

TEKSTURER OG KLANGFARGER

et analytisk perspektiv på min bruk av
strykere i større jazzensembler

David Sætre Hveem

Masteroppgave i jazzkomposisjon for større ensembler
Norges Musikkhøgskole

Mai 2022

SAMMENDRAG

Denne teksten hører sammen med fire komposisjoner for større jazzensembler skrevet underveis i mitt masterstudium, og forsøker å se musikken i et teksturanalytisk perspektiv. Analysene er vinklet mot tekstur og til dels klangfarge slik dette blir definert i sentral litteratur, og hver komposisjon blir grundig gjennomgått med dette som utgangspunkt. Fokuset i teksten, og dermed også i analysene, ligger spesifikt på bruken av strykerne i de to omtale ensemblene, og hvordan de tar del i musikkens tekstur.

I analysene henvises det til vedlagte komplette partiturer, utdrag og reduksjoner underveis i teksten, samt opptak av musikken fra konserter og innspilling.

TAKK

Først og fremst, tusen takk til alle musikerne som har sagt seg villig til å spille musikken min, både den som er omtalt i denne teksten og ellers. Uten dere hadde det rett og slett ikke blitt noe lyd, og jeg hadde verken hatt noe å skrive tekst om eller holde på med. Jeg er evig takknemlig alle dere som tar dere tid til å gi liv til toner, rytmer og akkorder ved å tolke noter, symboler og tekst — både den under, over og mellom linjene.

Stor takk også til mine medstudenter, både nåværende og tidligere: Hadde vi bare hatt mindre pandemi (og mer tid), skulle konsertene blitt mange og de dype, faglige samtalene enda fler.

Kapsel Studio, med Christian Løken i spissen, har stått for råmikser av de fire komposisjonene som hører sammen med teksten, og sørget for at dette (og så mye annet jeg holder på med) låter tipp topp.

Det er også på sin plass å takke Norges Musikkhøgskole for åtte fantastiske år, som jeg i aller høyeste grad har trengt for å forsøke å finne ut hva i all verden denne musikken skal være for noe. Ved nærmere ettertanke kunne jeg kanskje trengt noen fler.

Jeg skylder også en stor takk til Helge Sunde og Geir Lysne, som har vært mine veiledere de siste årene. Helge de siste åtte, fra de første øreåpnerne av noen timer i MPSATSIO og jevnt og trutt gjennom studieløpet, alltid med fantastiske innspill, ordspill og ideer, både musikalsk og ellers. Geir de siste to, og sjeldent har noen vært så til de grader «rett mann til rett tid» for min del: Med uvurdelig erfaring og innsikt, har jeg sjeldent sittet så klistret til skjermen som på våre Zoom-timer for å få med meg hver minste detalj. Uten dere hadde ikke dette studiet eksistert, og vi er alle utrolig takknemlige for hva dere får til, og for at dere så deler det med oss.

Sist, men desidert størst: Tusen takk til deg, Synnøve. Uten deg hadde aldri denne teksten, disse komposisjonene eller dette livet blitt noe særlig. Om man kan si all musikken jeg lager kommer fra et sted, må det være fra deg.

INNHold

Prolog	1
Kapittel 1	
Innledning	2
Kapittel 2	
Begrepet større jazzensembler	5
Kapittel 3	
Gjennomførte prosjekter	8
3.1 Jazzfoniettaprosjektet	8
3.2 Orkesterprosjektet	12
3.3 Valg av ensembler og prosjekter til masterarbeidet	14
Kapittel 4	
Tekstur	16
4.1 Tekstur og orkestrering	17
4.2 Teksturanalyse	18
4.2.1 Walter Pistons Analysis of Orchestration	19
4.2.2 Henry Brants general types of musical material	22
4.2.3 Teksturanalyse og jazz	25
Kapittel 5	
Klangfarger	29
5.1 Klangfarger i større jazzensembler	30
5.2 Min bruk av ulike klangfarger	33
Kapittel 6	
Analyse av egne komposisjoner	36
6.1 Reise	37
6.2 Siste ballade	45
6.3 Engen	51
6.4 Quincunx	54
Kapittel 7	
Avslutning	62
Epilog	64
Litteraturliste	65

PROLOG

Etter innstendig oppmuntring fra lærer Helge Lien om at alle *måtte* ha med en egen låt til samspillstimene andre studieår ved Norges Musikkhøgskole (NMH), skrev jeg min første originale komposisjon noen sinne til en konsert med klassebandet. Til tross for en allerede solid bunke med arrangementer for korps, storband og diverse mindre besetninger, var vegringen stor for å skrive noe selv – så stor at låta fikk tittelen «Okei, da...». Arrangeringsbasillen hadde allerede bitt meg noen år tidligere og for alvor tatt tak høsten før, da jeg hadde de første timene i MPSATSIO med Helge Sunde. «Okei, da...» endte opp som en helt ålreit låt, og førte til at jeg ble bitt av den beslektede komposisjonsbasillen umiddelbart.

Omtrent to år senere var jeg på god vei til å fullføre mitt bachelorstudium og midt i prosessen med å planlegge eksamenskonserten innså jeg at jeg i langt større grad hadde skrevet et program ut fra hva jeg ville uttrykke som komponist enn som bassist, til tross for at det først og fremst var bassist jeg snart var ferdig utdannet som. Ensemblet talte 14 personer, inneholdt blant annet en strykekvartett, og «manglet» piano og gitar. For meg ble erfaringene fra denne konserten og alle problemene jeg måtte løse for å få dette til å fungere kompositorisk, uvurderlige for veien videre som komponist. Dette ble også grunnlaget for de spørsmålene jeg ville problematisere gjennom masterarbeidet.

Musikken til konserten kom i mål takket være daværende basslærer Sigurd Hole og allerede nevnte Helge Sunde; det kan være begge allerede da skjønnte at komposisjonsbasillen hadde spist meg levende for lenge siden.

KAPITTEL 1

INNLEDNING

Eksamenskonserten som avsluttet mitt bachelorstudium var første gang jeg komponerte for noe som kan kalles et større ensemble, og dermed første gang jeg fikk muligheten til å teste ut mine egne musikalske idéer i stort format. Jeg husker fremdeles min egen panikk da jeg skjønnte hvor mange instrumenter (og musikere!) et ensemble på 14 innebærer, og hvordan jeg med frykt skuet utover det tomme partituret i Finale. Hvordan i all verden skulle jeg bruke alle disse instrumentene jeg hadde tilgjengelig, og samtidig klare å gi musikerne noe å gjøre slik at de synes det var verdt å møte opp for å spille min musikk? Siden ensemblet inneholdt en strykekvartett var det naturligvis en utfordring bare å skulle skrive for disse musikerne, da jeg aldri hadde skrevet for stryk tidligere. Men gjennom gradvis utforsking, prøving og feiling, ble musikken til, tone for tone.

Da jeg bestemte meg for å søke masterstudiet i komposisjon, var nettopp denne utforskingen noe jeg ville fortsette med: Mulighetene som ligger i å ha med strykere i større jazzensembler. Som bassist og treblåser kjente jeg naturligvis godt til mulighetene hos ulike blåseinstrumenter og hvordan man kan skrive for en rytmeseksjon. Strykerne derimot var for meg nytt territorie; det er jo heller ikke vanlig kost i det man kjenner som større jazzensembler. Hovedprosjektet i mitt masterarbeid ble derfor å se på hvordan strykere kan bli brukt som en del av større jazzensembler gjennom arbeidet med, og analyse av, mine egne komposisjoner. Fokuset mitt ble tidlig å se spesielt på musikkens tekstur og klangfarger, og hvordan strykerne i ensemblene jeg skrev for kunne brukes på ulikt vis og få ulike oppgaver ut fra et teksturperspektiv – hele tiden med et utgangspunkt om å integrere de best mulig i ensemblet.

For å sitere tidligere medstudent Kristoffer Håvik i hans selvransakende tekst rundt musikalsk form i egne komposisjoner: «Eg har personleg erfaring med, og anekdotisk inntrykk av, at form som

tema er spesielt utsett for å bli noko stemoderleg behandla i skapande jazzundervisning, i alle høve om ein samanliknar med meir «handgripelege» område som harmonilære, arrangeringsteknikkar og dilikt» (Håvik, 2020, s. 3). Dette opplever jeg er tilfellet også når det kommer til tekstur. Slik Håvik opplevde et ønske om å «lausrive [s]eg frå låten», opplevde jeg i konkretiseringen av masterarbeidet et ønske om å løsrive meg fra jazzens typiske teksturer, spesielt slik disse blir presentert i allskens ulike lærebøker om jazzkomposisjon og -arrangering, i et forsøk på å utforske nytt territorium her. Bruken av litt uvanlige jazzensembler var derfor en idé jeg ville holde på, for å kunne gi ulike typer teksturer jeg ikke nødvendigvis var så kjent med fra før.

Bøker om (jazz)komposisjon og -arrangering har en tendens til å følge visse «normer», slik også Håvik påpeker i sin tekst, og tekstur – i likhet med form – har en tendens til å bli noe oversett her, alternativt kun sett i sammenheng med eller som et synonym for *orkestrering*. I likhet med hvordan form er et begrep som kan romme så mangt – i kraft av å kunne omhandle deler av en låt, hvordan en melodi er strukturert, en låts overordnede struktur og oppbygning, eller hvordan denne låta plasserer seg i en konsert/på et album – er jeg av den oppfatning av at å kun se på tekstur som orkestrering blir noe snevert.

Hvordan vi kan analysere ulike former for tekstur i (jazz)musikk måtte derfor også løses, siden jeg opplever at analyse av selv mine egne komposisjoner gir økt kunnskap og refleksjon rundt hvordan disse elementene (og min bruk av de) fungerer. Med tekstur som utgangspunkt åpnet det også noen nye muligheter for analyse av musikken fra ulike vinkler, slik at man ikke alltid må snakke om akkorder, skalaer, *groover*, hvordan solisten navigerte seg igjennom akkordskjemaet og så videre, slik man kanskje har en tendens til i jazzen.

Jeg forsøker derfor å oppsummere denne tekstens mål gjennom følgende forskningsspørsmål:

Hva kan teksturanalyse av egne komposisjoner fortelle om min bruk av strykerne i større jazzensembler?

I spørsmålet legges noen klare føringer med tanke på definisjon og bruk av sentrale begreper og behovet for analyseverktøy, og som nevnt vil jeg også forsøke å se på bruken av strykerne for å gi musikken forskjellige klangfarger gjennom disse analysene.

Siden en av mine primære interesser utover musikk er historie, og jeg gjerne kombinerer disse to når jeg kan, vil jeg vie en del ord til kontekstualisering av min egen komposisjonsvirksomhet gjennom

å trekke noen enkle historiske linjer til hvordan større jazzensembler har utviklet seg, med særlig fokus på bruk av tekstur og klangfarger. Dette gjør jeg samtidig i et forsøk på å belyse det jeg mener er et manglende fokus på spesielt tekstur i mye av litteraturen som finnes om komponering og arrangering for slike ensembler (som ofte har blitt utgitt i «jazzens hjemland», USA) og generelt analyse av jazzmusikk, samt for å tydeliggjøre min egen fascinasjon med alle større jazzensembler som enten ikke er, eller er noe mer enn, et storband i sin tradisjonelle form.

Denne fascinasjonen har sannsynligvis to hovedårsaker: 1) Min egen oppvekst, utdanning og brede virke som kombinert bassist og treblåser, arrangør, komponist og dirigent for storband og større og mindre blåse-baserte besetninger, primært janitsjarkorps og brassband; og 2), hovedveileder Helge Sundes stadige søken etter å lage allskens fantastiske kombinasjoner av instrumenter, blant annet i det etter hvert nokså sjanger- og besetningsmessig brede ensembler NMHs storband, tidvis sammenlignbart med både mammuter, blåhvaler og mastodonter i størrelse.¹ Deltagelse i disse prosjektene har det for min del blitt svært mange av, og jeg setter umåtelig pris på alle sammen.

¹ Eksempler på ensemblesammensetninger og fremførte konserter finnes [her](#).

KAPITTEL 2

BEGREPET STØRRE JAZZENSEMBLER

Både gjennom forskningsspørsmålet og tematikken for denne teksten, og selv i navnet på masterprogrammet² jeg for øyeblikket er tilknyttet, dukker det opp et behov for å definere begrepet *større jazzensemble*. Gjennom de ulike prosjektene jeg har hatt fokus på i masterarbeidet, og i det hele tatt å skulle se på strykeres posisjon i slike ensembler, opplever jeg å ha utvidet min egen forståelse av hvordan et typisk større jazzensemble kan se og høres ut. For hva ligger egentlig i dette begrepet?

De to ordene er oversiktlige og kjente hver for seg, men nøyaktig hva som utgjør et jazzensemble og når et ensemble blir «større», oppleves til tider noe diffust for min del. At et ensemble er «større» innebærer naturlig nok at det er «større enn andre» jazzensembler, men i seg selv sier dette lite om eksempelvis instrumentasjon eller nøyaktig størrelse på ensemblet. Jazzhistoriker James Lincoln Collier (2003) skiller jazzband (eller jazzensembler) i to ulike grupper på nettsidene til Grove Music Online:

smaller groups which play music that is predominantly improvised; and larger groups, in which a substantial amount of the music performed is previously arranged, either worked out in rehearsal and memorized, or actually played from written scores. The determining factor in general is the number of melody instruments in the ensemble: it is widely believed that not more than three or four such instruments can successfully improvise together, and that groups containing a larger number of them must play arranged parts. («[Bands \(jazz\)](#)», 2003)

² Interessant nok blir det aldri definert i studieplanen hva som ligger i begrepet *større ensembler* fra skolens side (NMH, 2022). Det gode sitatet ofte tilskrevet Fats Waller, visstnok originalt ytret som svar på spørsmålet «What is jazz, Mr Waller?», passer vel sjelden bedre i slutten av et studieløp: «*If you don't know by now, don't mess with it!*» (Stearns, 1956, sitert i Cooke & Horn, 2004, s. 286).

Selv om dette er en forenkling som stemmer best i mer tradisjonelle former for jazz, som han også påpeker i neste avsnitt, er det likevel noen viktige poeng her med tanke på behovet for musikalsk organisering idet ensemblet blir av en viss størrelse. Videre, under et avsnitt om instrumentasjon, skriver han at «A basic division between melody (or “front-line”) and accompanying (or “rhythm”) instruments is integral to the concept of ensembles playing in most styles except free jazz.» Antallet melodiinstrumenter i ensemblet legger med andre ord føringer for hvorvidt det er behov for organisering av det musikalske materialet, og det er et skille mellom disse instrumentene og det vi på norsk kaller komp-instrumenter, eller rytmeseksjonen («komp», 2021).³ Slik jeg oppfatter beskrivelsene i sitatene over, er grupper som *ikke* har behov for en slik organisering det vi kan betegne som *mindre* ensembler, mens de ensemblene som har slike behov, kan betegnes som større; med mindre man snakker om friere jazz-former, vel og merke. Regner vi en standard rytmeseksjon som en kvartett bestående av gitar, piano, bass, trommer og bruker den nevnte grensen på tre-fire melodiinstrumenter som kan improvisere samtidig, er det med andre ord sju-åtte personer og oppover som kan regnes som større ensembler med økt behov for musikalsk organisering.

Slik Collier beskriver større jazzensembler ser han det som en naturlig utvikling fra mindre band innenfor New Orleans-jazzen, gjennom bruken av «front-line» i beskrivelsen av melodiinstrumentene og «rhythm» om kompet. Følger vi den tradisjonelle fremstillingen av jazzhistorien er dette en tydelig, naturlig utvikling.⁴ For mange vil nok storband være det naturlige bildet man får av en slik beskrivelse, og for mange musikere er nok dette den ensembleformen man først og fremst forbinder med *større jazzensembler*. Som Grove også påpeker, er *big band* «[a] term used principally to describe the swing bands of the 1930s and 1940s, which consisted of ten to 15 instruments, *although it may be applied to any large ensemble*» («Big band», 2003; egen kursivering). Dette samsvarer med påstanden om at Colliers beskrivelse stemmer aller best i møte med mer tradisjonell jazz, selv om det også sier noe om en potensiell generell oppfatning om at *større jazzensembler* primært sidestilles med storband.

³ I et forsøk på å unngå unødvendig forvirring, vil jeg videre bruke *komp* i betydningen *akkompagnement*, og kalle den delen av en besetning som også kan kalles komp, for *rytmeseksjon*.

⁴ Eksempelvis i boken **Experiencing Big Band Jazz** trekker Jeff Sultanof en slik linje, og påpeker også at for mange av de tidlige storbandene var størrelse en nødvendighet for å bli hørt: Siden den tidlige jazzen primært skulle danses til, trengtes det rett og slett flere musikere for å lage nok lyd (Sultanof, 2017, s. 9).

Begrepet *storband* gir et noe unyansert bilde dersom det kan gjelde alle større jazzensembler, siden det i et historisk perspektiv peker på en spesiell besetning, noe *større jazzensembler* ikke gjør i like stor grad. Jeff Sultanof forteller i forordet til boken ***Experiencing Big Band Jazz*** (2017, s. xxiii-xxiv) at storband som regel består av 1) saxofoner, hvor utøverne gjerne skulle doble på fløyter og klarinetter (og tidvis fiolin, i følge Sultanof); 2) brass, hvor trompet og trombone er de foretrukne instrumentene; og 3) rytmeseksjonen. Han nevner også stryk her, uten å gå nevneverdig i detalj slik han gjør med de andre instrumentene. Med andre ord er det snakk om et ensemble med relativt homogene instrumentgrupper.

I likhet med at man på 20- og 30-tallet fikk konstituert denne ensembleformen, fikk man også noen typiske musikalske kjennemerker: «the concept of playing off various sections of the group against one another remains the essential formula of big-band writing.» («*Bands (jazz)*», 2003). I mer moderne musikk for både storband og andre større jazzensembler er nok denne påstanden en smule overdrevet. Det er likevel i flere bøker om jazzkomponering og -arrangering tydelig hvordan man vanligvis (eller i forsøk på å etterligne stilen til en bestemt arrangør/komponist/stil) bør bruke de ulike seksjonene, både med tanke på musikalsk funksjon, register, valg av *voicings* og så videre.⁵ Og som vi kommer til, påpekes det gjerne når arrangører og komponister gjør noe utradisjonelt i så måte.

