Musikalsk idedeling for komponering og produksjon.....	10
2. Metode.....	11
2.1. Innleiing.....	11
2.2. Ein fortolkande tradisjon	11
2.3. Grunnleggjande føresetnader for kvalitativ forskning.....	12
2.3.1. Ontologisk føresetnad	12
2.3.2. Epistemologisk føresetnad	12
2.3.3. Aksiologisk føresetnad.....	13
2.3.4. Retorisk føresetnad	14
2.3.5. Metodologisk føresetnad	14
2.3.6. Forskarrolle og transparens.....	15
2.3.7. Emic Etic	16
2.4. Praksisbasert og praksisleia forskning i det performative feltet	17
2.4.1. Bakgrunn for val av intervju som datainnsamlingsstrategi verbalisering.....	19

2.5.	Planlegging av gruppeintervju	19
2.5.1.	Uformell samtale, semistrukturert	20
2.5.2.	Kvifor anna lokalitet?.....	21
2.5.3.	Gjennomføring av gruppeintervju	22
2.5.4.	Intervjuguide	24
2.5.5.	Tidsbruk.....	24
3.	Etterarbeid	25
3.1.1.	NVivo	25
3.1.2.	Transcribe!.....	27
3.1.3.	Transkribering, bruk av lyd- og videofiler	27
3.1.4.	Verifisering	28
3.1.5.	Transkripsjonsspråk.....	28
3.1.6.	Kategorisering.....	29
3.1.7.	Annotering.....	30
3.2.	Analyse av datainnsamling	30
3.3.	Truverd	30
3.4.	NSD-søknad og anonymisering i datamaterialet	31
3.5.	Ei oppsummering av metodeval	32
4.	Funn	32
4.1.	Mønster i komponeringssamhandling på tre plateinnspelingar	33
4.1.1.	«Walking».....	33
4.1.2.	«Tarred & Feathered»	33
4.1.3.	«Handful of Dust».....	34
4.1.4.	Tre hovudmåtar for komponering og produksjon	34
4.1.5.	Kva kjenneteiknar komposisjons- og produksjonsprosessen i dag?.....	35
4.2.	Korleis møter ein andre i bandet?	36
4.3.	Rollefordeling	36
4.4.	Kommunikasjon er vanskeleg	38
4.5.	Demokrati og avgjersler	39
4.5.1.	Kven tek avgjersler?.....	40
4.6.	Funn i bruken av referansar.....	41
4.6.1.	Implisitt: Skjegg, Mescal og Texas.....	41
4.6.2.	Hendrix-referansar hos «Tubesnakes»	42
4.7.	Nonverbal kommunikasjon.....	45
4.7.1.	Kroppsspråk	45
4.7.2.	Eksplisitt, men med innslag av kroppsspråk:	47

4.8.	Funn i trommer og groove.....	49
4.8.1.	Trommesynging og lydhermingsord	49
4.9.	Endring av innspelingspraksis	50
4.10.	Engasjement i det tekstlige.....	50
4.11.	Forskjellige referansar i «Blues Astray»	50
5.	Litteratursøk	52
5.1.	Innleiing litteratursøk	52
5.2.	Uformell læring	53
5.2.1.	Ein uformell læringsstrategi.....	53
5.3.	Praksisfellesskap.....	55
5.3.1.	Praksisdimensjoner som egenskap ved fellesskap	56
5.3.2.	Gjensidig engasjement	57
5.3.3.	Felles verksemd	58
5.3.4.	Felles repertoar	59
5.4.	Ein ny praksisepistemologi om kunnskap i handlingar	60
5.5.	Taus kunnskap, <i>tacit knowing</i>	61
5.6.	Akkordprogresjonar og notasjon i populærmusikk.....	62
5.7.	Double Tonic in Rock Music.....	63
5.8.	Om dur og moll i blues og rock	63
6.	Drøfting	64
6.1.	Ein uformell lærepraksis.....	65
6.2.	Demokratisering av komponeringssamhandlingar	70
6.3.	Ein praksisfellesskap	70
6.3.1.	Gjensidig engasjement	71
6.3.2.	Felles repertoar	71
6.3.3.	Felles verksemd	72
7.	Avslutning.....	73
8.	Kjelder:	74

1. Innleiing

1.1. Bakgrunn

Denne masteroppgåva handlar om praksis, og praksisleia prosessar knytt til bluesrock bandet «Tubesnakes» og interaksjonen mellom bandmedlemene når dei komponerer og produserer musikk. Bandet er i skrivande stund inne i sitt 28. år, og masterstudenten Rolf Martin Haldorsen (RM) har vore engasjert som vokalist, gitarist og medkomponist sidan 2014.

RM vart spurd om å koma inn som vokalist og gitarist i samband med ferdigstilling av plata «Walking» (Bergseth, Hauan, & Vad, 2015), slik at denne kunne gjevast ut posthumt etter bandmedlemen Lars Oddbjørn Vad sin altfor tidlege bortgang.

Store delar av 2014 gjekk med til å lytta på produksjonar og demoar, der ein kunne henta ut Vad sine kompgitarar eller soloar som ein meinte var utgjevinga verdig. Der gitar eller vokalsporet ikkje var godt nok, måtte RM tolka intensjonen til Vad, for så å synga eller spela det heile inn gjennom gitarriggen hans. Tre av låtane vart spelt inn frå grunn av, der RM måtte traktera alle gitarar i tillegg til vokal. Etter nokre månader i studio, fann bandet ut at dei ville satsa vidare på RM som vokalist, gitarist, og etter kvart som låtskrivar.

Per i dag har «Tubesnakes» tre utgjevingar bak seg: «Tubesnakes» (Collins, Dixon, Lynne, Rogers, & Vad, 1998) «Texas Minded» (Coole, Davenport, Green, Smith, & Vad, 2002), «Walking» (Vad et al., 2015) og «Tarred & Feathered» (Haldorsen, Hauan, & Pavlock, 2019) Alle innspelingane utanom den fyrste er tilgjengeleg på dei vanlege strøymeflatene. «Tubesnakes» spelar innan musikkstilen bluesrock, og hentar inspirasjon frå begge sider at Atlanteren (les USA og UK). Bandet har gjort innspelingar i Noreg og USA, og dei har delteke på tallause bluesklubbar og musikkfestivalar i Sør-Noreg.

1.2. Eit praksisleia forskingsprosjekt

Då spørsmål om tema for denne masteroppgåva kom opp, var det naturleg at ein ønskte å nytta noko av arbeidet som skjedde i «Tubesnakes». Etter ei vurdering, og etter samtale med rettleiar, valde ein å handsama sjølve prosessane som ein står i når ein komponerer og produserer musikken. Forskinga skulle ta utgangspunkt i, og bli styrt av den komponerings- og produksjonspraksisen som var etablert i «Tubesnakes». Denne forskninga er å rekna som eit praksisleia forskingsprosjekt, der ny innsikt vert skapt gjennom forskning på eit band sin komponerings- og produksjonspraksis. Ved å setja forskingsfokuset på denne praksisen håpar ein å koma til ny innsikt, som kan vera med på å forma framtidig komponerings- og produksjonspraksis.

1.3. Forskingsspørsmål

3. Korleis formar bruken av musikalske referansar komponerings- og produksjonspraksisen til bluesrockbandet «Tubesnakes», og korleis vert slike referansar kommunisert?
4. Kva overføringsverdi har innsikt i denne prosessen for andre som opererer i same felt?

Fyrstedelen av forskningsspørsmålet krev at ein skildrar komponerings- og produksjonspraksisen til bandet, som referansane er ein del av. Særleg viktig vert det å undersøka korleis bandet snakkar om desse referansane. Ein lyt også undersøka kva som skjer når referansar vert nytta i staden for ulike noteringspraksisar som nedskrivne ark eller akkordskjema. Kva følger har det for komponerings- og produksjonspraksisen til «Tubesnakes» at dette skjer utan at ein skriv noko ned undervegs?

Andredelen av forskningsspørsmålet handlar om korleis andre band og samspelegrupper kan dra nytte av innsikter i «Tubesnakes» sin komponerings- og produksjonsprosess, med særleg vekt på våre kollegaer, men også dei som driv samspeleundervising i skule og kulturskule.

1.3.1. Kva meiner ein med referansar?

Referansar kan vera knytt til sjanger, stil, groove, sound og produksjon, men også meir spesifikt der ein viser til ei spesiell plate, ein spesiell utøvar eller rett og slett ein song. To døme kan nemnast frå innøving av covermateriale i andre band: Under innøving av

ein Kim Larsen-låt blei det uttrykt ynskjer om at elgitaren heller skal vera meir lik Neil Young sitt spel enn det som vart tonefesta av Larsen sitt band på 80-talet. I denne utsegna ligg det ein føresetnad og forventning om at ein faktisk forstår det som blir sagt. Har ein ikkje lytta på Neil Young, kan det vera ganske så vanskeleg å forstå bestillinga, men skjønar ein referansen så vil dette innebera at ein spelar med eit litt meir grov rockesound, der opne strenger og 'sløv' intonasjon vert kompensert med rocke- og opprørsvilje. Eit anna eksempel var at ein skulle dra ein groove «to knepp mot Ry Cooder». Då legg ein i dette med referansen at det er grooven som skal forandrast, ikkje at gitaristen skal byrja å spela slidegitar i verdsklasse. Trommeslagar bør nok ha hatt nokre timar med studiotrommeslagar Jim Keltner på øyra for å klara å tolke og forstå referansen.

1.3.2. Same Felt

Med «same felt» meiner ein andre musikarar som spelar rytmisk musikk, særleg dei som komponerer og produserer sjølv, men også dei band som fokuserer på livespeling av coverlåtar. Vidare er det interessant å dra parallellar mellom instrumentalundervisning og lærarar i musikk som driv ensemblespel og instrumentalopplæring.

1.3.3. Kort om komponerings- og produksjonsprosessen

Grunnen til at oppgåva omhandlar både komposisjons- og produksjonsprosess i bandet «Tubesnakes» er at dei to prosessane er vanskelig å skila frå kvarandre, og somme tider er dei umogleg å skila. Produksjonsval er med på å forma komposisjonen like mykje som at komposisjonen formar produksjonen. Begge prosessane skjer på same tid. I «Tubesnakes» er det ikkje slik at ein låtskrivar skriv ferdige låtar for ein artist (gjerne med platekontrakt) som igjen spelar låtane inn i eit profesjonelt studio, med proffe studiomusikarar. Det er heller ikkje snakk om ein lineær prosess frå byrjing til slutt, men heller ei slags kollektiv forhandling mellom dei involverte, der somme til tider kan ha meir å sei, og kanskje meir makt enn andre.

Det som særleg kjenneteiknar komposisjons- og produksjonsprosessen til «Tubesnakes» er at ingenting vert nedskrive i form av notar, akkordskjema eller såkalla tradisjonelle «blekker». Låtane kjem til livs i øvingslokalet der ein brukar forskjellige strategiar for å kommunisera i lag når låtar vert komponert og produsert. Bandet nyttar difor ofte eksempel når musikalske idear skal kommuniserast. I denne masteravhandlinga vert slike eksempel omtala som *referansar*

1.4. Vitskapleg forankring

1.4.1. Livsverden

Det som ligg til grunn for datainnsamling til denne oppgåva er eit kvalitativt gruppeintervju der kvar av samtalepartnarane får koma til orde og beskriva korleis dei ser på eigen komponerings- og produksjonspraksis i bluesrockbandet «Tubesnakes». Val av vitskapleg forankring kom som resultat av at ein måtte setja seg inn i omgrepet «Livsverden», omtalt i pensumboka frå masterutdanninga *Hva annet er også sant? En innføring i vitenskapsfilosofi*. Her tar Frode Nyeng (2017) for seg omgrepet og set det inn i ein samanheng der eit fenomenologisk blikk på vitskap kjem til uttrykk. «Den verden som gir seg av vårt hverdagslige, praktiske forhold til tingene rundt oss, blir kalt *livsverden*.» (2017, s. 52-53). Denne livsverda er ein blitt sosialisert inn i. Ein har vakse opp i eit tilvære der ein har erfart verda ved å leika og løysa vanlige problem. Ein beveger seg i denne verda, den er noko ein kjenner seg igjen i. «Det er altså den verden som huser våre opprinnelige møter med våre omgivelser – de sosiale og kulturelle så vel som de fysiske» (s.53).

Dan Zahavi (2003) presenterer livsverden som den verda ein lever i. Den er ei familiær førvitskapleg erfaringsverd som ein ikkje kan setja spørsmålteikn ved. Zahavi (2003) viser til at all vitskapleg teori er forankra i førvitskapleg bevis som igjen er heimehøyrande i livsverden (s.30). I boka *Husserl* av David Woodruff Smith (2013) legg han fram Husserl sitt syn på kunnskap:

Husserl's notion of the life-world marks an important and novel contribution to epistemology. All of our knowledge depends, in a specific way, on our everyday background knowledge of things in what Husserl calls "the surrounding" world of everyday life," the Lebenswelt or "life-world" (s. 32)

Synet på at kunnskap er noko som er forankra i Livsverden er til stades gjennom heile denne undersøkinga. Det får følger for kva ein presenterer som sanning. Me har kvar vår eiga livsverd som kroppen har bustad i. Kvar og ein i «Tubesnakes» erfarer forskjellig, og ein er difor på jakt etter korleis samtalepartnarane gjev uttrykk for og tenkjer om sine opplevingar.

1.4.2. Om fenomenologi:

Edmund Husserls sine filosofiske perspektiv er ifølge Postholm (2010) fenomenologien sine røter. Husserl hevda at den objektive verkelegheita var den subjektive verkelegheita. Med det meiner ein at det er subjektet som oppfattar objektet, der førestillingar, erfaring og meining hos subjektet vert foreina med det fysiske objektet. Kunnskap og meining vert utvikla når objektet i den naturlege verkelege verda blandar seg med objektet slik det framstår i medvitet. Intensjonalitet er viktig begrep i fenomenologien. Mennesket rettar medvitet mot «noko». Dette «noko» representerer eit behov for å gje medvitet retning. Meining og forståing vert skapa gjennom ein interaksjon mellom personen og verda. (s.42).

I boka *Det kvalitative forsknings-intervju* Skriv Steinar Kvale og Svend Brinkmann (2015) : «Når det er snakk om kvalitativ forskning er fenomenologi mer bestemt et begrep som peker på en interesse for å forstå sosiale fenomener ut fra aktørenes egne perspektiver og beskrive verden slik den oppleves av informantene, ut fra den forståelse at den virkelige virkeligheten er den mennesker oppfatter» (s.45).

Det er altså bandmedlemmene sine oppfatning av verkelegheita ein skal retta fokus imot for å kunna uttala seg om «Tubesnakes» sin komponerings- og produksjonsprosess. Her ligg det og at det ikkje nødvendigvis er dei same oppfatningane av verkelegheita som kjem til uttrykk når ein komponerer ilag i ein bandfelleskap. Ein tolkar situasjonar, samhandlingar, diskusjonar og meningsytringar på ulik måte. Ein må også ta med kvar enkelt deltakar sine meiningar og oppfatningar kring kvalitet, musikalitet, sjanger, sound, groove og kva den enkelte bidrar med i komposisjonen. Ifølge Max Van Manen (1997) vil all humanvitskapleg forskning i fenomenologien vera utforskning av den levde verda slik ein erfarer den i kvardagslege relasjonar og situasjonar, der forskinga rettar seg mot strukturen i den menneskelege livsverda:

Our lived experiences and the structures of meanings (themes) in terms of which these lived experiences can be described and interpreted constitute the immense complexity of the lifeworld. And, of course, we can even speak of the multiple and different lifeworlds that belong to different human existences and realities.
(Van Manen, 1997, s. 101)

1.5. Identifisering eller anonymisering

I denne undersøkinga var det viktig å få identifisera samtalepartnarane med namn. Deler av datamateriale omhandlar offentleg utgjeve åndsverk, og det ville vore unaturleg at ein skulle anonymisera desse samtalepartnarane, når informasjonen likevel ligg ute tilgjengeleg for alle. Det at bandet i tillegg har halde på så lenge, bør verdsettast utover det at dei er informantar for masterprosjektet. Då med tanke på at dei har operert på eit kunstnarleg nivå som bluesfestivalar, klubbar og plateselskap har anerkjent. Sjølv om alle muskarane i «Tubesnakes» har jobb utanom bandverksemda er alle å rekna som profesjonelle. «Tubesnakes» er eit eige ANS, og bandet har eige plateselskap, Tubesnakes Records, som gjev ut musikken. Det at ein kan visa til kunstnerisk produksjon i tillegg til at ein operer som profesjonell i feltet med konsertverksemd og festivalspeling vil kunna ha særleg verdi for eit praksisbasert forskingsprosjekt når ein prøver å skildra eit fenomen på ein autentisk måte. Det «Tubesnakes» meiner om å spela i eit bluesrockband, kan vera av verdi ikkje berre for oppgåva, men også for aktørar og band som operer i same felt. Sjangeren blues og bluesrock er nok ikkje av dei mest populære musikkstilane blant strømmetenestene i dag, men ein vil finna bluesklubbar med interesse for feltet i mange av byane i Noreg. Her på Vestlandet har ein til dømes bluesklubbar i Jæren, Odda, Skånevik, Stord, Stavanger, Sandnes, Haugesund og Bergen.

1.5.1. Kven er «Tubesnakes»?

«Tubesnakes» er eit bluesrockband frå Stord som har vore aktive i over 28 år, dersom ein ser bort ifrå nokre kortare pausar. Bandet vart starta av Lars Oddbjørn Vad, Per Inge Stensletten og Johnny Stensletten i 1993. Trioen vart etter kvart utvida til kvartett i 2002 med keyboardist Rune Rødne, som igjen vart erstatta av Per Kenneth Hauan i 2004. Alle sjølvskrivne låtar på platene «Tubesnakes» og «Texas Minded» (Coole et al., 2002) blei skriven av Lars Oddbjørn Vad fram til ein starta preproduksjon av låtane som til slutt skulle ende opp som plata «Walking» (Bergseth et al., 2015). Då fekk keyboardist Per Kenneth Hauan ei mykje større rolle i bandet. Han vart fungerande produsent og medlåtskrivar, slik at han delte låtskrivarrolla med Vad for brorparten av låtane på plata, som vart gjeven ut etter Lars Oddbjørn Vad sin bortgang. Den siste plata til bandet kom ut i 2019, og den heiter «Tarred and Feathered» (Haldorsen et al., 2019). I skrivande stund har bandet gjeve ut fyrste singel frå plata «Handful of Dust»

(Haldorsen, Hauan, Stensletten, & Stensletten, ikkje utgjeven-a), som er planlagt gjeven ut i 2023. Låten «The Best of Me» (Hauan, 2022) er ein er ein shuffelåt der tekst og melodi er skriven av Per Kenneth Hauan. Planlagt gjeven ut næraste månaden er også tittelkuttet «Swimming in the deep» (Haldorsen, Hauan, Stensletten, & Stensletten, ikkje utgjeven-b). Denne låten er ein Texasshuffle med klare referansar til Stevie Ray Vaughan sin låt «Cold Shot» (Micha & Clark, 1984). Begge desse låtane vart gjeven ut etter at brorparten datainnsamlinga for oppgåva var gjennomført, og ein kan difor seie noko om i kor stor grad forskning på bandet sin komponerings- og produksjonsprosess har påverka praksis eller ikkje.

1.5.2. Johnny Stensletten

Johnny Stensletten er bassist i bandet, og arbeidar til dagleg hjå Aker Stord, der han i hovudsak jobbar som logistikkoordinator. Johnny Stensletten var med og starta «Tubesnakes» i 1994. Stensletten har innreia kjellaren sin med opphaldsrom, opptaksstudio og øvingslokale, som «Tubesnakes» flittig nyttar til innspeling, øving og sosiale treff. Johnny har i tillegg til å spela med «Tubesnakes» også gjort fleire vikaroppdrag med andre lokale band. Vidare har han vore fast turnepartner når bandet sin amerikanske samarbeidspartner, texanar og mentor Randy Pavlock er på vegen i Noreg. Johnny er den som har desidert best kontroll på kabling i studio, og han er ifølge tangentist Per Kenneth Hauan «den beste innspelingsassistent ein kan ha». Han er alltid aktivt med og ordnar til med lytting og når mikrofonar skal plasserast på instrument og forsterkarar. I «Tubesnakes» er han eldst med sine 58 år. Særleg godt likar Johnny å spela gamle bluesshufflelåtar. Han har spelt bass i bandet frå starten, og inntil nyleg hadde han hovudansvar for booking, i tillegg til oppfølging av konsertstader og festivalar. Denne jobben er no ivareteken av manager Kristian Bjelland. Stensletten er sjølvvlært på bass og gitar, og spelar difor oftast «på øyra». Når det gjeld det lydlege, så vert det musikalske heller kommunisert med kjensler, mimikk, armar bein og lydar enn nedskrivne blekker, notar eller akkordskjema. I oppgåva og datamaterialet vert Johnny omtala som «J».

1.5.3. Per Inge Stensletten

Han er Johnny sin litlebror på 51 år. Per Inge trakterer trommene og det som måtte vera av perkusjonspålegg på «Tubesnakes» sine innspelingar. Per Inge har også tidlegare erfaring frå andre lokale band både som fast medlem og trommevikar. Per Inge har spelt

trommer i band sidan tenåra, og har brei erfaring innan stilartar som blues, rock og metal. Han er lidenskapleg opptatt av gamal 70-tals trommelyd, og han er like glad i bluesshufflar som broren Johnny. Per Inge Stensletten, er utdanna bilmekanikar, men har seinare tatt pedagogisk utdanning, og jobbar no som avdelingsleiar på Stord Vidaregåande skule. Han har mange år bak seg som lærar innan mekaniske fag. Initialane PI er nytta om Per Inge i oppgåva.

1.5.4. Per Kenneth Hauan

Keyboardist i «Tubesnakes» er Per Kenneth Hauan. (52). Han jobbar til dagleg som ingeniør for Aker Stord, og er den som har høgast kompetanse på lyd og data. Difor har han også hatt hovudansvar for innspeling og produsering av det innspelte låtmaterialet til «Tubesnakes». Hauan har brei musikalsk erfaring frå korps, trubadering og band og han har fleire studioinnspelningar bak seg. Særleg kan ein nemna at han har skrive fleire låtar for «Tubesnakes» sin samarbeidspartner, amerikanaren Randy Pavlock, der Hauan spelar tangentar på fleire utgjevingar. Hauan har også vore med i bandet til Pavlock dei gonger han har spelt konsertar i Noreg. Per Kenneth er i tillegg også ihuga fan og eigar av gamle trommesett, analoge elpiano, Hammondorgel og fleire tangentbrett. Difor vert han også nytta som fast leverandør av backline til Stord Jazzklubb sine konsertar. Under innspeling av førre plate «Tarred & Feathered» (Haldorsen et al., 2019) tok han fleire nettkurs for innspeling av musikk hjå musicianonamission.com (2021). Her vart lydmiksar av «Tubesnakes» sine songar sendt inn for bedømming der Hauan fekk tilbakemelding på kva han kunne gjera for at det ferdigmiksa skulle ha høgast mogleg kvalitet. Lydkurset kombinert med innspeling, produsering og miksing av «Tarred and Feathered» (Haldorsen et al., 2019) gjorde sitt til at Per Kenneth måtte nytta store delar av 2019 framfor dataskjermen; På jobb i kraft av å vera ingeniør, i studio som innspelingsansvarleg og hovudprodusent for «Tarred and Feathered» (Haldorsen et al., 2019), og i tillegg når at han gjennomførte fleire miksekurs online. Per Kenneth vert omtala som PK vidare i oppgåva.

1.5.5. Rolf Martin Haldorsen

Eg, Rolf Martin Haldorsen starta musikkinteressa i Rubbestadneset skulekorps. Her spela eg klarinett frå eg var 10 til 15 år. Eg fann likevel tidleg ut at det var elektrisk gitar som var det mest interessante instrumentet. Bandlivet mitt starta hos den lokale rockeverkstadene til Bømlo Kommunale musikkskule, kor eg var elev fram til eg var

ferdig på Bømlo Vidaregåande skule. Då eg flytta til Oslo for å starta studentlivet etter gjennomført fyrstegangsteneste, var eg med å setja opp BI-revyn i Sandvika, Bærum. Dette gjorde sitt til at eg knytte kontaktar, og fekk bli med i fleire band, deriblant BI sitt eige Storband, «Pamphen» og storbandet «Big Boss Band». Eg er utdanna allmennlærer frå gamle lærarhøgskulen på Stord, HSH, og har fullført lærarutdanning arbeidd som samspel- og gitarlærer i kulturskulane på Stord og Bømlo. Hå kulturskulen på Bømlo jobba eg også som lærar for dei med særskilte behov, eit prosjekt som seinare vart Dissimilisprosjektet til kulturskulen på Bømlo. Sidan hausten 2007 har eg vore tilsett som lærar i Bømlo kommune, på Moster Skule. Moster Skule har elevar frå fyrste til tiande klasse. Her har eg fått erfaring som musikkklærer i alle klassetrinn utan fyrste og tredje klasse. Eg har sidan eg byrja å studera, vore aktiv på spelefronten. Brorparten av speleoppdraga har vore livespeling med lokale revyar, korps, kor, trubaduroppdrag, samt events for næringsliv i tillegg til eigne band og samarbeidsprosjekt. Dei siste åra har eg konsentrert meg om to eigne prosjekt: Trio Hest, eit countryband som også fungerer som husband for Olsen & Jensens viseklubb på Stord, og sist men ikkje minst har eg vore vokalist og gitarist i bluesrockbandet «Tubesnakes». Eg omtalar meg sjølv som RM i oppgåva der det vert vist til det transkriberte datamaterialet.

