



**MASTEROPPGAVE I
JAZZKOMPOSISJON FOR STORE ENSEMBLER
NORGES MUSIKKHØYSKOLE
VÅREN 2022**

Abstract

Norsk

Denne teksten omhandler masterprosjektet Oppskrift På Fem Høns.

Målet med prosjektet har vært å skape og ta i bruk en metode for komponering av musikk, hvor musikken har en tydelig musikalsk identitet. Metoden er basert på mine egne erfaringer som komponist og er i utgangspunktet tenkt som en personlig metode. I denne teksten drøfter jeg hvordan metoden har fungert både i prosess og resultat ved å gå igjennom fem verker. Jeg gir også oppskriften videre.

English

This text is about the master project "How to make mountains out of molehills".

The goal with this project has been to create and try out a method for music composing, where the music has a clear musical identity. The method is based upon my own experiences as a composer and is initially thought to be a personal method. In this text I will reflect upon how the method has worked both as a process and through the results, by going through five pieces. I'm also passing along the recipe

Takk

Jeg vil gi en stor takk til professor Helge Sunde for oppfølging både gjennom det musikalske, det formelle, og alt som ellers skjer i livet på godt og vondt. Jeg vil også gi en stor takk til Inga Lang for forside, tittel, språkvasking og hjelp til struktur. Jeg vil takke mine medstudenter, især Hermod og Alexander som har kommet med konstruktive tilbakemeldinger og ros når det har trengtes mye. Jeg vil takke (daværende) professor (nåværende rektor) Astrid Kvalbein for fine refleksjonstimer i faget Forskerforum og professor Asbjørn Schaatun for interessante masterfora og verdifulle innspill til oppgaven. Jeg vil takke Eckhard Baur for å opptil flere anledninger lede Musikkhøgskolens Storband gjennom den snodige musikken min, og selvfølgelig takke alle de fantastiske musikerne på Norges Musikkhøgskole som har spilt den. Jeg vil takke Shannon Mowday for gode innspill både musikalsk og i livet ellers, og for at hun ledet ensemblet AOJO gjennom komposisjonen The Great Thunderbird. Jeg vil også takke Andrea, Ferdinand, Maren, Maja, Tuva, Dennis, Torkel og alle venner for støtte gjennom vanskelige tider gjennom masterprosessen.

Innholdsfortegnelse

Abstract	3
Norsk	3
English	3
Takk	4
Innholdsfortegnelse	5
Begrepsavklaring	7
Figurer	7
1. Om prosjektet	8
1.1. Bakgrunn	8
1.2. En god fjær	8
1.2.1. Hva er en fjær?	8
1.2.2. Fjærens kjerne, essens og identitet	10
1.3. Forskningsspørsmål	11
1.3.1. Hovedspørsmål/problemstilling	11
1.3.2. Andre forskningsspørsmål	11
1.4. Hvorfor	12
1.4.1. Jazzmusikk med identitet	12
1.4.2. En systematisk metode	12
1.5. Hvordan	13
1.5.1. Verker	13
1.5.2. Vurdering	13
1.6. Musikk skrevet fra før	14
2. Oppskriften	16
2.1. Fjær	17
2.1.1. Komponering av fjær	17
2.1.2. Analyse av fjær	18
Rytmik	18
Harmonikk	19
2.2. Søsterfjær	19
2.3. Byggeklosser	21
2.4. Melodi	22
2.5. Arrangering	23
2.5.1. Improvisasjon	24
3. Fem høns	25
3.1. Gå Kveldstur i Stuen	25
3.1.1. Prosessen	25
Fjær	25
Søsterfjær	25
Byggeklosser	26
Melodi	26

Arrangering	26
3.1.2. Refleksjoner	26
3.2. Dancing Alone In Lockdown	27
3.2.1. Prosessen	27
Fjær	27
Søsterfjær	28
Byggeklusser	28
Melodi	28
Arrangering	28
3.2.2. Refleksjoner	29
3.3. Gresset er Våtere i Den Andre Dammen	30
3.3.1 Prosessen	30
Fjær	30
Søsterfjær	30
Byggeklusser	31
Melodi	31
Arrangering	32
3.3.2 Refleksjoner	32
3.4. Mørkt Ute	33
3.4.1. Prosessen	33
Fjær	33
Søsterfjær	33
Byggeklusser	34
Melodi	34
Arrangering	34
3.4.2. Refleksjoner	35
3.5. The Great Thunderbird	35
3.5.1. Prosessen	35
Fjær	36
Søsterfjær	36
Byggeklusser	36
Melodi	37
Arrangering	37
3.5.2. Refleksjoner	37
4. Avsluttende ord	39
4.1. Personlig utvikling	39
4.2. Forsknings spørsmål - svarene	39
4.3. Kritikk	40
4.4. Bidrag	40
Vedleggsoversikt	42
Lyd:	42
Pdf:	42
Kilder:	43

Begrepsavklaring

Jeg kommer konsekvent til å følge det internasjonale systemet hvor noter har navnene A-B-C-D-E-F-G og dermed bruke betegnelsen B for tonen som av noen kalles H i Norge. Jeg skiller mellom dur- og mollakkorder med endelsen "m", eksempelvis C-Dm-Em-F-G-Am-Bm-C. Jeg bruker bokstaver både om tonenavn og akkorder, det kommer ikke til å være uklart hva som menes i denne oppgaven.

Jeg bruker tall for å forklare spesifikke trinntall innad i melodier og akkorder, med tilhørende symboler b og #, eksempelvis 1-2-b3-4-5-b6-b7 eller 1-2-3-#4-5-6-7. Jeg bruker også tall for å vise til ulike taktslag, med endelsen "og" bak for å vise til åttendel, eksempelvis 1og. Det kommer ikke til å være noe tidspunkt hvor en blir forvirret over hvorvidt det menes rytmikk eller intervall.

Figurer

1. Utdrag fra *Mørkt Ute*, takt 6-7, bass. s. 10 og 33
2. Utdrag fra *Bærumsvisen* arrangert for storband, takt 1-9, fiolin 1. s. 15
3. Selvlaget illustrasjon som viser oppskriften i pyramideform. s. 16
4. Utdrag fra *Mørkt Ute*, takt 34-37, piano 2 og gitar 1. s. 18
5. Utdrag fra *Mørkt Ute*, takt 38-41, gitar 1, gitar 2 og bass. s. 19
6. Utdrag fra *Gresset Er Våtere I Den Andre Dammen*, takt 11-13, marimba. s. 19
7. Utdrag fra *Mørkt Ute*, takt 1-2, piano 2. s. 21
8. Utdrag fra *Gå Kveldstur I Stuen*, takt 76-78, tenorsax 1 og 2, barytonsax, trombone 1 og 2, basstrombone, piano. s. 22
9. Utdrag fra *Gresset Er Våtere I Den Andre Dammen*, takt 23-28, vibrafon, gitar og bass. s. 23
10. Utdrag fra *Dancing Alone In Lockdown*, takt 57-62, piano, gitar, bass og trommer. s. 23
11. Utdrag fra *Gresset Er Våtere I Den Andre Dammen* takt 87-89 trommer, *Dancing Alone In Lockdown* takt 56 gitar, *Gå Kveldstur I Stuen* takt 53 piano. s. 24
12. Utdrag fra *Gå Kveldstur I Stuen*, takt 17-20, bass. s. 25
13. Utdrag fra *Gå Kveldstur I Stuen*, takt 29-32, bass. s. 25
14. Utdrag fra *Gå Kveldstur I Stuen*, takt 17-24, trompet. Merk at det er transponert og ikke i C. s. 26
15. Utdrag fra *Dancing Alone In Lockdown*, takt 45-48, tenorsax, barytonsax, horn, trompet 1 og 2. s. 27
16. Utdrag fra *Dancing Alone In Lockdown*, takt 33-34, gitar og bass. s. 28
17. Utdrag fra *Gresset Er Våtere I Den Andre Dammen*, takt 43-38, bass. s. 30
18. Utdrag fra *Gresset Er Våtere I Den Andre Dammen*, takt 39-40, bass. s. 30
19. Utdrag fra *Gresset Er Våtere I Den Andre Dammen*, takt 23-34, vibrafon. s. 31
20. Utdrag fra *Gresset Er Våtere I Den Andre Dammen*, takt 115-122, vibrafon. s. 32
21. Utdrag fra *Mørkt Ute*, takt 30-31, piano 2, gitar 1 og bass. s. 34
22. Utdrag fra *Mørkt Ute*, takt 10-13, fløyte, tenorsax og trompet. s. 34
23. Utdrag fra *The Great Thunderbird*, takt 79-82, bass. s. 36
24. Utdrag fra *The Great Thunderbird*, takt 33-35, gitar og bass. s. 36
25. Utdrag fra *The Great Thunderbird*, takt 45-52, vokal 1. s. 37

1. Om prosjektet

1.1. Bakgrunn

Jeg har skrevet musikk siden jeg var rundt ni år gammel. Jeg har komponert etter idéer som starter på piano, gitar, trommesett, bass, synging, skrevet direkte i noteringsprogram, delvis ødelagt keyboard med én oktav fra loppemarked, og på en mobiltelefons svært begrensede synth-app. Metodene har variert, komposisjonsteknikker har tittet frem i ny og ne, det har vært brukt stoppeklokke og timere, terninger, krepsovendinger og kvantifisering av tilfeldige rytmer. Etter en del år har jeg skrevet en mengde musikk jeg er fornøyd med, og ikke minst en del jeg liker så lite at ingen andre får høre det. I det repertoaret som er musikk jeg har laget ser jeg mye som går igjen med det jeg er fornøyd med. Det er musikk som har en slags "essens" til stede gjennom hele verket, hvor det kjennes som en helhet, selv om det kan være mye variasjon. Til forskjell er de verkene jeg er minst fornøyd med musikk som høres ut som tilfeldige deler i en tilfeldig rekkefølge, om ikke også en tilfeldig melodi.