⁵ Noen eksempler er beskrivelsene av instrumentene hos Tomaro & Wilson (2009, s. 174-221), om orkestrering og bruk av instrumenter hos Russo (1973, s. 63-69), i *alle* analysene hos Wright (1982) som forøvrig også setter likhetstegn mellom «jazz ensemble» og storband, og tilsvarende hos Sturm (1995). Alle glimrende bøker til sitt bruk, forøvrig.

KAPITTEL 3

GJENNOMFØRTE PROSJEKTER

Ser vi på dagens større jazzensembler er naturligvis bildet mer nyansert enn omtalt over, både med tanke på sammensetning og hvordan man bruker de ulike instrumentene. Uten å gå inn i en alt for lang historisk utgreiing om utviklingen av storband-formatet, synes jeg likevel det interessante i det historiske perspektivet i forrige kapittel påpeker hva «normen» har vært (og fremdeles er, til en hvis grad) med tanke på hva som legges i *store jazzensembler*, og å se dette i sammenheng med de ensemblene jeg har komponert for i mitt masterarbeid.

Jeg vil ta for meg to ulike prosjekter jeg har gjennomført underveis, og tilhørende de to ulike ensemblene jeg har komponert musikk for i disse prosjektene.

3.1 JAZZFONIETTAPROSJEKTET

I november 2021 gjennomførte jeg min masterkonsert med tittelen **David Hueems Jazzfonietta**, i Lindemansalen på NMH. Etter konserten gjorde vi en innspilling av all musikken i Newtowne Studio de to påfølgende dagene. Ensemblet var et mellomstort kammerjazz-ensemble, som lignet besetningsmessig på det man gjerne kaller en sinfonietta, selv om dette ikke er en etablert besetningsform.⁶ I den videre teksten vil denne konserten og innspillingen henvises til som **jazzfoniettaprojektet**.

⁶ Grove beskriver en sinfonietta primært som «[a]n orchestral piece on a smaller scale, or of more modest aims, than a symphony.», men sier også at «[t]he word is occasionally used in the name of a performing group, such as the London Sinfonietta.» (Temerley, 2001). Ser man på det jeg vil anse som de mest kjente norske sinfoniettaene (Oslo Sinfonietta, BIT20, Ensemble Ernst, Trondheim Sinfonietta) virker det likevel som om det er noen besetningsmessige fellestrekk: Strykekvartett, blåsekvintett, trompet, trombone, perkusjon, kontrabass og piano fremstår som forholdsvis faste innslag, og ensemblet kan dermed beskrives ganske godt som en «nedkoking» av symfoniorkesteret i slik forstand.

Musikerne i prosjektet var jevnt fordelt mellom utøvere med «primært jazz» og «primært klassisk»⁷ bakgrunn, og jeg fungerte som dirigent både på konserten og under innspillingen. Det er viktig å understreke at musikernes bakgrunn absolutt må omtales som *primært «jazz»* eller *primært «klassisk»*, siden flere av utøverne har bred erfaring fra en rekke ulike sjangre og stiler. Dette var også grunnen til at jeg ønsket å ha de med i ensemblet, for å kunne benytte meg av deres unike musikalske kvaliteter og erfaringer, og skrev musikken til individene deretter.

Fordelt på de tre vanlige instrumentgruppene fra storband-formatet, pluss stryk, var besetningen i ensemblet følgende, sortert i synkende tonehøyde slik jeg benyttet meg av seksjonene (med unntak av rytmeseksjonen, naturlig nok):

Treblås	Messing	Rytmeseksjon	Stryk
Fløyte (klassisk)	Trompet/flygelhorn (jazz)	Kontrabass (jazz)	Fiolin I (klassisk)
Sopransaxofon (jazz)	Trombone (jazz)	Trekkspill (klassisk)	Fiolin II (klassisk)
Altsaxofon (jazz)	Horn (klassisk)	Perkusjon (klassisk)	Bratsj (klassisk)
Tenorsaxofon (jazz)	Tuba (klassisk)	Trommesett (jazz)	Cello (klassisk)
Barytonsaxofon (jazz) (Doblet på bassklarinet)			

Tabell 3.1. Besetning jazzfoniettaprojektet

Som det kommer frem av besetningen hadde vi ingen «tradisjonelle» akkordinstrumenter som piano eller gitar, og det store flertallet av instrumentene er det man kanskje ser på som melodiinstrumenter, slik Collier deler ensemblene. Dette var en svært bevisst selvpåført begrensning fra min side, siden jeg også tidligere har jobbet mye uten akkordinstrumenter og opplever at dette tvinger frem interessante løsninger på en del tekstur-messige utfordringer sett fra komponist-perspektivet, samt tilsvarende muligheter. Både trekkspilleren og perkusjonisten (ved hjelp av en vibrafon) fyller tidvis denne

⁷ Siden jeg først er inne på definisjonen av det som kanskje for mange allerede er etablerte begreper kunne det være på sin plass å problematisere begrepene «jazz» og «klassisk». For ikke å ta en lengre digresjon enn nødvendig velger jeg i dette tilfellet å forsvare ordbruken med å henvise til navnet på studiene ved Norges Musikkhøgskole, siden det store flertallet av de involverte musikerne har fullført henholdsvis «Bachelorstudiet i utøving Klassisk», i «Improvisert musikk/jazz» eller «Bachelorstudiet i musikkpedagogikk», spesialisering jazz/pop/rock (NMH, 2022). I den videre teksten vil jeg fortsette å bruke «klassisk» i mangel på et bedre begrep, siden det noe bredere «kunstmusikk» også blir for upresist da dette i tillegg kan involvere jazz (Christmas-Rutledge & Rushton, 2015), slik og Tim Wall hevder i boken **Studying Popular Music Culture** (Wall, 2003, s. 33-35). Jazz i seg selv er tross alt heller ikke det mest presise begrepet; for å sitere Duke Ellington, fra **Music is my mistress**: «“Jazz” is only a word and really has no meaning. We stopped using it in 1943» (Ellington, 1973, sitert i Cooke & Horn, 2004, s. 6).

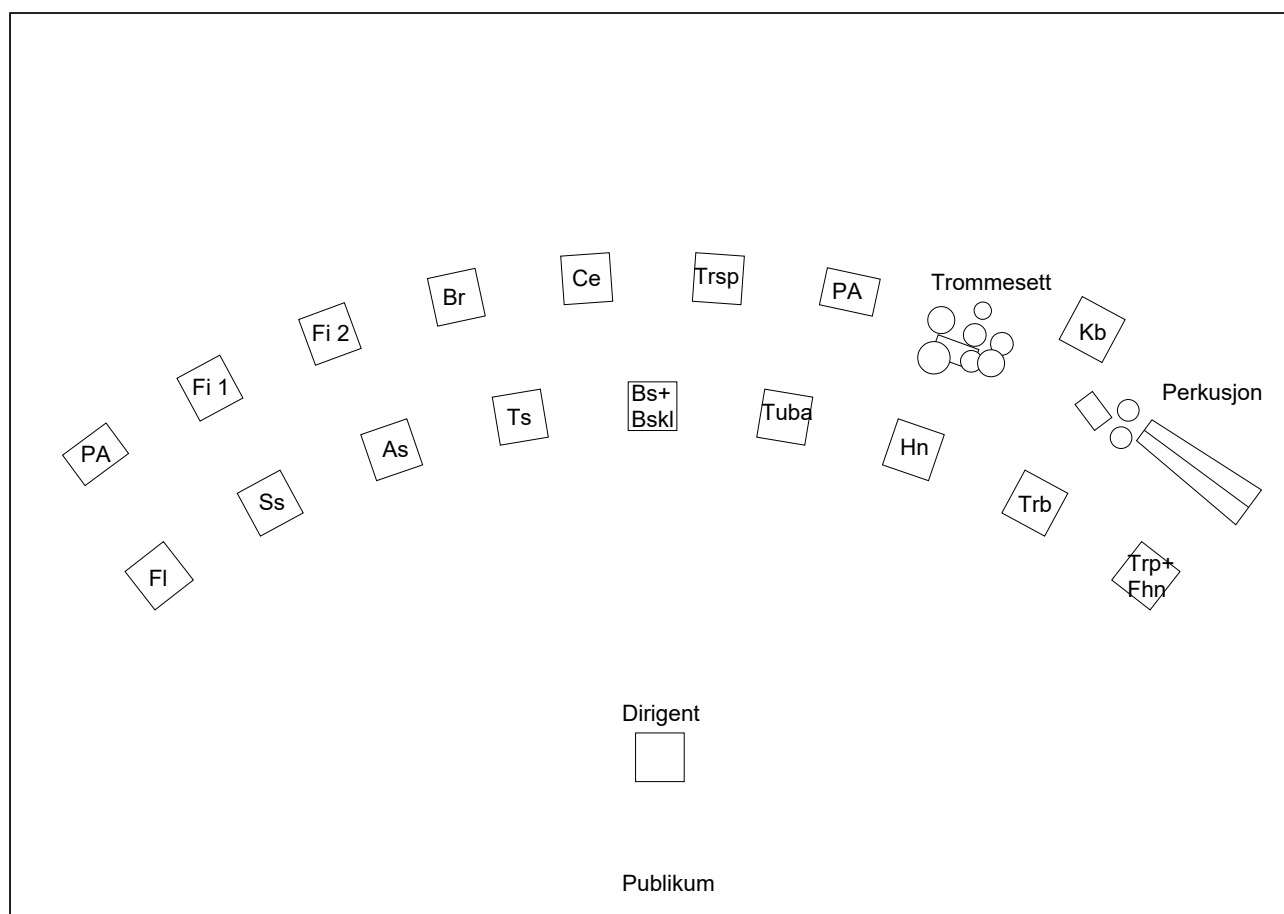
funksjonen i kraft av å være akkordinstrumenter, men jeg vil påstå at det klingende resultatet ville blitt relativt annerledes med en mer tradisjonell rytmeseksjon med gitar og/eller piano. Det må også nevnes at jeg som regel ikke bruker bue hos kontrabassisten og at han på konserten var noe akustisk forsterket. Han spilte som regel mer som en del av rytmeseksjonen enn strykekvartetten; det blir derfor lite fokus på hvordan kontrabassen blir brukt i musikken, selv om dette teknisk sett også er et strykeinstrument.

I valg av besetning for prosjektet var forholdet mellom stryk og blås i antall musikere viktig: Mens man i en tradisjonell storbandbesetning siden rundt 1940 har hatt relativt like forhold mellom de ulike gruppene (som regel fem saxofoner, fire trompeter og fire tromboner), syntes jeg det ville være en interessant utfordring å forsøke å oppløse disse gruppene av like instrumenter og lage seksjonene jevnere, slik som strykeseksjonen. Jeg tok derfor utgangspunkt i strykekvartetten, og prøvde å forme treblås- og messingseksjonene deretter. Valget av en jazzmusiker-basert sakkvartett var kanskje en smule konservativt i så måte sett i ettertid (kanskje kunne en fagott erstattet tenorsaxofonen, for eksempel), men seksjonen ble noe mer fleksibel med en fløyte på toppen og muligheten for bassklarinet i stedet for barytonsaxofon i bunn registermessig. Det ble dessuten en fin «motpol» til den rent klassiske strykekvartetten, på et vis. Messingkvartetten, som er mest blandet når det gjelder musikernes primære sjangerbakgrunn av de tre gruppene, opplevdes som fleksibel klangmessig med et horn i midten og muligheten for flygelhorn på topp. Tilførselen av mer tradisjonelt klassiske instrumenter som fløyte, bassklarinet, horn, tuba og stryk, bidro til noe jeg opplever som et mykere sound som lettere ga en god klangmessig blanding i ensemblet, og lettere skapte en helhetlig klang – litt i likhet med de legendariske *Birth of the Cool*-innspillingene fra 1949 og 1950, uten øvrig sammenligning.⁸

Antallsforholdet mellom stryk og blås kommer naturligvis også svært tydelig frem i de aller fleste symfoniorkestre, hvor man gjerne har store strykeseksjoner: Henry Brant lister i sin bok ***Textures and Timbres: An Orchestrator's Handbook*** (2009) opp typisk 16-14-14-12-8 i de største orkestre (s. 190), med helt andre antall i blåseseksjonene i forhold. Sammenligner man dette med typiske

⁸ I boken ***The History of Jazz*** (2011) skriver Ted Gioia følgende om Birth of the Cool-ensemblet: «(...) the conception of the ensemble was as radical as the instrumentation. For a quarter of a century, jazz big bands had been built on the opposition of sections. (...) The interplay between these sections, (...) had come almost to define the sound of larger jazz ensembles. (...) Davis, in contrast, conceived of his band as a single section» (s. 257-258), til inspirasjon for undertegnede.

sinfonietta-besetninger, er med andre ord antallsforholdet svært annerledes. Dette bringer oss videre til en annen utfordring med jazzfonieta-prosjektet: Instrumentenes plassering og akustiske volum.



Figur 3.1. Sceneoppsett jazzfonieta-prosjektet

Som man kan se i tegningen over, var strykerne plassert bak blåserne mellom to høyttalere, som kun forsterket stryk og trekkspill. Lokal forsterkning på denne måten ble foreslått av lydtekniker på konserten, og fungerte godt. De øvrige musikernes evne til å spille akustisk balansert var i aller høyeste grad også en medvirkende faktor til at dette fungerte såpass bra som det gjorde. Det var nok heller ikke ubetydelig at vi hadde øvd akustisk i svært ulike rom frem mot konserten. Musikerne hadde øvd på å lytte til hverandre og spille slik at balansert samspill ble mulig, noe de fortsatte med på konserten.

Musikken ble satt sammen for å kunne gi en helhetlig konsert uten nevneverdige brudd mellom låtene og opplevdes gjennomkomponert under fremføringen. Innspillingen ble gjort med tanke på en potensiell utgivelse, og er tenkt å reflektere dette; å trekke ut enkeltlåter som eksempler i

denne sammenhengen er derfor noe kunstig, men grunnet total spillelengde kunne ikke all musikken inkluderes i den vedlagte mappa. Dette blir dessuten mer oversiktlig i analysedelen.

De musikalske eksemplene hentet fra denne konserten og/eller den påfølgende innspillingen, som jeg dykker ned i i [kapittel 6](#), er låtene **Reise**, **Siste ballade** og **Engen**. Disse vil bli nærmere introdusert i sine respektive delkapitler.

3.2 ORKESTERPROSJEKTET

Det Nye Norske Storband (NSB) utlyste sommeren 2020 at de ønsket komponister til et prosjekt hvor de skulle utvide sin tradisjonelle storbandbesetning med orkesterinstrumenter, for å gjennomføre et prosjekt kalt **Orch**. I den videre teksten vil dette prosjektet henvises til som **orkesterprosjektet**.

NSB er et relativt ungt og nytt ensemble, som blant annet består av et knippe jazzstudenter ved NMH, jazzlinja ved NTNU i Trondheim med fler, alle omtrentlig jevngamle og som møttes da de gikk på ulike musikklinjer ved de videregående skolene i Oslo-området samtidig. Ensemblet er svært ambisiøst både kunstnerisk og organisatorisk, og har klare mål om eksempelvis å sikre finansiering slik at de kan være en fremtidig arbeidsplass for rytmiske musikere på frilansbasis i Norge, i tillegg til å utvikle interessante, nye prosjekter for både publikum, musikere, komponister og arrangører – noe de i aller høyeste grad er godt i gang med.

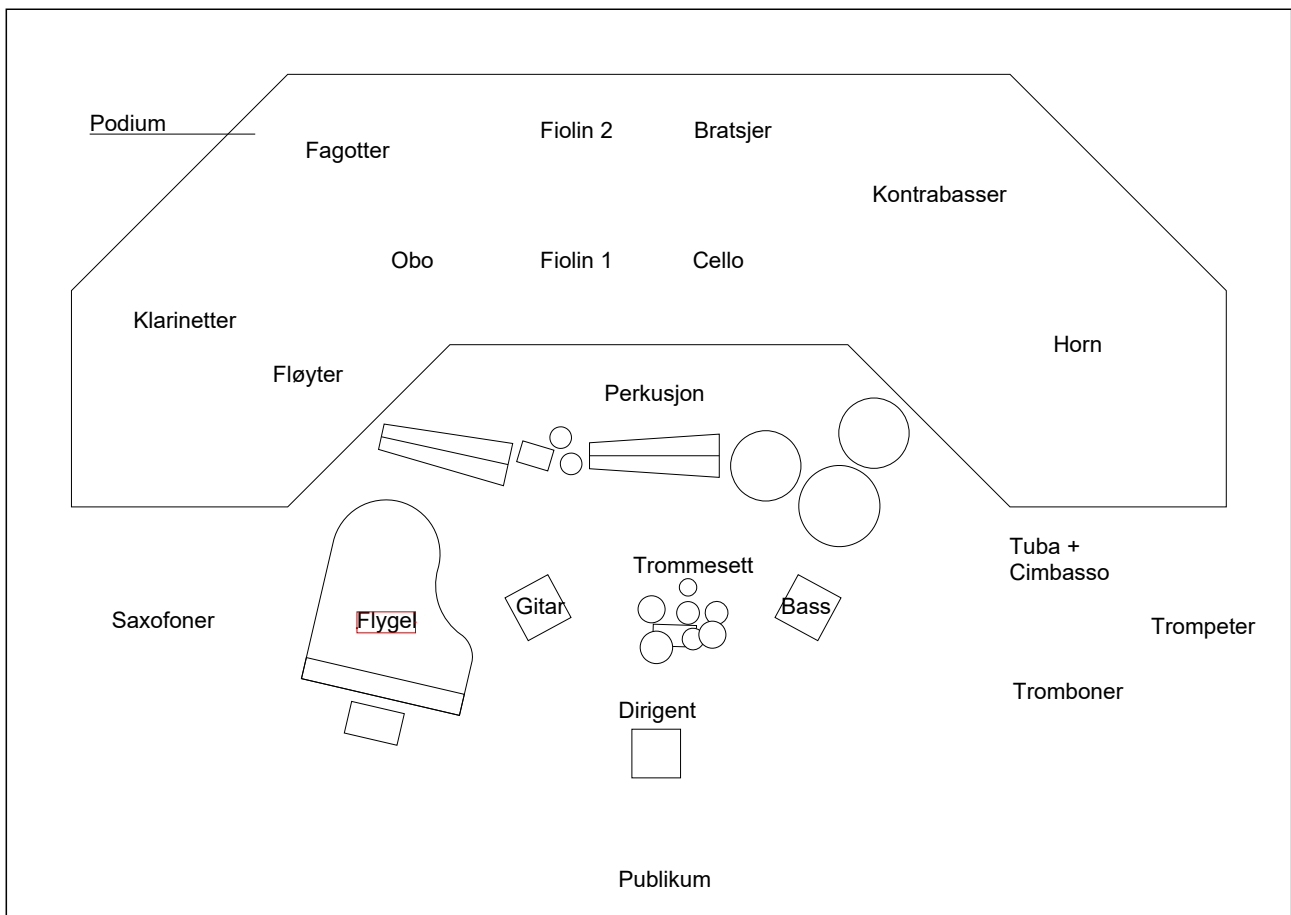
NSB har en rimelig tradisjonell storbandbesetning med fem saxofoner, fire trompeter, tre tromboner og cimbasso/tuba (i stedet for basstrombone), og en rytmeseksjon bestående av gitar, piano, bass og trommer. Til orkesterprosjektet ble bandet som sagt utvidet med orkesterinstrumenter, og ensemblets samlede besetning endte opp med å se slik ut:

Treblås	Messing	Rytmeseksjon	Stryk
To fløyter	Fire trompeter	El-gitar	Sju fiolin I
Obo	Fire horn	Piano (flygel)	Fem fiolin II
To fagotter	Tre tromboner	El-bass	Tre bratsjer
To klarinetter (en dobbelt på bassklarinet)	Cimbasso (dobbelt på tuba)	Trommesett	Åtte celli
To altsaxofoner (en dobbelt på sopransaxofon)		Tre perkusjonister (også melodisk)	Tre kontrabasser
To tenorsaxofoner			
Barytonsaxofon			

Tabell 3.2. Besetning orkesterprosjektet

Som man ser ble det noe ubalanse i strykeseksjonen, noe som skyldes sykdom og forfall tett inn mot prosjektets gjennomføring, som naturligvis ble noe uheldig. Det ble tidlig foreslått som løsning på en uforholdsmessig stor cello-gruppe å dele denne i to slik at halvparten kunne doble kontrabass; det viste seg at det heller burde vært slik at halvparten hadde dobbelt bratsj, siden denne gruppa ble svært liten. Brant skriver om hvordan man best kan oppnå en balansert og fyldig strykeseksjon med ulikt antall musikere på hver stemme (Brant 2009: 190), og ut fra dette kan man raskt slutte at seksjonen her ble noe ubalansert.