Plateutgjevingar

Eg har vore med på to utgjevingar med «Tubesnakes»: «Walking» (Bergseth et al., 2015) og «Tarred & Feathered» (Haldorsen et al., 2019). Vidare har eg spelt inn debutplata med bandet «Dragkamp» (Måge) som kom ut i 2017, og soloplata til Daniel Måge som er planlagt ut given ut i løpet av 2022. Måge bur også på Stord. Både «Dragkamp» og Daniel Måge si plate er produsert, og miksa av nemnte Daniel Måge. (Måge, 2017) (Måge, 2022)

1.6. Kommentar til utgjeven musikk i kjeldelista og i teksten

Denne oppgåva baserer seg på bruk av referansar til eksisterande innspelt materiale. Så langt det lar seg gjere vert det vist til den digitale utgjevinga på iTunes, slik den står beskrive der. Dette medfører at det somme tider kan vera forskjell på kva plateselskap som fyrst gav ut ei plate, og korleis plata i dag er registrert. Samstundes viser informasjonen på iTunes somme tider kva tid eit album fyrst vart gjeven ut, og ikkje alltid kva tid det kom ut digitalt. Der ein har meint å funne Merk: hos Spotify kan det vera forskjellar mellom kva som er tilgjengeleg for streaming samanlikna med iTunes.

Til dømes er platene «Tres Hombres» (F. Beard, Gibbons, & Hill, 1973) «Fandango» (F. Beard, Gibbons, & Hill, 1975), begge album av ZZ Top, berre tilgjengeleg på Spotify i expanded remastered utgåve frå 2006. Merk også at året for utgjeving vert nytta slik det står i iTunes. Dei gonger referansen er av meir generell karakter som til dømes «Deep Purple-orgel» vil det også somme tider verta presentert eksempel i teksten, og innspelinga vert då å finne i kjeldelista: Eksempel: I introen på «Transformation» (Pavlock, 2019) er det eksempel på Deep Purple-orgel. Sjå «Highway Star» frå Albumet «Machine Head» (Blackmore, Gillan, Glover, Lord, & Paice, 1972). To av «Tubesnakes» sine ikkje utgjevne innspelingar er lasta opp som vedlegg til masteroppgåva

1.7. Musikalsk idedeling for komponering og produksjon

Demo

Ein demo kan typisk vere i form av eit riff, ei skisse eller kanskje ein tekstbit eller melodiide teken opp på telefon. Typisk sit ein med kassegitar i fanget, og prøver etter beste evne å fanga ideen på video, slik at den kan vidaresendast til dei andre i bandet i forkant av øving eventuelt innspeling. Demoen er ikkje meint å vera anna enn eit utgangspunkt for bandet når dei skal koma med sitt eige og bidra i øvingslokalet.

Øvingsopptak

Alle låtar «Tubesnakes» komponerer og produserer vert til i studio/øvingslokalet. Somme av låtane er ganske så ferdigskrivne før bandet øver eventuelt spelar dei inn. Andre låtar er mindre ferdigskrivne og treng å bli arrangert av bandet i plenum. Etter at ein har gjennomført ei slik samarbeidsøkt, tek ein gjerne opptak, med ein eller fleire mikrofonar slik at ein veit kor langt ein kom med låten til neste gong den vert teken fram.

Konsertopptak

Somme av låtane omtala i dette prosjektet har vore spelt live før ein har gått i studio og spelt desse inn. Somme tider har ein tatt videoopptak av desse konsertane, andre gonger er det personar i publikum som har delt slike opptak med bandet. Då kan ein lettare gjera seg opp ei meining om korleis desse låtane fungerer live. Ein snakkar om at «Tubesnakes» er eit liveband, og at det gjerne er forskjell på korleis ein låt vert spela framfor publikum samanlikna med studioinnspeling.

Preproduksjon

Bandet har nytta seg av preproduksjon til tider. Somme gonger treng ein eit skjellett for låten når den skal spelast inn. Då set ein i gang og lagar ei skisse på PC/DAW som inneheld alle deler av låten, men der ein tek sikte på å erstatta det som er spelt inn med verkelege instrument heller enn midikeyboard, synthbass og sampla trommelydar.

2. Metode

2.1. Innleiing

I denne undersøkinga var det viktig å la musikarane i «Tubesnakes» komma til orde. Metodevalet reflekterer difor dette, kor hovudfokus var å gjennomføra eit kvalitativt forskingsintervju der ein samtalte i gruppe. I boka *Kvalitativ metode En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier* legg May Britt Postholm (2010) fram korleis intervju kan nyttast av forskaren dersom han ynskjer å utvikla forståing for praksisfeltet. Ho peikar også på at samtalen er: «...en vesentlig del av menneskers livsverden» (s.68). Målet for intervjuet var difor å undersøkje og forstå korleis informantane såg på seg sjølv i komponerings- og produksjonspraksisen til «Tubesnakes».

2.2. Ein fortolkande tradisjon

Postholm (2010) framhevar korleis ein i ein fortolkande tradisjon fokuserer på å forstå personane som er involvert i det fenomenet ein forskar på. Medan ein i ein positivistisk tradisjon søker å beskriva personane utanfrå med ein objektiv distanse, er forskaren i fortolkande tradisjonar meir oppteken av empatisk forståing av personane som er involvert i prosjektet. Gjennom innleving søker ein å forstå personen og handlingane personen gjennomfører i ein sosial og historisk samanheng. Postholm (2010) legg fram at intervju i ein fortolkande tradisjon kan beskrivast som ein samtale mellom likemenn heller enn eit møte mellom ein forskar og forskingsobjekt med faste spørsmål og førehandstemte kategoriar. Sidan forskaren i fortolkande tradisjon heller lener seg på samtalen der forskingsdeltakarane kan koma med tema og spørsmål, så er det typisk at ein nyttar seg av det halvplanlagde formelle intervjuet i slike samanhengar. Kva tankar hadde «Tubesnakes» om bandet sin komponerings- og produksjonspraksis, og kva tankar hadde dei om si eiga rolle i slike prosessar? Korleis kommuniserer

bandmedlemmene musikalske idear, og kva rolle har *referansen* i desse prosessane? Gruppeintervjuet vart gjennomført tidleg i mai 2021. I og med at koronasituasjonen ikkje kunne sjåast vekk ifrå, sette dette krav til rommet der intervjuet skulle gjennomførast. Valet for intervjustad fell difor på Moongroove studios som har lokala sine på Gamle Moster skule, Bømlo.

2.3. Grunnleggjande føresetnader for kvalitativ forskning

I boka *Qualitative Inquiry & Research Design Choosing among Five approaches* presenterer forfattar John W Creswell (2007, s. 16-19) fem føresetnader for kvalitativ forskning. I det følgande vert desse føresetnadane gjort reie for, og seinare i kapitlet vert det lagt fram korleis desse føresetnadane har gjort seg gjeldande i denne undersøkinga.

2.3.1. Ontologisk føresetnad

Verkelegheita sin natur er subjektiv, og multippel, mangfelt. Den er støtt i endring, konstruert av deltakarane i studien. Den kvalitative forskaren vil vita den enkelte forskingsdeltakar sitt perspektiv, og nyttar difor sitat for å presentera deltakaren si oppfatting av verkelegheita. Når fleire deltakarar er med i studien, kan ein tala om fleire ulike oppfattingar av verkelegheita som forskaren må presentera i si framlegging av studien. Her vil ein dra fram korleis «Tubesnakes» nyttar forskjellige referansar for å beskrive det same. Her om songen «Blues Astray» (Haldorsen, 2019) intervju 3, 112-136. Medan ein var einige om at verset kunne beskrivast med referanse til ZZ-top, så var det veldig sprikande kva samtalepartnarane meinte om refrenget. J omtalte det som «ein popsak», PK nemnte både Deep Purple og Uriah Heep i tillegg til Neo Soul, og at ein var «på 70-talet ein plass» medan intervjuaren nemnte soul og rock. PI sa at han ikkje visste kva referanse som kunne nyttast, men han viste til korleis bandet nytta erfaring «og berre spelte på». Alle referansane seier noko om korleis kvar og ein oppfattar refrenget på låten, og alle kan ha rett: «Det eksisterer mange virkeligheter. Virkeligheten blir sett på som kompleks, i stadig forandring og konstruert av de enkelte som er involvert i en forskningssituasjon. Forskere og forskningsdeltagere kan dermed oppfatte virkeligheten ulikt» (Glesne og Peshkin referert i Nilssen, 2012, s.25).

2.3.2. Epistemologisk føresetnad

Denne føresetnaden går på relasjonen mellom forskar og det som vert undersøkt. Ein kvalitativ forskar vil typisk søkja å minimera distanse mellom seg sjølv og

undersøkinga. Forskaren samarbeider, nyttar tid i feltet og tid på deltakarane for å bli ein «insider». Sidan forskaren i dette forskingsprosjektet er ein av fire bandmedlemmer i «Tubesnakes» gjer det meining å beskriva forskaren som ein *insider*. Ein har inngåande kunnskap om korleis «Tubesnakes» komponerer og produserer musikk, ein har investert tid, energi og pengar i lag med dei andre banddeltakarane, noko som vanskeleg kunne skjedd dersom ein kom utanfrå som ein *outsider*.

2.3.3. Aksiologisk føresetnad

Her kjem Creswell (2007) inn på at den kvalitative forskaren er medviten at forskinga ikkje er verdinøytral, og at forskaren har bias som vedkomande må vera open om og diskutera. «Forskere som arbeider med kvalitativ metode vet at hennes forskning aldri kan bli objektiv eller fri for verdier» (Nilssen, 2012s. 26). Narrativet vert forma av verdier som inkluderer forskaren si eiga tolking sett i samanheng med deltakarane si eiga tolking.

Det nære forholdet mellom forskeren og deltakerne i studien har implikasjoner for den tredje forutsetningen, det verdiladede aspektet ved studien. Den kvalitative forskeren både anerkjenner og er oppmerksom på sin subjektivitet og det faktum at hun eller han bringer en forforståelse med seg inn i studien. Både erfaringer, bakgrunn, kunnskaper og det teoretiske rammeverket ledsager prosessen med å forstå og skape mening i datamaterialet (Nilssen, 2012, s. 26)

I denne samanhengen kan det vera nyttig å kommunisera kva bias eg har som forskar i denne undersøkinga. Når det gjeld musikkteoretisk bakgrunn er den formelt frå to år med musikkstudier på HSH, Stord i tillegg til dei reine musikkfaga ein tok i byrjinga av masterutdanninga på HVL, Stord. Eg har bakgrunn som både kulturskulelærar og musikk lærar frå arbeidslivet, og det er praksis i feltet både som musikarar og lærar som har forma mitt syn på komponerings- og produksjonspraksis. Særleg vil eg visa til at eg er tilhengar av at musikk er noko du gjer, inspirert av Christopher Small (2011) sitt omgrep *musicking*. Når det gjeld synet på kunstverket, har eg sympatisert med korleis ein i relasjonell estetikk omtalar kunstverket som noko som oppstår i samspel med publikum som argumentert i boka *Relasjonell Estetikk* av Nicolas Bourriaud (2007). Det at eg er lærar har og forma politisk tilhøyrslø, slik at eg sympatiserer med venstresida i norsk politikk sitt syn på likestilling, sosialt ansvar, innvandring og arbeid for LHBGT-personar sine rettar. Sidan denne undersøkinga rettar seg mot band som opererer

innanfor det ein kan kalla ein uformell lærepraksis (Green, 2006), så er det nødvendig å rapportere at her både ynskjer og føler forskaren at slik praksis er den beste for musikalsk samhandling blant likemenn- og kvinner.

2.3.4. Retorisk føresetnad

Kva er vitskapen sitt språk? Språket nytta av kvalitative forskarar er styrt av forskaren sitt ontologiske og epistemologiske standpunkt. Til dømes at forskaren skriv i ein uformell stil, kor ein benyttar seg av metaforar, forteljingar, til og med fyrsteperson pronomen i større grad enn i tradisjonelle vitskaplege tekstar. Språket i denne masteroppgåva ber preg av at forskaren undersøker ein praksis som i stor grad høyrer heime i det munnlege, der ein i liten grad skriv ned komposisjonar. Det er praksisen som skal forskast på, og det har vore eit poeng å transkribere og presentere sitat frå intervjusituasjonen så nært talemålet som mogleg. I denne skriftlege framstillinga vil ein til tider sjå innslag av personleg pronomen, og det skriftlege er nok presentert på ein meir uformell måte enn den hadde vore i ei meir tradisjonell vitskapleg undersøking.

2.3.5. Metodologisk føresetnad

Nilssen (2012, s. 27) argumenterer for at den metodologiske føresetnaden baserer seg på «emergent design» Ein må vera open for overraskingar og somme tider endra forskingsdesign og problemstilling medan undersøkinga skjer. Arbeidet med denne masteroppgåva har vore ein pågåande prosess der ein ikkje alltid har vore herre over situasjonen. Då heile Noreg stengte ned 12. mars 2020, var ein usikker på kva tid ein skulle få gjennomført intervju med bandmedlemmene i «Tubesnakes». «Tubesnakes» sitt øvingslokale var for lite til at ein kunne halda tilstrekkeleg avstand, og difor vart intervjustaden «Moongroove PA & Studio» på Bømlo. Creswell (2007, s. 17) peiker på implikasjonar for kvalitativ forskingspraksis at ein typisk startar med detaljar og seinare gjer generaliseringar kor forskaren gjev detaljerte skildringar av forskingskontekst og i tillegg stadig gjer reviderer forskings spørsmål etter erfaringar i feltet der forskaren studerer emnet frå innsida og nyttar induktiv logikk. Slike revideringar har skjedd i løpet av dette forskingsprosjektet. Særleg viktig var kva rolle artefakten skulle ha i prosjektet. Skulle ein kalla prosjektet for eit praksisbasert eller praksisleia forskingsprosjekt. Her enda ein opp med det siste. I det følgande vert det presentert korleis denne undersøkinga kan lesast og bli forstått med utgangspunkt i Creswell (2007) sine fem føresetnader for kvalitativ forskning.

2.3.6. Forskarrolle og transparens

Oppgåva baserer seg rundt praktikaren i arbeid. Med dette meiner ein at forskinga baserer seg på komposisjons- og produksjonspraksis i bandet der forskaren sjølv er tekstforfattar, komponist, frontfigur, vokalist, gitarist og medprodusent. Kva inneberer dette? Det inneberer at forskaren ikkje kjem med eit objektivt forskarblikk. Dette vert gjenspegla i teksten. I staden for det objektive forskarblikket vel ein å framheva subjektiviteten, og korleis denne kan ha verdi. Ved å gjera reie for forskaren sin erfaringsbaserte kunnskap i feltet vil ein kunna gjera si eiga rolle transparent: «As a researcher, explicitly defining one`s experiential knowledge helps the reader to understand arguments as reasonable, reliable and probable» (Solstad, 2015, s. 42). Ynskje for denne masteravhandlinga er at den skal vera med på å skapa nye innsikter om eigen, andre, men sist og ikkje minst «Tubesnakes» sine komponeringssamhandlingar. Ved å framhalda den subjektive forskarrolla kan ein skapa nyttig overføringsverdi til andre *praksisfelleskap* kor meiningsinnhald og innsikter vert skapa i kraft av at forskaren baserer eigen praksis som grunnlag for forskararbeidet. Wenger (2004) sin læringsteori om praksisfelleskap fokuserer på læring som sosial deltaking: «Deltagelse refererer her ikkje blot til lokale former for engagement i bestemte mennesker, men til en mere omfattende proces, som består i å være aktive deltagere i sociale fællesskabers praksiser og konstruere identiteter i relation til disse fællesskaber» (s.14-15).

Korleis kan slik subjektivitet ha verdi for forskning? Her er det viktig at forskaren nyttar eigen kritisk subjektivitet og lar praksis i tillegg til erfaring i feltet vera med på å fokusera forskingsarbeidet. I og med at forskaren er aktivt deltakande i komponerings- og produksjonsprosessen, så har han forståing og innsikt som ein i ei tradisjonell (objektiv) observatørrolle ikkje greier å fange inn. Slike innsikter kan forskingslitteraturen vanskelig klara å bringa fram, når ein omtalar «Tubesnakes» sin eigen komponerings- og produksjonsprosess. Når forskaren er aktivt deltakande må ein vera særleg oppteken av kva roller ein har som forskar. I tillegg til å vera ein deltakande part, er det særleg nyttig at ein også lener seg på at ein kan ta seg sjølv ut av situasjonane ein forskar på, og søkja det å oppretta eit nøytralt sideblikk som rettar seg både innover i prosessane det vert forska på men også utover. Når det gjeld forskarrolla i denne undersøkinga er det særleg Solstad (2015) og Reinholdsson (1998) inspirasjon er henta frå. Solstad (2015) nyttar Peter Reason (1994) sitt omgrep *critical subjectivity*

om korleis han som ein såkalla *insider* måtte balansera to ulike roller: forskar og utøvar då han skreiv doktoravhandlinga si *Strategies in jazz improvisation*. Peter Reason (1994) omtalar i kapitlet «Three Approaches to Participative Inquiry» (Reason, 1994) at ein forskar som nyttar seg av kritisk subjektivitet ikkje undertrykker sin primære subjektive erfaring. Forskaren anerkjenner og aksepterer at viten kjem frå det perspektivet han ser *frå*. Då lyt forskaren rapportera og kommunisera eigen bias. «Critical subjectivity involves a self-reflexive attention to the ground one is standing...» (Reason, 1994, s. 327). Bogdan Popoveniuc (2014) påpeikar i artikkelen «Self Reflexivity: The Ultimate End of Knowledge» korleis forskaren bør nytta eigen sjølvrefleksivitet i møte med objektet (s.205), i denne undersøkinga: samtalepartnarane, og korleis forskaren påverkar objektet og objektet sin eigen introspeksjon. Popoveniuc (2014) viser til at medan sjølvrefleksjonsprosessen krever at ein reflekterer over kunnskapen, er sjølvrefleksivitet ei haldning. Det er evnen til å evaluera korleis ein som forskar influerer sjølve forskingsprosessen (s. 205).

2.3.7. Emic Etic

Fokus for kvalitative studiar er ifølge Postholm å presentera deltakarane sitt perspektiv (2010, s. 34). Dette perspektivet omtalar ho som det emiske perspektivet. Creswell (2013, s. 92) viser til korleis forskaren i etnografisk analyse stolar på deltakarane sitt emiske perspektiv som ein *insider*. Forskaren rapporter ordrett det som blir sagt, for seinare å syntesera, *setta saman* data filtrert gjennom forskaren sitt etiske perspektiv, slik at ein kan kome fram til ei generell kulturell tolking. Som forskar i prosjektet der ein er ein *insider* treng ein særleg å vera merksam på forholdet mellom deltakarperspektivet og forskarperspektivet. Fordelen med å ha nærleik til feltet ein studerer er at ein har innsikter ein elles ikkje hadde hatt dersom ein med det etiske perspektivet skulle forska på same fenomen. Når ein kan identifisera seg sjølv som ein insider, så gjev det meining i å setja seg inn i forskingsarbeidet til forskarar som særleg har nytta begge perspektiva for å kunna beskriva forskarrolla i sitt eige arbeid. I dette prosjektet har ein særleg nytta Peter Reinholdsson (1998) som har vore inspirasjonen når det gjeld forskaren si perspektivtaking. I doktoravhandlinga si gjer Reinholdsson (1998) reie for korleis han nytta begge perspektiva *emic* og *etic* då han som ein insider forska på det å laga musikk i kontekst av ulike små jazzgrupper. Reinholdsson (1998) viser til at det etiske forskarperspektivet er avhengig av det emiske deltakarperspektivet, og at dei begge er fletta saman under gjennomføring av slik undersøking. Gjennom det

etiske forskarperspektivet synleggjer forskaren seg, og gjer systematisk til kjenne generelle og universelle tydingar til bruk for andre, på tvers av kulturar. Reinholdsson (1998, s. 78) meiner at dersom ein kun fokuserer på det emiske perspektivet, vil forskaren si etiske stemme og potensiale til å legge til noko meir i undersøkinga verta hindra. Reinholdsson (1998) argumenterer for korleis han ville ha eit dialektisk og dialogisk forhold mellom emic og etic i si avhandling: «And I feel this is necessary in order to construct a meaningful whole in relation to the conceptual models and different parts of my fieldwork material» (s.78). Å gjera seg nytte av begge perspektiv ville i denne undersøkinga skapa eit slikt meiningsfylt heile og vera ein god innfallsvinkel når ein skulle dokumentera, analysera og presentera komponerings- og produksjonsprosessen til «Tubesnakes». Det å ta perpektiv i forkinga er interessant, særleg forskarperspektivet, sidan det var der ein kjente seg minst heime. Etter kvart vart det lettare, særleg når ein kom over litteratur som kunne vera med på å forklara tema ein kom inn på i intervjusituasjonen. Denne perpektivtakinga som går fram og tilbake, mellom emisk og etisk er avhengig av at ein er sjølvrefleksiv (Popoveniuc, 2014).

2.4. Praksisbasert og praksisleia forking i det performative feltet

Eg vil vidare visa til forskarar som har fokusert arbeidet sitt rundt forking i det performative feltet. Linda Candy og Ernest Edmonds (2018) utforskar i artikkelen «Practice-Based Research in the Creative arts Foundations and Futures from the front line» korleis praksisbasert forking kan nyttast i doktoravhandlingsarbeid. Det vert argumentert for at: «Stated simply, practice-based research is an original investigation undertaken in order to gain new knowledge, partly by means of practice and the outcomes of that practice» (s.63). Candy og Edmonds (2018) set fingeren på at sjølv om praksisbaserte forskingsprosjekt har vore gjennomført særleg innan kreative fag, så har ein ikkje klart å bli einige om kva som karakteriserer slik forking på tvers av alle disiplinar som nyttar den. Candy og Edmonds (2018, s. 64) skil mellom praksis-leia forking og praksisbasert forking. Dersom ein artefakt er base for kunnskapsbidraget, er det snakk om praksisbasert forking. Dersom forkinga er meint å bidra til ny forståing om praksis er den praksisleia. Liknande finn ein hjå Smith og Dean (2009, s. 5) som nyttar termane *Practice-led research* og *Research-led Practice*. *Research-led practice* vert nytta for å komplimentera *practice-led research*, og med denne termen meiner dei å kunne visa til at vitenskapleg forking også kan leia til kreativt arbeid. «For

us it originates in the contemporary modus operandi of science, engineering technology and medical research, in which research work is directed not only towards the elucidation of falsifiable ideas but also towards the production of practical outcomes, whether they be pharmaceuticals or physical machines» (s.7). Smith og Dean (2009) peikar på at termane er nytta lausare enn det Candy og Edmonds skisserer over. Når Smith og Dean (2009) brukar termen Practice-led, praksisleia, så inkluderer dei i omgrepet artefakten, omliggande teoretisering i tillegg til dokumentasjon. Det at teoretikarane er ueinig i omgrepsbruken vert framheva av Smith og Dean (2009) og dei argumenterer for sitt eige omgrep:

In using the term practice-led research, we as editors are referring both to the work of art as a form of research and to the creation of the work as generating research insights which might then be documented, theorized and generalized, though individual contributors may use this and related terms rather differently (s.7).

Sett i lys av Candy og Edmonds (2018) og Smith og Dean (2009) kan det vera nyttig å synleggjera kva som er meint med artefaktar i prosjektet:

The artifacts that practitioners create are an integral part of practice and, within PhD research, the making process provides opportunities for exploration, reflection and evaluation. For a practitioner, the object that is made, be it a painting or a novel or a symphony, is normally the main point of the exercise (Candy & Edmonds, 2018, s. 66).

Dei artefaktar som dette forskingsprosjektet baserer seg på er musikk. «Tubesnakes» si plate «Tarred and Feathered» (Haldorsen et al., 2019) i tillegg til låtane «The Best of Me» (Hauan, 2022), «Stay» (Hauan, ikkje utgjeven) og «Swimming in the Deep» (Haldorsen et al., ikkje utgjeven-b) som er dei tre fyrste songane på neste utgjeving, «Handful of Dust» (Haldorsen et al., ikkje utgjeven-a) som truleg vert gjeven i løpet av 2023. I artikkelen «A manifesto for performative research» peikar Brad Haseman (2006) på at ein i seinare år har sett korleis forskarar innan kvalitativ tradisjon med si vektlegging av det skriftlege har vore med på å forvrenga kommunikasjon rundt praksis. Ein har difor sett: «...a radical push to not only place practice within the research process, but to *lead* research through practice» (s. 100). Han viser til at forskarar som arbeidar innan det performative feltet ikkje nødvendigvis har eit problem som

utgangspunkt for forskinga si, men at det er entusiasme for praksis som er leiande for forskingsarbeidet: «Practice-led researchers construct experiential starting points from which practice follows. They tend to ‘dive in’, to see what emerges» (s. 100). Haseman (2006) argumenterer for eit heilt nytt forskingsparadigme, *performative research*, der han held fram praksisleia forskning som den nødvendige og grunnleggande forskingsstrategien. Det primære i praksisleia forskning er *praksis*. Den kan ikkje veljast vekk og den er ein nødvendig føresetnad for performativ forskning.