Felles for nesten alle de gode verkene er at korte musikalske idéer skinner igjennom som en slags grunnidé gjennom komposisjonen. Disse idéene er ofte en frase eller korte motiv som enten har en tydelig bassrolle eller en tydelig melodisk rolle, av og til begge. Dette har fått meg til å tenke at det finnes en måte å komponere på som for meg gir de beste resultatene slik jeg ønsker musikken min skal være. Og hva er denne måten?

Denne måten hvor jeg best lager musikk, både i hvordan prosessen og resultatet gjør meg mest fornøyd, er ved å starte med et kort musikalskt utgangspunkt, og bruke det som en slags urcelle for komposisjonen. Jeg har erfart dette med flere ensemblestørrelser, sjangre og komposisjonslengder, så lenge utgangspunktet er godt nok, og metoden er god nok, blir resultatet også godt.

En fjær kan bli til fem høns. Har du en god fjær kan du lage mye god musikk. Kanskje er det praktisk å bli kjent med hva som er en god fjær, og ikke minst, å ha en oppskrift. Denne oppgaven gir deg en oppskrift på fem høns.

1.2. En god fjær

Selve fjæren som skal bli til høns er viktig. Da jeg startet dette prosjektet tok jeg utgangspunkt i et premiss: en god fjær inneholder all informasjon, harmonisk og rytmisk, som er nødvendig for å lage komposisjoner, uavhengig av krav til lengde og ensemblestørrelse. Dette står jeg fortsatt inne ved, det er også noe nyansering her: en fjær som gir veldig lite informasjon kan fortsatt gi gode resultater fordi en bruker det på en god måte, og et slikt fjær kan iblant være optimalt nettopp fordi det gir stor frihet.

1.2.1. Hva er en fjær?

Jeg velger å definere begrepet *fjær* slik for denne oppgaven:

En fjær er en kort musikalsk idé som tjener som utgangspunkt for en komposisjon.

En fjær er altså ikke en *ferdig* komposisjon, det er ikke en ferdig melodi eller noe som i seg selv hadde vært et helhetlig stykke, med mindre det var en spesifikk sjanger hvor poenget er å gjenta en kort frase. Det er viktig å presisere at en fjær i denne sammenhengen er en idé som kommer fra noe *musikalskt*, noe som har laget lyd, og blitt ferdigstilt ut ifra hvordan det høres. Ut ifra denne definisjonen skjønner vi at en fjær ikke kan være et teoretisk konsept. Formålet med denne definisjonen er ikke å si at slike kilder til komponering er feil, men mye av poenget med denne oppskriftsmetoden er å bryte vekk fra komposisjoner som har en eller annen slik teoretisk forankring, hvor musikken tilpasses et konsept først formidlet på papiret, heller enn for ørene.

Det er tre begreper som er nært beslektet med hvordan jeg definerer fjær: motiv, frase og riff. Fordi disse begrepene har mer eller mindre konkrete måter å defineres på som også kan variere hos ulike skoler for komponering, velger jeg heller å bruke et eget begrep som er litt løsere. Men for å forstå begrepet *fjær* er det fint å sammenligne med begrepene motiv, frase og riff.

Fjær har mye til felles med begrepet motiv. Forskjellen på en fjær og et motiv er at en god fjær kan ha flere enn ett tydelig motiv innad i frasen. En måte å definere et musikalsk motiv på er som den minste musikalske bestanddelen. Ted Pease definerer motiv som "A short melodic fragment (2-5 notes), consisting of a specific pattern of pitches and rhythm" (Pease, 2003, s. 2), og også som "...consists of between two and eight notes, (...) It may be an interval, a broken chord, or some other short musical gesture lasting for a measure or two" (s. 202). I komposisjonen *Song For Bilbao* skrevet av Pat Metheny gir det mening å snakke om et motiv basert på punkterte fjerdedeler, både i bass, melodi og i B-delen (Metheny, 1983). I mine ører hadde det gitt mening om et slikt motiv var fjæren for komposisjonen. Slik jeg bruker begrepet fjær kan det bety mer det lille motivet. Derfor blir det litt upresist å bruke motiv som det sentrale begrepet.

Begrepet *frase* er ofte veldig dekkende for mine fjær. Jeg vil generelt beskrive mine grunnidéer, mine fjær, som fraser. Ted Pease definerer frase som "A segment of melody that is heard as a unit" og videre "A phrase will often include an underlying motif" (s.2). Dette beskriver f. eks. fjæren til *Kveldstur I Stuen* og *The Great Thunderbird*. Schönberg definerte frase som "The smallest structural unit", som han avgrenset etter hvor lenge en kunne synge på ett pust (Schönberg, 1967, s. 3). En motivasjon for å *ikke* bruke begrepet frase heller enn fjær er et ønske om at denne oppskriften skal være inkluderende for flere typer idéer som ikke nødvendigvis er melodiske, slik som akkordprogresjoner. Det er også et problem med et begrep som heller mot faste definisjoner men allikevel har ulike tolkninger for hva som er den rette definisjonen.

En fjær kan også ha mye til felles med riff, især om fjæren har det som kan kalles basslinjekvalitet. En forskjell her er at riff kan være ganske lange og ikke nødvendigvis har en like definerende rolle som en fjær. Et eksempel er komposisjonen *Can't Dance* av John Scofield, hvor det kommer et riff inn som en slags B-del (Scofield, 2018). Dette riffet mener jeg fungerer godt i komposisjonen. For meg oppleves det likevel ikke som "kjernen" av låten, men mer som en element for å skape variasjon. Det blir ikke helt presist å bruke begrepet riff i stedet for fjær.

Selv om idéen om en essens, kjerne eller identitet er noe abstrakt, har jeg kommet frem til en definisjon:

Essensen i en idé defineres som det vi vil savne mest om vi endrer idéen.

Det vil variere hos forskjellige mennesker hva dette vil være, men poenget er ikke at forskjellige mennesker skal komme frem til samme svar – poenget er at komponisten som jobber med fjæren skal komme frem til *sitt* svar.

1.3. Forskningsspørsmål

1.3.1. Hovedspørsmål/problemstilling

Da masterprosjektet startet, var et spørsmål veldig sentralt: *Hva går igjen i gode grunnidéer, og hvordan kan disse brukes?* Dette ble siden definert annerledes med mer fokus på komposisjonsprosessen: *Hva slags metode kan jeg definere for å jobbe fra grunnidé til komposisjon?*

Og deretter, hovedspørsmålet for oppgaven:

- ❖ *Hvordan kan jeg systematisk komponere ved en metode som alltid beholder essensen til en god idé?*

1.3.2. Andre forskningsspørsmål

Det er flere spørsmål som springer ut naturlig fra problemstillingen og oppgavens natur:

- ❖ *Hvilke trekk går igjen hos fjærene jeg ender opp med å bruke?*
Dersom vi kan peke på noen fellestrekk mellom grunnidéene som blir brukt kan vi kanskje lære noe om oss selv, om hva som gir “lyden” av en komponist. Dette vil være positivt både for å se hva som er ens egne styrker og for å se hvor en kan utfordre seg selv.
- ❖ *På hvilke måter beholdes fjærens “kjerne” gjennom de øvrige musikalske elementene?*
Her vil vi også kunne se våre styrker og svakheter. Hvordan vi går frem for å beholde fjærens “essens” viser oss både hva vi ser på som de viktigste elementene, hvordan vi mener vi kan gå på tvers av denne essensen, hvilke teknikker vi bruker for å beholde den og ikke minst hva vi *ikke* har utfordret oss på.
- ❖ *På hvilke områder er metoden en fordel i prosessen for å komponere musikk?*
Etter å ha jobbet med prosjektets metode er det viktig å se hva som var fordelene, så vi kan inkorporere det i vårt virke. Denne oppgaven setter en bestemt metode for komponering. Det er ikke nødvendigvis slik at en *må* komponere etter en bestemt rekkefølge når vi lager musikk, men jo flere verktøy vi har i verktøykassa vår, jo lettere for oss er det å snekre sammen musikk vi blir fornøyd med.

1.4. Hvorfor

1.4.1 Jazzmusikk med identitet

Jeg mener det er behov for jazzmusikk som har en tydelig "identitet" gjennom hele komposisjonen. Jazzmusikk kan iblant falle i fellen hvor det blir musikk for musikere heller enn musikk for tilhørere. Dette mener jeg oppstår når avanserte teoretiske konsepter brukes som mål for komposisjoner og improvisasjoner. Jeg kan kose meg enormt med en komposisjon som prøver å utfordre harmoniske spenninger (jeg har skrevet slik musikk selv), men det kan heve terskelen for hvorvidt musikken blir tilgjengelig for vanlige lyttere. I miljøene rundt mine medstudenter og kolleger er det ikke mangel på jazzmusikk som utfordrer selv den drevne lytter, og jeg opplever at det ikke er et savn etter flere måter å skrive avansert musikk på. Derimot kjenner jeg selv et savn etter komposisjoner hvor jeg kunne gått og nynet på verket etter bare én gjennomhøring. Det vi gjerne synger på da, kan være hva som var identiteten til komposisjonen. Kjernen. Essensen. Kanskje til og med fjæren.