I likhet med jazzfonieta-prosjektet ble nærmikking ved hjelp av DPA-mikrofoner på hvert strykeinstrument og strykernes plassering på scenen viktig. Hadde ensemblet sittet som et tradisjonelt orkester ville man potensielt ikke hørt noe særlig stryk i mikrofonene, noe man i aller høyeste grad gjør på opptaket som ble gjort av konserten og dermed sannsynligvis også ut i PA-anlegget på selve konserten.



Figur 3.2. Sceneoppsett orkesterprosjektet

I tillegg til å få komponere et av stykkene til konserten fungerte jeg også som dirigent for mitt stykke, men hadde ellers mindre organisatorisk og praktisk ansvar slik jeg hadde i jazzfoniettaprosjektet. Dette innebar også lite kontroll over ensembles sammensetning, slik jeg hadde til min egen konsert. For masterarbeidets del opplever jeg at dette var en god ting som ga noen tydelige rammer og retningslinjer for komposisjonen som skulle skrives.

Stykket endte opp med tittelen **Quincunx**⁹, og vil bli analysert i [kapittel 6](#).

3.3 VALG AV ENSEMBLER OG PROSJEKTER TIL MASTERARBEIDET

Som det har kommet frem gjennom beskrivelsen av de to ulike ensemblene var bakgrunnen for sammensetningen noe ulik, men likefullt fungerte de utmerket for å belyse masterarbeidets tematikk. Spesielt antallsforholdet mellom stryk og blås er noe som har fascinert meg gjennom prosessen, og hvordan man kan arbeide med kombinasjonene av instrumenter med ulike akustiske og klanglige

⁹ **Quincunx** er navnet på den geometriske figuren ✪, mest kjent som symbolet for fem på en terning. Stykket fikk denne tittelen grunnet min stadige bruk av tallet fem på ulikt vis i komposisjonen.

utgangspunkt; mer om dette i kapitlet om klangfarger, og spesielt i delen om min bruk av ulike klangfarger. At jeg fikk anledning til å skrive for et sammensatt ensemble som i orkesterprosjektet var svært heldig, siden jeg her fikk mulighet til å jobbe med integreringen av strykere også på seksjonsnivå; samtidig ga dette noen mer kjente rammer i form av å ha en rytmeseksjon i bunn, noe jeg bevisst unngikk i jazzfoniettaprosjektet. Kombinasjonen av disse prosjektene ble derfor en god løsning.

KAPITTEL 4

TEKSTUR

Begrepet tekstur defineres noe ulikt hos ulike kilder, men i all hovedsak handler det om *musikalsk struktur*, og om hvordan ulike elementer i musikken blir brukt. Siden dette kan være en smule diffust, ønsker jeg å problematisere dette begrepet noe, også for å synliggjøre hvordan det brukes ulikt.

Grove beskriver det slik:

A term used when referring to the sound aspects of a musical structure. This may apply either to the vertical aspects of a work or passage, for example the way in which individual parts or voices are put together, or to attributes such as tone colour or rhythm, or to characteristics of performance such as articulation and dynamic level. («Texture», 2001)

Det er en klar tendens der tekstur ofte blir heftet på andre musikalske elementer og ikke sees på som selvstendig, og blir gjerne brukt for å beskrive flere ulike musikalske elementer om hverandre.

Benward & Saker skriver til sammenligning i boken ***Music in Theory and Practice*** at

[t]he term texture refers to the way melodic, rhythmic, and harmonic materials are woven together in a composition. It is a general term that is often used rather loosely to describe the vertical aspects of music. (...) Texture is often described in terms of density and range.

Although these are good descriptive terms, they are less useful analytically than the more precise description of texture types that you will learn in this chapter. (Benward & Saker, 2015, s. 145)

Her påpekes tendensen der tekstur ofte omtales en smule diffust, og skiller mellom *beskrivende* begreper som tetthet (tykk, tynn) og omfang (bredt, smalt), og mer analytiske: Her lister de *monofon*, *polyfon*, *homofon* og *homorytmisk* som de vanligste teksturtypene gjennom sin enkle analyse av tekstur (s. 147). Dette er kanskje de vanligste definisjonene av tekstur slik vi kjenner begrepet fra ulik litteratur: Eksempelvis bruker Vince Corozine nøyaktig de samme beskrivelsene (også med tanke på tetthet og omfang) i sin bok ***Arranging Music for the Real World*** (Corozine, 2002, s. 31-34). Han inkluderer i tillegg «mixed or composite texture» som en kombinasjon av de andre, en kategorisering vi blir godt kjent med om litt. Vi finner tilsvarende beskrivelser hos Sturm (1995, appendix), Wright (1982, glossary), og i orkestreringsbibelen ***The Study of Orchestration*** av Samuel Adler (2016) når han underveis beskriver orkestrering av ulike teksturer med forskjellige instrumentseksjoner.

Spesielt Benward & Sakers første setning i sitatet over opplever jeg som en enkel, men ryddig definisjon av hva tekstur innebærer. Jeg liker dessuten begrepet *woven together*; som det påpekes her er ikke tekstur som konsept noe unikt for musikk, og i likhet med de ulike trådene i et stoff som er vevd sammen, kan vi se på de ulike musikalske elementene som tråder vevd sammen i tekturen. Det er likevel verdt å merke seg begrepets tidvis noe diffuse bruk, spesielt i sammenheng med *orkestrering*.¹⁰

4.1 TEKSTUR OG ORKESTRERING

Antony Hopkins trekker i sin bok ***Sounds of Music: A Study of Orchestral Texture*** en linje tilbake i orkesterlitteraturen og peker på Monteverdi som den første nevneverdige orkestratoren (Hopkins, 1982, s. 13), og ser med andre ord tette bånd mellom orkestrering og tekstur. Det er interessant at han videre peker på Bachs ***Brandenburgerkonserter*** som et av de tidlige definerende verkene med tanke på tekstur og orkestrering (s. 17), da disse verkene – i kraft av å være concerti grossi (Endresen Dahl, 2021) – handler om nettopp å sette ulike seksjoner i ensemblet opp mot hverandre, slik som tidligere nevnt er et sentralt element i tradisjonell skiving for storband.

¹⁰ | Groves definisjon av *Instrumentation and orchestration*, som igjen er to begreper som blir brukt noe uklart og stadig om hverandre, forklares disse begrepene slik: «The art of combining the sounds of a complex of instruments (an orchestra or other ensemble) to form a satisfactory blend and balance. The term 'orchestration' is often used to denote the craft of writing idiomatically for these instruments. (...) Instrumentation by itself is a more general term, denoting the selection of instruments for a musical composition, either as part of the composer's art or by the performers for a particular performance» (Kreitner et al., 2001). Jeg oppfatter bruken av *orkestrering* slik det blir brukt i de ulike kildene videre som det Grove legger i begge begreper. I likhet brukes disse om hverandre også på norsk, eksemplifisert gjennom at *instrumentasjon* i følge SNL også er kjent som orkestrering (Holter, 2021). Det handler i alle fall om *hvordan man bruker instrumentene man har til rådighet for å fordele det musikalske materialet i en gitt tekstur*.

I mine øyne kan det tidvis være svært interessant å se tekstur og orkestrering separat, da jeg mener det finnes et skille her. Dersom jeg beskriver en del av en låt som «trombonesolo med komp- og saxofon-*backgrounds*», for å bruke et jazz-typisk eksempel, sier dette egentlig nok om teksten i musikken. Jeg kan regne med at trombonisten spiller solo, og blir akkompagnert av kompet og en form for understøttende bakgrunn i saxofoner. Trombonisten er med andre ord i forgrunnen, og de andre instrumentene støtter opp under dette. Men snakker man om orkestreringen her, hvordan de ulike instrumentene blir brukt, må man gå mer i detalj om hva de ulike instrumentene holder på med: Hva spiller bassisten? Hvilken del av registeret ligger pianisten i, og ikke minst gitaristen, for å unngå å trække hverandre på tærne i kompet? Spiller saxofonene unisont, blokkharmonisert, drop 2, drop 4? Hvilken cymbal bruker trommeslageren for å spille swing? Alt dette er i mine øyne spørsmål om orkestrering, siden den musikalske teksten kan forbli den samme. Hvis vi tar et annet eksempel, for å tydeliggjøre mitt poeng: Reduserer man et stykke musikk fra eksempelvis fullt janitsjarkorps ned til det minste antall stemmer man trenger for å ivareta alle funksjonene i den musikalske teksten, vil ikke teksten forbli den samme selv om orkestreringen er annerledes?¹¹

At de to elementene henger tett sammen er det lite tvil om, men i likhet med at man kan se på eksempelvis en melodi med en gitt harmonisering og skille ut *melodien* og *harmonikken* uten å si noe om orkestreringen (selv om dette selvsagt farger elementene melodi og harmonikk på bestemte måter), burde man også kunne se på teksten separat: *Teksten* kan være solo med *backgrounds*, tostemt kontrapunkt, *shout chorus* eller hva man vil omtale det som, men *orkestreringen* kan gjøres på en rekke ulike måter – og med ulik effekt – selv om *den musikalske teksten* forblir den samme. På samme måte sier ikke orkestreringen oss nødvendigvis noe om hvordan de ulike musikalske elementene spiller sammen i teksten, slik en nøyere teksturanalyse kan gjøre.

4.2 TEKSTURANALYSE

Teksturanalyse vil være analyseverktøyet jeg vil bruke for å se på mine egne komposisjoner i [kapittel 6](#). Det er få bøker om (jazz)komposisjon og -arrangering som tar for seg tekstur isolert, og det blir som regel nevnt i forbifarten når man snakker om orkestrering, om det blir omtalt overhodet. I jakten på

¹¹ Et forsøk på nettopp dette finnes for spesielt interesserte i [min reduksjon](#) av Gustav Holsts ***First Suite in Eb for Military Band*** gjort for Det Norske Blåseensemble: Her mener jeg å ha klart å ivareta teksten (eller teksturtypene) i musikken selv med sju instrumenter i stedet for 19 (som var minimumsantallet i Holsts [originale instrumentering](#)) selv om musikken unektelig har en annen orkestrering, fylde, klangfarge og så videre.

analytiske perspektiver måtte jeg derfor søke til litteratur om klassisk komposisjon, og hadde noe større suksess her. Walter Pistons **Orchestration** (1955) behandler tekstur og teksturanalyse som et verktøy for å se på orkestrering (s. 355), og Henry Brants **Textures and Timbres: An Orchestrator's Handbook** (2009) snakker om teksturer som ulike former for «musical material» (s. 25) og definerer disse godt. Han har samtidig vært opptatt av hvilke klangfarger man velger å bruke for å tydeliggjøre eller skjule kontraster i det musikalske materialet, som ble en øye- og øreåpner i arbeidet for min del.

Piston og Brant ble hovedkildene i analysearbeidet, og selv om tekstur unektelig blir tett koblet til orkestrering hos begge, presenterer de likevel svært interessante perspektiver rundt tekstur som separate element. De to ulike metodene presenteres og sammenlignes under, hvor jeg samtidig diskuterer hvilke elementer fra metodene som kan ha størst praktisk nytte i møte med jazz.

4.2.1 WALTER PISTONS ANALYSIS OF ORCHESTRATION

I sin analyse av orkestrering er det å se på teksturen en viktig del av prosessen, men som nevnt er det unektelig slik at de to elementene henger sammen også hos Piston. Der han likevel skiller seg ut i forhold til bøker om eksempelvis jazzkomposisjon og -arrangering, er når han presenterer en systematisk måte å se på orkestrering og tekstur, og hvordan disse elementene henger sammen, gjennom inndeling i ulike kategorier. Han presenterer her en klar fremgangsmåte for å se på hvordan teksturen og orkestreringen fungerer.

De fire trinnene i det han kaller *Analysis of Orchestration* er som følger:

- 1) **Hva slags tekstur har musikken?** «The first step in analysis is the examination of the Musical texture, apart from orchestration, to see what component elements make up the fabric of the music.» (s. 355-356). Piston påpeker også at «these elements are usually few in number», som kommer tydelig frem i kategoriseringen av ulike teksturer senere.
- 2) **Hvilke instrumenter spiller de ulike elementene i den musikalske teksturen?** «As the second step, after the number and character of the textural elements is determined, the distribution of the instruments and sections of the orchestra among the elements is to be noted.» (s. 356). Han påpeker her at dette må gjøres i kortere musikalske strekk om gangen, siden det i godt orkestrert musikk er stadige skifter instrumentene i mellom.

- 3) **Fungerer denne orkestreringen?** «In the third step, a comparison of the elements should be made, evaluating the result of the distribution as to balance and contrast, and remarking any other qualities that may become evident.» (s. 356).
- 4) **Hva finner vi om vi ser nærmere på hvert element?** «The fourth step is the close examination of each element taken separately.» (s. 356). Her mener han hvordan man kan dele opp hvert enkelt element i teksten, det være seg klangfarge, doblinger, registermessig fordeling og så videre, for å studere disse nærmere.

Etter denne oversiktlige fremgangsmåten påpeker Piston at man ikke må miste blikket på helheten. Man må også kunne se hvordan korte musikalske strekk virker inn på den generelle variasjonen og utviklingen i et stykke, samt hvordan orkestreringen av en bestemt tekstur kan studeres for å tilegne seg tekniske orkestreringsferdigheter. Siden jeg er mest opptatt av Pistons metode som et teksturanalytisk verktøy, vil jeg fokusere aller mest på det første trinnet over; hovedpoengene i trinn to til fire av prosessen vil tidvis bli diskutert, men ikke like systematisk og inngående.

Videre presenterer han det han mener er de sju teksturtypene vi hovedsakelig finner i musikk, krydret med eksempler fra orkesterlitteraturen. Under følger enkle beskrivelser av hver teksturtype slik Piston presenterer de i del to av boken (s. 355-413), med mine presiseringer og tanker, samt henvisning til hvor i teksturanalysene man kan finne eksempler på de ulike teksturtypene.

Orkesterunison ¹² tekstur består av kun ett element, men må ikke være unisont; Piston skriver at denne teksturtypen innebærer alt fra en unison melodi i hele orkesteret, til det vi i jazzsammenheng kan kalle blokkharmonisering («such as harmonic thickening or underlining of the single voice» (s. 362)), vel og merke uten noen form for akkompagnement. Her dreier det seg med andre ord om situasjoner der «alle gjør (nesten) det samme», i mangel på en bedre beskrivelse. Dette er det vi kan kalle en *monofon* tekstur (Benward & Saker, 2015, s. 147), eventuelt *homorytmisk* (s. 150) dersom melodien er harmonisert. Se **Quincunx**, takt 299-300.

Melodi og akkompagnement II består av nettopp en melodi og et akkompagnement, der det sentrale for denne teksturtypen er at akkompagnementet er underordnet melodien. Dette kalles

¹² I et forsøk på å tydeliggjøre de ulike teksturtypene både her og i analysene, vil jeg bruke **romertall** for Pistons kategorier, og **vanlige tall** for Brants kategorier: Dette korresponderer med slik de selv skiller disse i sin litteratur. Uthevingen av tallene vil også følge med, slik at disse forhåpentligvis stikker seg litt ut i den løpende teksten, samt fjerner behovet for å bruke de fulle navnene på hver teksturtype hver gang.

gjerne en *homofon* tekstur, og regnes som den vanligste teksturen i vestlig musikk (Benward & Saker, 2015, s. 149). Piston ser det som hensiktsmessig å dele dette i to elementer, henholdsvis A og B (s. 365), der element B (akkompagnementet) gjerne kan bestå av ulike sub-elementer igjen. Som Piston påpeker flere steder (s. 370, 372) kan denne teksturen ligne på opptil flere av de andre teksturtypene, spesielt kontrapunktisk tekstur; i en del tilfeller blir nok dette et definisjonsspørsmål, avhengig av hvor mye man vektlegger de ulike elementene, hvor aktive de er og så videre. Se ***Siste ballade***, takt 44.

Sekundærmelodi III består (som regel) av de tre elementene primærmelodi, sekundærmelodi og akkompagnement. Definisjonene begynner å bli noe uklare her, spesielt siden det ofte vil være personlige preferanser rundt hva som er den primære og hva som er den sekundære melodien (s. 374). Siden akkompagnementet i tillegg kan inneholde flere ulike elementer, begynner spesielt forskjellen fra kontrapunktisk tekstur å bli litt diffus. Likevel oppfatter jeg det som at hovedpoenget her er *hierarkiet* av elementer, der man i det minste kan skille de melodiske fra akkompagnementet. Se ***Quincunx***, takt 152-165.