2.4.1. Bakgrunn for val av intervju som datainnsamlingsstrategi verbalisering

I bandet «Tubesnakes» er alle musikarane ganske så verbale i omgang med kvarandre, der ein stadig prøver å kommunisera korleis musikken bør arta seg og korleis den skal koma til uttrykk. Slike diskusjonar står ein i fleire gongar kvar veke når bandet samlast i øvingslokalet for øving og innspeling. Dersom ein vel å setja datamaskin eller anna opptaksmedium på record under øvinga, er det forventat at kvar og ein lyttar til det innspelte materialet, og at ein neste gong møter forberedt, og helst har kommentert i bandet sin eigen facebook messenger-chat. Bandet har tre chattar gåande, ein om booking, ein om generell kommunikasjon, og ein om innspeling og idedeling av materiale. Kjem det melding frå Per Kenneth om at ein miks til dømes er gjort, må alle inn og lytta, og helst kommentera kva ein meiner kunne vore gjort annleis.

Banddiskusjonen skjer difor kvar veke, men også digitalt utanom faste øvings- og opptaksdagar. Denne form for samarbeid ynskte ein å gjenskapa i intervjusituasjonen. Det var difor viktig at lokalet var eigna for lydinnspeling, men også at det spegla øvingssituasjonen bandet har i kvardagen, for å sikra at bandmedlemmene følte seg komfortable i situasjonen, og ikkje minst, at dei var genuine med sine ytringar og kommunikasjon og at data som vart innsamla var til å stole på.

2.5. Planlegging av gruppeintervju

Valet på gruppeintervju som intervjuform kom av ynsket om at ein skulle få til ein samtale kor meningsutveksling mellom bandmusikarane kunne skje. Intensjonen var at ein i denne meningsutvekslinga skulle koma med noko verdifullt for sjølve oppgåva, sidan ein i lag hadde større moglegheit for å spinna vidare på det kvar og ein av samtalepartnerane ytra, heller enn at ein skulle gjennomføra intervju med kvar og ein av

bandmedlemmene, og sidan la kvart enkelt gjennomført intervjuet legga føringar for det neste. Postholm (2010) viser til korleis eit gruppeintervju kan vera nyttig tilnærming når ein ynskjer å avdekka dei hendingar og erfaringar som måtte vera felles for ei gruppe. Deltakarane får då høve til å koma med utdjupande beskrivingar om felles erfaringar og hendingar (s.72). Ein fordel med å nytta gruppeintervju er at når ein intervjudeltakar deler slike erfaringar og hendingar så kan det straks følgast opp av den som leier intervjuet, men også av dei andre deltakarane. Skulle ein deltakar til dømes koma med feil, kan dei andre retta dette direkte, utan at intervjuar blir sett i ein situasjon der ein må faktasjekke i etterkant. Deltakarane kan utdjupa, spinna vidare og diskutera same tema, som kan bli klarlagt på ein heilt annan måte enn samanlikna med kva separate intervju hadde gjort mogleg. Det var avgjerande at gruppeintervjuet skulle gjennomførast i ein situasjon som likna den ein kunne finna i øvingslokalet, der alle instrument var lett tilgjengeleg, dersom intervjudeltakarane skulle finne på å spele noko. Koronasituasjonen la klare føringar for kvar eit slikt gruppeintervju kunne gjennomførast, og øvingslokalet var for lite til at ein kunne halde nok avstand mellom intervjudeltakarane. Vidare ville det med god avstand vore vanskeleg å dokumentere intervjuet på video, i alle fall dersom ein berre skulle nytta ein smarttelefon til videoopptak der alle var i biletet. På førehand vart ein intervjuguide laga der ein sørger for å inkludera spørsmål ein meinte var viktig å få svar på når ein skal skildra komponerings og produksjonsprosessen til «Tubesnakes».

2.5.1. Uformell samtale, semistrukturert

Dette gruppeintervjuet er å rekna som ein uformell samtale, der hovudfokus er retta mot komponerings- og produksjonsprosessen til bandet «Tubesnakes». Sentralt i samtalen var korleis bandet kommuniserer og generer musikalske idear, særleg med vekt på fenomenet ein har valt å retta forskarblikket mot: referansen og bandet sine komponerings- og produksjonspraksis. Det som gjer at ein kan karakterisera det gjennomførte intervjuet som uformelt, er særleg at deltakarane i stor grad er med på å forme kva samtalen dreier seg om. Postholm (2010) viser til at ein intervjuar i eit gruppeintervju kan leia interaksjonen mellom deltakarane på ein strukturert eller ustrukturert måte, i ein formell eller uformell setting: «Disse intervjuene beveger seg derfor langs et kontinuum fra planlagte til uplanlagte, formelle intervju» (S. 72). Kvale og Brinkmann (2015) beskriver korleis eit semistrukturert livsverdenintervju kan nyttast når ein gjennomfører eit kvalitativt forskingsintervju med eit fenomenologisk

inspirert perspektiv: «Det er semistrukturert – det er verken en åpen samtale eller en lukket spørreskjemasamtale. Det utføres i overensstemmelse med en intervjuguide som sirkler inn bestemte temaer, og som kan inneholde forslag til spørsmål» (s.46). Sidan desse intervju oftast vert transkribert vert det den transkriberte teksten i lag med lydopptaket som blir nytta når ein i etterkant gjennomfører analysen.

2.5.2. Kvifor anna lokalitet?

Sidan koronasituasjonen ikkje mogleggjorde samling i «Tubesnakes» sitt faste øvingslokale og studio, var det viktig at plassen intervjuet skulle gjennomførast på var så nær den vanlige innspelingssituasjonen som mogleg. Eg sette nokre kriterium for lokale:

1. Ein måtte kunna halde sosial avstand
2. Det måtte vera mogleg å gjera lydopptak av intervju med separate mikrofonar for alle bandmedlemmer.
3. Ein måtte ha instrument, songmikrofonar og utstyr tilgjengeleg dersom ein ville visa noko på instrumenta sine under intervju.
4. Ein måtte kunna gjera lydopptak av alle instrument. Med separate linjer for kvart instrument, linje, song- og instrumentmikrofon.
5. Det burde vera mogleg å gjera videoopptak med ein telefon der alle kom med i bilete, der det i videoopptaket var mogleg å tyda ikkje-verbal kommunikasjon som gestar og anna kroppsspråk.

Nokre fordeler var at alle bandmedlemmer er vande med å bli gjort lydopptak av; med øvingsopptak med banddiskusjonar, demoar, plateinnspeling, og ofte videoopptak av livekonsertar.

Intervjustad Moongroove PA og Studio og val av opptaksmedium

På grunn av situasjonen kring koronaviruset var det ynskjeleg å få gjennomført eit intervju der ein kunne halde avstand til kvarandre. «Tubesnakes» sitt vanlige, faste øvingslokale og innspelingsstudio vart difor for lite. Ivar Birkeland, bandet sin faste lydmann, og eigar av Moongroove Studios på Moster, Bømlo hadde lokale som kunne nyttast til formålet. Også vesentleg for val av lokale var at Moongroove har alt lydutstyr som trengst når kvar og ein av deltakarane skal ha eigen mikrofon, det heile skal spelast

inn på PC, i tillegg til at lydseksempel som skulle spelast av vart spelt av på skikkeleg lydanlegg. Opptaksrommet der er stort, og det er høgt under taket, ein fordel når ein spelar med høgt volum og når akustiske rocketrommer er inne i lydbiletet.

Innspelingsrommet er tidlegare gymsalen på gamle Moster skule, og det skulle vera greitt å gjennomføra eit intervju med avstand kor alle hadde instrumentet sitt lett tilgjengeleg dersom ein skulle trenga det.

2.5.3. Gjennomføring av gruppeintervju

Dagen starta med at ein rigga opp instrument og forsterkarar. Innehavar Ivar Birkeland hadde vore innom tidlegare på dagen, og satt opp mikrofonar, og koplade det tekniske.

Kvar og ein fekk ein mikrofon, og intervjuet vart filma av ein iPhone på stativ. I og med at det var minst to meter avstand mellom kvar av bandmedlemmene som skulle intervjuast var det særskild viktig å sørge for at stemmene var lette å tyda.



Utklippsbilete av samtaleøkta, intervju 3

Difor vart lyden spelt inn på Moongroove sin DAW, digital audio workstation, (les: studio-PC) der kvar av samtalepartnerane hadde sin eigen mikrofon. Dette viste seg å vera særskild nyttig når intervjuet seinare skulle transkriberast. Lydkvaliteten på iPhone-mikrofonen er ikkje god nok til å skilje stemmer, særleg når den må stå på stativ, eit godt stykke unna slik at alle samtalepartnerane kjem i bilete. Denne måten å nytta kamera i kvalitativ forskning vert omtala i boka «Video in qualitative research» av Heath,

Hindmarsh, and Luff (2010). Her presenterer forfattarane fordelane med å nytta det dei omtalar som «fixed camera»: Det at forskaren ikkje er bak kamera vil gjera sitt til at deltakarane ikkje rettar merksemd mot kamera, men at dei heller rettar merksemd mot det som skal dokumenterast, her: samtalen. Dei peikar vidare på kva type samhandlingar som let seg dokumentera med eitt kamera. Dette kan vera formelle aktivitetar som jobbintervju, men også meir uformelle som når ein familie er samla i eit rom. Dersom desse to nemnte aktivitetane representerer to ytterpunkt så kan det tenkjast at intervjuet med «Tubesnakes» låg midt i mellom dei to situasjonane på formalitetsskalaen. Heath et al. (2010) viser vidare til korleis det at eit kamera er til stades er med på å påverka oppførsel til deltakarane. Det at ein nyttar eit fastmontert kamera vil påverka deltakarane sin oppførsel i mindre grad enn dersom kamera skal flyttast på av ein kameraoperatør. Intervjuar og samtalepartnerane sat slik at ein såg kvarandre, noko som var viktig dersom ein skulle finna på å spela i lag, men også at mimikk, fakter og anna ikkje-verbal, kommunikasjon var synleg for alle deltakarar i tillegg til kamera. Avstanden mellom kvar av bandmedlemmene var større enn til vanlig, men likevel nær nok til at det kunne likne på den øvings situasjonen ein har i «Tubesnakes» sitt faste øvings- og innspelingslokale.

Ei todeling av intervjuet

Det som ligg til grunn for datainnsamling i denne masteroppgåva er eit todelt gruppeintervju. Medan fyrste del av intervjuet omhandla komponerings- og produksjonsprosessen til bandet på eit meir generelt plan, så var andre del fokusert kring ulike lydopptak av låtar som «Tubesnakes» hadde spelt inn til førre utgjeving «Tarred and Feathered» (Haldorsen et al., 2019), der somme av låtane som er omtalt enno ikkje er gjeven ut. Del to av intervjuet var ei samtaleøkt der lytteeksempel som skulle vera grunnlag for den vidare samtalen vart spelt av. Desse lytteeksempla femna om alt frå låtskisser, demoar og øvingsopptak til det ferdig produserte, utgjevne materialet på «Tarred and Feathered» (Haldorsen et al., 2019). Lydeksempel var linka til i intervjuguiden, slik at kvart eksempel var klart for avspeling. Vidare i oppgåva vert denne delen av intervjuet omtala som *samtaleøkt*. Under samtaleøkta ville ein sjå korleis «Tubesnakes» tenkte kring spesifikke komponerings- og produksjonsval, og kva tankar ein hadde om dei uferdige låtideane samanlikna med dei ferdigproduserte.

2.5.4. Intervjuguide

Korleis var tilnærminga? Ein håpa på at intervjuet og samtaleøkta skulle gje nye innsikter med verdi for masterarbeidet. Intervjuguiden bestod av ni punkt om komponerings- og produksjonsprosessen til bandet, der niande punktet var gjennomføring av sistedelen, samtaleøkta der informantane reagerte på låtar som vart spelt av. Med intervjuguiden oppe på PC-en vart samtalen forsøkt leia inn på hovudemne for intervjuet som var korleis bandet kommuniserer musikalske idear. Her frå transkripsjonen av intervju 1, 1-2:

RM: Så fyrst som sist: Koss kommuniserer du musikalske idear i dette bandet her? J?

J: Haha det var eitt godt spørsmål! Eg brukar jo stort sett armar og bein, og resten av kroppen for å...

Intervjuet blei strukturert på den måten at ein fyrst samtala om korleis bandet kommuniserer musikalske idear, med hovudvekt på den siste plateutgjevinga «Tarred & Feathered» (Haldorsen et al., 2019), men somme kommentarar var også knytt til nyare innspelt materiale. Ynske var at ein ville belysa korleis «Tubesnakes» nyttar referansar i produksjons- og komponeringsfasen av låtar. Under er hovudpunkta slik dei stod i intervjuguiden, som danna grunnlag for fyrste delen av interjuet:

1. Og då fyrst som sist: Korleis kommuniserer du musikalske idear?
2. Kva forhold har de til notasjon eller «blekker»?
3. Korleis kommuniserte de idear «før mi tid»? (Les: Før RM kom inn i bandet)
4. Kva var det som skilte prosessen då og no?
5. Kva skilte prosessen på «Walking», «Tarred & Feathered» og no «The Best of Me»?
6. Kva tenkjer du om rolla som «medkomponist eller aktør» (til bassist og trommeslagar):
7. Synest du at du «blir høyr»?
8. Kva med produksjon og miksing?

Fyrstedelen av intervjuet var fokusert rundt spørsmåla over. Alle banddeltakarane viste at dei hadde mykje på hjartet, og det vart tydeleg at det å få satt ord på ting, ikkje mist å setja av tid til det var fruktbart for vidare bandsamarbeid.

2.5.5. Tidsbruk

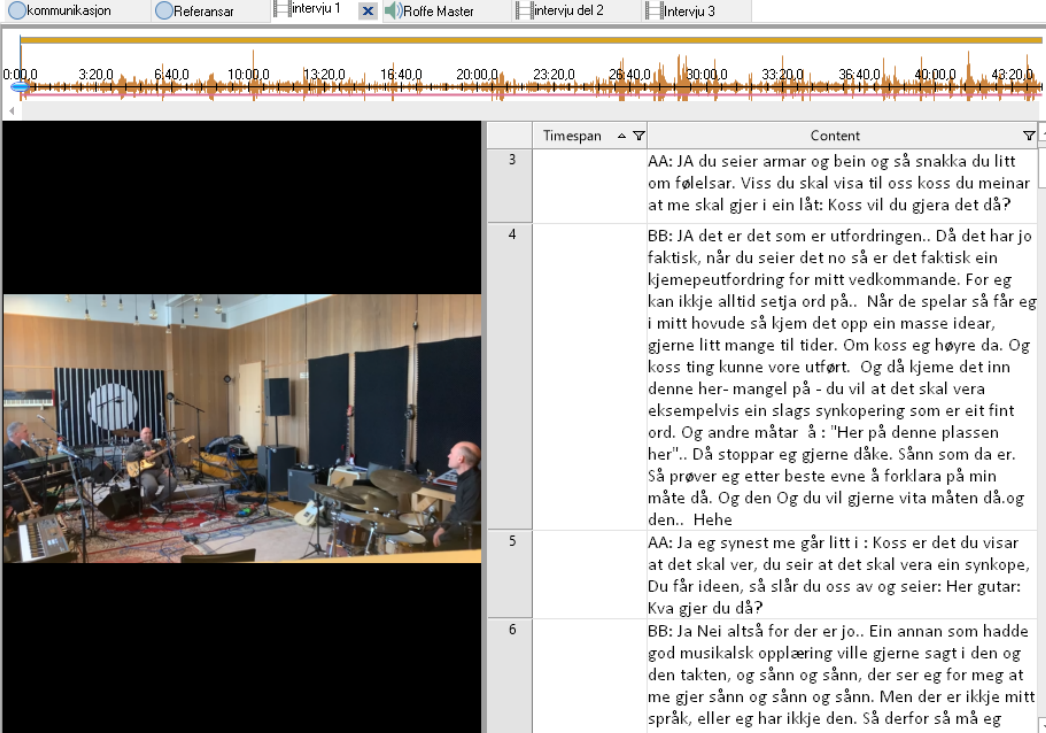
I og med at ein hadde valt ei todeling av intervjuet, så varte dei to delane over lengre tid, slik at det måtte leggjast inn ein god pause med kaffi mellom dei to øktene. Lengda på

intervjuet i tillegg til lengda på samtaleøkta gjorde sitt til at det heile tok fleire timar, noko som og gjorde at transkripsjonen av intervjuet tok ganske så lang tid.

3. Etterarbeid

3.1.1. NVivo

I masterutdanninga vart ein kursa i bruken av transkripsjonsverktøyet NVivo, eit program som skulle vera til hjelp for å dra ut meiningsinnhald frå ulike kjelder som video, lyd, og reine tekstdokument. Programmet inneheld mange ulike forskjellige funksjonar, og ein kan i stor grad velja korleis ein vel å transkribera, kategorisera og framstilla informasjonen ein produserer. I starten var planen at intervjuet skulle transkriberast, og at ein skulle kategorisera og gjera føranalyse undervegs. Etter nokre timar med arbeid, innsåg forskaren at dette vart alt for ambisiøst. Denne tilnærminga kravde for mykje tankeverksemd, og det var særleg vanskeleg å skifte fokus frå transkribering, som i denne samanhengen var å rekna som mengdearbeid, til kategorisering som var meir tidkrevjande og ikkje minst sette kategoriseringa krav til analytisk refleksjon. Dette av di kategoriseringa var avhengig av tolking på eit heilt anna nivå, enn berre å skriva ned det som vart sagt til ein kvar tid i intervjuet. Det heile medførte sitt til at kategoriseringa vart utsett til transkripsjonen var ferdig. Kodeprosessen hadde eit induktivt preg, kor eg prøvde å nerma med empirien på ein open måte.



	Timespan	Content
3		AA: JA du seier armar og bein og så snakka du litt om følelsar. Viss du skal visa til oss koss du meiner at me skal gjer i ein låt: Koss vil du gjera det då?
4		BB: JA det er det som er utfordringen.. Då det har jo faktisk, når du seier det no så er det faktisk ein kjemeutfordring for mitt vedkommande. For eg kan ikkje alltid setja ord på.. Når de spelar så får eg i mitt hovude så kjem det opp ein masse idear, gjerne litt mange til tider. Om koss eg høyre da. Og koss ting kunne vore utført. Og då kjeme det inn denne her- mangel på - du vil at det skal vera eksempelpvis ein slags synkopering som er eit fint ord. Og andre måtar å : "Her på denne plassen her".. Då stoppar eg gjerne dåke. Sånn som da er. Så prøver eg etter beste evne å forklara på min måte då. Og den Og du vil gjerne vita måten då.og den.. Hehe
5		AA: Ja eg synest me går litt i : Koss er det du visar at det skal ver, du seir at det skal vera ein synkope, Du får ideen, så slår du oss av og seier: Her gitar: Kva gjer du då?
6		BB: Ja Nei altså for der er jo.. Ein annan som hadde god musikalsk opplæring ville gjerne sagt i den og den takten, og sånn og sånn, der ser eg for meg at me gjer sånn og sånn og sånn. Men der er ikkje mitt språk, eller eg har ikkje den. Så derfor så må eg

Under transkripsjon vart kvart spørsmål og svar skriven ned i eiga rute, så lenge den som uttalte seg ikkje vart avbroten Lengda på avbrotet styrte om det vart koda i ei eiga rute, eller at markert med (avbryter) for så å fortsetja å skriva i same rute. På same vis skreiv ein til dømes (latter) når nokon lo. Tidskodar for spørsmål og svar vart ikkje nytta, men sidan kvart enkelt spørsmål og svar er transkribert kronologisk, med eige nummer, og kode for kva person som ytra seg, burde det gå greitt å finna tilbake til kva som blei sagt og kva tid det blei sagt. Dersom transkripsjonen vert referert til vidare i oppgåva, går det fram av teksten kva fil det gjeld, og deretter kva nummer utsegna har i transkripsjonen. Eksempel om låten «Stay» skriven av Per Kenneth Hauan (ikkje utgjeven) : Intervju 1, 98-100:

RM: Var det den som var litt sånn Elton Johnsk?

PK: JA, og me merka jo med ein gong, i alle fall eg og deg, at dette her fungerer ikkje.

RM: Ja så i utgangspunktet så var den ute?

Merk at når teksteksempel vert referert i oppgåva er kodane i transkripsjonen gjort om til initialar. I biletet over ser ein i transkripsjonsloggen at kodane er nytta. Meir om anonymisering seinare i kapitlet.

3.1.2. Transcribe!

Denne programvaren er særleg god når ein jobbar med lydfile. Transcribe! Har funksjonar som gjer at ein kan skru ned tempo utan at pitch endrar seg, men ein kan og endra pitch utan å endra tempo. I tillegg har programvaren funksjonar som gjer at ein kan zooma inn på problemområder, og loopa desse når lydfile inneheld eit problemområde. Programvaren er nyttig i eigenøving, særleg når ein treng å øva vanskelige passasjar eller når tempo eller pitch ikkje stemmer med tonearten ein har tenkt å spela ein låt i. Forskaren har nytta programmet i over 15 år og har difor ganske god kontroll på kva programmet kan nyttast til. Avspelingsfunksjonane i NVivo er noko avgrensa samanlikna med Transcribe!. Brorparten av transkripsjonen var gjort i NVivo, med Transcribe! som eit supplement.



Skjermbilete av lydfile i transcribe

3.1.3. Transkribering, bruk av lyd- og videofiler

Sidan intervju og kommentarøkt varte so lenge, vart det lagt inn tid til pausar, og då vart videoopptaket skrudd av. Dette for å sikra at telefonen ikkje skulle verta fylt opp. Difor vart intervjuet delt opp i tre filer i staden for to. Desse filene er omtala som intervju 1, intervju 2 og intervju 3 i oppgåva. Intervju 1 og 2 er sjølve intervjuet, medan intervju 3 er samtaleøkta kring lytteeksempel. Det var heile tida videofilene som vart transkribert til, medan lydfile var til støtte når det vart vanskeleg å skilja kva som blei sagt. Typisk for transkriberingsarbeidet var å spela av seksjonar av videoen i Nvivo. Støtte ein på lydproblem, opna ein lydfile i Transcribe!, zooma inn kor det var vanskar

med videolyden, skrudde ned farten på avspeling, loopa problemområdet og transkriberte. Dersom lyden ikkje kunne tydst, var det koden (uleseleg) som vart nytta. Så snart ein var komen forbi problemområdet, gjekk ein tilbake til videofila og transkriberte denne vidare. Merk: Lydfila frå intervjuet og samtaleøkta vart importert inn i Nvivo, men alt transkribert tekst vart knytt til videofilene, ikkje lydfila. Lydfila var berre til hjelp. Alle filene vart transkribert kronologisk.

3.1.4. Verifisering

For å kunna verifisera at det som var transkribert stemte med opptaket, spola ein ofte tilbake fila og las transkripsjonen medan fila vart spelt av. Dersom eit svar var langt med mange ord, måtte ein dele opp svaret i bolkar, og zooma inn på deler av fila og transkribere dette. Det vart tidleg eit behov for å verifisera det som vart sagt stemte med transkripsjonen. Då nytta ein anten avspelingsfunksjonen i Nvivo, eventuelt loopfunksjonen i Transcribe! Etter å ha transkribert eit spørsmål eller svar eventuelt deler av det, måtte ein spola tilbake, og sjekke at det som vart ytra stemte med transkripsjonen. Under transkripsjon og ved skrivning av denne avhandlingen har det somme tider vore nødvendig å ta kontakt med samtalepartnarane for å få bekrefte at tolkingar stemte eventuelt om det var noko dei ville leggje til. Då har ein skrive ei annotering til svar i intervjuet. Dette kunne vere kva dei følte i situasjonen, men også supplerande informasjon og meiningar når ein mangla dette frå ein eller fleire av deltakarane.

3.1.5. Transkripsjonsspråk

Når det gjeld det språklege, så er intervjuet og samtaleøkta transkribert på ein slags talenær sunnhordlandsk nynorsk. Idealet var å transkribera det verbale slik det vart sagt. Dersom utsegner var prega av mange tankeord og lydar, skjedde det at desse ikkje kom med i transkripsjonen sidan ynske var å skapa meining for forskaren, men også for den som skulle å lesa masteroppgåva.