I jazzmusikk mener jeg det er veldig viktig at identiteten fra komposisjonen beholdes også når det improviseres. Noe jeg har reagert på en del er jazzmusikk hvor improvisasjon ikke høres ut som en låt det improviseres på, men heller som skalaøvelser gjort over akkorder spilt etter hverandre mens noen holder takten. Jeg mener det er behov for musikk med tydelig uttrykk hvor avanserte teoretiske konsepter er sekundært til hvorvidt musikken klinger bra, især i samtidens musikkverden hvor det akademiske innen jazzmusikk tar så stor plass.

Dette masterprosjektet har et element av protest i seg, nettopp mot musikk som setter det akademiske over det klingende. Med dette mener jeg musikk hvor målet virker å være å briljere akademisk overfor sine kolleger – at musikken nærmest er best fremført som et foredrag heller enn en konsert eller innspilling. Jeg vil skrive musikk som skal fungere for den gjengse lytter uten at de trenger å få forklart et avansert konsept på forhånd for å henge med. Musikken skal ikke skrives for å se bra ut på papiret, den skal høres bra ut for ørene!

1.4.2. En systematisk metode

Jeg jobber ikke bare med komponering og spilling av musikk, jeg jobber også med lydredigering via miksing og mastring. I miksing er det en mye brukt metode som har vært stor inspirasjon til dette prosjektet, denne metoden har jeg utelukkende hatt gode erfaringer med. Poenget med denne metoden er at en jobber så langt en får til innenfor en ramme, deretter blir en ny ramme tilgjengelig. De konkrete stegene varierer, dette er slik jeg stykker dem opp:

1. Balanser *kun* ved å justere volum.
2. Bruk equalizer til å justere frekvenser på spor, *bare* skru frekvenser nedover.
3. Bruk equalizer til å justere frekvenser, bare oppover.
4. Bruk kompressor til å jevne ut lyd på individuelle spor om nødvendig.
5. Gjenta steg 2., 3. og 4. på hele instrumentgrupper, om nødvendig.
6. Legg på effekter der det er nødvendig, effekter som *ikke* gir romfølelse.
7. Legg på effekter som gir romfølelse om nødvendig.
8. Panorere sporene rundt i stereobildet.
9. Gjenta steg 2-7 på stereosporet *om nødvendig*, hvis ikke er det ferdig!

I løpet av min tid som komponist har jeg møtt mange forskjellige komposisjonsteknikker og ulike metoder for å komme over skrivesperre, men jeg har aldri møtt en konkret punktvis oppskrift som en skal følge steg for steg. Kanskje dette er fordi en instinktivt kvier seg for å kvantifisere kunst og musikk, at det kommer på kant med en tanke om noe mystisk og spennende ved komposisjoner som bare oppstår i inspirasjon. Vi trenger en god prosess. En slik prosess skal være noe en skal stole på for å gi gode resultater. En jobber med stegene i den rekkefølgen som er satt, med et hierarki for hva som kan trumfe over det andre. En parallell vi kan trekke er til hvordan en komponerer fuger og symfonier, etter spesifikke former og mønstre. Disse mønstrene er imidlertid ikke regler for *prosessen*, men regler for hvordan formen skal legges opp eller hvordan et motiv skal orkestreres. Hva som blir formen på den endelige komposisjonen eller hvordan et motiv brukes, vil etter denne oppskriften med en fjær som ingrediens være opp til komponistens vurdering.

Ofte når jeg har komponert musikk har det vært tilfeldig hvor jeg begynner. Er det en akkordvending jeg vil bruke, en frase til en melodi, en bestemt voicing, en rytmisk figur eller et tekstlig tema? Prosessen går etter inspirasjon som kommer i rykk og napp, i tide og utide. Dette har definitivt gitt meg og mange andre komponister mange gode komposisjoner opp igjennom. Det å følge sin inspirasjon er absolutt verdifullt og en metode som er tilgjengelig for alle fra første gang en komponerer. Jeg verdsetter andre tilnærminger og mener ikke å fremstille det som at denne oppskriften på fem høns er den beste oppskriften. I den endeløse kunnskapsbasen som er musikk er det plass til mange konkrete metoder som viser hvordan vi kan gå frem for å lage musikk. Det er ikke et bibliotek med begrenset plass. Snarere er det et bibliotek hvor en velger seg de avsnittene en selv setter pris på fra ulike bøker og siden setter det sammen til sitt eget leksikon. Denne oppgaven er ikke en fasit på hvordan å komponere – den er et supplement.

1.5. Hvordan

1.5.1. Verker

Dette prosjektet vil gå igjennom komposisjoner hvor jeg systematisk har brukt en satt metode for bruk av fjær. Alle disse komposisjonene har vært fremført av levende musikere. Spesifikt for oppgaven er det komponert fire verker som følger metoden strengt. Disse verkene er, i kronologisk rekkefølge: *Gå Kveldstur I Stuen*, *Dancing Alone In Lockdown*, *Gresset Er Våtere I Den Andre Dammen* og *Mørkt Ute*. I tillegg analyserer jeg et verk, *The Great Thunderbird*, som ble et slags protoverk på denne metoden, sett bort ifra at det ikke var definert like strengt da den ble komponert. Denne er også fremført av levende musikere i flere anledninger og ensembler.

1.5.2. Vurdering

I kunst er det vanskelig å vurdere ut ifra kvantifiserte kriterier. Hvordan ulike deler av kunsten skal stykkes opp, for eksempel når noe er motiv, riff, melodi, basslinje, frase osv., vil ikke alltid ha et tydelig fasitsvar. Hva som skal definere parametere for vurdering er ikke satt i sten, ei heller hvilke parametre som skal prioriteres. I hvor stor grad noe musikk har høy kvalitet på et parameter vil også være en subjektiv vurdering. Å jobbe med en metode basert på mine subjektive erfaringer som komponist, mine subjektive perspektiver på musikk og med mine egne verker komponert etter min

subjektive svak, kan fort bli litt subjektivt. Det velger jeg å omfavne. Vurderingen av resultatet vil bli på mine egne premisser og etter min egen smak.

Jeg har satt noen konkrete kriterier som jeg skal vurdere resultatet etter:

- På hvilke måter var oppskriften en fordel i prosessen med verket?
- På hvilke måter var oppskriften til hinder i prosessen, og hva var eventuelt savnet?
- Opplevs resultatet som velklingende musikk i lys av oppskriften?
- Opplevs resultatet som velklingende musikk uavhengig av oppskriften?
- Hvordan er fjæren gjort sentral i komposisjonen?

Jeg vil øvrig reflektere rundt hvordan resultatet ble. Jeg vil trekke linjer til komposisjoner som det faller seg naturlig å sammenligne. Jeg vil gå igjennom forskningsspørsmålene og svare ut ifra arbeidet med verkene. Jeg vil vurdere hvordan oppskriften har hjulpet med å utvikle meg som komponist. Jeg vil drøfte nødvendig kritikk av oppskriften som jeg har samlet opp gjennom arbeidet. Jeg vil diskutere hva denne oppskriften kan bidra med til feltet jazzkomposisjon.

1.6. Relevant musikk utenfor prosjektet

I denne delen av oppgaven skal jeg drøfte rundt musikk jeg mener enten får til mye av det jeg har satt meg som mål med denne oppgaven, eller på annet vis er relevante for prosjektet. Disse verkene, foruten ett, bruker alle en tydelig idé gjennom hele komposisjonen som oppleves som den sentrale kjernen, også når det ikke nødvendigvis er plassert i forgrunnen.

Førstesatsen i Beethovens 5. symfoni er en åpenbar linje å trekke til dette prosjektet. Kanskje er dette dét verket i historien som best viser hvordan en kan bruke en liten fjær til å skape så mange høns en vil ha (Beethoven, 1804-1808). Gjennom hele satsen hører vi et enkelt motiv gjentatt nesten uavbrutt. Gjennom orkestrering og arrangering uten sidestykke har Beethoven produsert et stykke musikk som aldri mister spenningen. Dersom jeg bare hadde hatt ett ord tilgjengelig for å svare på spørsmålet "Hvordan kan en fjær bli til fem høns?" hadde jeg pekt mot førstesatsen i Beethovens 5. og svart "Slik."

Albumet *Ritual* av Fire! Orchestra har vært sentralt for hvordan jeg har funnet frem til denne metoden. De seks komposisjonene er alle veldig dronete og bygger seg på gjentatte riff (fjær). Især vil jeg trekke frem Part 1, Part 5 og Part 6. Disse stykkene viser alle veldig tydelig musikk som er laget for å tjene oppunder en fjær som grunnlag, heller enn at fundamentet tilpasset melodiene og de andre musikalske elementene (Fire! Orchestra, 2016). Melodiene oppleves nesten som akkompagnement til riffene, som er så å si uforandret. Jeg var også så heldig å få jobbe med albumets komponist, Mats Gustaffsson, i 2017 og vi snakket mye om dette med å la et godt riff få puste, få gjenta seg så lenge som det trenger. Dette var en stor inspirasjon for mitt virke som komponist.