Part Writing IV, som Ole-Jacob Sand i sin masteroppgave fra 2011 om nettopp teksturanalyse av storbandjazz kaller *flerstemt sats* (s. 6), kjennetegnes først og fremst gjennom en likeverdighet mellom stemmene, der ingen kan trekkes frem som *melodien*. Piston skriver at dette er en typisk tekstur man finner i akkompagnementet under en melodi i II-tekstur, eller at selve melodien er konstruert på denne måten (s. 387). Igjen blir altså skillene mellom de ulike teksturtypene mer diffuse slik Piston beskriver de, siden også dette begynner å ligne kontrapunktisk tekstur ut fra beskrivelsen. Sand forsøker å skille det slik: «I tilfeller der stemmene inneholder stor grad av rytmisk og melodisk selvstendighet kan teksturen grense opp mot en kontrapunktisk tekstur. Stemmene har imidlertid gjerne en felles vertikal karakter som gjør at de ikke oppfattes som dette» (Sand, 2011, s. 6). Se ***Engen***, takt 5-18.

Kontrapunktisk tekstur V er igjen en noe tvetydig kategori, selv om de ulike variantene har til felles at de kan beskrives som *polyfon* (Benward & Saker, s. 144). Fellesnevneren er at teksturen består av flere ulike melodiske elementer, men utover dette er det relativt mange muligheter: «The melodic lines may be designed in imitative counterpoint, or they may be quite independent as meodies.» (Piston, 1955, s. 388). Med andre ord rommer denne teksturtypen både kanon- og fugebaserte teksturer, i tillegg til teksturer med flere, selvstendige melodiske linjer; som nevnt kan skillelinjene

mellom denne kategorien og flere av de andre bli noe diffuse. Se **Quincunx**, takt 188-195 for kanonbasert, og eksempel **Reise**, takt 363-385 for mer selvstendige linjer.

Akkorder **VI** er den av Pistons kategorier jeg anser som minst relevant i et teksturanalytisk perspektiv. Her snakker han først og fremst om hvordan enkeltstående akkorder uten stemmeføring blir påvirket av hvilke instrumenter man fordeler akkorden på, og vi er med andre ord svært orkestrerings-fokuserte. Han påpeker riktignok noen interessante aspekter med tanke på klangfarge, balanse og instrumentenes register (s. 396), men i likhet med hvordan Brant i sin bok innledningsvis spesifiserer at hans teorier i all hovedsak kun gjelder *akustisk* musikk (og at det er helt andre hensyn som må tas dersom forsterkning eller opptak er involvert; Brant, 2009, s. ix), ser jeg det på samme måte med Piston her. Dette blir igjen en form for *monofon* eller *homorytmisk* tekstur. Se **Quincunx**, takt 473-505.

Kompleks tekstur **VII** oppstår i det man kombinerer *to eller flere* av de ovennevnte teksturene, siden man da får en tekstur med varierende grad av kompleksitet (Piston, 1955, s. 405). Dette kapitlet starter han med å beskrive hvordan de ulike seks teksturene frem til nå (**I - VI**) kan bli mer og mer komplekse, og denne sjuende teksturtypen fremstår derfor som en slags «nødløsning» man kan bruke i det det er såpass mye som skjer musikalsk at man vanskelig kan skille ut tydelige elementer som primær- og sekundærmelodi, akkompagnement og så videre, men likevel ønsker å kunne gi det en teksturbeskrivelse. Han kaller denne effekten for «a tapestry of sound» (s. 411), som understreker poenget. Se **Quincunx**, takt 1-95 for et godt eksempel på denne effekten i en kompleks tekstur **VII**.

4.2.2 HENRY BRANTS GENERAL TYPES OF MUSICAL MATERIAL

Henry Brants bok ***Textures and Timbres: An Orchestrator's Handbook*** (2009) har brakt meg flere interessante ideer rundt tekstur og klangfarge som elementer i musikk. I kapittel 11, «General types of musical material» (s. 25), presenterer han sine sju kategorier for klassifisering av musikalsk materiale (tekstur), og skriver at «all musical material, by their very nature, fall into one or more of the seven following categories». Han gir også sine betraktninger rundt hvilke klangfarger man bør velge i presentasjonen av ulike typer tekstur, for å sørge for at de musikalske ideene kommer frem tydeligst mulig.

Jeg vil her beskrive de ulike kategoriene hos Brant, samt sammenligne hver kategori med den (eller de) av Pistons teksturtyper jeg anser som mest nærliggende.

Uakkompagnert melodi 1 er tekstur med kun melodi, eventuelt med oktavdoblinger (Brant, 2009, s. 25). Denne teksturtypen ligner med andre ord mye på Pistons orkesterunison I, men er mer begrenset siden kun unison og oktavdobling er tillatt. Se **Engen**, takt 1-2.

Unified harmony 2 er tekstur hvor alle stemmene beveger seg i samme rytme, eventuelt med små rytmiske forskjeller, og til sammen utgjør et felles harmonisk element. Dette kan ligne på både orkesterunison I og *part writing IV* hos Piston, avhengig av om det nettopp er små rytmiske forskjeller eller ikke. Bruk av blokkharmonisering vil være en typisk jazz-situasjon hvor vi finner denne tekturen, eksempelvis i det som ofte kalles *sax soli* (Wright, 1982, s. 10, 19-20). Se **Engen**, takt 5-18, eller **Quincunx**, takt 120-127.

Composite harmony 3 er en tekstur hvor to eller flere «*chordal components*» (Brant, 2009, s. 26) er i spill samtidig, hvor hvert av elementene likevel kan være *harmonisk komplett* alene. Forskjellen på 2 og 3 er dermed om et harmonisk element kan betraktes som oppdelt eller ikke. Brant forklarer at slik oppdeling kan skje på tre ulike måter: 1) Stor avstand mellom elementene med tanke på register, 2) elementene beveger seg i hver sin retning, og 3) elementene beveger seg med ulik rytme. Disse kan også naturligvis kombineres. Hvordan man orkestrerer de ulike elementene i et slikt tilfelle blir også viktig for hvordan man oppfatter denne tekturen, i følge Brant (s. 27). Slik jeg tolker det er dette nærmest Pistons komplekse tekstur VII, fordi elementene kan ha ulik rytme og Brant ikke inkluderer melodi på dette tidspunktet. De tre første kategoriene blir dermed gode eksempler på *monofon* eller *homorytmisk* tekstur. Se **Quincunx**, takt 387-398.

Imiterende kontrapunkt 4 refererer til «*canonic situations*» (s. 27), men er ikke begrenset til kun helt identiske melodier med ulikt startpunkt. I noteeksempelet Brant bruker er stemmene noe forskjellige, og det er et tydelig skille her til neste kategori i så måte. Her vil det være en fordel med noen lunde samme klangfarger, ettersom man sannsynligvis ønsker å tydeliggjøre forholdet mellom stemmene. Pistons kontrapunktisk tekstur V blir den nærmeste kategorien for de tre av Brants teksturtyper (4, 5 og 6) som beskrives som kontrapunktiske, og som kan omtales som varianter av *polyfon* tekstur. Se **Quincunx**, takt 188-195.

«Lignende» kontrapunkt 5 er kontrapunktiske teksturer hvor de ulike stemmene har noe til felles i elementer som intervallstruktur, rytmikk eller lignende, men er mer forskjellige enn at de kan regnes som kanon. Slik jeg oppfatter det er dette mest en kategori som «ligger midt i mellom» 4 og 6, med samme melodi 4 og helt forskjellig melodi 6 som ytterpunkter. Se **Siste ballade**, takt 18-43.

Kontrasterende kontrapunkt **6** er selvstendige melodiske linjer som ikke har noe særlig til felles, hvor man gjerne etterstreber nettopp kontrast mellom elementene. Her kan det være en fordel å velge klangfarger som synliggjør nettopp dette, skriver Brant (s. 28). Hvor grensen går mellom denne teksturen og sammensatt **7** opplever jeg som noe uklar, men jeg oppfatter det som at **6** kun skal bestå av melodiske linjer, og ingen harmoniske elementer i så måte. Se **Engen**, takt 70-71.

Sammensatt musikalsk materiale **7** er teksturer hvor to eller flere av kategoriene opptrer samtidig. Hos Brant, i likhet med Pistons komplekse tekstur **VII**, opplever jeg dette som en slags «sekkebetegnelse» som kan romme så mangt. Et viktig poeng Brant nevner her er at man bør velge klangfarger for å synliggjøre at disse ulike elementene nettopp er ulike; hvor forskjellige klangfargene skal være er noe man må velge ut fra hva som passer musikken best (s. 30). All tekstur som regnes som *homofon* kan kategoriseres som sammensatt **7**. Det florerer av eksempler på denne typen tekstur i analysene; se eksempelvis **Siste ballade**, takt 114-121.

I mine øyne kan man ut fra disse beskrivelsene alternativt dele Brants kategorier på en litt annen måte, ved å gruppere de som har tydelige fellestrekk: **1** refererer til melodi alene, og kan sees på som en egen type tekstur (**2** er også nærliggende her, så fort melodien beveger seg parallellt i flere stemmer); **2** og **3** er et eller flere akkordbasert(e) element; **4**, **5** og **6** er alle kontrapunktiske på ulikt vis; **7** er en hvilken som helst kombinasjon av elementer fra de andre seks. I analysene velger jeg som regel å bruke **1** også om teksturer der melodi opptrer som et av flere elementer selv om den egentlig skal være uakkompagnert, siden jeg opplever dette som en nødvendighet; hvis ikke må slike elementer enten harmoniseres (**2** og **3**) eller opptre kontrapunktisk (**4**, **5** og **6**) for å kunne inkluderes i **7**, som vanskeliggjør eksempelvis kategorisering av melodi og akkompagnement **II** ved hjelp av Brants kategorier.

Sammenligner vi dette med Pistons kategorier og forsøker å gruppere de på samme vis, ser vi ikke like tydelige skiller der: Her blir problemet heller at kategoriene ligner for mye på hverandre eller prøver å romme for mye materiale som kan oppfattes på forskjellige måter, mens de hos Brant fremstår tydeligere og lettere å skille fra hverandre. En viktig grunn til dette er at Brant kan ses som en nyansering av eksempelvis Pistons kontrapunktisk tekstur **V** gjennom tre ulike kontrapunktiske teksturer (**4**, **5** og **6**) heller enn å samle de i en. Det Piston kaller sekundærmelodi **III**, vil gjennom Brants klassifisering kunne være et sammensatt musikalsk materiale **7**: Dersom vi eksempelvis har en helt vanlig storband-tekstur med harmonisert melodi i saxofoner (*unified harmony 2*),

sekundærmelodi i unisone trompeter (melodi 1) over akkorder i tromboner (*composite harmony* 3) – og enda har vi ikke kommet til rytmeseksjonen.

Det kan med andre ord være en fordel å kunne kategorisere et sammensatt musikalsk materiale 7 som enten eksempelvis melodi og akkompagnement II *eller* sekundærmelodi III dersom dette er relevant: At musikken blir sammensatt 7 med en gang vi har flere elementer, hvor et av de ikke kan kalles melodi (siden dette utelukker de kontrapunktiske kategoriene 4, 5 og 6), gjør svært ofte at all musikk risikerer å havne i samme bås. Brants kategorier kan derfor være nyttig i nyanseringer av hvert enkelt element vel så mye som i beskrivelse av teksturen som helhet, noe Pistons kategorier kanskje er mer egnet til ved å lettere kunne fremstille hierarkiet av elementer i musikken, og hva vi vil legge vekt på.

4.2.3 TEKSTURANALYSE OG JAZZ

Mitt savn etter mer inngående beskrivelser, analyser og generelt fokus på tekstur i ulike bøker om jazzkomposisjon og -arrangering har allerede blitt bemerket ved flere anledninger, og i forrige kapitels beskrivelser av ulike teksturtyper nevnte jeg også noen relevante eksempler fra jazzen hvor et mer tradisjonelt syn på tekstur kan gi noen utfordringer. Brants tekstur Sammensatt musikalsk materiale 7 vil i kraft av å omtale alle kombinasjoner av elementer kunne sees på som alltid tilstede i det vi har en rytmeseksjon i spill, noe som gjelder i en god del jazzmusikk. Har man flere instrumenter i rytmeseksjonen som improviserer et akkompagnement i et band av hvilken som helst størrelse, har man med andre ord automatisk en slik tekstur; at man således skal kategorisere hele låter (og for så vidt besetninger) som samme type tekstur fremstår for meg som for unyansert.

En lignende problemstilling kan sees i figur 4.1, hvor vi har en unison basslinje som blir «tynnere og tynnere» i kraft av at færre og færre instrumenter spiller: Dette stedet vil for meg være naturlig å kategorisere som uakkompagnert melodi 1 siden melodien har et såpass sterkt fokus i forhold til det lette vispespillet på cymbalene. Generelt vil jeg i analysene kunne utelate utelukkende rytmiske elementer (som «lett vispespill») fra teksturen, eller omtale rytmeseksjonens spill samlet som felles akkompagnement selv om det er flere elementer i spill, der dette oppleves hensiktsmessig.

The image shows a musical score for the piece 'Reise' (tacts 385-399). It features multiple staves for different instruments: Tenorsax, Bassklarinett, Cello, Kontrabass, Trommesett, Bskl, Ce, Bass, and Trms. The score includes dynamic markings such as *mp* and *p*, and tempo markings like *rit.*. Large numbers '2' and '3' are placed over the staves, indicating time signature changes to 2/4 and 3/4 respectively. The Trommesett part includes a marking '(Cymbaler ad. lib.)' and a *p* dynamic marking.

Figur 4.1. **Reise**, takt 385-399

I jazz snakker vi ofte om ulike form-deler som *head*, *solo*, *solo med backgrounds*, *shout-chorus* og så videre, og allerede her blir noe av sammenblandingen av tekstur, orkestrering og nå til dels også form tydelig: Implisitt i beskrivelser som *solo med backgrounds* ligger som tidligere bemerket noen føringer for tekstur vel så mye som form, og i eksempelvis *shout-chorus* er nettopp poenget at hele bandet spiller mer eller mindre de samme figurene. Dette er kanskje noe av forklaringen på at det ikke har vært tradisjon for å studere tekstur separat: de ulike elementene henger i så stor grad sammen at man gjerne heller ser de samlet. Selv i boken ***Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach*** av Laurent Cugny (2019), er harmonisk analyse viet det meste av plassen: «*Form, sound, melody*» er til og med slått sammen til samme kapittel (s. 193-208), og selv i et slik kapittel er musikerses særegne, individuelle *sound* som regel det som blir viet mest plass, som også er tilfellet her. Selv om dette ikke er en bok som spesifikt tar for seg større ensembler, er det slående at det heller ikke blir gitt rom for refleksjoner rundt tekstur i mindre ensemblers samspill.

Et annet viktig premiss som synliggjør kompleksiteten i å snakke om tekstur med utgangspunkt i jazzkomposisjon, er naturlig nok det viktige premisset at man overlater noe av kontrollen og ansvaret for teksten til noen andre, og at teksten derfor kan bli endret gjennom en forlengelse av komposisjonsprosessen; spesielt gjelder dette rytmeseksjonen – som ofte kan ha mye definisjonsmakt i hvordan et band låter, også med tanke på tekstur – eller dersom man eksempelvis har flere solister

som improviserer sammen. Dette er et essensielt trekk ved jazzmusikken, og vel så mye i moderne kunstmusikkens bruk av eksempelvis improvisatoriske eller aleatoriske virkemidler, som begge kommer til syne i figur 4.2 og 4.3, begge hentet fra **Quincunx**. Her overlates deler av ansvaret for teksturen til «medkomponister», gjennom å gi musikerne muligheten til å selv tolke materialet innenfor de rammene jeg som komponist setter. «Frihet under ansvar» i aller høyeste grad, men likefullt en mulighet til å bidra til å skape ulike teksturer gjennom den individuelle musikers tolkning av materialet.

Gitar- og trommesolo

(På cue: Følg dirigent på denne linja, hvor hver tone dirigeres)
 (Velg selv hvilken du vil spille, og etter noen ganger felles kan du spille på eget insj)
 (... og pass på fortegn!)

Tutti blås

Figur 4.2. **Quincunx**, takt 432-435

Figur 4.3. **Quincunx**, takt 436;
 se også partituret videre

En av få tekster jeg har funnet som spesifikt omhandler tekstur i større jazzensembler, er som nevnt Ole-Jacob Sands masteroppgave fra 2011. Her tar han utgangspunkt i Pistons teksturanalyse, og forsøker å anvende denne på ulike komposisjoner og arrangementer for større ensembler. Eksempelene er varierte og analysene gode, og underveis påpeker han flere interessante poenger både rundt teksturanalyse og jazzkomposisjon og -arrangering i bredere forstand. Etter sin redegjørelse av Pistons kategorier påpeker Sand eksempelvis at det naturligvis finnes flere teksturtyper enn de sju Piston opererer med, og gir et konkret eksempel: «En type kan da være tekturen akkompagnement. Denne teksturtypen kan for eksempel beskrive en tekstur der et todelt rytmisk akkompagnement bestående av rytmiske støt og bass spilles alene som introduksjon før en melodi settes inn.» (s. 8). En slik kategori er kanskje ekstra relevant i jazzmusikk, hvor man eksempelvis også kan høre for seg den typiske introduksjonen der kompet spiller fire takter før en vokalist begynner å synge, uten at noen av instrumentene nødvendigvis stikker seg nevneverdig ut med en primær melodi.

Naturlig nok er Pistons kategorier generelt svært vinklet mot klassisk orkestermusikk, og blir derfor noe kunstig i møte med både jazzmusikk og mer «moderne» kunstmusikk. I møte med teksturer

slik som i åpningen av **Reise**, takt 1-84, hvor vi både har mer «alternative teknikker» med luft gjennom instrumentet, lengre blåse- og strykelinjer som knapt kan kalles melodier (men med tydelig stemmeføring) og generelt et perkusivt, rytmisk fokus, oppleves kategoriene over utilstrekkelig: Kan dette egentlig kalles kompleks tekstur, og dermed sammenlignes med kompleksiteten i åpningen av **Quincunx**?