3.1.6. Kategorisering

Denne delen av databehandlinga tok ganske so lang tid. Enkelte kategoriar vart klassifisert som underkategoriar i starten av arbeidet, medan dei seinare vart kalla hovudkategoriar. Desse måtte då løftast fram i hierarkiet. Somme tider vart kategoriar løfta fram i hierarkiet for å lette kodearbeidet. Nokre av kategoriane var like, men plassert i forskjellige hovudkategoriar. Difor måtte ein ryddejobb gjennomførast, slik at desse kategoriane vart slått saman. Dei mest brukte kategoriane var *referansar* og *komponeringskommentar*. I sistnemnte kategori vart alt som kunne tolkast som ei forklaring for kvifor ein låt blei som den blei kategorisert. Tidleg dukka behovet opp for å kategorisera data i fleire kategoriar på same tid. Enkelte kodar kunne difor finnast igjen i så mange som tre forskjellige kategoriar. I fyrstnemnde kategorien vart alt som omhandla referansar i intervjuet lagt inn. Det vart ganske so mange, og difor kunne det vera tenleg å laga ein kategori kalla sjanger. Denne kategorien kunne likegodt stått som ein underkategori under referanse, men eit behovet for å synleggjera den gjorde at den vart sidestilt i hierarkiet med referanse. Eg opplevde det som uoversiktleg når ein fekk for mange underkategoriar, og eg følte nok på ein del irritasjon når tekstmaterialet vart koda «for tidleg» i hierarkiet. Undervegs tok eg utskrift av dei forskjellige kodane, for å sjå om eg hadde fått plassert kodar på rett plass. Ettter kvart vart ein meir vant med programvaren, og tenkte at det skulle vera mogleg å dra ut meiningsinnhald frå intervjuet og samtaleøkta. Særleg nøgd vart eg då eg tidleg kom over J og PI si beskriving av korleis dei kommuniserte musikalske idear nonverbalt. Eg opplevde at det var mykje informasjon som blei sagt med mellom linjene, og eg forstod at det måtte ein del tolking til for å gjera informasjonen tilgjengeleg for lesaren. Då arbeidde eg typisk med lengre spørsmål og svar-sekvensar der eg prøvde å tolka kva som blei sagt, der meininga anten vart skriven i parantes, eller at eg tok kontakt med den det gjaldt for å sjekka at tolkinga stemte. Ein kategori eg var særleg oppteken av var kjensler. Her vart det som kunne oppfattast som kjensleuttrykk kategorisert. Dette kunne vera negative kjensler til kva me hadde spelt inn, men også kjensler i intervjusituasjonen. Eksempel på dette er til dømes sarkasme. Elles var andre eksempel på kjensler der Per Kenneth forklarar korleis han sleit og var lei under miksinga av enkelte av låtane me hadde spela inn. Sjølv om det er transkribert kva tid det skjedde at nokon lo, blei dette ikkje kategorisert. Noko som tidleg blei tydeleg var korleis bandmedlemmene utelet ord når dei snakkar i lag. Dei gonger det har vore nødvendig for forståinga har forskaren skrive

meninga i parentes, her om songen «Exes & Divorcees» (Haldorsen et al., ikkje utgjeven-b):

samtaleøkta, Intervju 3, 248:

BB: Nei for eg ligg og jammar på den heile tida (riffet) Dette hadde dei lov til å gjera på 70-talet.

3.1.7. Annotering

Forskaren sin kommentarar til det transkriberte materialet eventuelt det som vart koda, vart skriven som ein annotering. Dette kunne vere kva ein følte i situasjonen, til dømes kva ein følte under intervjuet, under transkripsjon eller koding og analyse. I tillegg kunne det vera kommentarar til korleis ein kunne tolka ulike utsegner. Eit eksempel tidleg i transkripsjonen:

Annotering til intervju 1, 2:

PK nemner etterpå til meg at han følte J snakka mykje på vegne av PI. I etterkant ser eg at dei begge snakkar på vegne av kvarandre. Dei er brør, har spelt i lag lenge, og ser nok på kompet under eitt.

3.2. Analyse av datainnsamling

Etter at intervjuet var ferdig transkribert og kategorisert, vart det gjennomført analyse av data som låg til grunn for undersøkinga. Kvar svar frå intervjuet var sortert etter kva kategori det hørte under, noko som særleg letta arbeidet med å finna mening i datamaterialet. Glaser og Strauss (referert i Nilssen, 2012, s. 78) viser til korleis forskarar har nytta såkalla open koding i arbeid med kvalitativ forskning henta frå forskingsmetoden *grounded theory*. Fokuset i *grounded theory* er å nytta datamaterialet for å kunna utvikla nye teoretiske idear gjennom ein induktiv framgangsmåte i motsetjing til deduktiv framgangsmåte der ein lar teorien liggja til grunn for hypotesar som ein nyttar til å testa teorien med i Nilssen (2012, s 78-79).

3.3. Truverd

For å sikre at det ein finn ut i denne undersøkinga er til å stole på, så har ein prøvd å skildre forskningssituasjonen på ein så detaljert måte som mogleg. Ved å gjera reie for korleis ein har arbeidd med stoffet, forsøker ein å gje undersøkinga truverd. Gjennom å

beskriva kva som ligg til grunn for val i undersøkinga, får lesaren betre innsyn i forskingsprosessen og kvifor forskaren har gjort som han gjorde. Under arbeidet med denne undersøkinga har ein til forskjellige tidspunkt nytta seg av kritiske vener, som har gjeve tilbakemelding på korleis teksten burde bli utforma, for å sikra at innhaldet var forståeleg for lesaren, og at det gav mening. Det er viktig for truverdet til denne undersøkinga at ein har gjort reie for forskaren si forforståing og bias. Dette har blitt presentert tidlegare i oppgåva. Sjå særleg på kapittel 2.3.6 Forskarrolle og transparens i tillegg til 2.3.7 Emic og Etic.

Ein har så godt det har vore mogleg søkt etter å spegla «Tubesnakes» sin komponerings- og produksjonpraksis under gjennomføring av intervju og samtaleøkt. Difor var instrument og PA tilgjengeleg slik at ein kunne spela ilag for å supplera det verbale. Ein vesentleg del av det å gjennomføra eit praksisleia forskingsprosjekt er at det har base i og vert leia av ein profesjonell praksis. Det har blitt argumentert for korleis musikarane i «Tubesnakes» må sjåast på som profesjonelle, særleg med tanke på lang erfaring i feltet ein undersøker, men også at ein kan visa til kunstnarleg produksjon anerkjent av bluesklubbar, festivalar, konsertarrangørar og plateselskap. I og med at samtalepartnarane er bandmedlemmene i «Tubesnakes», har dei vore til stades under heile gjennomføringa av undersøkinga. Nærleiken forskaren har til samtalepartnarane har gjort at det har vore lett å få verifisert tolkingar, og unngått misforståingar. Alle samtalepartnerar har fått lese gjennom teksten, og dei har bidrege vesentleg med eigen innsikt som har kunna opplyst forskingsprosessen før og etter gjennomføring av intervju og samtaleøkt.

3.4. NSD-søknad og anonymisering i datamaterialet

Ein måtte innhenta samtykke frå dei tre andre medmusikantane i «Tubesnakes» der Per Kenneth Hauan, Johnny Stensletten og Per Inge Stensletten sa seg villig til å bli forska på og verta intervjua. Det var eit særskilt ynske om at dei også skulle kunna omtalast med fullt namn, og dette krav sjølv sagt godkjenning frå NSD. Søknaden til NSD vart difor sendt inn i god tid, før intervjuet var planlagt gjennomført. Etter at NSD hadde godkjent søknaden vart intervjuet gjennomført under gjeldande reglar for sosial avstand og smittevern. transkripsjonen har kvar av intervjudeltakarane fått ein kode som ikkje kan koplast til namn. Jamvel om deltakarane har sagt seg villig til å delta i

masterprosjektet som informantar med fult namn, så kravst det av NSD at transkribert materiale vart anonymisert. Difor vart bokstavkodar nytta i transkripsjon av intervju og samtaleøkt, slik at informasjonen skulle vera vanskelige tilgjengeleg og ikkje identifiserbar, dersom transkripsjonen eller deler av den skulle koma på avvege. Sidan informantane hadde sagt seg villig til å bli identifisert i masteroppgåva, vart desse kodane omkoda til informantane sine fornamnsinitialar når datamaterialet vert lagt fram i oppgåva:

- RM: Rolf Martin Haldorsen
- J: Johnny Stensletten
- PK: Per Kenneth Hauan
- PI: Per Inge Stensletten

Merk at når forskaren omtalar seg sjølv i det transkriberte omkoda materialet, så vert også her initialane RM brukt, mest for at framstillinga skal sjå lik ut. I NSD-søknaden har ein også godkjent bruk av refleksjonsnotat skriven etter komponerings og samarbeidsøkt. Dette notatet kjem ikkje til å bli lagt fram i stor grad men det har fungert som eit verktøy der ein har kunna rydda i tankane etter gjennomførte økt, og fokusera forskingsarbeidet. Sidan refleksjonsnotatet blei nytta var det viktig at dette gjekk fram i NSD-søknaden..

3.5. Ei oppsummering av metodeval

1. Ei praksisbasert undersøking der artefakten er musikken som «Tubesnakes» komponerer og produserer ved hjelp av ulike samhandlingsstrategiar, der referansen er særleg brukt når ein kommuniserer idear.
2. Eit kvalitativt semistrukturert grupperintervju og samtaleøkt der ein reagerer på låtar; ferdigproduserte, demoar, preproduksjonar og øvingsopptak, og reflekterer rundt komponerings- og produksjonsprosessen til bandet før og no.

4. Funn

I dette kapitelet vert funn i forskingsarbeidet presentert og kommentert. Funna baserer seg på det transkriberte intervjuet i tillegg til samtaleøkta, men det vert også vist til det innspelte materialet, og noko frå eigen forskingslogg, dersom dette kan vera med på å

forstå emnet betre. Sidan deler av transkripsjonen krev ein del tolking av kjensleuttrykk, nonverbal kommunikasjon og referansar i tillegg til at svar generelt kan tolkast på fleire måtar, så har det vore viktig å få verifisert at tolkinga stemte. Difor har alle involverte fått lest gjennom oppgåva, og gjort rettingar, eventuelt fått sletta dei deler av tekstmaterialet som dei ikkje ville ha på trykk. Dersom ein er usikker på om ein har tolka bandmedlemmene rett, har ein tatt kontakt og fått verifisert tolkinga.

4.1. Mønster i komponeringssamhandling på tre plateinnspelningar

Når ein skal seia noko om korleis bandet komponerer og produserer musikk kan det vera nyttig å ta for seg dei siste innspelte platene til «Tubesnakes»: «Walking» (Bergseth et al., 2015), «Tarred & Feathered» (Haldorsen et al., 2019) og «Handful of Dust» (Haldorsen et al., ikkje utgjeven-a). Bandet er per i dag tre låtar inn i sistnemnte plate, og ein kan sjå ei endring i samhandlingsmønster når ein skal skildra komponerings- og produksjonspraksis til bandet.

4.1.1. «Walking»

Plata «Walking» (Bergseth et al., 2015) var prega av at låtane var preproduserte der særst mykje var bestemt på førehand. Forskaren såg på seg sjølv som studiogitarist heller enn frontfigur, vokalist, bandgitarist og medkomponist. Måten låtar blei spelt inn på var likt for alle som kom med på plata. Ein vart presentert for ein preproduksjon der det var ynskjeleg at ein skulle nytta so mykje som mogleg av innspelt materiale gjort av Lars Oddbjørn Vad. RM skulle bidra der det mangla song eller gitar, og komponerings og produksjonsval var i stor grad allereie gjort.

4.1.2. «Tarred & Feathered»

Då bandet gjekk i gang med innspeling av plata «Tarred & Feathered» (Haldorsen et al., 2019) var det få låtar som var klare. Nokre av låtane som enda opp på plata blei spelt live på fleire konsertar før dei vart spelt inn. Likevel var mykje gjort på førehand av Haldorsen og Hauan. Ein haldt fram med å nytta preproduksjonar, der fleire produksjonsval vart gjort tidleg i prosessen. Låtar som særleg representerer dette samhandlingsmønsteret er «Sixpence for the shoe» (Haldorsen & Hauan, 2018), «In the deep end» (Haldorsen & Hauan, 2019b), «Tell Me» (Hauan, 2019) og «Tarred &

Feathered» (Haldorsen & Hauan, 2019d). Dei låtane som i større grad var forma av kollektivet var «Transformation» (Pavlock, 2019), «Blues Astray» (Haldorsen, 2019) og «As the Crow flies» (Haldorsen & Hauan, 2019a). Det kan godt tenkast at grunnen til at dei to siste vart til i bandfellesskap heller enn at dei vart preproduserte var at det var kort tid til plata skulle vera ferdig, og då måtte RM i lag med kompet løysa det heile i øvingslokalet, medan PK sat bak spakane framfor PC-en. Sjå vidare i funnkapitelet om avgjerder og om demokrati.

4.1.3. «Handful of Dust»

Jamvel om ein berre har gjort ferdig tre låtar til denne innspelinga er det interessant å sei noko om korleis bandet no samhandlar. Fyrste låten som vart spelt inn og gjeven ut som single er «The Best of Me» (Hauan, 2022). Låten er skriven av PK, som presenterte ein preproduksjon der tekst og melodi var klart. Den hadde eit definert soloparti med modulasjon, men denne gongen var det få andre produksjonsval som allereie var tatt. Bandet løyste det heile med å arrangere låten i lag i øvingslokalet, og den vart spelt inn etter at ein hadde gjort songen live på fleire konsertar.

4.1.4. Tre hovudmåtar for komponering og produksjon

RM sin hovudmåte for komponering

Typisk vert eit riff spelt anten på elgitar eller på kassegitar. Så vert tekst og melodi skriven. Det heile vert dokumentert med ein video filma på iPhone, og delt med resten av medmusikarane i bandet. Lite er fastlagt, som regel er det berre tekst og melodi, med eit generisk akkordunderlag eventuelt eit riff som legg få føringar. RM sine låtar manglar gjerne bridge eller soloparti, som ein blir einige om i plenum. Eks: «Sixpence for the Shoe» (Haldorsen, 2018).

PK sin hovudmåte for komponering

PK agar preproduksjonar der låtskisser i mykje større grad er ferdig samanlikna med RM. Oftast er låten ferdig med tekst og melodilinje før den vert presentert for bandet. Preproduksjonen vert delt digitalt, og kvar og ein av musikarane må lytte på skissa for å lære seg låten i forkant av øving. Somme tider vert preproduksjonen nytta som eit skjelett der kvar muskar erstattar spora som ligg inne på preproduksjonen med sitt eige spel.

Bandet sin nye hovudmåte for komponering

Etter at ein hadde ferdigkomponert og produsert songane «Blues Astray» (Haldorsen, 2019) og «As the Crow Flies» (Haldorsen & Hauan, 2019a), endra bandet på korleis musikk vert komponert og produsert. Dette vart vidareutvikla i låten «The Best of Me» (Hauan, 2022), som likevel var prega av PK sin preproduksjon. Felles var at alle bandmedlemmer var med og arrangerte i mykje større grad enn til dømes på «Tell me» (Hauan, 2019). Texasshuffellåten «Swimming in the Deep» (Haldorsen et al., ikkje utgjeven-b) er basert på eit gitarriff som RM hadde laga. Teksten og melodien vart skriven etter at bandet hadde jamma på dette riffet over fleire øvingar. Heile bandet var med på å laga låten, slik at det i dag er vanskeleg å kreditere ein enkelt person for den musikalske komposisjonen. Frå loggen finn ein at alle bandmedlemmer meiner den markerer eit lite vegskilje for korleis bandet komponerer, særleg når det er snakk om RM sine eigne komposisjonar:

Annotering ., intervju 2:

Etter telefonsamtale med PI kommenterte han korleis han synest det er å komponera i lag i øvingslokalet heller enn at låtane kjem ferdig preprodusert:.

PI: Når ein kan bidra sånn som på "Swimming" (in the Deep) er det meir interessant. .

Eg spurte om det same på neste øving. Dei to andre var einige i at å komponera i lag var mykje meir givande.

4.1.5. Kva kjenneteiknar komposisjons- og produksjonsprosessen i dag?

Låten vert uansett sær s farga av alle bandmedlemmer, slik at RM sin song eller PK sin song kan forandra seg like mykje. Kanskje er PK si tilnærming meir lukka, medan den andre er meir open? Når det gjeld kvaliteten på komposisjonane til «Tarred and Feathered» (Haldorsen et al., 2019) er RM, PK og J einig om at «Tell Me» (Hauan, 2019) er den låten som er sterkast:

RM: JA det er nå den sterkaste låten på plata synest eg.

J: Det er eg einig i.

Sidan PK og PI ikkje uttalte seg spesielt om denne låten, vart dei kontakta per telefon og spurd kva låt dei lika best. PI svara «In the Deep End» (Haldorsen & Hauan, 2019b), medan PK sitt svar er referert under:

Annotering 3, intervju 3:

PK: Det er ein av dei låtane eg er mest nøgd med. Særleg pianotemaet. Det er noko eg normalt ikkje gjer. Dynamikken eg greidde å få ut i byrjinga med trommeriffet og gitargreiene.. Du høyrer nesten at du griner på gitaren. Den fekk eg veldig godt til. Eg er nok einig med deg og Johnny.

PK har skrive to av dei tre siste innspelte låtane, der bandet har vore til stades i heile produksjonsprosessen. «The Best of Me» (Hauan, 2022) har vore spelt live fleire gonger, og alle bandmedlemmer var med og påverka arrangementet. Låten kom til fordi ein var einige om at ein mangla nyare shuffelåtar. Dei shuffelåtane bandet hadde på repertoaret stamma frå plata «Texas Minded» (Coole et al., 2002).

4.2. Korleis møter ein andre i bandet?

Det har vore særst sosialt i «Tubesnakes» under koronatida med mange lytteøkter typisk på vinyl, men også CD, streaming og youtube.com. Bandet fungerte i praksis som ein eigen kohort kor ein pleia sosial omgang. Bandet møter på øving minst ein gong i veka, kvar søndag 18:30-21:00. Ei øvingsøkt startar typisk med jamming i nokre minuttar, kor ein kan testa ut idear ein har jobba med før eventuelt berre sjå om det kjem noko som kan nyttast i komponeringsarbeidet.

4.3. Rollefordeling

«Tubesnakes» hadde før RM kom med ein ganske så fast rollefordeling når det gjaldt kven som tok avgjersler. Det meste som var komponert var skrive av gitarist og vokalist Lars Oddbjørn Vad, og det var han som leia bandet med gitaren. Gitaristen hadde då ei mykje meir sentral rolle samanlikna med korleis RM tenkjer kring det å spela gitar. Når ein er av den oppfatning at det er trommer og bass som er viktig, medan tangentar og gitar er krydder å rekna, kan ein somme tider oppleva musikalske misforståingar. Dei to tilnærmingane er ganske so forskjellige, og ein diskuterer stadig i øvingslokalet om kva rolle gitaren skal ha. Brorparten av komposisjonane til «Tubesnakes» er omtalt som gitarbaserte, men det vil ikkje sei at det i dag er gitaren som er det leiande instrumentet. Her kan ein nemna to eksempel: «Swimming In The Deep» (Haldorsen et al., ikkje utgjeven-b) og «Stay» (Hauan, ikkje utgjeven). På den fyrstnemnte låten var kravet frå kompet at alle gitarfills og soloar i tillegg til kompgitar måtte lengre fram i lydbiletet før den vart sendt til mastering. Låten «Stay» (Hauan, ikkje utgjeven) har ein bestemt seg for å spela inn på nytt, denne gongen med gitaren/gitarane plassert sentralt i lydbiletet.

Desse to eksempla viser tydeleg korleis ein forventar at gitaren skal vera eit sentralt instrument i alle av «Tubesnakes» sine låtar. Men: PK og RM er einige om at det er kompet som skal definera grooven i låten, sjølv om gitaren ser ut til å få ei meir sentral rolle lydmessig på den neste plata. Forventninga om at ein skulle vera ein slags leiar, låtskrivar og frontfigur passa eigentleg ikkje veldig godt med korleis RM såg på seg sjølv. Sjølv om ein kan visa til lang banderfaring, er det ikkje nødvendigvis slik at ein vert bandleiar over natta av den grunn. Og det tok ganske lang tid før ein fann ei samarbeidsform som ein følte seg heime i. I dag er nok avgjersler ganske så demokratiske, slik at alle tar del i avgjersler. I interju 2, 169 uttalar PK korleis han ser på seg sjølv som produsent:

PK: Eg kan seie korleis eg ser på meg sjølv som produsent. Det er ikkje det eg seier som er lov, men eg prøva å finna ein innfallsvinkel som gjer at de kan gjera dåkas beste.

RM: Ein slags fasilitør, eller pedagog?

PK: Ja meir det, men så er det til slutt nokon som må ta avgjeringa, og då er det veldig greitt å vera ein. Det betyr: OK det er greitt, og det er ikkje greitt. Eg ser på meg sjølv som ein ordstyrar enn at eg skal vera den som bestemmer kva folk skal sei.

Medan sitatet over kan vera med på å beskriva korleis PK i dag er med og styrer komponerings- og produksjonsprosessen til «Tubesnakes», så er nok ikkje beskrivinga sann for korleis ein opplevde å spela inn plata «Walking» (Bergseth et al., 2015).

Intervju 2, 176: PI: Dersom eg spelte inn eit trommetake, så viss eg hadde gløymt å slå på den same cymbalen som eg hadde gjort forrige take, eller vers, så måtte eg spela alt opp igjen for eg hadde gløymt å slå...

Her ser ein korleis PI opplevde å bli fortalt kva han til ei kvar tid skulle spela.

Produsentrolla til PK har nok forandra seg ganske mykje sidan innspelinga av «Walking» (Bergseth et al., 2015) men då var han ny i produsentrolla:

PK: Eg var litt streng på ting, men eg var også heilt uerfaren, men eg hadde på dei songane som eg hadde ansvaret for så hadde eg ein veldig veldig klar visjon om kva det var eg ville få til. Og eg var på det tidspunkte ikkje noko flink med uttrykket: «Kill your babies" (darlings) Men eg føler eg er vorten betre på det.

Liknande eksempel på «kven som eig prosessen» og kven som bestemmer finn ein når PK viser til eit tenkt eksempel der Johnny ynskjer å spela ein anna basstone enn den

som var tenkt. Då meiner han at denne basstonen ikkje er å finna i akkordunderlaget til låten, og at han då kan vera villig til å endre akkorden på toppen.

Intervju 1, 23, PK: Altså litt sånn. Det er ikkje for å sei noko negativt om deg J, men det var det at at eg var gjerne litt opphengt i min eigen måte å tenkje på, (RM: JA) ikkje sant, og det var kanskje litt meir analytisk pga av eg veit at når eg spelar Den akkorden så kan eg ta Den. Og ser han at me må.. det hadde vore veldig tøfft om me hadde også tatt "Den f.eks , den tonen her, som jeg viser her på bassen min." Og då tenkjer eg med meg sjølv at: "ja hmm det var ikkje slik eg hadde tenkt.

Eit eksempel på dette faktisk har skjedd finn ein i «The Best of Me» (Hauan, 2022, 01:48) der Johnny kom med forslag om at ein skulle markera på ein akkord som ikkje var slik ein oftast gjer i blues, ein halvtone under eller over den akkorden ein skal gå til. I dette tilfellet var låten ein shuffleblues i A, der markeringa skjedde med tonen C i bassen, der tangentar og gitar nytta C7#9 på markeringa før ein gjekk opp til D7.

4.4. Kommunikasjon er vanskeleg

«Tubesnakes» har eit slags mantra som vert gjentatt fleire gonger i månaden: «Kommunikasjon er vanskeleg!» I dette ligg det at ein har ofte erfart det å bli misforstått. Ein antar typisk at dei rundt ein forstår og meiner det same, og så viser det seg at ein tar heilt feil. Det er til dømes ikkje alltid at ein får med seg om mottakar har fått med seg budskapet før ein går vidare under innøving av nytt materiale:

Intervju 3, 142-146:

RM: Eg kan ikkje hugsa at på øvingane våre så står alle og kaklar i munnen på kvarandre: To står og diskuterer den og den og dei diskuterer den og den (peikar på alle i bandet (latter)

PI: Snakkar om same låten..

RM: Det er vanvitig mykje informasjonsfortetting heile tida ikkje sant? (latter) Og så trur me at me forstår.. Så høyrer du meg heile tida: "OK! Ein to tre fir!

PK: Ein er ikkje halvferdig å diskuterra

RM: Nei ein har ikkje fått sagt det ein ville

PI: Eg anar ikkje kor eg skal byrja ein gong

RM: Så har eg ikkje fått med meg kva du eigentleg har sagt, eg trur eg har forstått det..

Det er heilt rart. PK: (latter)

4.5. Demokrati og avgjersler

I eksempelet under er det RM sitt eige engasjement som vert kommentert. Det omhandlar makt, og bedømming av kvalitet, og i kva grad det er lett å selja låtidear inn til vokalisten. To låtar som Per Kenneth hadde laga preproduksjon på kom ikkje med på «Tarred and Feathered» (Haldorsen et al., 2019). Han lanserer ein «teori» for kvifor dei ikkje kom med:

Intervju 3, 347-352: PK: Eg kan sei fram min teori på det: Det er at det er vanskeleg for deg å engasjera deg i låtar som du ikkje har skrive sjølv, fordi du er så tidleg i den låtskrivarfasen din at du på ein måte er... Du brukar all energien din på det. Då er det liksom du som på ein måte må bli litt tent på oppgåva, sant?