Albumet *Genesis* av Busta Rhymes er et hiphop-album hvor de fleste beatsene er produsert fra start og ikke samlet. Dette albumet er et godt eksempel på korte fjær som brukes minimalistisk med et fremtredende musikalsk element oppå (rapping) som er tilpasset underlaget. Jeg vil trekke frem komposisjonene *Everybody Rise Again*, *As I Come Back* og *Break Ya Neck* som gode eksempler på

musikk hvor korte, tydelige elementer blir brukt på en måte som gjør komposisjonen interessant og helhetlig uten at det trengs for store variasjoner (Busta Rhymes, 2001). Dette albumet er laget i stor grad i en prosess hvor beats har blitt laget først, og deretter har Busta Rhymes laget vers som tilpasses beatsene. Denne prosessen er veldig lik den jeg har brukt i mitt prosjekt.

Albumet *Death Magnetic* av bandet Metallica er et album som nærmest fremstår som en samling med gode riff spilt i noenlunde rekkefølge. Det er et hav av gode riff og motiver som en kan transkribere og dra inspirasjon fra. Komposisjonene *Broken, Beat and Scarred, All Nightmare Long* og *The Judas Kiss* utmerker seg i hvordan de beholder en helhet gjennom alle riffene, i hvordan de kjennes nært beslektet og med samme utgangspunkt (Metallica, 2007). Disse riffene er lengre og flere enn hva jeg komponerer av fjær til dette prosjektet, dog er disse komposisjonene og albumet forøvrig en fin skole i bruk av riff.

Til sist vil jeg trekke frem noe musikk som kan representere det *motsatte* av hva denne oppgaven jobber med. Et eksempel jeg vil trekke frem er min egen komposisjon *Bærumsvise*, fordi jeg selv har komponert denne kan jeg med sikkerhet vite hvordan prosessen var annerledes enn masterprosjektet. Metoden i dette masterprosjektet er ment for å unngå konsepter som utgangspunkt for komposisjoner, *Bærumsvise* startet som det motsatte, med en konkret idé om å lage en melodi som kunne gi folk fra Bærum litt stolthet, og ikke alltid føle at en må unnskyldes at en er fra Bærum (jeg er fra Bærum (unnskyld)).

Metoden i dette masterprosjektet setter melodien som det siste leddet i komposisjonsprosessen, *Bærumsvise* ble komponert med melodien først, deretter har det blitt arrangert til å passe melodien, i ulike ensembler. Trass i at den bryter med kanskje de viktigste reglene jeg har satt i masterprosjektet er denne komposisjonen velfungerende i mine ører.



Fig. 2: I *Bærumsvise* finner vi tre motiver: takt 2 og 6 har et motiv, starten på takt 4 og 8 og takt 9 har et motiv, og slutten på takt 4 og 8 og takt 5 har et motiv.

2. Oppskriften

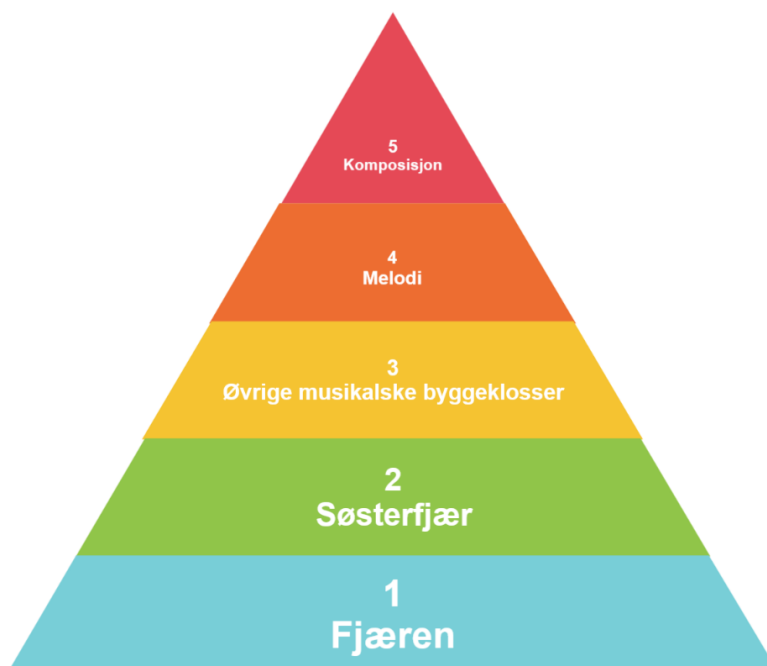


Fig. 3: oppskriften illustrert som en pyramide lignende Maslows Behovspyramide.

Bygger du et hus er det anbefalt å støpe en god grunnmur først. Deretter bruker vi konstruksjonsvirke og bjelker for å lage rammen som holder huset på plass. Den ytre fasaden gjør vi først når det strukturelle er optimalt, og det aller siste vi gjør er å fikse den ytre estetikken på huset. Oppskriften går frem på tilsvarende måte. fjæren er grunnmuren, eller kanskje tilogmed tomten. Det som skal stikke utenfor grunnmuren eller gå på tvers av naturen i tomten må gjøres med omhu.

Komponeringen skjer i fem trinn, hvorav de første fire er de mest "skapende", og det siste trinnet er å arrangere det sammen. Det er regler for hvordan delene skal forholde seg til hverandre, et hierarki:

- Det ene trinnet skal ferdigstilles før vi går videre til det neste
- Det neste trinnet kan endres for å tilpasse seg det forrige
- Det forrige trinnet kan *ikke* endres for å tilpasse seg det neste

Komponeringen skjer i denne rekkefølgen:

- Komponere fjær
- Komponere søsterfjær¹
- Komponere musikalske byggeklosser
- Komponere melodi
- Arrangere ut ingrediensene til en ferdig komposisjon

¹ Begrepet søsterfjær er forklart i dybden ved punkt 2.2., søsterfjær er en musikalsk idé systematisk komponert for å fungere med hovedfjæren.

2.1. Fjær

2.1.1. Komponering av fjær

Min generelle tankegang for komposisjon er som følger: jeg komponerer ikke idéer, jeg “oppdager” dem. Jeg leter i en matrise med musikk som allerede eksisterer, og prøver å hente frem noe som allerede er der. Tanken kan høres filosofisk og kanskje litt vag ut, for min del har det vært en fordel for å bryte ut av veldig teoretiske tankemønstre og heller forsøke å gi etter for hva som *låter bra*, heller enn hvilke teoretiske konsepter jeg har lyst til å briljere med. Jeg tenker at jeg skal nedprioritere meg selv og egoet mitt til fordel for musikken, musikken vil fortelle meg alt jeg trenger å vite. Komponisten Ole Hamre skrev i Musikkmagasinet i Klassekampen om nettopp dette: “Hvis du forestiller deg at du skal lage noe, så handler alt om deg (...)Hvis du tenker at du skal finne, så handler det ikke lenger om deg. Da handler det om verden” (Hamre, 2022).

Med mindre inspirasjonen kommer av seg selv, kan det være nyttig å sette en løs ramme for hvor “oppdagelsen” kan skje. Ofte leter jeg innad i en toneart, det oppleves ikke så veldig rigid, men veldig utforskende og inspirasjonsbasert. Et eksempel på hvordan dette skjer er prosessen som ga fjæren til komposisjonen *Mørkt Ute*, som gikk omtrent slik:

Hva forteller E oss i dag? Er vi i det langsomme hjørnet, er vi i det lette? Nei, det kjennes som om det er noe langsomt her. Det er noe moll her, hva er det mon tro? Det er noen tunge trykk her. Hva hvis jeg flytter denne tonen opp en oktav, da blir det mer spennende. Denne kjennes for tung, hva hvis jeg flytter den til åttendelen før? Eller kanskje åttendelen etter kjennes bedre? Faktisk må svaret være begge. Dette går i en slags sjutakt, får forsøke skrive det ned. Nei, dette er på seks slag! Det er en langsom tretakt! Og vipps var komposisjonen *Mørkt Ute* i gang.

Mange idéer har også blitt komponert mens jeg har vært ute og gått. Noen av de beste fjærene til tidligere komposisjoner jeg har laget kan jeg spore til spesifikke turer. Det å gå tur tenker jeg også som en ramme for å komponere en fjær, her er det begrenset av at en ikke har instrument tilgjengelig, har en rytme som går jevnlig hele tiden, og ofte at en må forestille seg musikken inne i hodet. Det er sjelden jeg bruker strengere rammer enn “kanskje D i dag” eller “fra studentboligen til Coop” når jeg komponerer fjær.

Det er en del fellestrekk som går igjen i fjærene jeg blir fornøyd med. Jeg finner oftere et 7-trinn enn 3-trinn, selv om en kanskje kunne tenkt at tersen var viktigst. Dette kan være fordi fjæren gir mer rom uten 3-trinn. Alle fjærene har en tone som blir grunntone. Rytmikken er alltid en sammensetning av 2- og 3-grupperinger, med unntak av *Dancing Alone In Lockdown*, hvor fjæren i utgangspunktet ble gitt av noen andre. Det er ofte en pentatonskala som brukes, enten de klassiske dur/moll-pentaton eller en annen skala med fem forskjellige toner.

Når det kjennes som at jeg har funnet noe som blir en fjær setter jeg ofte strengere rammer for å ferdigstille den helt. Dette er ved å f. eks. konkretisere hva slags taktart fjæren går i, justere et intervallsprang, flytte en tone fra et taktslag til et annet, osv. Det er alltid svært små justeringer som

skjer med strengere rammer, målet er at komponeringen av fjær skal være løst basert på inspirasjon så lenge som mulig.