KAPITTEL 5

KLANGFARGER

Klangfarge kan best beskrives som «klangens karakteristiske kvalitet» (Gjestland, 2018), og refererer til hvordan en lyd (eller kombinasjonen av lyder) høres ut. På engelsk kalles dette gjerne *timbre*, og som Grove påpeker er dette «a more complex attribute than pitch or loudness, which can each be represented by a one-dimensional scale (high–low for pitch, loud–soft for loudness); the perception of timbre is a synthesis of several factors» (Campbell, 2001). Det er med andre ord flere aspekter av en lyd som bestemmer hvordan den høres ut – overtonenes antall, svingetall og innbyrdes styrkeforhold (Gjestland) – som understreker kompleksiteten av å skulle beskrive klangfargen til ulike instrumenter.

Siden jeg kommer til å ha aller mest fokus på tekstur i kraft av å vektlegge et teksturanalytisk perspektiv i denne teksten skal jeg ikke dvele for mye ved enkeltinstrumenters klang, men siden valg av klangfarger gjennom orkestreringen av ulike musikalske teksturer unektelig påvirker det klingende resultatet, synes jeg dette også er et relevant aspekt å se nærmere på i mine egne komposisjoner. *Hvordan det låter* er generelt et viktig premiss for hvordan jeg tenker komposisjon, og søken etter varierte klangfarger er viktig for meg som komponist. Et annet relevant poeng med å se på klangfarge som et separat element er mitt ønske om å integrere strykerne best mulig i musikken jeg har skrevet i masterarbeidet. Her ser jeg det som svært relevant å også kunne snakke om bruken av ulike klangfarger både i større jazzensembler generelt, og i min egen musikk spesielt.

Igen må jeg trekke frem Brants ***Textures and Timbres*** spesielt i denne sammenhengen. Hans fundamentale måte å klassifisere instrumenter på ut fra hvilken klangfarge de har heller enn hvordan de spilles ble en øreåpner for min del, og en idé jeg har latt meg inspirere av i stadig økende grad. Dette introduserer han på følgende vis:

Instruments are usually classified by their construction or by their playing technique. The objective sought in the classification offered here is the formation of groups of *closely related timbres* (i.e., tone-qualities). This method involves, first, a choice of what appear to be the most representative *single* tone-qualities (as, for instance, in the wind timbres: flute, oboe, open horn, open trumpet), and then, secondly, careful search and experiment to identify the timbres most closely allied to these representative tone-qualities, *irrespective of the mechanical features or performing techniques of the instruments concerned*. (Brant, 2009, s. 2)

Han fortsetter videre med en klassifisering av instrumenter der vi eksempelvis finner følgende instrumenter i «Wind timbre 2»: trompet og trombone med mute, horn (stopped eller med metall-mute) alle dobbeltrør-instrumenter, klarinetter (kun den nederste kvinten av registeret), orgel (kun treblås-piper), og trekkspill (s. 3). På samme måte har han noen interessante tanker om hvordan flageoletter i stryk burde grupperes med fløyte, stryk som spiller col legno med piano, og så videre. Han vier deretter store deler av boken til å fortelle om hvordan disse klangfargene kan kombineres best mulig, både basert på hvilke instrumenter som balanserer best sammen (eller oppnår størst mulig kontrast, som nevnt i delkapittelet om Brants tanker om typer musikalsk materiale), og ikke minst rundt konkretiseringen av ulike instrumenters «fullness» (s. 6), eller *fylde*. Dette illustrerer Brant på glimrende vis ved å påpeke at selv om en trompet og en klarinett spiller den samme tonen like sterkt, vil trompeten låte fyldigere enn klarinetten, eller hvordan ti fioliner låter fyldigere enn fire.

Grunnet denne tekstens lengde og tematiske omfang kan jeg ikke gå i detalj rundt alle disse aspektene, men analysene vil tidvis referere til disse konseptene og begrepene slik de blir introdusert her. Siden tekstur, orkestrering og klangfarge henger såpass tett sammen som de gjør, synes jeg også det er verdt å diskutere hvordan bruken av disse elementene har utviklet seg innenfor jazzkomposisjonsfeltet.

5.1 KLANGFARGER I STØRRE JAZZENSEMBLER

I tråd med den omtalte tydelige utviklingen i hvordan komponert musikk for «større jazzensembler» primært har utviklet seg rundt storbandformatet, ser vi en parallell utvikling i hvordan man bruker

mulighetene i ensemblet man har tilgjengelig: Eksempelvis påpeker Jeff Sultanof at man etter 1980 begynte å se et større fokus på bruken av «farger» kontra ren seksjonsbruk, slik man ofte ser i mer tradisjonell skrijving for storband: «In many bands, there were more instances of created colors versus sections (instead of a trumpet section playing the melody, it might be played by a flugelhorn, piccolo, flute, muted trumpet, trombone and guitar)» (Sultanof, 2017, s. 149). De tilgjengelige klangfargene har naturlig nok utviklet seg i tråd med hvilke instrumenter man har tilgjengelig i ensemblet, men som det påpekes er det også en nødvendighet at arrangøren/komponisten bruker de fargene hen har tilgjengelig.

Av de klassiske, tidlige jazzkomponistene er kanskje Duke Ellington den mest anerkjente verdt å nevne her, slik eksempelvis Gunther Schuller påpeker i boken **Early Jazz** (1968) når han snakker om Ellingtons tidlige periode: «[in] almost every piece – whether bad or good – Ellington and his men tried to work out some new sound and new musical idea.» (s. 343). At Ellington tilpasset musikken og arrangementene til hver enkelt musiker kommer til syne gjennom det velkjente faktum at han påførte notene han delte ut til bandet med de individuelle musikernes navn, heller enn instrumentene de spilte.¹³ For meg tydeliggjør dette et fokus på individenes unike klangfarger i deres spill, og også en herlig søken etter å vise frem musikernes styrker på en forbilledlig måte gjennom komposisjonene: Han skrev for sine musikere, ikke bare den besetningen han hadde tilgjengelig. En slik målsetning opplever jeg inspirerende, spesielt i prosjekter som jazzfonieta-prosjektet hvor jeg hadde anledning til å tilpasse musikken etter utøverne i såpass stor grad.

Ellington er forøvrig ikke alene blant de anerkjente lederne av større jazzensembler fra midten av forrige århundre i å eksperimentere med utradisjonelle klangfarger: Der Ellington brukte årevis på å utvikle sitt orkesters unike sound og utforske mulighetene som lå hos hver enkelt musiker, var eksempelvis bandleder Stan Kenton innom flere relativt spesielle ensemblesammensetninger i årene 1947-1953, uten at den enkelte musiker nødvendigvis var så sentral for hvordan bandet hørt ut. Arrangementer og komposisjoner av spesielt Bob Graettinger var i så måte svært eksperimentelle, mye takket være Kentons oppmuntring og søken etter nye klangfarger. Det tydeligste eksemplet her, som også er svært interessant for mitt masterprosjekt, er stykket **House of Strings** fra det legendariske, og

¹³ Allerede nevnte Jeff Sultanof (med flere) har gjort en formidabel innsats i å tilgjengeliggjøre blant annet Ellingtons musikk gjennom restaurerte utgivelser fra Jazz Lines Publications, og i flere av disse har han inkludert bilder av de originale notene i forordene: Se for eksempel [partituret til nyutgivelsen av «Black, Brown, and Beige»](#) hvor stemmene til blant annet (Shorty) Baker, (Clark) Terry og Johnny (Hodges) blir vist frem.

mye omtalte, albumet **City of Glass**, først utgitt i 1951. Her skriver Graettinger en serie dissonerende strykeklanger med kun små glimt av melodiske linjer, for et rent 16-personers strykeensemble (Blackford, 2000), basert på ulike grafer som for utenforstående (de fleste andre enn Graettinger selv)¹⁴ gir lite mening («Bob Graettinger»). Likevel viser det en vilje fra Kentons side til å programmere og spille inn eksperimentell musikk få andre bandledere av samme format ville turt å ta i i samme periode, og en forbilledlig vilje til å rendyrke et spesifikt kompositorisk sound fra Graettingers side.

Ellington og Graettinger er kun to eksempler som nevnes her for historisk kontekstualisering, og det er en rekke andre komponister/arrangører/bandledere som også kunne vært viet et avsnitt i denne sammenhengen gjennom bruk av utradisjonelle instrumenter og/eller klangfarger i større jazzensembler: Boyd Raeburn, Maria Schneider, Vince Mendoza, Miho Hazama, Fred Hersh, Nils Wogram, og Jean-Marie Machado er noen flere eksempler på komponister og arrangører som på ulikt vis har vært inspirasjonskilder i mitt masterarbeid gjennom utradisjonell bruk av sine ensembler; spesielt ensembler som inneholder strykere. I en mer omfattende tekst kunne det være interessant å analysere musikk fra disse ulike komponistene og arrangørene også, med tilsvarende vinkling som analysene i neste kapittel.

Denne søken etter nye klanger gjennom bruk av instrumentene man har tilgjengelig opplever jeg som essensielt som (jazz)komponist, og noe jeg opplever blir viet for lite oppmerksomhet i bøker om jazzkomponering og -arrangering. Slike bøker bruker i mine øyne ofte mye plass på å beskrive hva man «vanligvis» gjør (og bør gjøre) i arbeidet med store ensembler, og har ofte et svært stort fokus på harmonikk og *voicings*. Det blir gjerne påpekt spesifikt i slike bøker når mer moderne komponister benytter seg av «utradisjonelle» varianter av eksempelvis orkestrering for å oppnå spesielle klangfarger: I boken **Jazz Scores and Analysis** av Richard Lawn (2018) påpekes spesielt Vince Mendozas bruk av ensemblet på utradisjonelle måter, gjennom mer orkestrale farger ved bruk av bassklarinetter og fløyter, gitaren som et (primært) melodisk instrument, og hvordan rytmeseksjonen blir fjernet fra sin tradisjonelle rolle som kun akkompanement mot mer «åpent» og melodisk spill, slik man kanskje kjenner igjen fra mindre ensembler (s. 141). Det samme gjør Rayburn Wright i boken **Inside the Score** (1982), men kun i møte med Bob Brookmeyers komposisjoner som blir analysert i boken, ikke Sammy Nestico og Thad Jones. Siden Nestico og Jones i større grad holder seg til mer tradisjonell

¹⁴ Grafer fra omtalte **House of Strings** kan sees her. Det er også verdt å nevne at forskningen rundt Graettingers musikk er på stadig fremmarsj, og allerede i 1974 var han tema for et doktorgradsprosjekt i musikk: Mer om dette her, for spesielt interesserte (deriblant meg selv).

materiale er for meg alltid en bevissthet om *hvordan det låter*. På samme måte som det er viktig å utforske ulike harmoniske og rytmiske ideer, ser jeg det som sentralt å vise en tilsvarende interesse for å utforske nye klangfarger og teksturer. «[I]nstrumental sound is to the composer what his palette is to the artist» skriver Hopkins, og hvis jeg som komponist skal kunne få noen nye farger å male med, må jeg også tørre å blande de jeg har på nye måter.

Brants beskrivelser og tanker rundt klangfarge ga gode impulser og nyttige verktøy jeg kunne ta med inn i mine egne komposisjoner, spesielt med tanke på hvordan jeg kunne bruke strykekvartetten i jazzfoniettaprosjektet. Siden han flere steder skriver om kontrasten i fylde mellom stryk og blås (s. 181, 214 og 222, blant annet) selv idet man har fulle strykeseksjoner av orkester-størrelse, ble jeg svært bevisst hvordan jeg kunne bruke de ulike seksjonene i ensemblet. Eksempelvis brukte jeg flere steder instrumentene i strykekvartetten tilsvarende «hver sin finger hos en pianist» der jeg ønsket akkorder med mest mulig homogen klangfarge, men som samtidig ikke ble for dominerende i lydbildet, siden disse instrumentene har en helt annen fylde enn de andre seksjonene jeg hadde tilgjengelig.

Camilla solo

Underveis i teksturanalysene vil jeg presisere noen tanker rundt valg av klangfarger der jeg ser dette som spesielt relevant, men siden hovedfokuset ligger på tekstur er det begrenset hvor mye jeg vil gå i detalj her.

KAPITTEL 6

ANALYSE AV EGNE KOMPOSISJONER

Hvert stykke vil få en kort introduksjon før analysene. Jeg vil i tabellene for hver låt henviser til teksturtypene slik vi finner de hos Piston og Brant, og utdype/problematisere enkelte aspekter der jeg opplever at dette trengs. Jeg vil underveis påpeke det jeg opplever som interessant bruk av klangfarger der dette er relevant, tidvis basert på Brants idéer rundt dette elementet.

Siden en analyse av denne typen med kommentarer blir ganske omfattende, vil jeg underveis i analysen av **Reise** poengtere aspekter som også gjelder for de andre låtene, spesielt **Siste ballade** og **Engen**, siden disse tre er fra jazzfoniettaprosjektet. Det samme gjelder aspekter jeg problematiserer i kommentarene fra starten av analysen av **Reise**, spesielt med tanke på sjangermessige hensyn i et teksturanalytisk perspektiv og de ulike kategoriene vi finner hos Piston og Brant, som også vil gjelde flere steder i samme låt. Fokuset i de to sistnevnte låtene vil derfor ligge på hva som er nytt/spesielt med tekturen, og hele kapittelet om analyse må derfor sees i sammenheng.

Siden det tematiske fokuset for denne teksten ligger på hvordan strykerne inkluderes/brukes i teksturene jeg har valgt, vil teksturer der stryk spiller ha en naturlig preferanse. Dette gjelder spesielt for **Quincunx** som grunnet sin lengde og kompleksitet vil bli for omfattende å kommentere på like detaljert vis som **Reise**, selv om det absolutt er aspekter som kunne vært kommentert i større grad. Endringer i orkestreringen blir på samme måte noe nedprioritert: Selv om Piston beskriver detaljlesing av hver eneste takt i partituret (og enkeltstemmene) for å studere selv svært små forandringer i tekturen (orkestreringen) (s. 355), vil dette bli for omfattende i en tekst av denne lengden.

Tabellene refererer til taktnummer i partituret, eventuelle tilhørende figurer, samt teksturtype og evt kommentar. Eksemplene ligger samlet som lydfiler [her](#). Enkelte utdrag presenteres i figurene

underveis i de utdypende kommentarene etter tabellen eller har blitt vist tidligere. Forøvrig henvises det til de komplette partiturene som ligger samlet [her](#).

6.1 REISE

Låta **Reise** ble skrevet ut fra en fascinasjon for akkorden ${}^9_{sus}{}^{(add10)}$, som med sin særegne sammensetning får prege det meste av komposisjonen. En grundig utforsking av hvilke harmoniske og melodiske idéer jeg fikk ut av denne ene akkorden er opphav til alt materialet låta er bygget på. Tittelen ble valgt ut fra hvordan stykkets oppbygning ble, da jeg opplever åpningen frem til første tydelige *head* (se under) som et fint musikalsk bilde av det å skulle legge ut på en reise.

Takt	Figur	Teksturtype	Kommentar
1-3		Tvetydig	(a)
4-48	6.1	Tvetydig	(b)
49-83		Sekundærmelodi III / sammensatt 7: 1 + 2	(c)
84-104	6.2	Melodi og akkompagnement II / sammensatt 7: 1 + 2	(d)
105-126		Melodi og akkompagnement II, kompleks VII / sammensatt 7: 3 + 5	(e)
127-147	6.3	Sekundærmelodi III / sammensatt 7: 1/6 + 2	(f)
148-169		Sekundærmelodi III, kontrapunktisk V, kompleks VII / sammensatt 7: 3 + 5	(g)
170-176	5.2	Melodi og akkompagnement II / sammensatt 7: 2 + 6	(h)
176-219		Melodi og akkompagnement II / sammensatt 7: 3 + 6	(i)
220-225		Melodi og akkompagnement II / sammensatt 7: 3 + 6	(j)
226-249	6.4	Sekundærmelodi III / sammensatt 7: 3 + 6	(k)
250-267		Part writing IV i melodi og akkompagnement II / sammensatt 7	(l)
268-277	6.5	Melodi og akkompagnement II / sammensatt 7: 1 + 2/3	(m)
277-315		Melodi og akkompagnement II, med part writing IV / sammensatt 7: 1 + 3	(n)
316-329		Melodi og akkompagnement II / sammensatt 7: 1 + 2	(o)
330-340		Kontrapunktisk V i melodi og akkompagnement II / sammensatt 7: 2 + 5	(p)
341-362	6.6	Melodi og akkompagnement II / sammensatt 7: 1 + 3	(q)

363-385		Sekundærmelodi III, kontrapunktisk V, kompleks VII / sammensatt 7: 2/3 + 5	(r)
385-ut	4.1	Orkesterunison I / uakkompagnert melodi 1	(s)

Tabell 6.1. Teksturanalyse **Reise**

(a) er et godt eksempel på en tekstur hvor ingen av analysekategoriene egentlig er tilfredsstillende, da de kun omhandler «klingende toner», ikke lyd uten tydelig tonehøyde. Alle musikerne fikk beskjed om å lage «luft-lyder» enten gjennom å blåse luft gjennom instrumentet eller ved siden av. Unntaket er i trommesett, hvor det gradvis bygges opp en *groove* på skarptrommen. I oppfattes likevel som mest nærliggende, siden hele ensemblet tar del i det samme elementet teksturmessig; selv de ulike perkusive lydene blir en del av den samme felles klangfargen.

(b) blir tilsvarende tvetydig. De lange tonene som settes inn fra takt 4 oppfattes dog som en melodi i kraft av å være adskilt fra «luft-lydene» forfra II. Som nevnt tidligere er det fristende ikke å inkludere perkusive elementer uten klart definert tonehøyde når vi analyserer teksten; dette kan derfor oppfattes som en fortsettelse av I, eventuelt 2.

De melodiske linjene blir tykkere og tykkere, og fra takt 40 skiller strykerne seg ut som en tydeligere melodi i kraft av å bevege seg *sammen*. Frem til nå har innsatsene vært en «fallende pyramide» i blås fra sopransaxofon, men her beveger også topptonen seg.

Figur 6.1. **Reise**, takt 40-48

(c) Her får vi raskere melodiske linjer hos blås fordelt til de ulike instrumentene, men stryk får fortsette sine rolige melodiske linjer. Under det hele fortsetter stadig «luft-lydene» og det drivende vispespillet på skarptrommen. Om dette kan kalles to ulike melodier (stryk og blås adskilt) over et akkompagnement, eller om det kun er blåserne som spiller melodi og stryk som oppfattes som en del av kompet, kan kanskje diskuteres. Med alle disse elementene i spill samtidig er 7 nærliggende, ved kombinasjon 1 og 2.