RM: (Avbryter) Ja eg må bli litt sånn (som) med "Tell Me". (Den) har me heller ikkje snakka om. Den har eg jo litt forskjellige utgåver av. Den likte eg jo med ein gong.

PK: JA så det er jo det som gjer det, meiner eg altså.

Her kan det ligge kjensleuttrykk bak, om at RM ikkje er lett å «tenna», kanskje er PK skuffa over at låtane ikkje kom med på plata. Han presenterer teorien sin, og gjev RM ein veg ut med at RM brukar tid og energi på eigne ting heller enn å engasjera seg i andre si låtskriving. Verdt å merka seg i sitatet er at RM avbryter PK og kjem med eit eksempel som har meir positive konnotasjonar kring seg enn dei to avviste låtane. Kanskje har han heilt rett i teorien sin. Måten ein låtide vert lagt fram er med på å styra korleis kvar og ein bidreg på ein låt.

Annotering 3, Intervju 3:

PK gjev meg ein «olive branch» før han kritiserer kor vanskeleg det er å "selja" inn idear til meg: "Fordi du er så tidleg i den låtskrivarfasen din at du på ein måte er.." RM merkar kritikken, og møter den med "ros" og vil heller snakka om den låten som faktisk kom med på plata, enn dei to som var tema for samtalen då. Og når RM er ferdig, peikar PK på at det er nettopp DET som er vanskeleg. Tok opp dette med PK per telefon, og han bekrefta at tolkinga stemte. I tillegg sa han at grunnen til at han nyttar preproduksjonar også er at han tenkjer det er lettare å selja idear inn til RM når dei heng meir saman, noko eg sjølv tenker hindrar banddemokratiet. (å nytta preproduksjonar) som i funndelen. Kanskje hindrar eg banddemokratiet meir enn eg trudde.

I annoteringa over kjem ei forklaring for kvifor PK vel å nytta preproduksjonar i større grad enn RM. Det er tydeleg at det skal meir til å selja inn låtar til vokalisten enn når

ideane er vokalisten sine egne. Likevel er det eit funn at når vala i låten allereie er gjort, så kan det somme tider vera vanskeligare å selja låten inn til dei andre i bandet.

4.5.1. Kven tek avgjersler?

Jo lengre ut i prosessen ein kjem, dess meir demokratisk er avgjersler, særleg når ein startar med ein låtide som vert spelt rett inn utan livespeling eller særleg øving. To dømer er låtane «Blues Astray» (Haldorsen, 2019) og «As the Crow Flies» (Haldorsen & Hauan, 2019a). Begge låtane hadde ein særskilt kort veg frå ide til plate. Dei kom til dei siste to månadane før plata skulle sendast til mastering som PK kommenterer i intervju 3, 89:

PK: Den der var berre smokk smokk smokk (om innspeling as the crow flies)

Blues Astray

I sitatet under ser ein kva som skjer når ein ikkje får ta del i prosessen med å arrangera ein låt ein har skriva sjølv, og det seier noko om forventningar kring kven som skal ta avgjersler, og om banddemokratiet. Her frå intervjutranskripsjonen om innspeling av trommer på «Blues Astray» (Haldorsen, 2019):

Intervju 3, 141:RM: Eg hugsar eg mygla litt, for eg var ikkje engasjert i den innspelinga, eg trur ikkje eg var der då, og så kom eg litt sånn til duk og dekkja bord.. .. ÅÅÅ kvifor gjorde de det?

I sitatet over reflekterer eg over at dei andre i bandet hadde spelt inn trommer når eg ikkje var til stades, og gjort seg ferdig med innspeling av trommene utan at eg fekk koma med input på «min» låt. Låten har eit ganske definert brot mellom vers og refreng, der verset er i shuffletakt, medan refrenget er i half-time med streite åttandedelar, der det vert markert på fleire synkopar gjennom heile refrenget. Eg uttrykker misnøye, men me hadde nok lite med tid før låten skulle bli sendt til mastering, og då var det «godt nok». Banddemokratiet i lag med produsenten fekk bestemma, og låtskrivaren måtte måtte godta fleirtalet si avgjerd.

Tell Me

Låten er skriven av Per Kenneth Hauan (Hauan, 2019) åleine. Han presenterte låten som ein preproduksjon, der me andre spelte inn oppå den ferdige preproduksjonen. Låten var ikkje ferdig spelt inn, men skjelettet var der. Denne strategien for innspeling medfører

mindre innspel frå andre enn komponisten. Særleg interessant er det at ein ikkje snakka noko om kva referansar ein kunne knyta til låten.

Intervju 3, 390: PK: Nei det, eg veit ikkje om eg var så veldig opptatt av det.

PK fortel over telefon at han var jazz/soulinspirert då han skreiv «Tell Me» (Hauan, 2019), og han nemner «Bernhoft» og «D`sound» som to referansar. Vidare seier han at det er den melodiose jazzen som appellerar: Dei som prøvar å laga så vakre stemningar som mogleg, i tillegg til å vera teknisk avansert, men likevel vel det sarte. Eg meiner sjølv at elgitar-spelet særleg minner om noko John Mayer kunne gjort, men songen gjev også assosiasjonar til Eric Clapton sin song «Old Love» (Clapton & Cray, 1989), særleg når elgitaren spelar ein gjentakande dempa plukkesekvens på andre verset 01:36 uti låten.

4.6. Funn i bruken av referansar

4.6.1. Implisitt: Skjegg, Mescal og Texas

Måten referansar blir nytta på, varierer. Ein deler nokre av referansane, og somme tider viser ein til referansar som resten av bandet ikkje nødvendigvis kjenner. Dette kan nok forklarast ved at ein har såpass forskjellig bakgrunn, og ikkje minst praksis. Enkelte referansar kan vera vide som til dømes sjanger, medan andre er mykje meir spesifikke, men likevel forståeleg for alle bandmedlemmer: Frå intervju 2, 133: «RM:...skjegg, mescal og Texas». Her snakkar ein om elåten «Blues Astray» (Haldorsen, 2019), der gitaren spela ein figur som alle meinte var heimhøyrande i Texas, i og med at bandet ZZ Top er derifrå. Særleg to ting ligg det i denne referansen. Referansen er kanskje vanskeleg å forstå for ikkje innvigde, men den beskriver ein shufflegroove som liknar noko ZZ Top til dømes spelar på platene «Tres Hombres» (F. Beard et al., 1973) og «Fandango» (F. Beard et al., 1975). I tillegg til groove, ligg det og ei slags formeining om korleis gitarlyden skal vera. Den er meir til stades i mellomtone heller enn diskant, og lyden har ganske mykje overdrive frå ein forsterkar som er skrudd høgt, sluttrinnvreg, heller enn å basera seg på vregboksar, eller meir moderne former for produksjon av gitarlyd og forvrenging som er å finna på dei seinare utgjevingane til ZZ top på 80-talet til dømes. «Eliminator» (F. L. Beard, Gibbons, & Hill, 1983) og «Afterburner» (F. L. Beard, Gibbons, & Hill, 1985).

4.6.2. Hendrix-referansar hos «Tubesnakes»

Ein referanse som vart særleg snakka om i intervju 2 var Jimi Hendrix. J peika på to Hendrix-referansar som han knytta til «Tubesnakes» sin musikk, «ein Hendrix-oppgang» i tillegg til måten Hendrix nytta akkordar på:

Intervju 2, 80:BB: Ein Hendrix-oppgang.

Intervju 2, 86: J: Ja men du har og akkordsamansettjinga, i alle fall hitane til Hendrix...

Eg tenkjer på Hey Joe. (spelar bassen på nemnte låt). RM: Ja. J: sant? Du har ikkje den standard blues.. (spelar walking bass tolvtaktar med tidleg skift til firarakkord). Den har du ikkje, men du har: (Spelar Hey Joe-oppgangen og syng den etterpå).

Ein slik oppgang som Johnny viser til finn ein i refrenget på «As the Crow Flies» (Haldorsen & Hauan, 2019a):

Intervju 3, 94: Då har du den der at refrenget som havna i ein slags Hendrixriff, og så er det veldig simpelt der igjen: gitarriff som ligg i botnen, som bassen og speler, gjer du ikkje det? (Til J) (syng riffet)

Vidare peikar Johnny på korleis «Tubesnakes» referer til akkordar som Jimi Hendrix nytta, særleg når dei skil seg frå dei vanlege bluesakkordane. RM kjem med supplerande informasjon med særleg vekt på eige gitarspel i «Tubesnakes»:

Intervju 2, 89-90: RM: Det er jo ofte, skal me sei Hendrixrytmegitar, sånn little wingsk. Det har me jo brukt mykje. Og så er det jo.. (Tar fram gitaren) det går ikkje ein konsert utan at eg... kanskje utanom country-bandet då.. (Spelar Hendrix sit bendelick) Den benden der.. (spelar) du bender opp på ein streng, og så hentar du den andre. (strengen) (Syng: weee boouu, medan RM visar med hendene). Det trur eg heile tida dersom eg sit med gitaren.. Det er liksom Hendrix-benden... Hendrix-akkorden har me: Den der E7#9. (Spelar noko som liknar på introen på Purple Haze). Me har jo brukt... spelt ei heil plata med sånne akkordar.. Så har ein jo og. Du har den der Manic Depression-greiene. (Spelar riffet).

J: Der er oppgangen igjen det er det same.

Når Gitaren vert omtalt som «Little Wingsk» meiner ein den type rytmegitar som Hendrix har gjort kjent, slik som i låtar som «Little Wing» (Hendrix, 1967b) og «Castles Made of Sand» (Hendrix, 1967a). Begge dei nemnte låtane er på «Tubesnakes» sitt liverepertoar. Eksempel på at «Tubesnakes» nyttar denne formen for rytmespeling over ei Hendrixakkordrekka finn ein i bridgen på låten «Black Inside» (Hauan & Vad, 2015). Hendrixbenden finn ein i låten «Who Knows» (Hendrix, 1970,

0:40), der bendelicket vert spelt to ganger etter kvarandre. Hendrixbendelicket finn ein i soloane til «Blues Astray» (Haldorsen, 2019, 03:02) og Sixpence for the Shoe» (Haldorsen, 2018, 03:45). Når det gjeld Hendrixxakkorden E7#9 finn ein den som Tonika i låten «In Your Mind» (Vad, 2002) og som turnaroundakkord på «Sixpence for the Shoe» (Haldorsen, 2018), då som D7#9.

Eksplisitt, «Transformation»

Ein annan låt der ein nytta ZZ Top-referansen for å beskriva gitarspel- og lyd var coverlåten «Transformation» (2019) skriven av Randy Pavlock. Her frå refleksjonsnotatet under avspeling av siste vokalpålegg:

PK og J spelar luftgitar til ZZ top-gitaren på refrenget (01:23)

PK: Denne har eg eigentleg ikkje byrja å mikse. Trommene er gaina.

PK dabbar ein innbilt basketball og viser at han skyt på ei tenkt «korg». (*basket*)

J: svevar med nevane som han flyr på refrenget: «Fly away».

Eg tenkjer at eg burde hatt det på video.

I denne låten, er det særleg rytmegitaren i refrenget som me omtalar som ZZ-Top-gitar. Gitarlyden er nok meir moderne enn på «Blues Astray» (Haldorsen, 2019), sjølv om denne også er spelt inn med gamal røyrførsterkar som står på ganske so høgt. Det som ein særleg kan merka segfrå forskningsloggen over, er korleis både J og PK kommuniserer non-verbalt. J viser korleis han lever seg inn i teksten med å gjennomføra ei tenkt flygeferd, medan PK viser med sitt tenkte basketskot at han er nøgd med det som er blitt spelt inn på trommer.

Eksplisitt «One! Two! Three! Four!»

Etter å ha spelt av fyrsteverjonen av låten One! Two! Three! Four! (Haldorsen & Hauan, 2019c) under samtaleøkta får bandmedlemmene spørsmål om dei hugsar kva referanse som låg til grunn for låten. Med dette meiner ein kva som var den fyrste inspirasjonslåta. Når dei ikkje hugsar dette, fortel RM at det var låten «Paper Thin» (Hiatt, 1988) av John Hiatt som var inspirasjonen for gitarriffet, og at teksten skulle vera ein beint fram rocketekst som publikum lett kunne hiva seg med på i refrenget: «One! Two! Three! Four!» Det er ganske så forståeleg at Hiatt-referansen hadde blitt gløymt sidan låten enda opp ein heilt anna plass enn kva som var utgangspunktet. I transkripsjonen under vert låten «One!, Two! Three!, Four!» (Haldorsen & Hauan, 2019c) diskutert med bakgrunn i nokre av dei mange referansane som bandet nytta

under innspeling for å kunna kommunisera idear om kva retning ein kan ta under komposisjon, og korleis det heile skulle låte i Intervju 3, 45-47 :

RM: Introen? PK: The who, ja sant

RM: Won` t get fooled again. Der har du jo ein referanse! PK: JA

RM: Den er jo heilt enorme det er..

PK: (latter) Du har vel selt den synthen no?

J: Introen var vel The Who?

RM: Altså introen var lyden på orgelet er "won` t get fooled again" med The Who, berre mykje seinare tempo. J: jaja.

RM: Og så er akkordane så godt som løfta frå «thru and thru» av Rolling Stones. Og gitarlyden skulle og vera liksom der...

PK: Litt stonesaktig? (Inspirasjonen til gitarlyden var henta frå "Gimme Shelter")

RM: Ja, men så blir den meir og meir i den kva blir det... AC/DC- gata, og du (ser på PI) byrja å lena deg meir og meir inn i den backbeaten beint fram rock n roll (Spelar trommer i lufta) tromminga. Eigentleg er det det du gjer på det fyrste opptaket, men då gjer du det fordi det er enkelt. Eller sånn som du sa at du held deg unna.

Her ser ein at PK kommenterer introen og bridgen på låten som er spelt inn med ein synthesizer. Synthen hadde ein ferdigprogrammert lyd som heitte «Won` t get Fooled Again» (Townsend, 1971) . I The Who-innspelinga var lyden originalt eit Lowrey-orgel som Pete Townsend prosesserte med ein tidleg utgåve av ein synthesizer, ein EMS VCS3 mk1 (Rowley, 2005). Karakteristisk for orgellyden er at den har ein tremoloeffekt som skrur av og på volumet i time med tempoet i låten. Når det gjeld dei to referansane til Rolling Stones så gjeld dette to ting: «One! Two! Three! Four!» (Haldorsen & Hauan, 2019c) har ein akkordprogresjon som liknar veldig på «Thru and Thru» som Stones spela inn på «Voodoo Lounge» (M. P. Jagger & Richards, 1994). I tillegg er den reine gitarlyden du høyrer inspirert av «Gimme Shelter» (M. Jagger & Richards, 1969) som startar med ein liknande gitarlyd, denne også med tremolo, men mindre merkbar samanlikna med orgelet. Når det gjeld trommene vert grooven kommentert å i «AC/DC-gata». Med dette meiner ein at ein spelar ein standard backbeat rockegroove som likna på det ein finn på «Highway to Hell» (Scott, Young, & Young, 1979). Om referansar i låten «One! Two! Three! Four!» (Haldorsen & Hauan, 2019c) bør nemnast at koringane er tenkt gjort på ein Bigbang- måte som til dømes «Wild Bird» (Greni, 1999), «To the Mountains» (Greni, 2000). Bigbang som ein generell

referanse bandet nytta seg av var diskutert allereie før underteikna kom med i bandet.

Intervju 2, 29-31:

PI: Me blei jo liksom Stevie Ray var jo liksom ein av dei me alltid blei referert til å likna på så me brukte mykje tid og energi på å prøva å ikkje likna på han, samtidig som me ynskte å vera i den sjangeren.

RM: Det høyrst ut som litt at ein spagat eigentleg

PI: Ja men så har me jo. Det var den tida, så utvikla me oss, og på eit tidspunkt rundt 2007-08 rundt omkring der, så ønskte me å dreia litt, og då byrja me å referera til anna type musikk f. eks slik som Big Bang og den type ting, for igjen å finna eit område me skulle jobba i.

I samtalen over ser ein korleis BigBang-referansen var nemnt som eit eksempel på korleis ein prøvde å koma seg unna det at «Tubesnakes» vart forbunde så sterkt med Stevie Ray Vaughan.

4.7. Nonverbal kommunikasjon

4.7.1. Kroppsspråk

Intervju 1, 2:

RM: Så fyrst som sist: Koss kommuniserer du musikalske idear i dette bandet her? J?

J: Haha det var eitt godt spørsmål! Eg brukar jo stort sett armar og bein, og resten av kroppen for å ...

Vidare vil ein ta for seg korleis nonverbal kommunikasjon kjem til uttrykk når bandet komponerer og produserer musikk. Eit funn er at me nyttar særleg mykje nonverbal kommunikasjon vert mykje nytta når me komponerer nytt materiale. «Tubesnakes» nyttar teikn for å kommunisera når ein spelar i lag. Oftast er det nikke og nekteørsler med hovudet som fortel om ein «Ja» -skal vidare eller «Nei»- ikkje gå vidare i akkordskjema, somme tider supplert med handsignal med ei hand for akkordane 1,2, 4 eller 5. Her frå intervju 1, 137:

J: (rettar peikefinger opp) "stay on one"

I eksempelet over demonstrerer Johnny korleis ein i «Tubesnakes» kommuniserer at ein skal spela den fyrste akkorden i ein blues med å visa ein finger som tyder einarakkorden, tonika. Desse teikna nyttar «Tubesnakes» også live. På spørsmålet om korleis J kommuniserer musikalske idear med armar og bein svarar han:

Intervju 1, 4:

BB: JA det er det som er utfordringen.. Då det har jo faktisk.. når du seier det no så er det faktisk ein kjempeutfordring for mitt vedkommande. For eg kan ikkje alltid setja ord på..

Her ser ein tydeleg korleis J tenkjer om eigen kommunikasjon. Han opplever det som vanskeleg å kommunisera kva han meiner musikalsk med eigne ord. Vidare i same svaret snakkar han om korleis han får idear, og korleis desse vert kommunisert til resten av bandet:

Intervju 1, 5-8:

J:Når de spelar så får eg i mitt hovude så kjem det opp ein masse idear, gjerne litt mange til tider. Om koss eg høyre da. Og koss ting kunne vore utført. Og då kjeme det inn denne her- mangel på - du vil at det skal vera eksempelvis ein slags synkopering som er eit fint ord. Og andre måtar å : "Her på denne plassen her".. Då stoppar eg gjerne dåke. Sånn som da er. Så prøver eg etter beste evne å forklara på min måte då. Og den og du vil gjerne vita måten då.

RM: Ja eg synest me går litt i (sirkel): Koss er det du visar at det skal ver, du seier at det skal vera ein synkope, Du får ideen, så slår du oss av og seier: Her gitar! Kva gjer du då?

RM: Ja Nei altså for der er jo.. Ein annan som hadde god musikalsk opplæring ville gjerne sagt i den og den takten, og sånn og sånn, der ser eg for meg at me gjer sånn og sånn og sånn. Men der er ikkje mitt språk, eller eg har ikkje den. Så derfor så må eg illustrera da ofte.

J: Illustrera er eitt bra ord! Koss illustrerer du det?

RM: Nei då blir da jo (ler) Då kjeme armar og bein inn i bilde! Hahaha

Johnny viser til at han får mange idear når bandet spelar. Ein kan registrera at han «moderer» seg sjølv, når han seier: «...gjerne litt masse til tider». Ein kan tolka utsegna på to måtar. Den eine måten er at han faktisk får mange idear, han «tar plass» i situasjonen, men det kan også tenkast at han føler at han brenn inne med idear som han anten ikkje får innpass for eller at han ikkje klarar å uttrykka ideen verbalt eller med armar og bein. Når han ytrar: «Om koss eg høyre da. Og koss ting kunne vore utført.» snakkar han om korleis han høyrer det, så kan det tolkast slik at dette høyrer han i tanken, medan han spelar. Det er ikkje snakk om at han først spelar og så høyrer han om det var ein god ide eller ikkje. Han reflekterer i situasjonen og legg planar for kva som kunne blitt gjort med det musikalske, korleis ting kunne vore utført.

Eit eksempel på korleis me nyttar nonverbal kommunikasjon er når PI snakkar på vegne

av broren når han ikkje klarar å beskriva korleis han skal kommunisera ein tenkt synkope:

Intervju 1, 15:

PI: Eg har da: Altså heilt typiske ting viss du snakkar om synkope er jo at J viser det med kroppsspråket: At Her, her vil han ha ein synkope, og då er det: "DA-da!" Som blir sagt, og då skjønar me andre at OK, her skal me ha ein synkope, eller noko liknande, så eg tenkjer at sjølv om han ikkje... Altså Det blir kommunisert med ord og uttrykk, for å sei det sånn.

Her trengs det nok litt tolking. Me snakkar om «armar og bein», medan PI tar inn noko verbalt: «Da-da!» Det kan tolkast som PI synger synkopen "da-da" for å visa intensjonen til J heller enn at han meiner J syng, for det plar han ikkje gjera. Det er uansett kroppsspråket som varslar at her kjem ein synkope. Og dette kroppsspråket har PI lært å tyda gjennom over 30 år med speling i lag med broren, 28 av dei i «Tubesnakes». Det kan synast som om PI "øydelegg" spørsmålet, som fokuserer på det kroppslege. Når han seier "Det blir kommunisert med ord og uttrykk for å sei det sånn" Då kan det tolkast som at PI meiner kroppsspråk og mimikk les: armar og bein heller enn å kommunisera verbalt. Både PI og J bekrefta at denne tolkinga stemte per telefon.

4.7.2. Eksplisitt, men med innslag av kroppsspråk:

Nashvillesystemet er eit system for å notere akkordar i ein låt der ein tar utgangspunkt i ein toneart der kvar av akkordane til tonearten har eit nummer. I artikkelen «The Logic of Six-Based Minor for Harmonic Analyses of Popular Music» presenterer Trevor de Clercq (2021) korleis Nashvillesystemet nyttar «six based minor». Sidan særst mykje av den musikken som vert spelt inn i Nashville ikkje har eit alt for vanskeleg akkordunderlag, ofte i same toneart gjennom heile låten, gjer det meining å operera med eit slikt system, sidan det gjer transponering av akkordar mykje lettare enn dersom ein skal konvertera kvar akkord opp eller ned så og så mange tonar. «Although six-based minor is not commonly found in current music theory scholarship or teaching, it is often used by commercial musicians, particularly those working in the Nashville, Tennessee area». (s.2) Eit eksempel: Dersom tonearten er C eller parallelltonearten Am, vil C-dur alltid vera «1», medan Am alltid er «6-». Somme tider notert som «6m», eller «6-». I intervjuet blir Nashville-metoden omtalt som ein notasjon som bandet har nytta.

Intervju 1, 133: PK: Eg likar mykje betre, og det er mykje kjappare i bandsamanheng å nytta Nashvillemetoden.

Tubesnakes er einaste bandet forskaren har spelt med som hevdar å nytta Nashville-metoden. Dei har nytta tal for akkordar, men ikkje «six-based minor». Difor er det feil å hevda at dei les slik notasjon. Så lenge låten går i dur, er det ingen forskjell, men så snart ein spelar i moll og omtalar tonalt senter som «1», så er det berre bruken av tal som er felles med Nashvillenotasjon. Ein har sjølv feilaktig omtalt «Tubesnakes» sin kommunikasjon kring akkordar som Nashvillenotasjon. Det var ikkje før ein las om notasjonssystemet som del av litteratur til denne undersøkinga at ein fann ut at bandet sin bruk av omgrepet var feil. Særleg bør ein merka seg at når «Tubesnakes» kommuniserer akkordar så er Tonika oftast «1», slik at dersom ein spelar ein blues i Am, så omtalar «Tubesnakes» den som «1», sjølv om den i eit reindyrka nashvillesystem ville hatt namnet «6-». Låten «In the Deep End» (Haldorsen & Hauan, 2019b) frå «Tarred and Feathered» (Haldorsen et al., 2019) er interessant i denne samanhengen sidan denne låten har vore diskutert om den faktisk gå i dur eller moll. Verset startar i A-moll, men den blir opplevd som «dur-aktig». I eksempelet under har ein lytta til fyrste demoen av låten, og det viser seg at ting har skjedd mellom demo og innøving og innspeling øvingslokalet. På opptaket spelar gitaren akkordane C-Am i introen til songen, og når vokalen kjem inn, vert starten til akkordrekka snudd til Am-C i staden for å spele det same, slik det vart gjort på låten i studioinnspelinga.