2.1.2. Analyse av fjær

Etter å ha fjæren klargjort liker jeg å gå i dybden på hvilken informasjon fjæren gir, det er viktig å bli godt kjent med den. For å beholde kjernen gjennom hele komposisjonen forholder jeg meg alltid til fjærens rytmikk og harmonikk gjennom alle ledd i prosessen.

Rytmikk

I min musikk er rytmikken ofte veldig tydelig. For gode fjær erfarer jeg også at en tydelig rytmikk er mye av det som definerer fjæren. Når jeg komponerer fjær venter jeg alltid med å skrive opp antall taktslag det spenner over, først når jeg er ferdig definerer jeg det i en taktart. Deretter bruker jeg fjæren som en *clave*² for alle de påfølgende trinnene i prosessen. Det kan være både ved en tydelig rytmisk kontrast eller ved å veldig tydelig følge rytmikken til fjæren. Jeg har erfart at det må være veldig bevisste valg etter hvordan en forholder seg til fjærens rytmikk for at komposisjonen skal beholde essensen, hvis en ikke tar ordentlig stilling blir det mer hva jeg kaller “åttendeler etter hverandre” enn en tydelig komposisjon med identitet.

For å bruke fjæren på dette viset kan det være fint å finne tyngdepunktene i fjæren. Jeg tenker det som en frase med aksentuerte og u-aksentuerte noter. Både notene med og uten aksent har tyngde, men de har to forskjellige “grader”. Som en hovedregel vil jeg gjerne få komposisjonen til å fremheve aksentene, oftest viser dette seg ved at fjærens oppdeling i taktart skjer der aksentene er. En må ikke nødvendigvis være for rigid med å tenke at alt skal treffe samtidig som aksentene, en må se etter hvilke taktslag som vektlegges og hvorvidt det er en downbeat eller upbeat, og deretter ta bevisste musikalske valg. Om det blir en for tydelig rytmikk som går på tvers av fjærens aksenter kan vi risikere å få to claver som konkurrerer med hverandre, og dermed vi tyngdepunkt fra fjærens clave. For å gjøre rytmisk kontrast mot claven fra fjæren må en være veldig nøye og vurderende. Derfor er det viktig å i dette leddet av prosessen gjøre seg så kjent med fjæren som mulig slik at de påfølgende trinnene blir optimale.

Vi skal se på clave i praksis hos komposisjonen *Mørkt Ute*.

The image shows a musical score for two instruments: Pno 2 (Piano 2) and E. Gtr 1 (Electric Guitar 1). The score is in 3/2 time and features a key signature of one sharp (F#). The Pno 2 part is marked with a forte (*ff*) dynamic and consists of a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The E. Gtr 1 part is also marked with a forte (*ff*) dynamic and features a similar rhythmic pattern. The score is divided into four measures, with the first measure containing the main rhythmic motif and the subsequent three measures showing variations and repeat signs. The number (4) is written at the end of each staff, indicating the number of measures.

² Jeg bruker begrepet *clave* om en rytmisk figur som kan fungere som en slags rytmisk toneart (*clave-key*)

Fig. 4: Her ser vi hos elgitar 1 fjæren, og i bassnøkkelen hos piano 2 en clave hentet fra fjæren. Den rytmen vi ser hos pianoets venstre hånd spilles også av cello, tenorsax og piano 1 sin venstre hånd, dvs. alle de dypeste instrumentene innad i instrumentgruppene.

Fig. 5: Partiet over er fra soloseksjonen. Her er claven forenklet ytterligere. Vi ser at slagene 3& og 5 er fremtredende. Forenklingen ligger i at foruten en upbeat før og etter 1eren nå er på slaget, og at opptakten er flyttet til slag 5 og ikke slag 6.

Harmonikk

Harmonikken innad i fjærene har mye å si for hvordan komposisjonen kan bli. Om det inneholder små eller store terser og septimer kommuniseres det mye. Alle fjærene som brukes har grunntone. Jeg opplever at harmonikken allikevel har noe mindre definisjonsmakt enn rytmikken, dette fordi jeg oftere finner det naturlig å gå på tvers av harmonikken til fjæren enn å gå på tvers av rytmikken.

En tilnærming jeg ofte har brukt er å harmonisere med 9, 11 og 13 stablet i kvart, kvint- eller sekundavstand. Kvarter bruker jeg gjerne i moll, kvinter i dur, sekunder i begge. Med denne måten blir det enkelt å gi musikken et stort og tykt lydbilde som ikke fjerner seg langt fra harmonikken hos fjæren, samtidig som det blir spennende. Min professor Helge Sunde kaller det å "Holde seg til ryggraden i overtonespekteret", som jeg synes er en god formulering. Denne tankegangen har jeg også når jeg harmoniserer tett. For å harmonisere tett med sekunder bruker jeg gjerne pentatonskalaen og harmoniserer tett etter trinnene der. Dette er måter jeg jobber på for å beholde fjærens harmoniske karakter, samtidig som jeg vil gjøre det spennende.

11 **Head A1**
2nd time only 12 13 14

Fig. 6: Dette utdraget fra Gresset Er Våtere I Den Andre Dammen viser en marimbastemme som bruker intervallene 5-9-13 relativt til grunntonen Eb. I stedet for sprang i kvinter er Bben flyttet opp en oktav for å skape litt spenning. Dette er allikevel en ganske "trygg" harmonisering som ikke står i veien for fjæren uansett om det oppleves i moll eller dur.

2.2. Søsterfjær

For å skape spenning i musikk har vi ofte kontrasterende B-deler. I min oppgave har jeg hatt en egen metode nært beslektet til det å komponere en variasjonsdel. Jeg kaller det å lage et søsterfjær. En

god søsterfjær er noe som står som en støtte til fjæren. Det kan være kontrast mellom de to, men jeg tenker det som et poeng at søsterfjæren skal beholde noe av egetheten til fjæren. Det må være noe som tjener fjæren og støtter opp under den.

I utgangspunktet tenkte jeg at dette ikke trengte være et nødvendig punkt for prosjektet, at jeg *måtte* komponere et søsterfjær. Det skulle fort vise seg tidlig i prosessen at et slikt trinn måtte være med i oppskriften. Jeg tror det er en nødvendighet for at komposisjonene skal ha mulighet til å få mange forskjellige uttrykk når de allerede har så stor vekt på en hovedfjær, at mangelen på en søsterfjær ville gjort det for ensformig. De komposisjonene jeg har laget som er sterkt fjærbaserte uten noe form for søsterfjær er større grad låst til et slags drone-uttrykk og høres veldig ut som minimalisme, søsterfjær gir balanse og muligheter. Derfor endte jeg opp med å konkludere at musikken i dette prosjektet ikke bare kan ha én hovedkarakter, men må også ha en “partner” som balanserer musikken. Og kanskje er det naturlig at en slik balansering er det som må skje i noen typer kunst. Frodo må ha Sam. Sherlock Holmes må ha Watson. Walter White må ha Jessie Pinkman. Rupaul må ha Michelle Visage.

Rytmikken i søsterfjæren er veldig viktig, på samme måte som rytmikken i fjæren. En forskjell her er at søsterfjæren ofte har en mindre tydelig clave, dette er en effektiv måte å beholde hovedfjæren som den rytmiske kjernen for komposisjonen. Harmonikken i søsterfjæren kan ta seg større friheter enn fjæren. Sjeldnere ser vi sprang over oktav hos hovedfjær, mens i søsterfjær er dette noe som fort kan falle naturlig.

Når jeg har jobbet med søsterfjærer i dette prosjektet har jeg forsøkt å definere for meg selv hva som er den tonale og rytmiske essensen av fjæren, for så å se hva jeg kan finne som kontrasterer innenfor rimelighetens grenser. Prosessen er mer systematisk enn den løse prosessen for å skape fjæren, i stedet for den mer abstrakte og “kunstneriske” tankegangen går jeg her rett på rammer. Jeg tar meg også friheten i større grad til å gi søsterfjæren en mer melodisk kvalitet, slik som *Kveldstur I Stuen* og *Mørkt Ute*. Det er når jeg jobber slik at jeg finner søsterfjær som støtter opp uten å bli noe som er så forskjellig fra utgangspunktet at det blir to ulike verker.

Sammenlikning av fjær og søsterfjær	<i>Kveldstur I Stuen</i>	<i>Dancing Alone In Lockdown</i>	<i>Gresset Er Våtere I Den Andre Dammen</i>	<i>Mørkt Ute</i>	<i>The Great Thunderbird</i>
Varighet i åttendeler:	20 mot 15(29)	12 mot 12	16 mot 30	14 mot 12	20 mot 18
Antall noter:	14 mot 10(20)	8 mot 4	4 mot 6(12)	10 mot 8	8 mot 7
Intervallspenn :	12 mot 8	9 mot 3	8 mot 9	12 mot 11	7 mot 10
Toneart:	Bm og A mot Bm	Em mot D	F mot Eb/Ebm	Am mot Em	Bbm mot Ebm
Tempo:	Likt	Likt	Likt	104 mot 92	Likt

Skjemaet over er ment å illustrere hvordan jeg systematisk går frem. Ved å se på konkrete parametre kan jeg f. eks. gjøre søsterfjæren lengre/kortere, større/mindre intervallspenn, ha flere noter totalt osv.