(d) Flygelhorn spiller en tydelig melodi, og teksturen er II. Likevel er kompet noe nyansert: Åttendedelene er tilbake i skarptromme etter et lite stopp, tuba spiller de egentlige akkordskiftene, og selv om stryk oppfattes som et harmonisk bakteppe skifter de som regel toner sammen med melodien.

Som nevnt tidligere vil svært mye musikk havne i kategori 7 om vi følger Brants beskrivelser nøyaktig (se [kommentar \(c\)](#)). Her opplever jeg Piston mer hensiktsmessig. Strykerne kan dog til sammen beskrives som 2 siden de har samme retning og opprettholder det harmoniske elementet sammen. For meg er dette et godt eksempel på hvordan de fire strykerne til sammen kan brukes for å tilsvare flygelhornets fylde, siden jeg oppfatter de to elementene som relativt likeverdige.¹⁵

The image shows a musical score for measures 84-89 of the piece 'Reise'. The score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are: Flygelhorn (treble clef), Tuba (bass clef), Violin 1 (treble clef), Violin 2 (treble clef), Trombone (bass clef), and Trommeseite (percussion clef). The Flygelhorn and Tuba parts are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Trommeseite part shows a rhythmic pattern with measures 6 and 9 indicated by circled numbers.

Figur 6.2. **Reise**, takt 84-89

(e) markerer på et vis den første ordentlige *headen* (eller A-delen) II i låta og presenteres med et mer fullverdig komp, som består av flere sub-elementer. Jeg er usikker på om den melodiske linjen i fiolin 2 og bratsj, eller den andre linjen i bassklarinet, kan likestilles med eksempelvis trombone og horn som en del av kompet; likevel opplever jeg ikke noen av disse som en ekte sekundærmelodi. VII blir kanskje mer riktig.

Ser vi til Brant fremstår dette som 7 bestående av 3, der vi har fiolin 2 og bratsj som et akkordisk element, og tenorsax, trombone, horn, tuba (dersom vi ser bort fra den fortsatte dobblingen av basstrommerytmen), cello og kontrabass som et annet; samt 5 i kraft av de to lignende linjene i henholdsvis fløyte og trekkspill på den ene siden og bassklarinet på den andre. Felles

¹⁵ At dette er hentet fra en innspilling er heller ikke uten betydning her naturligvis, men siden instrumentene er forsøkt fanget med et *sound* så nært opp til den akustiske lyden som mulig vil jeg si dette prinsippet fungerer ganske godt.

åttendedelspreget rytmikk er nok til å kategorisere dette som lignende kontrapunkt 5 heller enn kontrasterende 6, selv om de to elementene er relativt uavhengig av hverandre i register.

(f) er på et vis låtas B-del, og presenteres gjennom en ganske oversiktlig tekstur vi kan definere som III (primærmelodi i 1. fiolin og trombone, sekundærmelodi i bassklarinet og kontrabass, og komp i saxofoner). Dette er et av få steder i låta strykerne ikke opptrer som gruppe. 1. fiolin får her spille melodi sammen med trombone. På grunn av et mindre fyldig sound la jeg fiolinen oktaven over trombonen i stedet for å spille helt unisont, slik at dette blir mer som en klanglig fargelegging av overtonene heller enn av selve kjernen i tromboneklangen. Siden trombonen ligger nokså lyst i sitt register og derfor låter litt «lettere» (og for så vidt noe tynnere) enn lengre ned, passer dette fint da fiolinen også havner i en relativt «åpen» del av sitt register; dette gir i mine ører en fin klangfarge kombinert. Vi kunne definert denne teksten som 7, med en kombinasjon av 6 og 2 i saxofoner; 6 ville kanskje vært riktig med tanke på at de to melodiene er såpass forskjellige, men oppfatter nok heller primærmelodien som såpass sterk at i en slik tekstur vil bassklarinet og kontrabass heller oppfattes som en del av kompet enn som en likeverdig kontrapunktisk stemme.

The image shows a musical score for the piece 'Reise' (takte 127-135). The score is arranged in a multi-stem format with the following parts from top to bottom: Sopransax, Altsax, Tenorsax, Bassklarinet, Trombone, Fiolin I, and Kontrabass. The saxophone parts (Sopransax, Altsax, Tenorsax) are mostly sustained notes with a dynamic marking of *p*. The Bassklarinet part features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *p*. The Trombone part has a melodic line with a dynamic marking that starts at *p* and moves to *mp*. The Fiolin I part has a melodic line with a dynamic marking that starts at *p* and moves to *mp*. The Kontrabass part has a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accidentals, and dynamic markings.

Figur 6.3. **Reise**, takt 127-135

(g) er en repetisjon av låtas A-del, med en viktig forskjell: Tenorsaxofon, flygelhorn og trekkspill spiller en ny motstemme fra fjerde takt, og vi får et betydelig skifte i tekstur fra taktene 105-126. Der vi sist hadde en primærmelodi (e), får vi fra den fjerde takten i dette partiet to melodier som oppfattes som relativt likeverdige. III blir derfor kanskje en mer korrekt angivelse av teksten, samtidig som den naturligvis også kan være VII eller 7 av kategoriene 3 og 5, slik som sist, bare med et element til; det er

naturligvis viktig i beskrivelsen, men det endrer ikke typen tekstur. Det grenser også til **V**, siden primær- og sekundærmelodiene oppfattes som relativt likeverdige, og linjene i kompet tar en del oppmerksomhet.

Orkestreringen av hele partiet er også forskjellig, som kommer tydelig frem av partituret. At cello nå doubler bassklarinetten gir denne stemmen litt mer fylde, samtidig som flyttingen av den fjerdedelsbaserte motstemmen som sist var i fiolin 2 og bratsj til trombone og horn gjør tilsvarende her. At strykerne (minus cello) her er tilbake til de nedadgående akkordene fra åpningen (d) bidrar til å fylle ut harmonikken, selv om jeg i retrospekt tenker at dette elementet kunne fått litt større plass. Siden alle de melodiske linjene (unntatt cello/bassklarinetten) er doblet i oktaver, kunne også disse nedadgående akkordene fått litt mer rom, eksempelvis gjennom større avstand mellom stemmene.

(h) Dette strekket har kort blitt omtalt tidligere, som et godt eksempel på hvordan strykerne kan brukes som gruppe uten at de tar overdrevent mye plass, grunnet mindre fylde i lyden. Ser vi på hva som preger teksten her, er det lite tvil om at dette er **II** i kraft av å ha Camilla Holes glimrende sopransaxofonspill på toppen av et komp med ulike sub-elementer; strykerne erstatter her piano eller gitar i tradisjonell rytmeseksjon-komping som harmonisk fundament. De beveger seg likt i typisk **2**, og i tråd med Brants beskrivelse av **7** kan vi kanskje si at kontrabass og sopransaxofon på et vis utgjør **6**. Jeg er dog usikker på om det er slik jeg opplever musikken, men dette er et typisk eksempel på en helhetlig tekstur som blir noe upresist beskrevet i Brants kategorier siden vi har flere ulike melodier som ikke nødvendigvis oppfattes kontrapunktiske, og trommesettets *groove* er en viktig del av lydbildet.

(i) Teksturen videre forblir mer eller mindre den samme soloen ut, selv om orkestreringen og hvordan kompet er strukturert skifter underveis. Vi kan riktignok si at vi har **3** i kraft av at blås og stryk holder på med hvert sitt harmoniske komp og har såpass forskjellig klangfarge i takt 176-177, og fra 178 spiller vibrafon akkorder i tillegg til stryk; relativt forskjellig klangfarge her også, selv om hvert element kan sees som harmonisk komplett alene i denne sammenhengen. Videre skifter også kompet karakter betraktelig i takt 199, i det blås tar over det harmoniske fundamentet.

(j) fungerer som en overgangssekvens inn i neste parti, og det er ingen store endringer i teksten her. Orkestreringen er heller ikke nevneverdig ulik det vi har hatt tidligere, bortsett fra at strykerne går over til å spille pizzicato for første gang, og at blåserne doubler den fjerdedelsbaserte rytmen strykerne har hatt alene tidligere. Overgangen fra de «lange akkordene» i blås til korte, staccato

fjerdedeler flyter fint, og siden blås og stryk gjør det samme akkurat her, blir det en naturlig overgang videre. Siden vibrafon fortsatt holder på et akkordbasert komp, får vi fremdeles effekten av 3.

(k) er en ny variant av B-delen, denne gang presentert i oktaver i altfløyte, horn og trekkspill.

Pizzicato stryk og vibrafon opprettholder underlaget 3. Skiftet i hvor det fraseringsmessige trykket ligger i bassklarinett-linjen under melodien opplever jeg gir økt fokus hit, og derfor et skifte til III eller 6.

Figur 6.4. **Reise**, takt 225-33

(l) er det første stedet vi får et eksempel på IV i melodien, over et akkompagnement i messing og bratsj fra takt 250: II. Til sammen bygger treblås opp den melodiske linjen fløyte kommer inn med i takt 262, og vibrafon fra takt 265, tilsvarende det de to fiolinene gjør fra takt 256 (bare raskere). I det vi får hele melodien presentert mister vi effekten av part writing-teksturen. Likeverdigheten mellom de ulike stemmene fra 250 fremstår likevel som sentral, siden ingen spiller tydeligere melodi mer enn de andre i en slik *belltones*-aktig tekstur som her. Akkompagnementet forandrer seg naturligvis også, siden det gradvis bygges på med horn, kontrabass og trommesett. Her er det også et godt eksempel på hvordan 7 kan være bygd opp av ulikt materiale enn det vi tydelig finner i noen av Brants kategorier, og at disse dermed (igjen) fremstår som noe mangelfulle.

(m) har en tydelig solist, og i likhet med (h) og (i) blir dette II med et komp sammensatt av ulike sub-elementer. Vi kan også kalle det 7 av 1 – siden solistens melodi oppfattes som såpass tydelig

– og 2/3, da vibrafon og kontrabass på varierende vis tydeliggjør det harmoniske fundamentet enten alene eller sammen. Tidvis nærmer det seg mer kontrapunktiske teksturer (som V, 4, 5 og 6) på de stedene der bassisten virkelig spiller sammen med trombonisten, akkurat slik det skal være i godt jazz-spill.

The musical score for measures 268-277 of 'Reise' is presented in four staves. The top staff is for Trombone, the second for Kontrabass, the third for Vibrafon, and the bottom for Trommesett. The key signature is B-flat major. The score includes harmonic progressions: $Bb^6_{sus^2}$, $Bb^6_{sus}(od49)$, F^7_{sus} , F^6_{sus} , $F^{\frac{7}{4}}$, and $Eb_{maj^9(\#1)}$. The Vibrafon part has the instruction '(Voicinger bare for å vise den harmoniske ideen, spill som du vil!)' and the Trommesett part has '(To-takters perioder, så gjerne en quasi 6/8-feel)'. The score is divided into sections: 'Åpen repetisjon' and 'Siste gang, når det cues!'. The Trommesett part includes dynamic markings mf and mf , and the number (8) appears in the bottom staff.

Figur 6.5. **Reise**, takt 268-277

Igen blir det naturlig å se trommesettet utenfor teksturanalysens omfang, utover å poengtere at det tar del i akkompagneringen av solisten.

(n) er en fortsettelse av soloen, men med *backgrounds*: På varierende vis får vi derfor IV i et av elementene i akkompagnementet. På samme vis blir 7 tydeligere bygd opp av 1 og 3, siden 3 i enda større grad blir gjeldende i det vi har ulike grupper (stryk/blås kontra vibrafon) som ivaretar de harmoniske fundamentene uavhengig av hverandre. I de siste taktene frem til takt 312 tar spesielt linjene i treblås såpass mye oppmerksomhet at vi begynner å nærme oss III.

(o) Her holder vi oss i II, eller 7 av 1 og 2, men hvem som spiller melodi endres: Inn mot takt 330 skifter fokus til vibrafon i det solisten forsvinner og stryk inntar en mer statisk rolle. Her ser vi også et eksempel på hvordan jeg brukte fiolinene sammen uten bratsj og cello, som ga fin klanglig variasjon.

(p) Igjen får vi et skifte av fokus, siden vibrafonen glir inn i kompet sammen med stryk i det trekkspill og blås kommer inn. Innad i 7-teksturen av II vil jeg si melodien presenteres på en kontrapunktisk (V og 5) måte i blås: Trekkspill fungerer her som klangfarge-messig «lim», og holder det hele sammen mens blåserne beveger seg inn og ut av melodien og blir liggende igjen på noen utvalgte toner. Stryk holder 2 som et av flere elementer i kompet.

(q) Melodi i bassklarinet og tuba, og teksturen holder seg til II, men også 7: Hvis vi holder oss til at melodi fremdeles kan være 1, opptrer stryk og treblås (minus bassklarinet) som hvert sitt element

i 3. Her har de hver sin dynamikk, hvor blås holder statiske akkorder og stryk sveller inn og ut i de «hullene» hvor blåserne må trekke pusten.

The image shows a musical score for the piece 'Reise' (tacts 340-353). The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The woodwind section (flute, soprano saxophone, alto saxophone, tenor saxophone, bass clarinet, flugelhorn, and tuba) is playing static chords with dynamics *p* and *mp*. The string section (violin I and II, viola, cello, and double bass) is swelling in and out of the gaps between the woodwind chords, with dynamics *n* and *pp*. The double bass is marked *arco*. The percussion section (snare drum, cymbal, and triangle) is playing a rhythmic pattern.

Figur 6.6. **Reise**, takt 340-353

Siden tuba her oppleves en del mer fyldig enn bassklarinett, kunne jeg med fordel bedt han om å spille denne melodien med mute for litt bedre balanse mellom disse instrumentene: man mister litt den unisone effekten siden de låter såpass forskjellig.

(r) Rekapitulasjon av låtas A-del, ligner derfor mye på (g) med tekstur i grenseland mellom III, V og VII, som tidligere omtalt. Hos Brant er 7 av kategoriene 2/3 og 5 mest nærliggende. Orkestreringen er endret, og noen av melodiene har byttet plass; klokkespillet har spesielt fått en langt mer aktiv rolle, som gir denne sekundærmelodien ekstra kraft: Klokkespill unisont med piccolofløyte skiller seg ut med sin kombinerte særegne klangfarge og register.

Strykerne gjenopptar her idéen med et akkordfundament som skifter toner sammen med melodien, slik som tidligere omtalt i (d). Dette bidrar til å gi mer liv til underlaget, samtidig som man

får understreket koblingen mellom melodien og det harmoniske elementet strykerne spiller, selv når de holder på de stadig nedadgående linjene som grunnidé.

(s) Dette strekket ble tidligere omtalt i kapitlet om teksturanalyse og jazz og teksten her kan best betegnes som I eller I i mine ører, fordi den stadig slankere basslinja er det eneste som gjenstår (i tillegg til lett vispespill på cymbaler, som vi for anledningen holder utenfor). Rekkefølgen instrumentene slutter å spille linja er viktig her, og klangfargen fra takt 385 er interessant siden man får en fin miks mellom arco cello og pizzicato kontrabass. At bassklarinetten spiller litt lengre enn cello, gjør at skiftene i klangfarge her ikke blir for bråe. Miksen mellom unison cello og bassklarinetten ble tidligere omtalt i (g), og er en klangfarge jeg er særs godt fornøyd med, selv om den blir ispedd litt kontrabass og tenorsaxofon.

6.2 SISTE BALLADE

Der **Reise** krevde en omfattende analyse av teksten grunnet hyppige skifter, stiller **Siste ballade** seg noe annerledes. Her vil det bli synlig hvordan min påstand om at teksten kan forbli den samme selv om orkestreringen forandres kan stemme godt, siden dette er selve kjernen i låta.

Siste ballade ble skrevet til min bachelorexamen i 2018. Den kompositoriske kjernen er fremst form-basert, da idéen som satte i gang låta var en tanke om å bygge opp en låt rundt utviklingen av akkompagnementet under en solo, heller enn rundt en melodi, skiftende formdeler og så videre. Introduksjonen frem til takt 20 ble skrevet til denne konserten, men tanken var at melodien derfra frem til solisten begynner å improvisere i takt 44 kun skulle presenteres en gang, for deretter å kun siteres i fraser underveis i kompet i resten av låta. Perioden på sju takter fra takt 44 er derfor det som først og fremst blir låtas fundament, men med et komp i stadig utvikling. Totalt spiller solisten ti runder improvisasjon over de samme sju taktene, før en av frasene fra melodien får ta overhånd i takt 114, men kun en liten stund. Fra takt 122 er vi så tilbake til de samme sju taktene, som en rolig avslutning.

Sopransax

Fmaj⁷ F#_m^{7(b5)} B⁷ D_m⁷ G⁷ B_m^{7(b5)} E⁷ A_m⁷ D_m⁷ C/E

Figur 6.7. **Siste ballade**, harmonisk progresjon takt 44-129

Opptaket av **Siste ballade** hentet fra konserten i november 2021.

Takt	Figur	Teksturtype	Kommentar
1-2	6.8	Kontrapunktisk V / kontrasterende kontrapunkt 6	(a)
3-4	6.9	Orkesterunison I / unified harmony 2	(b)
5-6	6.10	Melodi og akkompagnement II med part writing IV / sammensatt 7: 1 + 2/5	(c)
7-17	6.10	Part writing IV, kontrapunktisk V / lignende kontrapunkt 5	(d)
13-15	6.10	Melodi og akkompagnement II, part writing IV / sammensatt 7: 1 + 6	
16-17	6.10	Part writing IV, kontrapunktisk V / kontrasterende kontrapunkt 6	
18-43		Melodi og akkompagnement II med part writing IV / sammensatt 7: 1 + 2/5	(e)
44-57	6.11	Melodi og akkompagnement II med part writing IV / sammensatt 7: 1 + 2	(f)
58-64	6.12	Samme / evt sammensatt 7: 1 + 1 + 2	(g)
65-92		Samme / sammensatt 7: 1 + 3	(h)
93-113		Kompleks VII: II, akkompagnement IV og V / sammensatt 7: 1 + 2 + 5	(i)
114-121		Melodi og akkompagnement II / sammensatt 7: 2 + 2, på et vis	(j)
122-129	6.13	Melodi og akkompagnement II med part writing IV / sammensatt 7: 1 + 2	(k)

Tabell 6.2. Teksturanalyse **Siste ballade**

(a) I de første to taktene oppleves det som at det er noe uklart hvem som har melodien vi skal følge videre, da de to stemmene opptrer som relativt likeverdige. Siden de spiller såpass forskjellige linjer, tolker jeg dette som V, eller 6.