Intervju 3, 276:RM: Spelar eg akkordane motsett veg? Jepp eg byrjar på dur og går til moll. (C-Am) Når eg byrja å synga, ok der har eg snudd det. (Am-C)

I transkripsjonen over ser ein at det er litt forvirrande om kva som er fyrste akkord, og tonalt senter i låten «In the Deep End» (Haldorsen & Hauan, 2019b). Alt fyrste gongen akkordane vert spelt i demoopptaket, vart det usikkert. Ein veit det ikkje kva akkorden er før ein byrjar å synga. Då vert fyrsteakkorden Am, og ikkje C. Same feilen vart gjort live på ein konsert på Stord:

Annotering 2 til intervju 3, 276: Same erfaring gjorde me live på ein konsert på Osvald Pub, Leirvik 8. desember 2018. Då måtte eg stoppa heile bandet og starta på nytt, sidan underteikna hadde starta med feil akkord.

Det kan nok tenkast at det ligg noko bak akkurat denne feilspelinga, at det er meir enn berre uflaks som gjer at denne introen somme tider vert feil. Jamvel om akkordane er

enkle vert dei ikkje oppfatta som logisk at det skal vera den eine eller den andre akkorden (Am og C).

4.8. Funn i trommer og groove

Låtar vert til anten med livespeling eller platespeling i mente. Det er uttalt at det kan vera forskjell på korleis ein spelar låtar live og studio. Somme låtar har vore sett på som vanskelige live som «Blues Astray» (Haldorsen, 2019), der halvering av takten har satt bandet ut. Sidan «Tubesnakes» manglar sjølvtilitt på å gjera denne live øver ein på denne ved kvar øving. Ein annan låt som har vore omtalt som vanskeleg er «One! Two! Three! Four!» (Haldorsen & Hauan, 2019c) Her er det trommegrooven som PI føler ikkje heilt er på plass på plateversjonen av låten:

Intervju 3, 61: PI: Nei eg føler på at den dag i dag når eg høyrer på den på plata, så kjenner eg på at han er ikkje der den burde vera. (latter)

Intervju 3, 4 om ei tidleg utgåve av «One! Two! Three! Four!»:

PI: Så høyrer du heilt klart på trommene at her er det berre snakk om å gå heilt beint fram, ikkje slå på noko anna enn berre å holda takten. På grunn av at de jobba veldig mykje med å finna korleis låten skulle låta og då er det veldig viktig at det er det som Johnny veldig ofte seier at det er nokon som passar på at me held igjen (tempo), og passar på at me faktisk jobbar med det som me skal jobba med, og så kan me heller krydra etterpå.

I eksempelet over ser ein heilt tydeleg korleis PI tar rolla som metronomen, heller enn å ta leiing og vera med på å bestemma korleis ein låt skal vera. Låten må på plass, fyrst så kan han vera med på å «krydra» seinare. Denne låten var ferdig preprodusert, og mange val var allereie teke. Sjølv om det ikkje var eit krav om at trommegrooven skulle likna på preproduksjonen, så vart den ganske så lik.

4.8.1. Trommesynging og lydhermingsord

Særleg funn: «Tubesnakes» nyttar trommesynging når dei skal beskriva ein groove. Lydhermingsordet «hunka tjunka» vart fleire gonger i intervjuet nytta når ein skulle kommunisera ein shufflegroove. Kva legg ein i dette? Når ein seier orda «hunka tjunka» legg ein trykk på fyrste staving i kvart av orda, medan den andre stavinga vert utan trykk, slik at dei hermar rytmikken til fire swingåttandedelar spelt etter kvarandre over to taktslag. Desse shufflegroovane bandet har spelt har typisk hatt triolunderdeling.

Det vil sei at fyrste åttandedel i ein shufflegroove varar 2/3 av eit taktslag, medan den neste åttandedelen varar 1/3 taktslag.

4.9. Endring av innspelingspraksis

Eit funn i denne undersøkinga er at ein meinte at ein tidlegare hadde nytta alt for mykje tid på å skru lyd heller enn å berre slette det som hadde blitt spelt inn, for så å spele det heile inn på nytt på platene «Walking» (Bergseth et al., 2015) og «Tarred and Feathered» (Haldorsen et al., 2019). Dette har nok lagt ganske så sterke føringar for den plata ein no er så godt som tre songar inn i. Ein har allereie byrja heilt på nytt på to av dei tre låtane. Praksisen er endra:

Intervju 3, 273, PK: Det var den som holdt på å køyre prosjektet i grøfta. Og det er ikkje fordi den ikkje er kul og ikkje tøff, men eitt eller anna er det som ikkje passar.

Intervju 3, 218, PK: Eg lyg ikkje visst eg seier at eg har brukt sikkert 500 timar på den.

4.10. Engasjement i det tekstlige

Mangel på engasjement i det tekstlige. Det einaste var korleis J tenkte rundt teksten på «Blues Astray» (Haldorsen, 2019) der han meinte at tittelen kunne sjåast på som ein samletittel på både tekstinnhald, og at låten skiftar groove og tempo vekk frå bluesen i refrenget. Sjå under om referansar i same låt.

Intervju 3, 108:

J: Eg tenkjer på låten, namnet på låten at det er ein annleis: Blues Astray, på avveie eller, RM: ja J: Det eg tenkjer er at fyrst så er det standard hunka tjunka, og plutseleg kjem det som var på avveie for meg i den låten var refrenget: "Could I cry could I cry" Då tenkjer eg nesten på ein slags popsak. I teksten fortel han om at han har problem i heimen med ei som slit. Men på ein annan måte i musikalsk overføring er det betenkande at bluesen er på litt avveie.

4.11. Forskjellige referansar i «Blues Astray»

I eksempelet under nyttar J lydhermingsordet «hunka tjunka» når han beskriver grooven i låten «Blues Astray» (Haldorsen, 2019). J meiner refrenget er «ein popsak» medan verset er «lov» i bluesmiljøet. Det er interessant at han ser tekst og melodi i samheng med bruddet mellom vers og refreng. Bluesen er på avveie Jf eksempelet over:

Intervju 3 , 113:

J: Sjangeren tenkte eg på for sånn hunka tjunka (viser luftgitar) det er heilt heime i bluesmiljøet og plutselig kjem det nokre fine flotte akkordar med refreng som er vanlegvis ikkje brukt i bluesen. Så eg likte jo det eg hørte og du høyrer det i teksten du synger. Du sit der og illustrerer den så kjem eigentleg budskapet ut i begge endane når det gjeld både teksten og med måten du framfører (peikar med begge handflater opne).

Intervju 3,115, RM: men viss du tar tak i desse referansane då? Kva tenkjer de på med den hunka tjunka?

Intervju 3 117-121:

PK: Du er på 70-talet når det gjeld inspirasjon vil eg sei.

RM: JA men kva band?

PK: Eg veit ikkje Uriah Heep, Deep Purpleish, eitt eller anna sånt som det der. Veit ikkje, er ikkje heilt sånn prog..

RM: No er du litt sånn plutselig i "orgel-land" ?

PK: Ja du er litt i orgel.. Med lange forvrengte tonar på orgel og.

Her melder PK seg på i referansediskusjonen, han startar med å ramma inn svaret sitt med å konstatera inspirasjonen til låten er på 70-talet. Og han nemner særleg to band som begge er kjent for å nytta Hammond-orgel. Uriah Heep og Deep Purple. RM brukar termen «orgel-land» for å beskriva begge banda, og dei andre banda som måtte likne. Legg merke til at PK ytrar at det: «er ikkje heilt sånn prog». Han føler behov for å sei kva det ikkje er. Det vert tolka slik at det er 70-tallsinnramminga av svaret som er grunnen til at han føler på at han treng sei kva referansar det ikkje er, altså ikkje band som Emerson, Lake and Palmer, Genesis eller Yes. I tillegg skildrar han soundet i orgelet, at det er forvrengt, noko særleg Jon Lord, keyboardisten i Deep Purple gjorde kjent.

Intervju 3, :126-129:

RM: JA, men kva sjanger tenkjer du at refrenget eigentleg er skriven i?

PK: Eg tenkjer det er. Kva er det ein kallar det? sånn Neo-soul.

RM: Gjer du det? (overraska) Eg tenkjer soul sjølv. No sa eg at eg ikkje skulle sei. (til PI) kva tenkjer du?

PI: Det fyrste som slå meg er ikkje soul. Eg veit ikkje kva referansar ein kan ha mot den der eigentleg.

Her er det nok ein del ting ein kan rydda opp i. Neo soul er ifølge wikipedia: «Neo soul (sometimes called progressive soul) is a genre of popular music. As a term, it was coined by music industry entrepreneur Kedar Massenburg during the late 1990s to market and describe a style of music that emerged from soul and contemporary R&B» (Wikipedia, 2022). Dersom ein legg Wikipedia sin definisjon til grunn bør nok heller refrenget på «Blues Astray» omtalast som rockekomp der fleire markeringar tar ganske stor plass i lydbiletet. Sidan PK også drar fram forvrengt orgel, 70-talet og at han bekreftar at refrenget er i «orgel-land» samstundes med at han nemner band som «Deep Purple» og «Uriah Heep» så har han ramma inn svaret sitt på ein måte som gjev meining, sjølv om han seinare i samtalen nyttar sjangeren «Neo Soul». Det kan og tenkast at han meiner soul slik den vart spelt på 70-talet. Det er påfallande at alle er så einige i korleis ein tenkjer kring referansar på verset, medan refrenget ikkje kan bli beskriven med referansar som ein er særleg einige om.

5. Litteratursøk

Det er gjennomført litteratursøk der ein har meint å finna litteratur som kunne vera med på å belysa problemstillinga til masterarbeidet:

Forskingsspørsmål:

1. Korleis formar bruken av musikalske referansar komposisjons- og produksjonsprosessen til bluesrockbandet «Tubesnakes», og kva overføringsverdi har innsikt i denne prosessen for andre som opererer i same felt?
2. Korleis vert slike referansar kommunisert?

5.1. Innleiing litteratursøk

Under litteratursøk tidlegare i masterstudiet, vart ein merksam på ein svensk forskar som heitte Lars Lilliestam (1996). Artikkelen «On playing by ear» har tidlegare vore referert til under masterstudiet, og den vekte interesse på den måten at han forska på sonen sitt rockeband, der han var til stades under komponeringsøkter. Særleg interessant syntest det at sjølv når musikarane i eit rockeband har kompetanse innan notasjon, så valde dei dette vekk til fordel for det å spela 'på øyra'. Noko ein kunne kjenna igjen frå «Tubesnakes sitt øvingslokale. I det følgande vert det lagt fram litteratur som ein kan

nytta for å beskriva «Tubesnakes» sin komponerings- og produksjonspraksis innan uformell læring. Vidare vert det presentert teori kring praksisfellesskap, Tacit kunnskap og The reflecting practitioner. Til slutt vert det presentert litteratur som kan vera med på å beskriva «Tubesnakes» sin kommunisering av akkordar, nashvillesystemet og «six based minor» og i tillegg vert det presentert litteratur som kan vera med på å forklara forstå blues- og rockeband sin bruk av dur og moll i improvisasjonar.

5.2. Uformell læring

Ein ynskte å undersøkje omgrepet uformell læring, med fokus på popmusikaren sin uformelle læringspraksis. Ein fordjupar seg difor i boka *Music, Informal Learning and the School A new Classroom pedagogy* skriven av Lucy Green (2008). Her skisserer ho korleis musikk læraren kan ta i bruk popmusikaren sine uformelle læringsstrategiar, og lar desse vera gjeldande for musikkundervisning i klasserommet.

5.2.1. Ein uformell læringsstrategi

Liknande vert av Lucy Green (2006) presentert i artikkelen «Popular music education in and for itself, and for 'other' music: current research in the classroom» Her vert det problematisert korleis popmusikken sine uformelle læringsstrategiar har vore fråverande i musikkundervisning i skulefaget musikk. Green (2006) legg i artikkelen fram funn frå åtte Londonskular der ein introduserte uformelle lærepraksisar i klasserommet for å undersøka om slike praksisar kunne positivt påverka eleven si musikalske oppleving og betyding. Green (2006) peikar på korleis musikarar innan populærmusikk tileignar seg kompetanse i eige musikkfelt utan noko slags form for formell utdanning. Musikaren innan stilartar som hip hop, soul, rock og reggae deler alle oppfatninga om at det musikalske skal koma til uttrykk når musikken får oppstå gjennom musikaren si eiga sjel. (s.106). Det vert poengtert korleis somme populærmusikarar vel å skaffe seg formell musikalsk kompetanse gjennom musikkutdanning. Likevel framhevar Green (2006) om popmusikaren at den lyt engasjera seg i det ein kan kalla uformelle lærepraksisar, (mi omsetjing) dei må engasjera seg i uformell læring, som i stor grad skil seg frå dei formelle musikalske lærepraksisar forfakta siste to hundreår, av den i hovudsak klassiske sida av musikkutdanninga. Green (2006) viser til fem hovudkarakteristikkar for uformell musikk læring, og korleis desse skil seg frå formell musikk læring (s. 106). Fyrste karakteristikk er val. Her meiner ein korleis dei som praktiser og tileignar seg musikalsk kompetanse gjennom uformell læring sjølv vel kva

musikk dei skal fordjupa seg i. Dei vel oftast musikk dei allereie kjenner til, føler for, og identifiserar seg med. Kontrasten vert stor til formell læring der val heller vert styrt av at ein skal verta introdusert for områder ved musikken som utøvaren ikkje kjenner eller har inngåande kunnskap om.

Andre karakteristikk er korleis slik uformell musikkføring fokuserer på å plukke låtar frå innspelingar på øyra, at musikaren lyttar til innspelt materiale, og prøver å gjenskapa dette i eige spel, heller enn å lytte til instruksjonar frå lærar, lesa av notemateriell eller gjera øvingar. Tilsvarande presenterer Green (2002) I boka «How popular musicians learn A way ahead for music education» om lytting og kopiering av innspelt materiale: «By far the overriding learning practice for the beginner popular musician, as is already known, is to copy recordings by ear» (s. 60).

Tredje hovudkarakteristikk for den som er utøvar innan uformell musikkpraksis, vil typisk vera at ein er sjølv lært. Viktig læring skjer blant likemenn i grupper. Slike grupper kan i pop og rocksamanheng tenkjast å vera samspelegrupper, men også at ein deler informasjon og kunnskap mellom andre utøvarar på same eller forskjellige instrument. Gjennom lytting, imitering, og observasjon tileignar seg viktig musikalsk lærdom og kompetanse. Innan formell læring vert i staden det heile styrt av ein ekspert, ein vaksen som styrer og rettleiar heile læreprosessen.

Fjerde karakteristikk er korleis utøvaren innan uformell lærepraksis tileignar seg musikalsk kunnskap og kompetanse. Ganske tilfeldige val styrt av personleg smak og musikalsk preferanse gjer at utøvaren assimilerer musikkuttrykk frå den verkelege verda. Slike musikkuttrykk er i denne samanhengen ferdig innspelt materiale frå plate eller liknande. Dette står i sterk kontrast til formell praksis der progresjon vert styrt frå enkel til kompleks, der innhaldet i stor grad er styrt av pensum, karaktersette eksamenar, der repertoar og øvingar er spesielt komponert.

Femte karakteristikk er korleis uformell læring integrerer lytting, utøving/speling, improvisering, og komponering med fokus på kreativitet. Desse bestanddelane utgjer eit heile, og det beskriver korleis ein uformelt trent muskar må tileigna seg slike kompetansar, og at dei alle er med på å beskriva kva det vil sei å vera ein utøvar av musikk innan uformell musikkpraksis. I den formelle praksisen framhevar ein heller reproduksjon av materiale, men ein har også ein tydelegare oppdeling av kompetansar. Med dette meiner ein korleis ein innan formell musikkutdanning tenkjer kring

bestanddelane av musikken som utgjer improvisasjon, lytting, komponering og speling. Særleg kan ein nok sjå eit skilje der popmusikaren spelar sitt eigenkomponerte materiale, medan den klassiske utøvaren sjeldnare omtalar seg sjølv som komponist, improvisator, og heller ikkje engasjerer seg i lytting av musikk som ein vesentleg del av det å vera ein utøvande musikalr.

5.3. Praksisfellesskap

Ein annan teoretikar er Etienne Wenger og boka *Praksisfellesskaber* (2004). Wenger tar i denne boka for seg korleis læring skjer i sosiale fellesskap, såkalla praksisfellesskap. Wenger legg fram: «mine antagelser» (s.14) for kva han meiner er av betydning for læring, om kunnskap, innsikt og menneske kor han skisserer fire premisser:

1. *Vi er sociale væsener. Denne kendsgerning er på ingen måde triviel, men et centralt aspekt af læring.*
2. *Viden drejer sig om kompetence med hensyn til værdsatte virksomheder – så som at synge rent, opdage videnskabelige kendsgerninger, reparere maskiner, skrive digte, være selskabelig, vokse op som dreng eller pige osv.*
3. *Indsigt er et spørgsmål om deltagelse i udøvelsen af sådanne virksomheder, dvs om aktivt engagement i verden.*
4. *Mening – vores evne til at opleve verden og vores engagement deri som någet meningsfuldt- er i siste instans det læringen skal produsere. (s.14)*

Wenger (2004) fokuserer på læring som ein sosial prosess der ein deltar i sosiale fellesskapspraksisar, og at ein gjennom deltaking i slike praksisar konstruerer identitetar. Fyrste premiss er av betydning for denne undersøkinga sidan «Tubesnakes» sin komponerings- og produksjonspraksis er ein sosial aktivitet som ein utøver i fellesskap, kor alle engasjerer seg i samspel og komponering. Ein lærer i lag, og gjer seg erfaringar som ein tar i bruk ved utøving av praksis. Andre premiss handlar om viten, og kompetansar på *værdsatte virksomheder*. Når ein omtalar «Tubesnakes» som ein praksisfellesskap handlar slike verdsatte verksemder om musikalske kompetansar som godt gehør og timing, samt inngåande kunnskap om sound, groove og referansar. Tredje premiss avhenger av at ein engasjerer seg i komponerings- og produksjonsaktivitetar, og på denne måten at ein aktivt deltar i verda, her: at ein deltek i praksisfellesskapen «Tubesnakes».

Fjerde premissen omhandlar for korleis banddeltakarane opplever det som meningsfullt å delta i praksisfellesskapen, bandet «Tubesnakes». Desse premissene som Wenger (2004) omtalar som "antagelser" gjev fokus på læring som *sosial deltaking*. (mi omsetting) (s.14). Wenger skil mellom det ein i daglegtalet kallar engasjement og det han legg i omgrepet sjølv. Med dette skiljet meiner Wenger (2004) at engasjement i denne samanhengen er noko som forpliktar meir enn å engasjere seg i til dømes ein samtale. Engasjement i denne samanhengen er at ein deltar i fellesskapet sine praksisar og at slik deltaking er med og konstruerer identitetar som er knyta til slike fellesskap. Handling og tilhøyrse er stikkord for eit slikt engasjement. Wenger (2004) argumenterer for at deltaking i slike fellesskap er med på å forma kven ein er. Det er med på å forma identiteten til deltakarane og korleis deltakarane sjølv fortolkar eigne handlingar.

5.3.1. Praksisdimensjoner som egenskap ved fellesskab

Vidare i oppgåva vert Wenger sin modell for «Praksisdimensjoner som egenskap ved et fellesskab» (Wenger, s. 90) lagt fram. Her viser Wenger korleis praksisfellesskap oppstår, kva som skil det frå andre fellesskap og samfunn, kva krav det stiller til deltakarane, og korleis dei engasjerer seg i fellesskapet. Wenger (2004) peikar på korleis det sosiale samspelet er med på å utvikla ein fellesskapsidentitet, gjennom det han kallar gjensidig engasjement, men også korleis felles verksemd og felles repertoar vert avspegla gjennom forhandling blant deltakarane. Denne modellen omtalar tre kjenneteikn ved praksisfellesskap og er ein nyttig reiskap for å gjeva eit innblikk fokusert på «Tubesnakes» sin eigen komponerings- og produksjonspraksis. Forskaren ynskjer å sjå eige felt gjennom augo til ein annan praktikal sitt perspektiv. Difor vert ynskje å plassera «Tubesnakes» sin kollektive prosess og praksisfellesskap med fokus på Wenger (2004, s.90) sine tre dimensjonar. Vidare i oppgåva nyttar eg mi omsetting av dei tre dimensjonane:

1. Gjensidig engasjement
2. Felles verksemd
3. Felles repertoar

5.3.2. Gjensidig engasjement

Første punkt er *gjensidig engasjement*. Her peikar Wenger (2004) på at praksis ikkje eksisterer abstrakt, men at: «Den eksisterer fordi mennesker er engageret i handlinger, hvis mening de forhandler innbyrdes» (s.90). Vidare påpeiker Wenger (2004) korleis praksisfellesskap dannar tette relasjonar av gjensidig engasjement når ein møtes i den aktiviteten ein samlar seg rundt. Skal ein ta del i eller vera medlem i eit praksisfellesskap, vert det kravd av deltakarane i slike fellesskap at dei engasjerer seg i det ein gjer. Det vert også påpeika at praksisfellesskap skil seg frå andre sosiale grupper: «Ordet er ikke synonymt med gruppe, team eller nettverk» (s.91). Ein føresetnad for mogleggjering av engasjement vert framheva av Wenger (2004) som særskilt viktig i kvar ein praksis. Slike føresetnader kan vera deltaking i diskusjonar på mail, meldingar, eller andre aktivitetar som for fellesskapet kan vera viktig. Det at gjensidig engasjement vert framheva til å vera noko som mogleggjer praksisfellesskap krevjar ifølge Wenger arbeid. Når ein er ein fullverdig deltakar i ein praksisfellesskap, så vil engasjementet visa seg i personlege utvekslingar som kjem til uttrykk i samtalar, som like gjerne kan handla om siste sladder som arbeidet ein utfører. Slikt arbeid med fellesskapoppretthalding (mi omsetting) er difor ein vesentleg del av slike praksisfellesskap (2004, s. 92). Når ein talar om gjensidig engasjement i ein praksisfellesskap er det ikkje snakk om homogenitet blant deltakarane: «Ja, hver enkelt deltager i et praksisfellesskab finder en unik plads og får en unik identitet, som både integreres og defineres yderligere i løbet af engagementet i praksis. Disse identiteter sammenføres og forbindes med hinanden via gensidigt engagement, men de smelter ikke sammen» (s.93). Gjensidig engasjement vert gjort mogleg like mykje av differensiering som homogenitet blant deltakarane i praksisfellesskapen. Gjensidig engasjementet er forbunde med eigen kompetanse, men også kompetansen til dei andre deltakarane. Slik kan ein knyta eigen viten og kompetanse til andre sitt bidrag, det ein ikkje kan, og det ein ikkje veit. Gjensidig engasjement er difor partiell, både ein ressurs, men og ei begrensing. Deltakarar kan koma med komplementære bidrag, som er særleg synleg hos eit kirurgisk team, men ein kan også ha overlappende kompetanseformer som hos skadebehandlarar i eit forsikringselskap. Wenger (2004) viser til at ein i praksisfellesskap skapar tette interpersonelle gjensidige relasjonar, men at ordet «fellesskap» ikkje kan oppfattast som noko positivt, slik det i ein idealisert form av ordet er: «Fred, glæde og harmoni er derfor ikkje nødvendige egenskaber ved et

praksisfællesskab. Der er uden tvivl masser af uenigheder, spændinger og konflikter mellem skadebehandlere» (s.94). Deltakarane i ein praksisfellesskap er forbunde med kvarandre på ein kompleks måte, kor relasjonane ikkje kan verta redusert til eit enkel prinsipp som makt, lyst, samarbeid eller attrå. Gjensidige relasjoner inneheld det meste som makt, samarbeid konkurranse venskap og hat, men og mykje meir.

5.3.3. Felles verksemd

Andre dimensjonen er Felles verksemd. Her meiner ein: «De virksomheter, der afspejles i vore praksiser, er lige så komplekse, som vi er. De omfatter de instrumentelle, personlige og interpersonlige aspekter af vores liv» (s. 95). Wenger (2004) nemner tre punkt som er med på å halda verksemda saman:

- 1. Den er resultat af en kollektiv forhandlingsproces, der afspejler det gensidige engagements fulle kompleksitet.*
- 2. Den defineres af deltagerne i forbindelse med selve udøvelsen deraf. Den består i deres forhandlede reaktion på deres situation og er derfor i en dybtliggende forstand deres ejendom trods for alle de kræfter og påvirkninger, de ikke har kontroll over.*
- 3. Den er ikke blot et erlæret mål, men skaber blandt deltagerne relationer af gensidig ansvarlighed, der bliver en integrerende del af praksis (s.95).*

Wenger (2004) beskriver korleis skadebehandlarane i forsikringsselskapet Alinsu frå selskapet si side har krav om at praksisen skal vera å utføra skadebehandling. Men når skadebehandlaren med sitt gjensidige engasjemnet engasjerer seg i praksisfellesskapen, så omhandlar dette meir enn kva som vert krevd av selskapet. Verksemda som skadebehandlarane i fellesskap forhandlar fram er meir kompleks sidan den omfattar all energi skadebehandlarane brukar på å gjera sitt virke innanfor institusjonen sine krav, men også at ein gjer arbeidsstaden ein plass som ein orkar å vera på (s. 96). Verksemda er ikkje felles fordi alle meiner det same, men den er forhandla fram av fellesskapen. Å koordinera ynskjer og det å tola forskjellar er ein del av prosessen. Wenger (2004) argumenterer for at praksisfellesskap ikkje kan bli sett på som uavhengig frå historisk, sosial, kulturell og institusjonell kontekst, som gjev ressursar og avgrensingar. Sjølv om praksisfellesskapen oppstår innanfor dei rammer det er meint å operera i så er det deltakarane som eig verksemda. Nokre deltakarar kan ha meir makt enn andre, men den forhandla verksemda må likevel sjåast på som noko ein kollektivt bringer fram i

fellesskap, av fellesskapen. Slik forhandla verksemd skapar ansvarleggjering mellom deltakarane. Desse ansvarleggjeringsrelasjonane omfattar kva som er av betydning, og kva som ikkje har det, kva som er viktig, og kvifor det er viktig, kva ein skal gjera, og kva ein ikkje skal gjera, kva ein skal vera oppmerksam på , og kva ein skal sjå bort ifrå, kva ein skal snakka om, og kva ein skal la ligga, kva ein skal forsvara, og kva ein skal ta for gitt, kva ein skal avsløra, og kva ein skal halde for seg sjølv, kva tid handlingar og artefaktar er gode nok og når dei skal bli forbetra eller utvikla (mi omsetting, s.99). Ei definering av felles verksemd må sjåast på som ein prosess der ansvarsrelasjonar kjem til uttrykk gjennom evna til å forhandla handlingar som verksemda må holde seg ansvarleg for.