76 Open

T. Sax. 1
T. Sax. 2
Bar. Sax.
Tbn 1
Tbn 2
B. Tbn
Pno

Fig. 8: Disse taktene fra *Kveldstur I Stuen* var en svært sentral byggekloss for komposisjonen.

2.4. Melodi

Melodier er gjerne det mest fremtredende i komposisjoner, det som treffer folk først. Det kan være lett å se for seg at melodien derfor må være det viktigste i komposisjonsprosessen og at elementene rundt skal tilpasses melodien. Jeg jobber motsatt i dette prosjektet: melodien er et supplement til fjæren og er mer som en ytre fasade, melodien skal være pynten på toppen av en bløtkake med svært gjennomtenkte sukkerbrød. Et mål jeg gjerne setter er at det skal *høres ut som om* melodien kom først, og at fjæren er der bare for å akkompagnere. Når publikummere nynner på mine melodier etter konsert tenker jeg det som en suksess etter målet å få melodien til å høres ut som om det var den første kilden til inspirasjon, heller enn det mest “kunstige” leddet i prosessen.

Et logisk sted å starte er å finne hvilke intervaller og rytmikker som passer med fjæren. Her er det ofte mer naturlig å se etter kontraster enn i de tidligere trinnene i oppskriftene, siden vi her skal ha et fundament som er stødig nok. Ofte ser jeg etter hvilke motiver og intervaller som kan repeteres innad i melodien for å gi den en selvstendig karakter, såfremt det ikke skjer på tvers av fjæren. Dette gjøres best med korte rytmiske figurer og tydelige intervallsprang. Denne måten å komponere melodier på, i hvertfall for min del, tar tid. Jeg går møysommelig til verks, nesten kirurgisk. Ofte må jeg bruke en tilnærming hvor jeg komponerer en “dårlig” melodi som jeg siden må pynte til den fungerer.

Fig. 9: Melodien (øverste linje) i *Gresset Er Våtere I Den Andre Dammen er møysommelig tilpasset fjæren* (to nederste linjer)

En parallell det er naturlig å trekke er til John Coltrane sin bruk av avanserte harmoniske strukturer hvor melodiene tilpasses akkordene. *Giant Steps* og *Naima* er låter med svært gjenkjennelige melodier hvorav begge har blitt tilpasset et harmonisk system bygget opp av Coltrane (Coltrane, 1960). Felles mellom oppskriften og Coltranes metode er at musikken følger strenge regler. Vesentlige forskjeller er at Coltrane har en fasit for hvordan musikken skal låte, mens oppskriftens rammer er subjektive. Derimot har oppskriften en fasit for hvordan *prosessen* skal gjøres, mens Coltrane (så vidt vi vet) ikke stykket opp prosessen i trinn.

2.5. Arrangering

Når vi har fått på plass de fire overstående trinnene kan vi arrangere ut en komposisjon. Hvilke deler skal hvor, hvor lange skal de være, hvilke instrumenter skal spille dem, hva slags harmonier skal utbroderes, hvilke voicinger skal være hos hvem osv. Her er det viktig å beholde hierarkiet fra de andre trinnene for å finne ut av hva en skal gjøre hvor. For eksempel, dersom et arrangeringsgrep løfter frem en byggekloss men krever at en må endre på søsterfjæren, er det et feilgrep ifølge oppskriften.

Noe en kan gjøre for å sjekke hvorvidt fjærens identitet er beholdt gjennom arrangeringen er å velge seg ut en tilfeldig del av komposisjonen, sammenlikne delen med fjæren, og så stille spørsmålet: er dette samme komposisjon? Hvis en finner det logisk å svare "ja", er det et godt tegn. Et annet spørsmål kan være å velge seg to tilfeldige deler fra to ulike komposisjoner og så bytte plass på dem. Kunne de like så gjerne vært slik som dette? Hvis svaret heller mot "nei", er det også et tegn på at arrangeringen har beholdt fjærens karakter.

Fig. 10: Søsterfjæren i *Dancing Alone In Lockdown* blir endret til en ny taktart mot slutten av stykket, et arrangeringsgrep gjort etter at de øvrige ingrediensene er klare.

2.5.1. Improvisasjon

Alle deler i dette prosjektets komposisjoner hvor det skal spilles solo, eller improviseres øvrig, er sentrale deler av helheten, derfor har jeg ofte en del tanker om hvordan det burde gjøres. Improvisasjonsdelene lager jeg alltid ferdig under arrangeringen av stykket. Så lenge musikkens kjerne er tydelig kan en i teorien improvisere mye forskjellig over kompet, jeg er mer opptatt av energi og uttrykk i improvisasjonene heller enn korrekt tonalitet og rytmikk, det finnes det allerede nok av i de øvrige delene av komposisjonene. Derfor har jeg ofte instruert solister om å spille med et mer frijazz-uttrykk, mer energi, forholde seg mindre til tempo og tonalitet, ofte med flotte musikkterminologiske instruksjoner som "trøkk til!" og "spill stygt!".

The image shows a musical score for Piano (Pno) and Electric Guitar (E. Gtr). The Piano part is written in a grand staff with treble and bass clefs. The first system is labeled "Go crazy with it" and contains two measures of music with slanted lines indicating improvisation. The Electric Guitar part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system is labeled "Atonal Play mistakes" and contains two measures of music with slanted lines. The second system is labeled "You can go a little crazy!" and contains three measures of music with slanted lines and a circled number 4, indicating a four-measure phrase.

Fig. 11: Her er noen utdrag fra komposisjonene med instruksjoner til solist.

3. Fem høns

I denne delen skal jeg reflektere rundt hvert av de fem verkene. Jeg skal drøfte hvordan prosessen gikk, vurdere mot kriteriene i punkt 1.5.2., og dele øvrige refleksjoner.

3.1. Gå Kveldstur i Stuen

Denne komposisjonen skrev jeg for NMHs storband. Den kommer fra en tid med mye lockdown hvor en var mye hjemme i høstmørket. Dette var den første komposisjonen jeg lagde til masterprosjektet etter å ha startet på master. Dette var første gang jeg brukte oppskriften til en ferdigstilt komposisjon som har blitt fremført av musikere.

3.1.1. Prosessen

Fjær



Fig. 12: Fjæren i Gå Kveldstur i Stuen

Fjæren for dette verket er en kort frase som veksler mellom å være på 15 og 14 slag. Det har ganske mye informasjon både rytmisk og harmonisk. For meg kjennes det naturlig at aksentene innad i fjæren er på starten av alle grupper med tre toner, pluss de dype B-er. Dette er hvorfor jeg valgte å gjøre taktinndelingen slik som det ble, i mitt hode tenker jeg dermed fjæren som en langsom alla breve-takt som veksler mellom kort og lang toer, vi kan stykke opp åttendelene som 4+3+4+4 og 4+3+4+3. Fjæren er tenkt i et relativt langsomt tempo, især for alla breve, 52 bpm for halvnotene (104 for fjerdedeler). Harmonisk gir det en veldig tydelig følelse av moll og inneholder alle trinnene i en mollskala, bortsett fra en 6. På alle de tunge taktslagene i denne alla breve-takten er det enten 1, 5 eller b3 som kombinert med det langsomme tempoet gir en slags "tung" følelse.

Denne fjæren ble komponert via en blanding av å gå tur, sitte og nynne, spille litt piano, og faktisk gå det som kjennes som en kveldstur i stuen hjemme i mørket. Da fjæren var ferdig brukte jeg en del tid på å sitte og spille den på piano for å bli bedre kjent med den. Den ga en spesiell melankolsk følelse fra rytmikken og tonaliteten som jeg tenkte måtte komme frem i komposisjonen. Men den hadde også et snev av lekenhet ved seg, i den foranderlige skjeve taktarten.

Søsterfjær

Målet for komponering av søsterfjær var å beholde melankolien og grooven, og klare å skape nok kontrast innad i dette. Søsterfjæren er i samme tempo, toneart og tonekjønn, kontrasten ble med *mer* utbroderte intervallsprang og *mindre* skjev taktart. Prosessen for å komponere søsterfjæren var svært systematisk. Jeg gikk igjennom en masse intervallsprang i nogenlunde samme rytmikk og terpet på søsterfjæren til den passet bra med hovedfjæren.



Fig. 13: Søsterfjæren i Gå Kveldstur I Stuen

Byggekløsser

Jeg fikk en masse assosiasjoner til motivet, både i dur og moll. To byggeklosser kom ganske fort: det vi hører i piano takt 9-12 og ensemblet takt 73-75. Deretter kom takt 37-44 (foruten melodi) og 65-74 veldig av seg selv. Alle disse byggeklossene kom fra ganske abstrakte idéer som måtte letes frem på piano.

Melodi

Melodien på starten av stykket tok en del tid å ferdigstille. Den er komponert for å tilpasses fjæren og byggeklossen i piano og er derfor i dur med en slags lekenhet. Det som fungerte bra for melodien var å tydeliggjøre det rytmiske motivet innad, som går noe på tvers av fjærens taktinndeling, melodien kunne vært 2/2+7/8 heller enn 7/8+2/2.



Fig. 14: Melodien i Gå Kveldstur I Stuen, transponert til trompetstemme.

B-delen (takt 25-32) og melodien på slutten (57-64) er komponert for å tilpasses søsterfjæren og byggeklossene fra takt 65. Denne melodien er litt mer anonym enn melodien i dur, kanskje fordi dens formål er å lede opp til klimakset på stykket. Jeg opplever nesten at søsterfjæren er det sentrale elementet på B-delen heller enn melodien der.