(b) bekrefter på et vis at det er strykeklangen vi burde følge videre, siden sopransaxofonen forsvinner og alle de fire strykerne tar over lydbildet. Siden I kan inneholde harmonisering av melodien, vil dette være korrekt kategorisering da alle de fire stemmene beveger seg likt; dette er på et vis også det vi kan kalle blokkharmonisering, her i en slags vifteform (<) siden registeret

Figur 6.8. **Siste ballade**, takt 1-2

Figur 6.9. **Siste ballade**, takt 3-4

stemmene fordeler seg over spres fra start til slutt. 2 er også en beskrivelse av slik tekstur.

(c) Her får sopransaxofonen igjen overta melodiføringen ganske kjapt, og for meg oppfattes dette som tydelig II, der akkompagnementet er strukturert i IV siden det er små forskjeller i rytmikk hos strykerne. Teksturer som dette, med to såpass tydelige elementer, beskrives best som 7, og i dette tilfellet vil jeg si vi kan holde på 1 som et element og omtale strykerne som enten 2 eller 5, avhengig av hvor mye vekt vi legger på de små rytmiske variasjonene i de ulike stemmene.

(d) Videre holder teksturen seg mer eller mindre lik, bortsett fra at sopransaxofonen kun tidvis spiller. Vi veksler derfor mellom tydelig II og at akkompagnementet får opptre alene, hvor dette best kan omtales som enten en fortsettelse i IV eller V, avhengig av i hvor stor grad strykerne beveger seg alene eller i fellesskap; skillelinjene mellom disse kategoriene er dessuten noe uklare. 5 er fremdeles en passende beskrivelse her, men teksturen oppleves dog som «for kontrapunktisk» til å kunne kalles 2 slik vi hadde tidligere.

Figur 6.10. **Siste ballade**, takt 5-17

(e) er endelig en presentasjon av låtas melodi, som nevnt innledningsvis. Igjen får vi en tydelig tekstur II, der kompet er preget av IV. I tillegg til strykekvartetten fyller bassklarinet bassfunksjonen (i kraft av å være nederst i tonehøyde), en klangfarge jeg synes fungerer godt sammen med stryk. Muligens

kunne jeg blandet klangfargene enda mer her, ved å tidvis ha cello nederst, men samtidig synes jeg effekten fungerer godt med en basslinje som stikker seg litt ut i forhold til det øvrige kompet.

Enkelte steder (spesielt i de siste taktene) spiller stryk og bassklarinet relativt selvstendige linjer, og i 7 har vi derfor både 1 og et akkompagnement som veksler mellom 2 og 5 slik jeg oppfatter det, med kanskje en generell utvikling fra 2 til 5 i løpet av dette strekket.

(f) markerer starten av soloen, og starten av det sju-takters akkordskjemaet resten av låta bygger på, som vist i figur 6.7. Vi holder oss fremdeles i 7 / II, siden solisten fremdeles spiller en såpass tydelig melodisk rolle, og akkompagnementet her kan beskrives som IV eller 2.

Figur 6.11. **Siste ballade**, takt 44-47

Allerede her starter cello med en basslinje som gradvis får større og større fokus, og i det vi kommer til (g) og denne linjen blir doblet i bassklarinet opplever jeg at dette kan kalles et separat element i akkompagnementet i større grad enn i (f). Dersom dette kan betraktes som en separat melodi 1, får vi på et vis kombinasjonen 7 ved solist 1, bassklarinet/cello-linje 1 og pizzicato-komp i resten av strykerne (2, se over).

Figur 6.12. **Siste ballade**, takt 57-61

Strykerne veksler mellom å spille rytmisk unisont og ikke, noe som gir dette underlaget mer liv. Siden disse små variasjonene er utskrevet får man kanskje ikke en like stor fleksibilitet her som man ville fått dersom dette var eksempelvis en pianist (siden det er akkordfunksjonen i kompet de tross alt utgjør), men samtidig er viktigheten av rytmisk presisjon såpass sentral at jeg tror det oppleves tryggere for strykerne å ha dette utskrevet. Det gjør også at jeg som komponist har mer kontroll over hvordan tekturen skal formes, enn jeg ville hatt med eksempelvis friere komping i en full rytmeseksjon.

(h) markerer et nytt skille i orkestreringen, og også i hvordan kompet er bygd opp i tekstur II: Her kommer blåserne inn med lengre toner, som oppleves som en kontrast til strykernes pizzicato. 7 blir i så måte bygd opp av 1 fremdeles, men nå med 3 under seg, siden blås og stryk oppleves som hver sin enhet grunnet forskjellen i klangfarge. Siden en av låtas grunnideer nettopp er den gradvise utviklingen i akkompagnementet, var det viktig for meg å finne en nøy balanse her, noe jeg opplever fungerer fint siden fløyte, horn og tuba har en såpass «rund» klang, som blander seg fint med bassklarinetten som allerede holder på og på et vis fungerer som bindeledd klangmessig.

Denne tekturen utvikler seg videre, fram til vi i (i) får noe jeg opplever som såpass tydelige kontrapunktiske innsatser hos blåserne og bratsj at vi får mer VII enn vi har hatt tidligere: Akkompagnementet fortsetter å være preget av IV, men V gjør seg mer og mer gjeldende her. Det er likevel ikke noe tvil om at soloen fortsetter, så med en utvikling som den kompet har her er dette en fin måte å lage langsom, gradvis variasjon på, opplever jeg. De lange linjene begynner etter hvert å utvikle seg mer og mer til konturene av en melodi, siden frasene ligner mer og mer i struktur. Tekturen kan med andre ord også beskrives som 7 av 1, 2 – i stryk spesielt, men til dels også hos blåserne siden de spiller lengre toner etter sine kontrapunktiske innsatser – og 5.

(j) er stedet der melodien, som gradvis har fått vokse, får overta totalt og også solisten endelig gir seg hen. Her har vi med andre ord en ny variant av II, men hvor ikke lenger sopransaxofonen står for det melodiske elementet alene. Teksturen er på et vis 7 av 2 i det vi opplever som melodien (siden den er harmonisert hos strykerne), og samtidig et tilsvarende element av 2 hos de som ikke har melodien, da det finnes et harmonisk akkompagnement til melodien også. Det er likevel liten tvil om hva som er melodien og hva som er akkompagnementet her. Messing tar riktignok over for stryk midtveis i dette partiet, men sopransaxofonen fungerer som et «klangfarge-lim», ikke ulikt det vi så i **Reise** (se (p)).

(k) Når vi kommer tilbake til de kjente pizzicato-strykerne over basslinja vi ble kjent med i starten av soloen, er vi tilbake til samme type tekstur vi kjenner fra (f); orkestreringen er riktignok noe annerledes, men det er lite tvil om at dette er velkjent II. Effekten med at musikerne ikke spiller alle tonene gjør kompet noe mer fleksibelt, og mer variert. Her er ideene de skal utføre såpass enkle at ansvaret blir lagt på dem. Kontrabass spiller basslinja sammen med bassklarinetten i stedet for cello, noe jeg opplever gir den litt mer fylde samt frigjør cello til å være med på pizzicato-elementet slik at dette blir litt fyldigere, også harmonisk.

The musical score for 'Siste ballade', measures 122-129, is presented for five instruments: Sopransax, Bassklarinet, Stryk, Kontrabass, and Trommesett. The Sopransax part features a melodic line with a 'På cue!' instruction at the end. The Bassklarinet and Stryk parts are marked 'pizz.' and 'pp', with the instruction '(Ikke spill alle tonene, velg ut litt selv)'. The Kontrabass part is marked 'pp' and includes the instruction '(Tilbake til start-feelen)'. The Trommesett part is marked '(7)'. Chord symbols are provided above the Sopransax staff: F#m7, F#m7(b9), B7, Dm7, G7, Bbm7(b9), E7, Am7, Dm7, C#E, and F#m7. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Figur 6.13. **Siste ballade**, takt 122-129

6.3 ENGEN

Engen starter med det som tydelig er grunnideen i denne låta: Bassklarinetttostinatet spilt av Tina Lægreid Olsen.



Figur 6.14. **Engen**, bassklarinetostinat

Dette ostinatet går mer eller mindre hele låta igjennom, kun avbrutt under dialog-soloen, hvor bassisten løser det opp i relativt stor grad. Over dette ostinatet får vi ulike melodier som alle er relativt oversiktlige, da det harmoniske landskapet blir kraftig preget av ostinatets tilstedeværelse. Med en såpass «tonalt enkel» låt og med et oversiktlig ostinat som får prege låta i såpass stor grad, ble det viktig for meg å lage orkestreringen interessant; teksturen skifter dog ikke nevneverdig karakter, som blir tydelig gjennom analysen under.

Som analysen bærer preg av, vil jeg først og fremst kommentere de stedene vi finner tekstur og/eller klangfarger som ikke har blitt omtalt i analysen av **Reise** eller **Siste ballade**, eller der jeg ser det nødvendig å utdype teksturtypen av andre årsaker.

Takt	Figur	Teksturtype	Kommentar
1-4	6.14	Orkesterunison I / uakkompagnert melodi 1	(a)
5-17	6.15	Melodi med IV og akkompagnement II / sammensatt 7: 1 + 2	(b)
17	6.16	Slag tre: Orkesterunison I / uakkompagnert melodi 1	(c)
18-19		Orkesterunison I / uakkompagnert melodi 1 i tre slag, så melodi og akkompagnement II / sammensatt 7: 1 + 2	
20-44		Melodi og akkompagnement II med V i melodien / sammensatt 7: 1 + 2 (ostinat + melodi)	(d)
45-49		Orkesterunison I / uakkompagnert melodi 1 i tre slag, så melodi og akkompagnement II / sammensatt 7: 1 + 3	
50-65	6.17	Melodi med IV og akkompagnement II / sammensatt 7: 1 + 2	(e)
65		Slag tre: Orkesterunison I / uakkompagnert melodi 1	(c)
66-69	6.18	Melodi og akkompagnement II / sammensatt 7: 1 + 2	(f)
70-71	6.18	Kontrapunktisk V / primært kontrasterende kontrapunkt 6	(g)

72-96	Melodi og akkompagnement II med IV / sammensatt 7: 1 + 3	(h)
97-99	Sekundærmelodi III, evt II / sammensatt 7: 2 + 6	(i)

Tabell 6.3. Teksturanalyse **Engen**

(a) er et av få steder fra jazzfoniettaprosjektet det faktisk er *uakkompagnert* melodi I i sin pureste forstand, siden det her kun er én musiker som spiller, og det som spilles i aller høyeste grad kan karakteriseres som melodi. Siden det kun er Tina Lægred Olsens vakre bassklarinettspill vi hører, er det også en form for I. Ostinatet får med dette prege låta allerede fra start.

(b) har en interessant variant av II siden det her er *akkompagnementet* som er unisont (i den grad vi kan kalle ostinatet, spilt av kun én musiker unisont), og *melodien* opptrer som IV. Tilsvarende blir 1 og 2 snudd litt på hodet fra slik vi kjenner det fra tidligere, siden forholdet blir det samme her: Bassklarinetten blir mest naturlig å kategorisere som 1, og strykerne, som faktisk spiller melodien, 2.

Resten av blåserne (og vibrafon) bidrar riktignok til akkompagnementet i det de kommer inn fra takt 8; dette oppfattes mer som en fargelegging av melodien enn av ostinatet grunnet registeret disse lange tonene ligger i.

Figur 6.15. **Engen**, takt 5-11

(c) markerer et av få steder med I / 1, siden jeg sjelden benytter meg av en såpass unison klangfarge i hele ensemblet som her. Siden denne frasen gjentas senere i låta blir dette et bindende element, og grunnet crescendoet inn til triolen i takt 17 vokser frasen ganske naturlig ut av melodien i stryk i forkant.

Figur 6.16.
Engen, takt 17

(d) presenterer låtas andre melodi, hvor klangfargen unisont flygelhorn og vibrafon får lede an hele denne delen, med resten av instrumentene på besøk fra tid til annen. Selv om teksturen her tydelig er II, opplever jeg selve melodien som V, siden instrumentene som kretser rundt melodien ofte spiller små variasjoner og lander på lange toner som fades ut. Denne effekten kan også beskrives som en form for 2, som kanskje blir mer korrekt all den de på ingen måte spiller «ekte» kontrapunktiske teksturer som 4, 5 og 6.

(e) ligner på teksturen og *soundet* vi kjenner fra takt 5 (b), bare med en annen orkestrering av ostinatet, som nå heller ligger i kontrabass. Her holder strykerne seg dessuten til mer felles rytmikk i de første åtte taktene, bortsett fra en liten solofrase i bratsj i takt 56-57.

Figur 6.17. **Engen**, takt 50-57

(f) markerer starten på soloen, og II blir en velkjent tekstur. Trekkspill og vibrafon utgjør en overraskende velfungerende klangfarge her, ikke minst sammen med den duvende basslinja i tuba.

Figur 6.18. **Engen**, takt 66-71

(g) Kontrabass løser kjapt opp ostinatet, før vi får en fantastisk dialog mellom de to solistene fra takt 70, som best kan karakteriseres som **V** eller **6**. En slik solo gir i mine ører en svært interessant tekstur når det blir vel utført, slik som her.

(h) gir oss en ny variant av melodien fra takt 20, her som *backgrounds* fra trekkspill og stryk i **IV**. Denne kombinasjonen fungerer utmerket, mye takket være trekkspilllets luftige klang i dette registeret, og strykernes variasjoner; i det de blir «hengende igjen» på de lange tonene får vi også en variasjon i fylde for dette elementet. Kombinert med blåsernes akkorder (spesielt i det saxofonene også blir med fra takt 79), får vi et godt eksempel på **3**.

(i) gir til slutt en rekapitulasjon til åpningen av låta, i det ostinatet vender hjem til bassklarinet. Siden vi fremdeles har sopransaxofon på toppen og kompet ikke er ferdige helt enda, er kanskje **III** den mest korrekte beskrivelsen her. Hvorvidt ostinatet og solisten kan karakteriseres som **6** kan kanskje diskuteres, men likefullt er det en slik effekt de oppnår da de er såpass separerte i register og klang.

6.4 QUINCUNX

Quincunx skiller seg fra de tre andre i kraft av å være det eneste stykket skrevet til orkesterprosjektet, og også gjennom å være omtrentlig like langt i spilletid som de andre til sammen. Som tidligere nevnt blir en komplett analyse her for omfattende i denne sammenhengen, og jeg vil derfor fokusere på det jeg anser som interessante teksturer der strykerne er involvert. Siden vi her snakker om seksjoner heller enn enkeltmusikere, legger dette i seg selv naturligvis noen andre føringer for hvordan strykerne blir brukt i stykket.

Takt	Figur	Teksturtype	Kommentar
1-95		Kompleks VII / sammensatt 7	(a)
96-101		Melodi og akkompagnement II / sammensatt 7: 2 + 2	(b)
102-105		Kompleks VII / sammensatt 7	
106-110		Melodi (fag/bary/cimb) og akkompagnement II / sammensatt 7: 1 + 2 + 5 (melodi + stryk + sax/kl)	
111-113		Samme, men melodi picc/fl/obo/kl/trp	
114-115	6.19	Melodi og akkompagnement II / sammensatt 7: 1 + 5	(c)
116-119	6.19	Orkesterunison I / uakkompagnert melodi 1	
120-128		Orkesterunison I / unified harmony 2	(d)

129-136		Melodi (basslinje) og akkompagnement II / sammensatt 7: 1 + 2	(e)
137-148		Melodi (skifter mellom grp.) og akkompagnement II med flere sub- elementer / sammensatt 7: 1 + 2	
149-152		Melodi (basslinje) og akkompagnement II / sammensatt 7: 1 + 2	(e)
153-165	6.20	Sekundærmelodi III / sammensatt 7: 2 + 6	(f)
165-168		Orkesterunison I / uakkompagnert melodi 1	
169-184		Tvetydig	(g)
185-187		Orkesterunison I / uakkompagnert melodi 1	(h)
188-194	6.21	Kontrapunktisk V melodi over akkompagnement II / imiterende kontrapunkt 4 over melodi 1, se (h)	(i)
195-208		Sekundærmelodi III / sammensatt 7: 1 + 2	
209-212		Orkesterunison I / uakkompagnert melodi 1	(h)
213-240		Melodi og akkompagnement II / sammensatt 7: 1 + 3 (3: rytmeseksjon + backgrounds etter hvert)	
241-252		Kompleks tekstur VII: II + V / sammensatt 7: 1 + 3 + 6	(j)
253		Orkesterunison I / uakkompagnert melodi 1	
254-261		Orkesterunison I, evt part writing IV / unified harmony 2	
262-272		Kompleks VII: I + IV (basslinje + harmonisering enkelte steder) / sammensatt 7: 1 + 2	
273-298		Kompleks VII / sammensatt 7	(k)
299-300		Orkesterunison I / unified harmony 2	
301-305		Kontrapunktisk V / lignende kontrapunkt 5	
306-307		Part writing IV / unified harmony 2	
308-322		Melodi og akkompagnement II med part writing IV / sammensatt 7: 1 + 2	
323-342		Samme tekstur, men annen orkestrering og musikalsk materiale	(l)
343-364		Melodi og akkompagnement II med part writing IV / sammensatt 7: 1 + 2/3	(m)
365-386		Melodi og akkompagnement II med kontrapunktisk V / sammensatt 7: 1 + 2 + 6	
387-398		Melodi og akkompagnement II med kontrapunktisk V / sammensatt 7: 1 + 3 + 6	(n)
399-410		Melodi og akkompagnement II / sammensatt 7: 1 + 3	
411-431	6.22	Sekundærmelodi III / sammensatt 7: 1 + 1 + 3	(o)

432-440	4.2, 4.3	Kompleks VII / sammensatt 7	
441-461		Tvetydig	(p)
462-472		Part writing IV / unified harmony 2	
473-505	6.23, 6.24	Melodi og akkompagnement II med part writing IV og akkorder VI / sammensatt 7: 1 + 2	(q)
505-555		Kompleks VII / sammensatt 7; mange ulike linjer her, men sjelden noen tydelig melodi	

Tabell 6.4. Teksturanalyse **Quincunx**

(a) Åpningen av stykket har allerede fra start relativt mange ulike musikalske elementer, siden verken slagverk eller piano stikker seg ut som primærmelodi. Etter hvert som musikken utvikler seg og øker både i dynamikk, intensitet og antall elementer som utfolder seg samtidig, blir denne teksturen bare mer og mer kompleks: VII eller 7 føles derfor som riktige beskrivelser for hele dette strekket. Det nærmeste vi har en melodi må kunne sies å være de lange linjene i bassinstrumenter, først presentert i barytonsaxofon og gitar fra takt 37. Dette motivet blir lengre og lengre, og fungerer som et stabilt holdepunkt som de andre kortere, mer perkusive elementene, kretser rundt. Siden musikken også er preget av de ulike aleatoriske figurene, understreker dette kompleksiteten.