5.3.4. Felles repertoar

Tredje dimensjonen er felles repertoar. Her presenterer Wenger (2004) korleis utøving av felles verksemd med tida gjev ressursar til meningsforhandling. Med dette meiner han at når ein har stått i ein praksisfellesskap over tid vil det bli utvikla eit repertoar av: «...rutiner, ord, værktøjer, måder at gøre ting på, historier, gestus, symboler, genrer, handlinger eller begreber, som fællesskabet har produceret eller indoptaget i løbet av sin eksistens, som er blevet en del af dets praksis» (s.101). Dette repertoaret gjev ressursar for meningsforhandling ved at det omfattar korleis medlemmene uttrykker meningsfulle utsegner om verda, om eigen identitet og medlemskapsform i praksisfellesskapen. Wenger (2004) nemner to kjenneteikn for repertoaret i ein praksis dersom den skal gje ressurs til meningsforhandling. Repertoaret skal reflektera gjensidig engasjement si historie og det er av natur fleirtydig (mi omsetting, s.101). Ord, artefaktar, gestar og rutinar vil ein kunna kjenna igjen i relasjonen om historisk gjensidig engasjement, men dei må også kunna nyttast til å beskriva nye situasjonar. Når handlingar og artefaktar har ei fortolkingshistorie ein kan kjenna igjen, så er dei ikkje berre ei avgrensing av meiningar, men det kan nyttast i produksjon av nye meiningar. Wenger (2004) viser korleis ein metafor kan nyttast som eksempel der tyding skal gjenforhandlast: «Når flertydighed kombineres med historie, er den ikkje ensbetydende med fravær eller mangel på mening. Den er derimod en betingelse for negatiobilitet og dermed en betingelse for selve muligheten for mening» (s.102).

5.4. Ein ny praksisepistemologi om kunnskap i handlingar

I «The reflective practitioner How professionals think in action» av Donald A Schön (1991) skriv forfattaren om korleis profesjonelle veit meir enn kva dei klarar å setja ord på. Dette ordleggingsproblemet blir eksemplifisert i forordet gjennom eit fiktivt møte mellom praktikaren og akademikaren der praktikaren kjem med utsegn om at det er vanskelig å setje ord på sin eigen kunnskap, at han ikkje vil ordleggja seg fordi kunnskapen ikkje går an å beskriva. Schön (1991) peikar vidare på at denne haldninga har laga stadig større avstand mellom forskning, og praksis, universitet og profesjonar. Han etterlyser ein «epistemology of practice» (viii). I kapitelet «From Technical Rationality to Reflection-in-Action» viser Schön (1991) korleis ein i dagliglivet demonstrerer kunnskap som ein har vanskar med å setja ord på, og dersom ein prøver å ordleggja seg om denne kunnskapen, så vil slike beskrivingar vanskelig skje, eller dei kan vera feil. Schön argumenterer for korleis slik ordinær kunnskap verkar å ligga i handlingsmønster, ved at kunnskapen er taus, den ligg i kjenslene kring stoffet, dei tinga ein engasjerer seg med (s. 49). Schön (1991) viser også til korleis profesjonelle nyttar seg av tacit kunnskap i dagleg praksis når dei gjer tallause bedømmingar av kvalitet, og at dei kjenner igjen mønster og fenomen, utan at dei kan gjera reie for alle kriteria som ligg bak slik bedømming. I møte med forskingsbasert teori og teknikk er praktikaren avhengig av taus kunnskap: «...he is dependent on tacit recognitions, judgements, and skillfull performances» (Schön, 1991, s.50). I sitatet under visar Schön (1991) til korleis profesjonelle og vanlige folk (ikkje-profesjonelle) stadig også reflekterer over eigen utføring, når dei demonstrerer taus kunnskap:

There is some puzzling, or troubling, or interesting phenomenon with which the individual is trying to deal. As he tries to make sense of it, he also reflects on the understandings which have been implicit in his action, understandings which he surfaces, criticizes, restructures and embodies in further action. (Schön, 1991, s.50)

Dette kan vera refleksjonar kring kjenneteikn, kriterier for bedømming, prosedyrar ved utøving av dugleikar. Ein slik kunnskap gjennom utøving, ein know-how kan ifølgje Schön (1991) verta demonstrert når linedansaren går over lina, eller baseballpitcheren som endrar kastemåte gjennom ein kamp, kor han adapterer teknikk, intensitet for å spela på den som skal slå, slagmannen sine svakheiter. Schön (1991) argumenterer vidare at sjølv om ein kan knyta refleksjonar og tankar til utøving av dyktig praksis, så

ligg det mykje kunnskap i spontan oppførsel, dyktig praksisutøving som heller vert kjenneteikna ved at den er demonstrert gjennom handling. Det er ein ordinær, praktisk kunnskap, ein «Knowing in action». Schön (1991, s.50). Schön (1991) argumenterer for at dersom sunn fornuft anerkjenner at ein kan demonstrera kunnskap gjennom handling, så vil det og vera mogleg å anerkjenna at ein somme tider tenker medan ein handlar, reflection-in-action. Særleg interessant for denne undersøkinga er eksempelet som Schön (1991) nyttar for å demonstrera reflection-in-action: «When good jazz musicians 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» (s. 55). Schön argumenterer vidare at dei mangfaldige objekt som praksisutøvaren rettar sin reflection-in-action og reflection-on-action mot vil variere like mykje som praksisutøvaren sine knowing-in-actionsystem som han brukar i møte med like varierende fenomen:

He may reflect on the tacit norms and appreciations which underlie a judgement, or on the strategies and theories implicit in a pattern of behaviour. He may reflect on the feeling for a situation which has led him to adopt a particular course of action, on the way in which he has framed the problem he is trying to solve, or on the role he has constructed for himself within a larger institutional context. (s.62)

5.5. Taus kunnskap, *tacit knowing*

Når det gjeld mennesket sin bruk av taus kunnskap, tacit knowing viser Schön (1991) til boka «The Tacit Dimension» skriven av Michael Polanyi (1983) i framlegginga vert også nytta den norske utgåva av boka «Den tause dimensjonen En introduksjon til taus kunnskap» (2000). Deler av boka som kan vera med på å gje eit teorigrunnlag til hjelp når ein søker å forstå omgrepet *tacit knowing*, eller på norsk, taus kunnskap vert omtala her. For å beskriva kva ein meiner med taus kunnskap brukar Polanyi eksempelet med eit ansikt. Ein klarar å kjenna igjen eit ansikt blant tusen, til og med millionar av andre, men ein klarar ikkje å beskriva korleis ein er i stand til å gjere det. Sitatet «...vi kan vite meir enn vi kan si» (2000, s. 16) beskriver denne formen for kunnskap.

Polanyi (1983) sitt omgrep seier altså noko om at menneske veit meir enn dei sjølv klarar å setja ord på. I boka «The tacit Dimension» beskriver forfattar Michael Polanyi (1983) korleis taus kunnskap kan forklarast ut frå det kroppslege: «Because our body is

involved in the perception of objects, it participates thereby in our knowing of all other things outside» (1983, s. 29). I sitatet over er kroppen deltakande i persepsjonen av dei artefaktar, eller objekta ein omgir seg med. Når ein talar om slik kroppsleg persepsjon, kan ein vanskeleg skilja mellom tanken og kroppen.

I andre kapitlet i boka fortel Polanyi (1983) i bilete om eit lærar-elevforhold. (mi omsetting av *master og pupil*) der eleven observerer læraren sine rørsler, og tar del i og engasjerer seg i utøvinga, performansen på ein kroppsleg måte: «He must try to combine mentally the movements which the performer combines practically and he must combine them in a pattern similar to the performance pattern of movement» (s. 29-30). I dette eksempelet kjem læring som resultat av to typar innleving, *indwelling*, for læraren sitt vedkomande: Innleving gjennom å leva seg inn i koordinerte rørsler som del av sin eigen kropp. Og: for eleven sitt vedkomande innleving når eleven lever seg inn i rørslene frå utsida, og internaliserer desse. Liknande eksempel vert lagt fram av Polanyi (1983) når han samanliknar slik kroppsleg internalisering av kunnskap med sjakkspelaren som studerer meisteren sine trekk, for å kunna forstå korleis han tenkte. I begge eksempla over er det gjennom innleving av kva meister eller lærar gjer som skapar læring.

5.6. Akkordprogresjonar og notasjon i populærmusikk

I artikkelen «The logic of Six Based Minor for Harmonic Analyses of Popular music» argumenterer Trevor de Clercq at ein i populærmusikk med fordel kan nytta det han kallar for «six based minor». de Clercq (2021) viser til at ein i popmusikk ikkje alltid vil klara å finna eit fast tonalt senter. I argumentasjonen er Nashville-notasjon med som eit eksempel på ein noteringspraksis som vert nytta av profesjonelle studiomusikarar, særleg i Nashville Tennessee (s.2). Nashvillenotasjonen nyttar vanlige arabiske tal i motsetning til tradisjonell vestlig akkordteori der ein har nytta romertal. Men det er ikkje symbola som vert nytta som er viktig for argumentasjonen, heller det at ein i «six based minor» lar kvar akkord få eit talnamn ut frå kvar grunntonen eksisterer i ein durskala, uavhengig av tonalt senter. Identifiseringsproblemet av tonalt senter som de Clercq viser til meiner Mark Richards (2017) også å finna når han peikar på korleis det i «Axis progressions» til tider er vanskelig å bestemme tonika i fireakkordprogresjonar Dette er progresjonar med akkordar som Am F C G (og dei transponerte variantane), som blir repetert gjennom songen (s. 1-2). Kvar av dei nemnte akkordane kan stå fyrst i

rekka, og i ulik rekkefølge, men Richards argumenterer at det er særleg vanskeleg å finna tonalt senter når startakkorden er Am eller C. Desse Axisprogresjonane har ifølge Richards (2017) dominert popmusikken siste tiåra, men ein finn døme på same problem i rockemusikken. Liknande tankar finn ein og hos de Clercq (2021) som peikar på at musikkteoretikarar i seinare tid har vist til at det å finna eintydig tonika når ein vert presentert ein musikkpassasje, kan vera vanskeleg noko som særleg er problemet ein støtter på når ein noterer musikk etter *one-based minor* (s.3)

5.7. Double Tonic in Rock Music

Drew Nobile (2020) presenterer i artikkelen «Double Tonic in Rock Music» at det i fleire av rocken sine treklangsprogresjonar kan vera nyttig å operera med to tonale senter, *double tonic* i motsetnad til klart definert tonika når progresjonen kan oppfattast som tvitydig. Nobile (2020) viser til at sjølv om akkordane som vert nytta i rocken er enkle, vil det dukke opp problem når eitt tonalt senter skal defineras: «Indeed it is perhaps *because of rock`s harmonic simplicity that an unequivocal key often fails to emerge*» (s. 207). I argumentasjonen viser Nobile (2020) til Richards (2017) og peikar på at ein i axis-progresjonar oftast er problem knytta til det å definera eit utvitydig tonalt senter.

5.8. Om dur og moll i blues og rock

I artikkelen «The Hendrix chord: blues, flexible pitch relationships, and self-standing harmony» tar Rob Van Der Bliet (2007) for seg Jimi Hendrix sin musikk med utgangspunkt i korleis han har nytta dominantakkorden E7#9, og korleis Hendrix nyttar bluesspel i improvisasjonar og korleis gitarakkompagnement kan sjåast på som tvitydig harmonikk. Sidan Hendrix er ein av dei aller viktigaste inspirasjonskjeldene til «Tubesnakes», så vil forskning på gitarspelinga til Jimi Hendrix også kunna nyttast når ein beskriver korleis «Tubesnakes» nyttar blues i songane som vert komponert og produsert. Særleg nyttig er det når ein skal beskriva korleis bandet i sin praksis nyttar molltersar over durakkordar, og korleis dette fleksible synet på moll og dur gjer seg til kjenne i improvisasjonar som er å finna på «Tarred and Feathered» (Haldorsen et al., 2019) og «Handful of Dust» (Haldorsen et al., ikkje utgjeven-a). Van Der Bliet (2007) viser til korleis ein i Jimi Hendrix og anna bluesbasert musikk vil finna at relasjonen mellom stemme, gitar og bass heller bør bli definert gjennom rytme, takt og

grunnleggjande akkordprogresjonar med grunntonerørsler heller enn gjennom strukturert og målorientert stemmeleiing (mi omsetting, s. 345). Når det gjeld melodiar innan bluesen viser Van Der Bliëk (2007) til korleis bluesartisar operer med eit fleksibelt forhold til intonasjon og pitch:

Melodic activity in the blues idiom is characterized by pentatonicism that includes several mobile or flexible intonated pitches (usually referred to as blue notes) with stylistically consistent note bending or inflections around the third, seventh, fifth, and to a lesser extent sixth and second degrees, combined with specific types of articulation and phrasing (Van Der Bliëk, 2007, s. 344).

Liknande finn ein hos Weisethaunet (2001) I artikkelen «Is there such a thing as the ‘blue note’?» der han presenterer korleis bluesfrasering ikkje kan forklarast ut frå ein skala, men heller vera basert i samspel, bendingar, slurs, mellom tonar over bassunderlag og kontrasterande akkordar (mi omsetting, s. 107). For å demonstrera korleis bluesmusikaren nyttar seg av både dur og molltersar nemner Weisethaunet (2001) mellom anna Stevie Ray Vaughan si innspeling av songen «Texas Flood» (Davis & Scott, 1983).

6. Drøfting

Gjennom arbeidet med denne undersøkinga har problemstillinga vore:

1. Korleis formar bruken av musikalske referansar komposisjons- og produksjonsprosessen til bluesrockbandet «Tubesnakes» og korleis vert slike referansar kommunisert?
2. Kva overføringsverdi har innsikt i denne prosessen for andre som opererer i same felt?

Desse spørsmåla har ein freista å svara på ved å gjennomføra eit kvalitativt gruppeintervju med vekt på «Tubesnakes» sin komponerings- og produksjonsprosess. I intervjuet samtala ein om bandet sine tidlegare utgjevingar, men også tre låtar frå den neste plata som er planlagt utgjeven i løpet av 2023. Intervjuet var særleg fokusert på bruken av referansar, men og korleis ein kommuniserer musikalske idear når ein ikkje nyttar seg av notasjon. Intervjuet tar også for seg banddemokrati, kven som tek avgjersler, roller og nonverbal kommunikasjon.

6.1. Ein uformell lærepraksis

Med utgangspunkt i Green (2006) sine fem kjenneteikn for uformell musikk læring ynskjer ein å plassera praksisfellesskapen innanfor ein uformell lærepraksis. Relevant litteratur vert presentert undervegs.

Fyrste kjenneteikn handlar om val. Ein musikar innan uformell lærepraksis vil typisk sjølv bestemma kva musikk ein skal fordjupa seg i. I denne undersøkinga er det særleg referansar som kan vera med på å beskriva bandet sine val. I funnkapitelet er det gjort reie for ei rekke med referansar som «Tubesnakes» har nytta seg av under komponering og produksjon av musikk. Ikkje berre gjer bandet val kring kva musikk dei skal fordjupa seg i, men ein nyttar desse vala til å beskriva akkordgangar, sound, groove, sjanger, spelemåtar og tonalitet. Desse vala påverkar korleis «Tubesnakes» sine eigne komposisjonar skal låta. Til dømes har ein fordjupa seg i Jimi Hendrix sin musikk, noko som særleg pregar «Tubesnakes» sine utgjevingar. Sjølv om ein i funndelen kan visa til at ein under innspeling av visse låtar har nytta seg av Hendrix sine oppgangar, akkordar, rytmegitar og licks, vil det nok vera feil å ikkje anerkjenne at Hendrix som fenomen har forma «Tubesnakes» sin musikk meir enn kva som kjem til uttrykk i funndelen.

Eit anna val bandet har gjort er å identifisera seg med er Texasbluesen, særleg representert av Stevie Ray Vaughan. I funnkapitelet nemner PI korleis «Tubesnakes» etter kvart måtte koma seg vekk frå referansane sine, sidan publikum i så stor grad knytte «Tubesnakes» sin musikk opp til texasbluesen til Vaughan. Då gjekk ein aktivt inn for å ta andre val kring bandet sine referansar, noko som særleg prega plata «Walking» (Bergseth et al., 2015), men også «Tarred and Feathered» (Haldorsen et al., 2019).

Det andre kjenneteiknet som karakteriserer ein uformell lærepraksis er ifølge Green (2006) det at ein lyttar til innspelingar av andre artistar, og lar desse innspelingane vera utgangspunkt for eige spel, heller enn å nytta seg av notar eller få instruksjonar frå ein lærar. I «Tubesnakes» nyttar ein ikkje nedskrive materiale når ein komponerer eigen musikk. Difor har ein lagt seg til ulike strategiar for å kommunisera akkordskifter. I funndelen vert det vist til nonverbal kommunikasjon og kroppsspråk demonstrert

gjennom korleis Johnny nyttar armar og bein når han kommuniserer musikalske idear, sidan han ifølge seg sjølv ikkje alltid klarar å setja ord på kva han vil gjera:

intervju 1, 5, J: Når de spelar så får eg i mitt hovud så kjem det opp ein masse idear, gjerne litt mange til tider. Om koss eg høyre da, og koss ting kunne vore utført.

Sitatet over kan bli beskrive med utgangspunkt i Schön (1991) for å beskriva kva som skjer: «Our knowing is ordinarily tacit, implicit in our patterns of action and in our feel for the stuff with which we are dealing. It seems right to say that our knowing is in our action» (Schön, 1991, s. 49). I funndelen vert det argumentert for at Johnny si utsegn over kan bli sett på som eit uttrykk for refleksjon. No er dette eit tenkt eksempel, men det beskriver ein praksis som ein kan kjenna igjen i øvingslokalet. Schön (1991) peikar på korleis ein i dagleglivet demonstrerer taus kunnskap: «When we go about the spontaneous, intuitive performance of the actions of everyday life, we show us knowledge-able in a specific way. Often we cannot say what it is we know» (49). Slik taus kunnskap vert også beskrive av Polanyi (1983).

Ved fyrste augekast kan denne beskrivinga kanskje passa, ein «knowing-in-action» (s.50). Likevel kan ein argumentera for at sjølv om Johnny ikkje klarar å setja ord på det han vil «seia», så har han ein kompetanse på å bruka kroppen sin til å fortelja kva det er han vil skal bli gjort i situasjonen. Han reflekterer medan han spelar, reflection-in-action, (s.54) og nyttar kropp og mimikk medan han spelar for å kommunisera kva det er han vil skal skje. Når Johnny snakkar om problemet sitt med å uttrykkje musikalske idear er det her snakk om at kunnskapen ligg i handlinga. Når han seier «om koss eg høyre da» tenkjer eg at dette må tolkast som om at han høyrer det i sitt indre, at han reflekterer medan han handlar. I eksempelet under er det PI som står for tolkinga av Johnny sitt kroppsspråk. I funnkapitelet viser eg til PI sitt eksempel der Johnny skal kommunisera ein tenkt synkope her er annotering 2 om same eksempel (intervju 1, 15):

PI: Dersom han meiner at her skal det vera ein synkope, tek han kontakt med kroppsspråket, noko han og gjer dersom han skal minna meg på at "her skjer det noko". Du ser det heilt tydeleg han møter meg med kropp og mimikk.

Green (2006) sitt tredje kjenneteiknet omhandlar korleis ein lærer i uformelle lærepraksisar. Ein er typisk sjølvvlært, der informasjonsdeling vert delt mellom likemenn i gruppe, også på tvers av instrument. Gjennom lytting, imitering og observasjon tileignar ein seg ny læring og musikalsk kompetanse og deler denne i gruppa. «Tubesnakes» operer innanfor ein slik lærepraksis. Ein lærer ilag, og ein finn ut av kommunikasjonsformer ein kan nytta som fungerer. Referansebruken til «Tubesnakes» er eit eksempel på ein praksis som har oppstått, når ein ikkje opererer innanfor ein formell lærepraksis. Den har rot i Green (2006) sitt andre kjenneteikn der ein plukkar låtar frå innspelningar og «spelar på øyret». Det gjer difor meining å sjå på referansebruken som ein utvida del av lytting. Det at «Tubesnakes» spelar på øyret utan bruk av nedskrivne notasjon gjev følger for korleis ein kommuniserer musikalske idear. På Tubesnakes sine konsertar vil ein på kvar einaste konsert finna coverlåtar som bandet har valt å framføra for publikum, og desse låtane har bandet plukka på øyra med det som resultat at ein ikkje alltid veit kva akkord ein spelar. Eit eksempel på ein slik låt frå funnkapitelet er introen til Jimi Hendrix sin «Castles made of Sand» (Hendrix, 1967a) som «Tubesnakes» spelar live i potpurri med «Transformation» (Pavlock, 2019). Denne låten er særlig interessant, sidan den blir brukt som ein referanse når ein skal beskriva ein spesiell type rytmegitar som Hendrix gjorde kjent. Sidan «Tubesnakes» berre spelar nokre få coverlåtar på livekonsertar er den også interessant, av di introen til låten har blitt spelt slik den er på originalinnspelninga på over 20 konsertar utan at ein har kommunisert eller visst kva akkordar den baserer seg på. Introen representerer altså ein form for taus kunnskap, *tacit knowledge*, som vert demonstrert gjennom handling. Det å plukke låtar liknar prosessen Polanyi (1983) omtalar som *indwelling* (s. 29-30), å leve seg inn i. Eksempelet er at ein kompetent utøvar, ein meister lever seg inn i og koordinerer rørslene sine i kraft av å vera i kroppen sin, medan den som observerer lever seg inn i rørslene til meisteren frå utsida. og på denne måten får ei forståing for meisteren sine dugleikar, slik at han kan lære å bli like god. Eg vil dessverre aldri bli like god som Hendrix, men det er likevel gjennom å leva seg inn i Hendrix sitt spel på songen «Castles made of Sand» (Hendrix, 1967a) og læra seg denne at ein har lært å spela den type rytmegitar, noko ein ser igjen i fleire av komposisjonane til «Tubesnakes». Denne kroppsleggjeringa av kunnskap ser ein igjen når Johnny omtalar sin eigen kommunikasjon som at han nyttar «armar og bein» når han kommuniserer med bandmedlemmer.

I funnkapitelet av denne undersøkinga vert det vist til korleis «Tubesnakes» nyttar fingrar for å visa akkordnummer 1, 2, 4 og 5 i tillegg til anten å nikka eller rista på hovudet dersom ein vil eller ikkje vil skifta til neste akkord.

J: (rettar peikefinger opp) "stay on one"

I eksempelet over demonstrerer Johnny «Tubesnakes» sin praksis med å nytta tal og fingrar på ei hand for å signalisera kva for ein akkord ein skal skifta til eller ikkje under spelning. Grunnen til at han seier «stay on one» er at han gjev beskjed at sjølv om ein kanskje ville ha gått vidare til neste akkord, skal ein no fortsetja å spela vidare på einaren, fram til neste handsignal eventuelt nikkerørsle kjem. Eit funn i denne undersøkinga er at «Tubesnakes» feilaktig har beskrive denne bruken av tal for akkordar som nashvillesystemet. Det var ikkje før ein måtte finne litteratur som kunne beskriva Nashvillesystemet at ein såg at bandet sin kommunikasjon av akkordar ikkje kunne beskrivast med rot i «six-based minor» (de Clercq, 2021), slik den er kommunisert i eit ekte Nashvillesystem.