Arrangering

Formen på stykket var ganske klargjort etter at de forrige trinnene i oppskriften var ferdige. Arrangering bestod hovedsakelig i orkestrering, som er et sentralt virkemiddel for å få frem de ulike delene av komposisjonen, ved å bryte opp melodi mellom ulike instrumenter og med hvilke voicinger som er spredt hvor. Arrangeringen ble derfor et viktig ledd i å bringe frem musikken som var komponert. Utover dette ble lite nytt skapt i denne delen av prosessen, annet enn den kanon-aktige løsningen fra takt 17 og figurene over fem slag hos piano og messing på B-delen.

3.1.2. Refleksjoner

Arbeidet med dette verket var en god prosess som ga et godt resultat. Jeg ble især fornøyd med søstermotivet og byggeklossene, som jeg tenkte nesten kunne vært kilde til egne komposisjoner.

På hvilke måter var oppskriften en fordel i prosessen med verket?

Oppskriften gjorde så jeg kunne lage en spennende komposisjon uten å miste helheten. Jeg kunne ha de to svært forskjellige delene og allikevel beholde den samme kjernen.

På hvilke måter var oppskriften til hinder i prosessen, eventuelt hva var savnet?

Det var ingen utfordringer fra oppskriften under denne prosessen.

Opplevs resultatet som velklingende musikk i lys av oppskriften?

Alle delene som ble komponert etter fjæren syns jeg fungerer bra selvstendig. Melodien er kanskje den delen med mest kontrast, jeg opplever at den følger oppgaven sin på godt vis.

Opplevs resultatet som velklingende musikk uavhengig av oppskriften?

Denne komposisjonen var en av to komposisjoner som ble valgt ut til å bli spilt på tysk radio etter opptak av European Jazz Workshop sitt bidrag på jazzfestival i Nürnberg 2021. Jeg liker denne komposisjonen veldig, også uten å tenke den mot oppskriften.

Hvordan er fjæren gjort sentral i komposisjonen?

Fjæren plasseres tydelig i forgrunnen flere steder: helt fremst takt 33-36, 37-48, 79-ut, veldig langt frem 5-8, 45-56 og 57-64. Alle andre deler bærer tydelig preg av fjæren, også de delene hvor den ikke spilles, hvor fjærens harmonikk og rytmikk skinner igjennom.

3.2. Dancing Alone In Lockdown

Dette verket lagde jeg til NMHs storband i forbindelse med Serendip-festivalen. Denne prøvde jeg å komponere som en kontrast til det mer melankolske uttrykket fra den forrige komposisjonen til prosjektet, og skulle fremheve litt mer hvordan en kan more seg også under nedstegning. Dette verket står i kontrast til de andre komposisjonene på den måten at fjæren ble gitt allerede fra noen andre, og vår

3.2.1. Prosessen

Fjær

The image shows a musical score for five instruments: T. Sax., Bar. Sax., Hn in F, Tpt in Bb 1, and Tpt in Bb 2. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (D major). The rhythm is 3/4 time. The first four measures are shown. The saxophones and horn play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The trumpets play a harmonic accompaniment of quarter notes. A box containing the number '45' is placed above the first measure of the Horn in F part. The dynamic marking 'f' (forte) is present below the first measure of the Horn in F and both Trumpet parts.

Fig. 15: Fjæren hos Dancing Alone In Lockdown

Til dette verket var det gitt en oppgave fra professorene på studiet. Oppgaven var å bruke tonene D-C-D-C#, som skal representere 2021 om en teller fra og med C som 0. For å få dette til å gå med mitt prosjekt valgte jeg å definere en frase som hadde trykk på akkurat disse tonene i den rekkefølgen, det vi ser på figur 15 hos trompet 1 og 2, i tillegg til å bruke fjæren helt bokstavelig, som vi ser hos tensorsax, barytonsax og horn. Fjæren har her fått en tydelig rytmikk i en tretakt, med like

aksenter på tonene D-C-D-C#. Fjæren ble tidlig i prosessen utbrodert på flere vis for å se hvordan den kunne brukes, mye av dette ble en del av komposisjonen fra takt 1-17.

Dette er en annerledes tilnærming enn jeg har gjort ellers etter oppskriften, og får meg til å stille spørsmål ved om jeg bryter den her. Jeg følger trinnene i det at jeg jobber med fjæren først, men jeg sitter ikke igjen med én løsning, men flere som også har melodikvaliteter. Det er mulig dette skjer fordi fjæren er plassert i et fremtredende topptoneregister, heller enn som et fundament i bassregister.

Søsterfjær

Noe som kjentes veldig viktig var å lage en søsterfjær som også kunne tjene som en basslinje, da hovedfjæren ikke hadde den samme basslinjekvaliteten jeg var vant med fra tidligere. Denne ble komponert på piano med en ramme om å tilpasse seg taktlengden og rytmikken til hovedfjæren, være i et bassregister, og gi nok kontrast harmonisk til at det ble spennende. Søsterfjæren beholder den punkterte følelsen til hovedfjæren, men kontrasterer veldig i register og intervallspenn. For meg virker det ikke som et problem å ha så stor kontrast når søsterfjæren fyller en såpass viktig rolle, i denne komposisjonen spilles begge fjær samtidig uten at de går på kant med hverandre.

Fig. 16: Søsterfjæren i *Dancing Alone In Lockdown*

Byggeklosser

Etter at de to første trinnene i prosessen var på plass kom det flere byggeklosser av seg selv, takt 5-8, 13, 18-23 og 41-52. Alle disse delene endte opp ca. på samme sted som de ble komponert i utgangspunktet. Jeg ble også sittende og le hele prosessen her, det var veldig morsomt å komponere disse byggeklossene.

Melodi

Dette punktet ble en utfordring for oppskriften. Fjæren hadde på et vis allerede fylt den rollen. Jeg forsøkte å lage en melodi som vi hører i takt 29-36, den endte opp med å bli bare en variant av fjæren. Jobben på dette trinnet i oppskriften var i hovedsak å finne den beste orkestreringen for melodien. Jeg opplever at jeg ikke greide dette trinnet i oppskriften så bra som jeg ønsket.

Arrangering

Da jeg var kommet til delen med å arrangere ut var det nesten allerede ferdigstilt. Noen elementer måtte flyttes litt på, foruten det var det eneste som trengtes å legges til trompetfiguren i 25-36 og å lage slutten fra 56 og ut. Slutten kom veldig naturlig som en blanding av lekenheten til fjæren blandet med søsterfjæren.

3.2.2. Refleksjoner

Denne komposisjonen skapte utfordringer for prosjektets metode, men på en slik måte at det ble et positivt bidrag. Det var en stor bevisstgjøring på hvor mye kontroll det kjennes som om en har når en selv jobber frem fjær.

Jeg mistenker at mangelen på en tydelig melodi i denne komposisjonen kommer fra at fjæren har tatt den rollen allerede. Tidligere har det aldri vært et problem å tilpasse en melodi etter fjæren. Det kommer nok av at jeg intuitivt ofte komponerer idéer i lavt register. Det finnes flere gode komposisjoner med en idé i toppregister, jeg vil trekke frem *Wesley's Theory* fremført av Kendrick Lamar. Denne har en frase i lyst register som gjentas gjennom hele komposisjonen som en slags fjær mens masse skjer under, blant annet noen veldig gjenkjennelige melodier (Duckworth, 2015). Hvorvidt *Dancing Alone In Lockdown* ble slik grunnet at fjæren var gitt av noen andre, eller at jeg har mer erfaring med bunnregister enn toppregister, er vanskelig å konkludere. Det vi kan gjøre er å dra erfaring fra prosessen og komponere mer musikk.

Jeg vil liste opp her noen måter verket skiller seg ut fra de andre komposisjonene:

- fjær - plassert i *forgrunnen* som en melodisk frase heller enn en del av fundamentet
- søsterfjær - tjener som det *viktigste* bakgrunnelementet heller enn fjæren
- fjæren og søsterfjæren spilles *samtidig* og ikke som variasjoner
- Rytmikken i både fjær og søsterfjær er på noter som har lik rytmikk, punkterte noter.

På hvilke måter var oppskriften en fordel i prosessen med verket?

Opgaven var å basere en komposisjon på noen spesifikke toner, oppskriften var helt ideell til et slikt formål. Det var aldri en bekymring for at tonene ikke skulle være tydelige i komposisjonen. Det var også en systematisk og effektiv prosess.

På hvilke måter var oppskriften til hinder i prosessen, eventuelt hva var savnet?

Jeg savnet noen instruksjoner i marginen på oppskriften om hvordan jobbe med fjær gitt av andre. Det var også noen tider hvor det hadde kjentes naturlig å gå på tvers av trinnene i oppskriften.

Opplevs resultatet som velklingende musikk i lys av oppskriften?

Alle byggeklossene som skjer rundt fjæren syns jeg ble veldig fine. Søsterfjæren ble et veldig fint riff som også kunne stått alene. Melodien kunne kanskje vært gjort på et annet vis.

Opplevs resultatet som velklingende musikk uavhengig av oppskriften?

Fra musikerne som fremførte verket fikk jeg høre at denne var en favoritt. Jeg syns denne fungerer bra som en kort, leken låt for moderne storband. Den er veldig avhengig av besetningen.