Jeg forsøkte å bryte strykeseksjonen opp i enda mindre grupper gjennom bruk av divisi, men grunnet seksjonenes noe ubalanserte størrelse forsvinner denne effekten mer enn jeg skulle ønske, siden de ulike rytmiske motivene ikke kommer tydelig nok frem.

(b) Dette oppfatter jeg som en harmonisert treblåsmelodi 2 over et harmonisert strykekomp 2, og dermed enten II eller 7 til sammen. Dette er igjen et godt eksempel på en tekstur hvor ingen av elementene egentlig kan oppfattes særlig melodiske, så kanskje de egentlig er mer likeverdige enn II gir uttrykk for.

(c) Her overtar marimba fokuset etter melodien slik jeg hører det, siden saxofonene allerede er i gang med sine aleatoriske bevegelser 5 som gjør at marimbaen får et naturlig fokus i kraft av å være noe nytt. Den rytmiske cellen som nå kommer inn preger mye av stykket videre.

(Grupperingene gjelder hver totakts periode i 5/4, frasér deretter)

Marimba

Figur 6.19. **Quincunx**, takt 114-119

(d) Siden dette kun er et rytmisk motiv som vokser seg tjukkere og tjukkere harmonisk, faller dette litt utenfor de ulike kategoriene, men siden I ikke nødvendigvis må være helt unison (og siden dette rytmiske motivet er det eneste elementet i teksturen akkurat her) virker dette mest korrekt. For 2 skal alle stemmene helst bevege seg i samme rytme og sammen utgjøre et felles harmonisk element.

(e) er også et typisk sted hvor teksturanalysen ikke er så godt egnet: Kan egentlig basslinja her kalles en melodi? Siden alt her oppfattes som en del av samme element kunne det vært I, men ingen av Pistons kategorier tar særlig vare på flere lag av rytmiske elementer slik som her. 7 føles også en smule overdrevent, selv om 1 og 2 til sammen kanskje må bli det mest korrekte.

(f) Her spiller lys treblås primærmelodien (presentert tidligere i stykket, fra takt 136), tenorsaxofoner og gitar sekundærmelodien, og de resterende instrumentene akkompagnement: Dette utgjør tydelig III. Komp er igjen oppdelt i flere sub-elementer: 1) Stryk, minus kontrabass; 2) Basslinje primært i el-bass, doblet på ulike steder underveis av fagotter, barytonsaxofon, cimbasso og kontrabass; 3) Groove i trommesett, congas, xylofon og piano (ser det mest naturlig å inkludere piano her, selv om det spilles akkorder; disse er mest som rytmiske støt å regne). Teksturer som denne er relativt vanlig i mye jazzmusikk, men fremstår i et analytisk perspektiv som noe mer komplisert enn den låter som, for min del.

The image shows a detailed musical score for the piece 'Quincunx' from measures 152 to 156. The time signature is 5/4. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The instruments listed on the left are: Orkester treblås (Woodwinds), Tenorsaxer, trombone I og gitar (Tenor Saxophone, Trombone I, and Guitar), Piano, Bassgitar, Trommesett (Drum Set), Marimba, Congas, Fiolin I (Violin I), Fiolin II (Violin II), Bratsj (Viola), and Cello. The score contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *p*. There are also some performance instructions like 'Bb...' and '(div.)'. The score is divided into measures, with some measures containing multi-measure rests or specific rhythmic patterns.

Figur 6.20. **Quincunx**, takt 152-156

(g) er igjen en tekstur som faller mellom flere stoler med tanke på kategorisering: Her spiller alle blåserne en lang linje til sammen, fordelt mellom hele orkesteret, som tidvis er harmonisert og/eller doblet i oktaver. Under denne ligger det en pedal-tone i form av et rytmisk ostinat, som opptrer som et relativt selvstendig element. Kan dette kalles melodi og akkompagnement siden kompet i så fall består av kun en tone som repeteres, eller er det nærmere to uakkompagnerte melodier I på et vis? De oppleves heller ikke som kontrapunktiske, men kanskje kan 6 være passende, nettopp på grunn av kontrasten; på den andre siden blir da spørsmålet om de kan regnes som noe i nærheten av likestilte – og da blir fort svaret nei.

(h) er kanskje nærmest I eller en 1, i den grad dette kan kalles en melodi til sammen. Her er det nok et godt eksempel på at «ikke så tydelig melodiske» elementer alene blir vanskelig å beskrive i en kontekst der det er svært mange tydelige melodier, siden disse da oppleves som *ekstra* utenfor de ulike kategoriene. Elementet faller tydelig i bakgrunnen i det den kontrapunktiske teksten setter inn etter tre takter (i), men fungerer fint som en overgang begge gangene dette motivet inntreffer.

Figur 6.21. **Quincunx**, takt 188-194

(j) I kraft av å være stadig mer kompleks, er teksten her i økende grad VII, satt sammen av tydelig II (siden vi har solist på toppen) og et komp som opptrer ganske kontrapunktisk V: Måten de ulike *backgrounds*-linjene beveger seg på kan best beskrives slik, tror jeg. De fleste av disse (i likhet med *backgrounds* fra takt 220) er i praksis sitater fra tidligere i låta, men gjerne med en annen klangfarge enn stedet de er hentet fra.

(k) VII / 7 passer best her, på grunn av antallet og variasjonen i elementer i teksten. Likevel oppleves ikke det klingende resultatet så voldsomt komplekst, siden de aleatoriske elementene ikke nødvendigvis er så fyldige; låter mer som en enhetlig idé, selv med de små melodilinjene som stikker seg ut underveis. De mer tydelige elementene blir spesielt horn og klarinett i tillegg til melodilinjene, siden de spiller statiske sekunder som blir liggende som svært tydelige i kontrast til alle de små frasene,

luft-lydene og trillene som flyter rundt de. Siden det er såpass mange strykere opplever jeg at aleatoriske elementer slik som her fungerer ekstra godt, da instrumentene har såpass lite fylde hver for seg at det klangteppet de lager sammen blir enda mer finmasket.

(l) er det eneste stedet kun én stryker får opptre alene i hele stykket, og for observante lesere sto «bratsj solo» på min ønskeliste før jeg begynte å skrive stykket. Dette er en klangfarge-variasjon jeg liker godt, og hele dette partiet (fra takt 300 til 378) gir en fin variasjon i et ellers nokså massivt stykke siden vi får en såpass tydelig II-tekstur. Bruken av orkestertreblås som komp til bratsjmelodien er kanskje noget trygg og tradisjonell, men jeg opplever det her som godt balansert klanglig.

(m) er II med IV, eller 7 bestående av $1 + \frac{2}{3}$, siden vi her har en såpass tydelig melodisk funksjon i piano der dette blir konstituert som «melodien» allerede i innsatsen i takt 337, over et tydelig komp. Strykerne som kommer inn i takt 343 består av tydelig IV eller 2 (3 blir det først hvis vi også regner med pianoets akkordiske funksjon) siden de opererer felles med små rytmiske variasjoner.

Det klisjéfylte *soundet*, med pianotrio som spiller jazz og «lange strykeakkorder» i bakgrunnen, var noe av bakgrunnen for at jeg ville utforske hvordan jeg kan bruke strykere på andre måter, siden dette er det *soundet* (og den teksturen) vi ofte forbinder med slike crossover-prosjekter som dette tross alt er. Her ble likevel fristelsen for stor, og det låter ikke så verst selv om det oppleves en smule klisjéfylt.

(n) Hver rytmiske idé i V-teksturen er harmonisert, men beveger seg ulikt rytmisk; med andre ord er det først og fremst kompet som opptre kontrapunktisk, mens vi fremdeles har en tydelig melodi på toppen i kraft av Ola Lømo Ellingsens suverene trompetspill. Går vi mer detaljert til verks ved hjelp av Brants kategorier kan vi kalle det 6, hvor hvert element arbeider i 3. Basslinjen i bassklarinet, cimbasso, el-bass og cello opptre som et rytmisk bindeledd, siden de har grupperinger sammen med begge de to harmoniske elementene.

(o) opplever jeg kvartol-linjen i gitar og klarinetter som såpass fremtredende at dette blir nærmest som en sekundærmelodi å regne, i tillegg til at kompet blir stadig mer aktivt (spesielt dynamisk); sammen utgjør dette en tydeligere III-tekstur enn tidligere. Det er også såpass mye harmonisk informasjon i de ulike gruppene som arbeider under/mellom de ulike melodiene at vi har et tydelig eksempel på 3. Saxofoner og stryk er eksempelvis et stykke fra hverandre klanglig med de dynamiske effektene, men er likefullt komplette harmoniske enheter hver for seg.

Figur 6.22. *Quincunx*, takt 410-418

(p) Teksturer som her er vanskelig å beskrive nøyaktig, siden marimba-ostinatet oppfattes som et sterkt melodisk element i det det kommer inn, men samtidig «skal det ingen steder» og mister derfor noe av tydeligheten. Det er også vanskelig å si nøyaktig hvilken kategori de aleatoriske elementene havner i, siden disse er i en motsatt situasjon: De har hatt oppmerksomheten, men mister den i det marimbaen kommer inn.

I det strykerne blir med på ostinatet (takt 462) gjorde jeg nok dette en smule komplisert ved å notere i $\frac{3}{4}$ -takt, men likefullt opplever jeg at denne kombinasjonen tidvis fungerer ganske godt: Vi får ansatsen i tonen fra marimbaen, mens strykerne kan forsterke etterklangen på nydelig vis. Som man hører i opptaket fungerer denne effekten enda bedre i det strykerne får satt et fast mønster heller enn å veksle rytmikk konstant, slik det vises i figuren under.

Figur 6.23. *Quincunx*, takt 489-496

(q) gir et av svært få tydelige eksempler på VI, siden de akkordene som ligger i horn og treblås (først orkestertreblås, deretter saxofoner) opptrer som relativt enkeltstående i denne sammenhengen, og ikke tar del i noen av de andre elementene i nevneverdig grad: Den klanglige avstanden blir litt for stor til stryk, og de blir heller ikke en del av melodien i fagott, horn og tuba. II holder seg likevel gjeldende som hovedtekstur, siden vi har en tydelig melodi som skiller seg ut.

The image shows a musical score for two parts: Orkestertreblås (Orchestra Woodwinds) and Saxofoner (Saxophones). The Orkestertreblås part is written in treble clef and features a series of chords with a tremolo effect, marked with *pp* and *mp*. The Saxofoner part is written in bass clef and also features a series of chords with a tremolo effect, marked with *pp* and *mp*. The score is set in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The measures are numbered 482-488.

Figur 6.24. *Quincunx*, takt 482-488

KAPITTEL 7

AVSLUTNING

Som vi har sett i analysene av komposisjonenes tekstur er det ofte flere muligheter å velge mellom, og ofte kommer de to ulike analyseformene rett og slett til kort. Likevel opplever jeg at det å *forsøke* slike analyser har gjort meg mer bevisst hvilke teksturer jeg bruker i musikken min, og ikke minst, et godt verktøy for å studere min egen bruk av strykerne i de to ulike ensemblene. Det har vært svært befriende å ha et verktøy for å kunne analysere og studere musikken jeg har skrevet uten å måtte tenke på toner, rytmer og akkorder: Som jazzkomponist og -musiker oppleves dette som en sjeldenhet, og gir et friskt blikk på komposisjonene.

Til tross for at tekstur er det viktigste i analysene, håper jeg å ha tydeliggjort hvordan noen grunnleggende prinsipper rundt klangfarge har preget musikken, da jeg opplever å ha fått en stadig økende bevissthet rundt dette gjennom masterarbeidet. Analysene rundt bruken av både klangfarger og tekstur gir meg også et tydelig bilde av at de teoretiske aspektene i denne teksten underbygges godt gjennom analysene, og slik sett stemmer mange av de refleksjonene jeg gjorde i kapitlene om tekstur og klangfarge godt.

I forhold til de to analyseverktøyene ble det tydelig tidlig i prosessen at disse må sees sammen, siden Brants kategorier gir fine nyanseringer, men mangelfulle overblikk, og tilsvarende blir Piston noe unyansert selv om den generelle beskrivelsen disse gir av tekturen er gode. Jeg er derfor glad jeg fant en kombinasjon jeg opplever fungerte godt, selv om de tidvis kom til kort. De grundige analysene ga meg også en ny innsikt i egen musikk, og oppleves som svært verdifulle rundt hva som burde revideres skulle musikken bli fremført igjen (spesielt for **Quincunx**), samt hvilke løsninger jeg kan utforske videre i kommende prosjekter.

Både analysearbeidet og de mer historiske og teoretiske delene av arbeidet har gitt meg økt innsikt i både komposisjonene og min egen komposisjonsvirksomhet, og jeg opplever således prosessen så vel som resultatet som svært fruktbar.

EPILOG

Når jeg med dette setter punktum for åtte år som student ved NMH, er jeg glad det avrundes på denne måten. Det er sjeldent man finner tid til selvgranskning av det formatet jeg har foretatt her mellom allskens frister og *deadlines*, men jeg tror det kan være lurt å iblant ta en fot i bakken og evaluere det man holder på med fra nye vinkler også *etter* at prosjektene er gjennomført. Ens største kritiker er som kjent en selv, og å analysere egen musikk etter å ha fått det en smule på avstand føles godt som en variasjon av den vanlige mistroen på egne idéer klokka 23.59 før levering; det er da denne granskningen pleier å slå inn, som kjent.

Jeg tror aldri man blir ferdig med utforskningen i komponerende arbeid, eller i all kunst for den saks skyld, og jeg er takknemlig for å ha fått muligheten til å utforske noe så snevert og personlig som det jeg har fått lov til her. Erfaringene har vært mange, og jeg gleder meg til å ta de i bruk.

«I don't need time. What I need is a **deadline**.»

Duke Ellington

LITTERATURLISTE

Benward, B. & Saker, M. (2015). *Music In Theory and Practice* (9. utg.). McGraw-Hill Education.

Big band (2003). *Grove Music Online*. Hentet 10. mai 2022 fra <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J042000>

Blackford, C. (2000). *Above The Timberline: The Music Of Bob Graettinger*. <http://www.users.globalnet.co.uk/~rneckmag/graett.html>

Bob Graettinger. (u.å.). På siden *All Things Kenton*. Hentet 5. mai 2022 fra https://allthingskenton.com/table_of_contents/arrangers/bob-graettinger/

Brant, H. (2009). *Textures and Timbres: An Orchestrator's Handbook*. Carl Fischer, LLC.

Campbell, M. (2001). Timbre (i). *Grove Music Online*. Hentet 7. mai 2022 fra <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27973>

Christmas-Rutledge, A. & Rushton, M. (2015). *How did Jazz become a 'high' art?* <https://spea.sitehost.iu.edu/pubs/undergrad-honors/volumn-6/Christmas-Rutledge,%20Adrianna%20-%20How%20Did%20Jazz%20Become%20a%20High%20Art%20-Faculty%20Michael%20Rushton.pdf>

Collier, J. L. (2003). Bands (jazz). *Grove Music Online*. Hentet 10. mai 2022 fra <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J024300>

Cooke, M. & Horn, D. (2002). *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge University Press.

Corozine, V. (2002). *Arranging Music for the Real World: Classical and Commercial Aspects*. Mel Bay Publications, Inc.

Cugny, L. (2019). *Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach*. The University Press of Mississippi.

Djupvik, O. (2021, 6. mars). komp. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/.versionview/1374002>

Endresen Dahl, N. (2021, 9. juli). Brandenburgerkonsertene. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/.versionview/1450073>

Gioia, T. (2011). *The History of Jazz*. Oxford University Press.

Gjestland, T. (2018, 30. september). klang. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/.versionview/861065>

Holter, S. W. (2021, 21. juli). instrumentasjon. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/.versionview/1459120>

Håvik, K. (2020). *Frå skjema til schema: ei praksisbasert utforsking av forholdet mitt til form i jazzkomposisjon*. [Masteroppgave, Norges Musikkhøgskole]. Brage.https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/bitstream/handle/11250/2687871/Kristoffer_Fossheim_Håvik_Masteroppgave.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Kreitner, K., Térey-Smith, M., Westrup, J., Holoman, D. K., Hopkins, G.W., Griffiths, P. & Conrad, J. A.. (2001). *Instrumentation and orchestration*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20404>

Lawn, R. (2018). *Jazz Scores and Analysis: Vol. I*. Sher Music Co.

Norges Musikkhøgskole. (2022). *Mastergradsstudiet i komposisjon* (med tilhørende undersider). Hentet 10. mai 2022. <https://student.nmh.no/studiehandboker/startkull-2019/studier/master-komposisjon>

Norges Musikkhøgskole. (u.å.). *Bachelorstudiene våre*. Hentet 14. mai 2022. <https://nmh.no/studier/bachelor>

Piston, W. (1955). *Orchestration*. W. W. Norton & Company, Inc.

Russo, W. (1973). *Composing for the Jazz Orchestra*. The University of Chicago Press.

Sand, O.-J. (2011). *Jazzkomposisjon og arrangering fra en teksturanalytisk synsvinkel: En analyse av musikalske elementer i samhandling*. [Masteroppgave, Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo]. Duo vitenarkiv. <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-30321>

Schuller, G. (1968). *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. Oxford University Press.

Sturm, F. (1995): *Changes of Time: The Evolution of Jazz Arranging*. Advance Music.

Sultanof, J. (2017). *Experiencing Big Band Jazz: A Listener's Companion*. Rowman & Littlefield.

Temperley, N. (2001). Sinfonietta. *Grove Music Online*. Hentet 12. mai 2022 fra <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25862>

Texture (2001). *Grove Music Online*. Hentet 8. mai 2022 fra <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27758>

Tomaro, M. & Wilson, J. (2009). *Instrumental Jazz Arranging: A Comprehensive and Practical Guide*. Hal Leonard

Wall, T. (2003). *Studying Popular Music Culture*. Arnold Publishers.

Wright, R. (1982). *Inside the Score: a detailed analysis of 8 classic jazz ensemble charts*. Kendor Music, Inc.