Fjerde karakteristikken til Green (2006) handlar om korleis ein i uformell lærepraksis tileignar seg kompetanse og kunnskap. Personlege val og preferansar styrer prosessen for utvelging av innspelt låtmateriale frå den verkelege verda og utgjer eit sjølvvalt «pensum». Dette kan ein knyta til bruken av referansar hos «Tubesnakes», der presenterte referansar gjev musikarane i «Tubesnakes» eit felles pensum å forholde seg til, som ein deler. I funndelen vert Jimi Hendrix presentert som ein referanse som er særleg nytta av «Tubesnakes». I litteraturdelen av denne oppgåva vert det vist til forskning på blues, rock og Jimi Hendrix sitt spel spesielt (Van Der Bliet, 2007). Det at ein i så stor grad vel å lena seg på Hendrix når ein spelar og komponerer musikk i «Tubesnakes» kan vera med på å forklara «problemet» med å kommunisera akkordar, tonalt senter i tillegg til praksisen å spela molltersar over durakkordar. I funndelen vert det vist til at det var knytt noko forvirring til tonalt senter på låten «In the Deep End» (Haldorsen & Hauan, 2019b). I intervjuet vart RM overraska over at ein i introen på demoen starta med akkordane C-Am for så å skifta til Am-C i verset. Det går fram av annoteringa til transkripsjonen at det same hadde hendt før på ein livekonsert. Dette kan forklarast ut frå Richards (2017), som peikar på at det i axis-progresjonar vil opplevast

vanskeleg å identifisera eit tonalt senter. Dette er fireakkordprogresjonar med akkordar som AM, C, F G der ein kan stokke om på rekkefølga, Dei fire akkordane vert repetert gjennom songen. Richards (2017) viser til at det er særleg vanskeleg å identifisera tonalt senter i slike progresjonar når dei byrjar på C eller Am. Medan akkordprogresjonen til «In the Deep End» ikkje kan kategoriserast som ein axis progresjon, så nyttar den dei same akkordane. Her frå slutten av verset inn i refreng. Refrenget startar på G: |AM |C |G |F |C | Sidan Richards viser til at det er vanskeleg å definera tonalt senter når akkorden er AM eller C i axisprogresjonar, kan dette nyttast som ein del av forklaringsgrunnlaget for kvifor ein opplever det som vanskeleg å definera eit tonalt senter i «In the Deep End» (Haldorsen & Hauan, 2019b). Kanskje kan Drew Nobile (2020) sitte på løysinga der ein heller brukar to tonale senter for å beskriva tonaliteten i songen? Uansett korleis ein omtalar tonalt senter i låten, vil ein møte problemet: Er det C eller Am ein skal starta på? Truleg vil forskingsfokuset songen har fått gjera sitt til at feilspeling ikkje skjer fleire gonger. Forvirring rundt tonalt senter kan også forklarast ut ifrå den sjangeren som «Tubesnakes» operer i. Dersom ein set fokuset på bruken av moll og durtersar over akkordunderlag som består av durakkordar, vil ein kunne finna dømer på at ein i «Tubesnakes» har eit liberalt kva tid ein nyttar dur og moll. Tar ein for seg soloane på låten «Best of Me» (Hauan, 2022), vil ein høyre at ein i stor grad spelar mollters over durakkordar, same er tilfellet for improvisasjonane på «Tarred and Feathered» (Haldorsen & Hauan, 2019d). I litteraturkapitelet er det referert til forskarar som viser til at denne praksisen er vanlig blant bluesmusikarar. Weisethaunet (2001, s. 107)) nemner Stevie Ray Vaughan sitt spel på låten «Texas Flood» (Davis & Scott, 1983) som eksempel. Her nyttar Vaughan mollters gjennom heile låten, men han nyttar bendingar slik at somme tider ligg tersen mellom dur og moll. «In general, blues phrasing is based on a very subtle play of tonality, where rhythmic attack, microtonality and bending of strings creating an interplay between major and minor...» (s.107).

Typisk for ein musikar innanfor uformell lærepraksis er at ein integrerer lytting, komponering, speling og improvisering, som til saman dannar eit heile. Dette omtalar Green (2006) som femte karakterestikken til uformell læring. I funndelen av denne undersøkinga vert det vist til korleis «Tubesnakes» inkorporerer desse fire i bandet sin praksis. Ein gjennomfører lytteøkter som del av det sosiale, men og som ein del av det å kommunisera musikalske idear når ein komponerer og produserer musikk der refreransebruk er ein vesentlig del av eksisterande komponerings- og

produksjonspraksis. Somme tider vert referansane kommunisert implisitt, og andre gonger eksplisitt. Her om ein shufflegroove og gitarspel og lyd med referanse til ZZ top:

Interjvu 3, 133: RM: Tenkjer du skjegg, mescal og Texas?

Referansen er limen i «Tubesnakes» sin musikk, og den viser seg i improvisering, komponering, speling og lytting, den er eit uttykk for uformell læring.

6.2. Demokratisering av komponeringssamhandlingar

Når det gjeld komponering vert det i funndelen vist til korleis komponerings-samhandlingane til Tubesnakes har utvikla seg over tid. Ein har argumentert for at «Tubesnakes» har gått frå å vera særleg styrt på innspelinga «Walking» (Bergseth et al., 2015), og at ein i løpet av innspelinga av «Tarred and Feathered» (Haldorsen et al., 2019) opna opp for fleire innspel frå andre enn låtskrivar og produsent. Eit funn er at når bandet vert presentert for preproduksjonar, der komponerings- og produksjonsval allereie er tatt, så opplever banddeltakarane at ein i mindre grad er med på å ta avgjersler. Likevel bør det nemnast at grunnen til at PK nytta seg av preproduksjonar på eigne låtar var at dei då skulle vera lettare å selja inn til RM. Som nemnt i funndelen kan det tenkast at RM kan ha hindra banddemokratiet.

6.3. Ein praksisfellesskap

I det følgande vert det lagt fram korleis «Tubesnakes» sin komposisjons- og produksjonspraksis kan karakteriserast som ein praksisfellesskap som skissert av Etienne Wenger (2004). I funnkapitelet vert «Tubesnakes» sine komponeringssamhandlingar over tre innspelingar presentert. Her ser ein at det har vore ei utvikling av komponerings- og produksjonsprosess når ein samanliknar innspelingane «Walking» (Bergseth et al., 2015), «Tarred and Feathered» (Haldorsen et al., 2019) og «Handful of Dust» (Haldorsen et al., ikkje utgjeven-a). Alle dei tre innspelingane kravde gjensidig engasjement av i praksisfellesskapen, om det ein var der for å gjera, å komponera og produsera ny musikk. Medan komposisjonane på «Walking» (Bergseth et al., 2015) var bestemt på førehand med preproduksjonar, så opna ein meir for innspel frå dei andre banddeltakarane i løpet at innspelinga av «Tarred and Feathered» (Haldorsen et al., 2019). Dersom ein ser dei tre låtane som er innspelt på «Handful of Dust» (Haldorsen et al., ikkje utgjeven-a) under eitt, så har «Tubesnakes» no kome fram til ei samarbeidsform som er meir demokratisk.

6.3.1. Gjensidig engasjement

Mogleggjering av gjensidig engasjement er presentert av Wenger (2004) som eit sentralt element i praksis (S. 91-92). For «Tubesnakes» sin del vil det sei at ein møter opp på øving og innspelingsøker, og at ein er forberedt på oppgåva. Engasjementet til kvar enkelt deltakar er ikkje berre knytt til øvings- og innspelings situasjonen, men at ein tar del i samtalen kring komponering og produksjon av nytt materiale. I innleiinga på denne undersøkinga vert det vist til korleis «Tubesnakes» i stor grad nyttar digital kommunikasjon rundt bandet sin praksis. Det er forventa at alle bandmedlemmer engasjerer seg digitalt i bandet sine facebook messenger-chattar om studioarbeid, booking og generell kommunikasjon. Slike aktivitetar omtalar Wenger (2004) som fellesskapsoppretthaldande aktivitetar (s. 92). Dersom ein skal kategorisera «Tubesnakes» sin komponerings- og produksjonspraksis som det Wenger (2004) omtalar som ein praksisfellesskap, er det nyttig for argumentasjonen at ein viser til kva handlingar bandmedlemmene engasjerer seg i der handlinga si meining er vorten forhandla fram i fellesskapen (s. (90). Her kan ein vise til korleis komponerings- og produksjonspraksis har forandra seg over tid. Handlingen å komponera har vorten endra fordi den har blitt forhandla fram. Banddeltakarane sitt gjensidige engasjementet vil ifølge Wenger (2004) vera forbunde med deltakaren sin kompetanse, men at ein også nyttar seg av dei andre bandmedlemmene sin kompetanse (s. 93). Kvar og ein av bandmedlemmene bidrar på sine respektive instrument, og ein kan argumentera for at ein i så måte kjem med komplementære bidrag i komponerings- og produksjonspraksisen til «Tubesnakes». Somme tider kan kompetansen vera overlappande som er tilfelle når PK til dømes gjer miksar, deler desse digitalt, der kvar og ein må inn og kommentera arbeidet (s.93).

6.3.2. Felles repertoar

Ifølge Wenger (2004) vil ein over tid få ressursar til meningsforhandling gjennom utøving av felles verksemd (s. 100-101). Med dette meiner ein at ein utviklar eit repertoar av metodar, symbol, handlingar og gestar. Det omhandlar omgrep, verkty, og historiar og handlingsmåtar. I «Tubesnakes» er referansebruken ein del av praksisfellesskapet sitt repertoar. I funndelen vert det vist til korleis ein ynskte å skapa

avstand til bandet sine referansar. Stevie Ray Vaughan vart nemnt som ein referanse som bandet alltid vart knyta opp mot. Då tok ein eit aktivt val, og orienterte referansebruken mot band som BigBang. Kroppsspråk vert vist til i funndelen for å vera noko som kan beskriva ein måte som «Tubesnakes» gjer ting på (s. 101). Det har tidlegare vore argumentert for at denne bruken av kroppsspråk kan vera eit uttrykk for ein reflection-in-action som definert av Donald Schön (1991) Andre måtar å gjera ting på er «Tubesnakes» sin bruk av fingerteikn på ei hand for å visa akkord nummer 1, 2, 4 og 5. Som nemnt i funndelen av denne undersøkinga har ein feilaktig beskrive bandet sin bruk av tal for å kommunisera akkordar som eit Nashvillesystem. Etter at ein oppdaga dette, har ein no fått ein ny ressurs for meningsforhandling, der bruken av Nashvillesystemet kan letta kommunikasjonen kring akkordar når tonalt senter kan oppfattast som vanskelig å identifisera. Eit umiddelbart problem vil vera å finna fingerteikn som også kan dekkja tala 6 og 7. Uansett må denne symbolbruken bli forhandla fram i fellesskapen slik at den blir ein del av Praksisfellesskapen sitt repertoar.

6.3.3. Felles verksemd

Når banddeltakarane gjennom gjensidig engasjement er engasjert i praksisfellesskapet «Tubesnakes» inneberer dette at ein i fellesskap har forhandla fram verksemda. Wenger (2004) anerkjenner at medlemmene i slike praksisfellesskap kan ha ulik makt, der nokon har meir å sei enn andre (s. 98). Likevel er verksemda forhandla fram i fellesskapet der slik forhandling gjer deltakarane ansvarleg. Det er banddeltakarane som eig praksisfellesskapen «Tubesnakes», der kvar og ein har vore med på å forhandla fram ei verksemd der det å tole forskjellar og ynskjer krav er ein viktig bestanddel av prosessen. Slike ansvarleggjeringsrelasjonar kan vera knytt til kvalitet. Til dømes kva tid er artefakten er «god nok» som nemnt i funndelen der RM var misnøgd med trommeopptaket under innspeling av «Blues Astray» (Haldorsen, 2019). Eit anna eksempel er kva tid ein skal starta på nytt med innspeling i staden for å prøva å fikse innspelinga i etterkant.

7. Avslutning

I denne undersøkinga har ein gjennom å skildra «Tubesnakes» sin komponerings- og produksjonspraksis, søkt å avdekka korleis bandet nyttar referansar for å kommunisera musikalske idear. Undersøkinga er definert som eit praksisleia forskingsprosjekt der artefakten er «Tubesnakes» sin musikk, representert gjennom plateutgjevinga «Tarred and Feathered» (Haldorsen et al., 2019) og den planlagte utgjevinga «Handful of Dust» (Haldorsen et al., ikkje utgjeven-a). Empirien i undersøkinga baserer seg på eit gjennomført kvalitativt gruppeintervju om bandet sin praksis i tillegg til ei samtaleøkt der ulike demoar, preproduksjonar øvings- og liveopptak vart spelt av og danna grunnlag for diskusjon kring bandet sin bruk av referansar spesielt, og «Tubesnakes» sin komponerings- og produksjonspraksisen generelt. Eit særleg funn i undersøkinga er at eit forskingsfokus på «Tubesnakes» sin praksis har ført til at det har skjedd ei demokratisering av komponerings- og produksjonssamhandlingar slik at alle bandmedlemmer no føler at dei har meir å sei når kva gjeld komponering og produksjon av nytt låtmateriale. Vidare har ein har søkt å identifisera kjenneteikn i «Tubesnakes» sin komponerings- og produksjonspraksis som gjer at ein kan omtala den som det Etienne Wenger (2004) kallar ein *praksisfellesskap*, der læring som sosial deltaking er ein sentral del av teorien. Med basis i Lucy Green (2006) sine fem karakterestikkar for uformell læring har ein argumentert for at «Tubesnakes» sin komponerings- og produksjonspraksis kan vera kategorisert som ein uformell lærepraksis. Ved å definera «Tubesnakes» sine komponerings- og produksjonspraksis som ein praksisfellesskap der uformell læring skjer som del av ein sosial prosess, har betydning for korleis innsikter ein har kome fram til i denne undersøkinga kan vera universelle med overføringsverdi for andre praksisfellesskap, band, og samspelegrupper som operer i same felt. Vidare kan innsikta frå denne undersøkinga også nyttast når ein skal gjennomføra samspeleaktivitetar i skulen. «Tubesnakes» sin bruk av referansar kan vera eit utgangspunkt for å kommunisera musikalske i klasserommet, og det er ein praksis elevane vil kjenna igjen frå andre fag, liknande slik ein til dømes nyttar eksempeltekstar i norskfaget.

8. Kjelder:

- Beard, F., Gibbons, B., & Hill, D. (1973). *Tres Hombres*. På *Tres Hombres* [digitalt album]. USA: Warner Music Inc.
- Beard, F., Gibbons, B., & Hill, D. (1975). *Fandango*. På *Fandango* [digitalt album]. USA: Warner Records Inc.
- Beard, F. L., Gibbons, B., & Hill, D. (1985). *Afterburner*. På *Afterburner* [digitalt album]. USA: Warner Records Inc.
- Beard, F. L., Gibbons, B. F., & Hill, D. (1983). *Eliminator*. På *Eliminator* [digitalt album]. USA: Warner Records Inc.
- Bergseth, K. E., Hauan, P. K., & Vad, L. O. (2015). *Walking*. På *Walking* [digitalt album]. Trondheim: Sonor Records AS.
- Blackmore, R., Gillan, I., Glover, R., Lord, J., & Paice, I. (1972). *Highway Star*. På *Machine Head*. UK/USA: Deep Purple (overseas) Ltd. under exclusive license to Universal Music Group Ltd.
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk* (Vol. nr. 16). Oslo: Pax.
- Candy, L., & Edmonds, E. (2018). Practice-Based Research in the Creative Arts: Foundations and Futures from the Front Line. *Leonardo (Oxford)*, 51(1), 63-69.
doi:10.1162/LEON_a_01471
- Clapton, E., & Cray, R. (1989). *Old Love*. På *Journeyman*. USA: Reprise Records.
- Collins, A., Dixon, W., Lynne, J., Rogers, R. G., & Vad, L. O. (1998). *Tubesnakes*. På *Tubesnakes* [digitalt album]. Norge: Tubesnakes.
- Coole, E., Davenport, J., Green, P., Smith, B., & Vad, L. O. (2002). *Texas Minded*. På *Texas minded* [digitalt album]. Trondheim: Sonor Records AS.
- Creswell, J. W. (2007). *Qualitative inquiry & research design : choosing among five approaches* (2nd ed. ed.). Thousand Oaks, Calif, USA: Sage.
- Creswell, J. W. (2013). *Qualitative inquiry & research design : choosing among five approaches* (3rd ed. ed.). Los Angeles, USA: Sage.
- Davis, L., & Scott, J. W. (1983). *Texas Flood*. På *Texas Flood*. USA: Epic.
- de Clercq, T. (2021). The Logic of Six-Based Minor for Harmonic Analyses of Popular Music. *Music theory online*, 27(4). doi:10.30535/mto.27.4.4
- Dean, R. T., Smith, H., & Armstrong, K. (2009). *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Green, L. (2002). *How popular musicians learn : a way ahead for music education*. Aldershot, UK: Ashgate.
- Green, L. (2006). Popular music education in and for itself, and for 'other' music: current research in the classroom. *International journal of music education*, 24(2), 101-118.
doi:10.1177/0255761406065471
- Green, L. (2008). *Music, informal learning and the school : a new classroom pedagogy*. Aldershot, UK: Ashgate.
- Greni, Ø. (1999). *Wild Bird*. På *Electric Psalmbook* [digitalt album]. Norge: Warner Music Norway.
- Greni, Ø. (2000). *To the Mountains*. På *Clouds Rolling by* [digitalt album]. Norge: Warner Music Norway.
- Haldorsen, R. M. (2018). Sixpence for the shoe. Henta frå:
<https://www.youtube.com/watch?v=BOVjJI-AsWk>
- Haldorsen, R. M. (2019). *Blues Astray*. På *Tarred and Feathered* [digitalt album]. Norge: Tubesnakes.

- Haldorsen, R. M., & Hauan, P. K. (2018). Sixpence for the shoe. På *Sixpence for the shoe* [digital single]. Norge: Tubesnakes.
- Haldorsen, R. M., & Hauan, P. K. (2019a). As the Crow Flies. På *Tarred and Feathered* [digitalt album]. Norge.
- Haldorsen, R. M., & Hauan, P. K. (2019b). In the Deep End. På *Tarred and Feathered* [digitalt album]. Norge: Tubesnakes.
- Haldorsen, R. M., & Hauan, P. K. (2019c). One! Two! Three! Four! På *Tarred and Feathered* [digitalt album]. Norge: Tubesnakes.
- Haldorsen, R. M., & Hauan, P. K. (2019d). Tarred and Feathered På *Tarred and Feathered* [digitalt album]. Norge: Tubesnakes.
- Haldorsen, R. M., Hauan, P. K., & Pavlock, R. (2019). På *Tarred and Feathered* [digitalt album]. Stord: Tubesnakes
- Haldorsen, R. M., Hauan, P. K., Stensletten, J., & Stensletten, P. I. (ikkje utgjeven-a). *Handful of Dust*. Norge: Tubesnakes Records.
- Haldorsen, R. M., Hauan, P. K., Stensletten, J., & Stensletten, P. I. (ikkje utgjeven-b). På *Swimming in the deep* [digital single]. Norge: Tubesnakes Records.
- Haseman, B. (2006). A manifesto for performative research. *Media International Australia*, 118(1), 98-106. Retrieved from <https://journals-sagepub-com.galanga.hvl.no/doi/pdf/10.1177/1329878X0611800113>
- Hauan, P. K. (2019). Tell Me. På *Tarred and Feathered*. Norge: Tubesnakes.
- Hauan, P. K. (2022). The Best of Me. På *The Best of Me* [digital single]. Norge: Tubesnakes
- Hauan, P. K. (ikkje utgjeven). Stay. På *Handful of Dust*. Norge: Tubesnakes.
- Hauan, P. K., & Vad, L. O. (2015). Black Inside. På *Walking* [digitalt album]. Norge: Sonor Records.
- Heath, C., Hindmarsh, J., & Luff, P. (2010). *Video in qualitative research : analysing social interaction in everyday life*. Los Angeles, Calif, USA: Sage.
- Hendrix, J. (1967a). Castles Made Of Sand. På *Axis: Bold As Love* [digitalt album]. UK: Track Records.
- Hendrix, J. (1967b). Little Wing. På *Axis: Bold As Love* [digitalt album]. UK: Track Records.
- Hendrix, J. (1970). Who Knows. På *Band of Gypsys* [digitalt album]. USA: Capitol Records.
- Hiatt, J. R. (1988). Paper Thin. På *Slow Turning* [digitalt album]. USA: A&M Records.
- Jagger, M., & Richards, K. (1969). Gimme Shelter. På *Let it Bleed (Remastered)* [digitalt album]. USA: ABKCO Music and Records Inc.
- Jagger, M. P., & Richards, K. (1994). Thru and Thru. På *Voodoo lounge* [digitalt album]. Nederland: Promopub BV.
- Kvale, S., Brinkmann, S., Anderssen, T. M., & Rygge, J. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju* (3. utg. ed.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Lilliestam, L. (1996). On playing by ear. *Popular music*, 15(2), 195-216. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/931218>
- Mayzes, R. (2021). Musician on a Mission. Henta frå: <https://www.musicianonamission.com/>
- Micha, K., & Clark, W. (1984). Cold Shot Recorded by [Stevie Ray Vaughan]. På *Couldn't stand the Weather* [digitalt album]. Sony Music Entertainment.
- Måge, D. (2017). Dragkamp. På *Dragkamp* [digitalt album]. USA: Distrokid.
- Måge, D. (2022). Daniel Måge. På *Daniel Måge*. enno ikkje utgjeven.
- Nilssen, V. L. (2012). *Analyse i kvalitative studier : den skrivende forskeren*. Oslo: Universitetsforl.
- Nobile, D. (2020). Double-Tonic Complexes in Rock Music. *Music theory spectrum*, 42(2), 207-226. doi:10.1093/mts/mtaa003
- Nyeng, F. (2017). *Hva annet er også sant? : en innføring i vitenskapsfilosofi*. Bergen: Fagbokforl.
- Pavlock, R. J. (2019). Transformation. På *Tarred and Feathered* [digitalt album]. Norge: Tubesnakes

- Polanyi, M. (1983). *The tacit dimension*. Glouchester, Mass, USA: Peter Smith.
- Polanyi, M., & Ra, E. (2000). *Den tause dimensjonen : en innføring i taus kunnskap* (Vol. nr 5). Oslo: Spartacus.
- Popoveniuc, B. (2014). Self Reflexivity. The Ultimate End of Knowledge. *Procedia, social and behavioral sciences*, 163, 204-213. doi:10.1016/j.sbspro.2014.12.308
- Postholm, M. B. (2010). *Kvalitativ metode : en innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier* (2. utg. ed.). Oslo: Universitetsforl.
- Reason, P. (1994). Three Approaches to Participative Inquiry. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (Vol. 244, pp. 325-339). Thousand Oaks, California, USA: Sage.
- Reinholdsson, P. (1998). *Making Music Together*. (doktoravhandling). Uppsala, Sverige.
- Richards, M. (2017). Tonal ambiguity in popular music's axis progressions. *Music theory online*, 23(3). doi:10.30535/mto.23.3.6
- Rowley, R. (2005). Pete's Gear: Lowrey Berkshire Deluxe TBO-1 organ: Baba O'Riley/Won't Get Fooled Again 'synthesizer' sound. Henta frå:
<https://www.thewho.net/whotabs/gear/guitar/lowrey.html>
- Schön, D. A. (1991). *The reflective practitioner : HOW PROFESSIONALS THINK IN ACTION*. England: Ashgate Publishing Limited.
- Scott, R. B., Young, A. M., & Young, M. M. (1979). Highway to Hell. På *Highway to Hell* [digitalt album]. Australia: Australian Music Corperation Pty Ltd.
- Small, C. (2011). *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown, Connecticut, USA: Wesleyan University Press.
- Smith, D. W. (2013). *Husserl* (Second edition. ed.). London: Routledge.
- Solstad, S. H. (2015). *Strategies in jazz guitar improvisation*. (Doktoravhandling). Norges Musikkhøgskole, Oslo.
- Townsend, P. D. B. (1971). Won't Get Fooled Again. På *Who`s Next* [digitalt album]. UK: Fabulous Music Ltd.
- Vad, L. O. (2002). In Your Mind. På *Texas Minded* [digitalt album]. Norge: Sonor Records.
- Van Der Bliek, R. (2007). The Hendrix Chord: Blues, Flexible Pitch Relationships, and Self-Standing Harmony. *Popular music*, 26(2), 343-364. doi:10.1017/S0261143007001304
- Van Manen, M. (1997). *Researching lived experience : human science for an action sensitive pedagogy* (2nd ed.). London, Ont, Canada: Routledge.
- Weisethaunet, H. (2001). Is there such a thing as the 'blue note'? *Pop. Mus*, 20(1), 99-116. doi:10.1017/S0261143001001337
- Wenger, E. (2004). *Praksisfællesskaber: læring, mening og identitet*. Kjøbenhavn, Danmark: Hans Reitzel.
- Wikipedia. (2022). Neo soul. Henta frå 01.06.2022:
[https://en.wikipedia.org/wiki/Neo_soul#:~:text=Neo%20soul%20\(sometimes%20called%20progressive,from%20soul%20and%20contemporary%20R%26B](https://en.wikipedia.org/wiki/Neo_soul#:~:text=Neo%20soul%20(sometimes%20called%20progressive,from%20soul%20and%20contemporary%20R%26B).
- Zahavi, D. (2003). *Fænomenologi*. Frederiksberg, Danmark: Roskilde Universitetsforlag.