Hvordan er fjæren gjort sentral i komposisjonen?

Fjæren er i forgrunnen det meste av tiden og setter fra start en lekenhet som er tilstede hele komposisjonen.

3.3. Gresset er Våtere i Den Andre Dammen

Denne komposisjonen er en dedikasjon til noen nære mennesker som har hjulpet meg igjennom tunge, depressive tider fullt av mye angst. Det er en endelig kulminering av en rytme som har vært i kroppen min i en del år, som aldri har kommet helt ut som en komposisjon. Denne komposisjonen forsøker å spenne over et bredt følelsesuttrykk: den skal være fin, den skal være melankolsk, den skal være positiv, den skal være dramatisk.

3.3.1 Prosessen

Fjær



Fig. 17: Fjæren til Gresset er Våtere i Den Andre Dammen

Fjæren har en karakteristisk 11/8-takt som kan beskrives som en tretakt med kort treer. Hele fjæren er relativt langt da det spenner over tre takter, men det kan tenkes som to firedelstakter hvor noen taktslag er gjort kortere, dette vises i avslutningen av stykket. fjæren har to varianter, den ene har trinnene 1-2-4-5-b7 og den andre 1-2-b3-5-b7.

Denne fjæren var en utfordring i dette prosjektet. Rytmikken er veldig dominerende og harmonikken er enten ambiguøs som den første varianten eller en hel pentatonskala i moll. Det som dominerer i rytmikken er især at trykkene i fjæren i stor grad gir følelse av nye enere. For min del kunne jeg lett trekke konklusjonen at dette fjæren ikke ga stor frihet og at det hadde noen få, åpenbare måter å løses på.

Denne ble til gjennom en blanding av å gå tur og å spille piano. Da jeg hadde en idé fra å ha gått nok tur jobbet jeg frem fjæren på piano, først ved å lete etter en toneart, deretter gikk jeg frem med ulike rytmer, og til sist skrev jeg ned rytmikken.

Søsterfjær



Fig. 18: Søsterfjæren til Gresset er Våtere i Den Andre Dammen

Til denne lagde jeg et søsterfjær i 4/4-takt. Fellestrekkene er at begge har mange upbeat, punkterte noter og trinn 4 og 5. Kontrasten ligger i færre trinn, en symmetrisk takt, og ingen slag på enere i taktene. Dette søsterfjæren er møysommelig arbeidet frem for å kunne balansere kontrasten mot, og samtidig beholde kjernen av, opprinnelsesfjæren. I starten av prosessen var jeg ikke fornøyd med søsterfjæren siden jeg opplevde det som for langt unna utgangspunktet, da det hadde en såpass tydelig 4-takt mot den stadig skiftende 11-takten. Dette løste jeg ved å møysommelig gå igjennom

flere tonearter til jeg plutselig fikk en eureka-opplevelse. Søsterfjæren ble spesielt nyttig i partiet fra takt 61-85 for å muliggjøre hele den lange oppbyggingen mot klimakset i takt 86. Jeg tenker allikevel at søsterfjæren i denne komposisjonen fremstår litt anonym, dog er det kanskje ikke et problem, så lenge den tjener sin funksjon.

Byggekløsser

Grunnet fjærens tydelig 11/8-takt begynte jeg raskt å lete etter noe som kunne tydeliggjøre den og virke som et klimaks i komposisjonen, som siden ble til hva som skjedde i takt 86. Fordi rytmikken er såpass tydelig fra fjæren kjentes det ikke som en utfordring å gjøre harmoniske grep som fjerner seg fra utgangspunktet. Her lagde jeg et mønster med en basslinje som går nedover mot en voicing som flytter seg oppover, spredt utover hele ensemblet. Jeg fant to fine byggeklosser for hvordan harmoniseringen i stykke kunne bli, Den ene ser vi i takt 5-7, den andre er tydeligst hos piano takt 11-22.

Melodi

Fig. 19: Melodien til Gresset er Våtere i Den Andre Dammen

For melodien prøvde jeg å gå på tvers av harmonikken som hellet mot moll. Å finne de rette intervallene til en melodi gikk relativt fort, utfordringen ble så å finne den rette rekkefølgen. Denne melodien trengte flere revisjoner før jeg ble fornøyd. Blant annet var slutten på frasen, hvor melodien går 1-6-3, en såkalt “art by accident”. Jeg ble fornøyd med at melodien konsekvent går i dur, selv om fjæren har b3 og b7.

Melodien var også en utfordring å komponere pga. rytmikken i fjæren. Opprinnelig var det veldig identisk rytmikk som gjorde at melodien låt mer som en harmonisering av et riff, heller enn en selvstendig melodi. Men å gå for langt på tvers av rytmikken i fjæren låt veldig fort “kunstig” og kunne få et slags polyrytmisk preg som låt mer som avansert musikkteori enn en sangbar melodi. Det var derfor mye prøving og feiling med hvor i hvilke takter det skulle gå på tvers, og hvor det skulle lande samtidig.

Melodien kan også løses i 4/4-takt ved å skrive om de punkterte åttendelene i 11-taktene til fjerdeler. Dette ble en fin avslutning på stykket.



Fig. 20: Melodien til Gresset er Våtere i Den Andre Dammen skrevet om til 4/4

Arrangering

Noe som gikk veldig av seg selv var å arrangere starten og slutt på verket, og den generelle orkestreringen. besetningen virket nesten skreddersydd for dette verket. En utfordring var å knytte sammen improvisasjonspartiet med klimakset i takt 86. Løsningen ble å gradvis endre søstermotivet til en 11/8-figur, dette er hva som skjer fra takt 65 til 77. Denne prosessen var litt som på samme måte med å komponere melodi etter oppskriften, ved å møysommelig prøve ulike intervaller til jeg fant den beste løsningen. Prosessen ellers var veldig effektiv siden så mange elementer var klare før arrangeringen.

3.3.2 Refleksjoner

Dette fjæren var et utfordrende fjær å jobbe med som fikk god hjelp av den systematiske prosessen dette prosjektet dreier seg om. Jeg fikk virkelig kjent i praksis på nytten av en tydelig plan. Jeg var flere steder nær ved å miste motivasjon men holdt meg til prosessen og fikk opprettholdt en god flyt. Musikken ble også veldig fin. På et personlig plan var det veldig deilig å endelig få den rytmiske figuren ut av kroppen, og ikke minst var det stas å kunne dedisere det til noen nære mennesker.

På hvilke måter var oppskriften en fordel i prosessen med verket?

Ved å jobbe systematisk i ulike trinn og stole på prosessen klarte jeg å gå fra å ikke skjønne hvordan jeg skulle klare å skape høns ut av en fjær til å sitte med en komposisjon jeg er oppriktig stolt av.

På hvilke måter var oppskriften til hinder i prosessen, eventuelt hva var savnet?

I denne komposisjonen opplevde jeg ingen hindre ved prosessen, alle utfordringer ble løst nettopp ved å følge oppskriften.

Opplevs resultatet som velklingende musikk i lys av oppskriften?

Melodien og fjæren i samarbeid ble spesielt bra etter min vurdering. Videre ble også bruken av 11-takten og arrangeringen gjort på en velfungerende måte som fulgte oppskriften bra. Jeg skulle kanskje ønsket at søsterfjæren var litt mindre anonym, kanskje skulle jeg løst den på et annet vis.

Opplevs resultatet som velklingende musikk uavhengig av oppskriften?

Denne komposisjonen var jeg så heldig å få direkte tilbakemelding på fra flere som ikke er musikere, og tilbakemeldingene var overveldende positive. Jeg opplever denne

komposisjonen som et koselig verk med en snodig rytme, ikke en rytme som høres avansert ut for å være avansert, men heller noe spennende som liver opp en enkel melodi.

Hvordan er fjæren gjort sentral i komposisjonen?

Fjæren opplever jeg gjennomgående som den viktigste basslinjen. Når melodien er veldig i front er fjæren ikke plassert så veldig i bakgrunnen, men kjennes mer som en symbiose mellom en melodi og basslinje. Partiet fra takt 78 til 105 virker som et høydepunkt i komposisjonen og er veldig tydelig basert på fjæren. Slutten har også fjæren veldig tydelig, med de to siste tonene som en ekstra liten understreking av fjæren.

3.4. Mørkt Ute

Denne komposisjonen ble skrevet for et prosjekt vi hadde med Geir Lysne, spilt av en ensemble med gjester fra European Jazz Workshop i Majorstuen Kirke.

3.4.1. Prosessen

Fjær

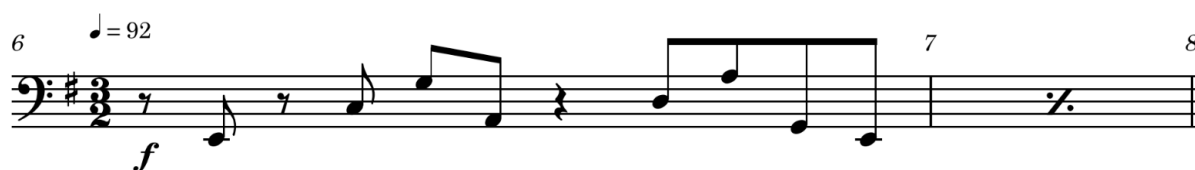


Fig. 1: Fjæren til Mørkt Ute

Fjæren går over seks slag og kjennes for meg som en langsom tretakt. Det har en tydelig Emoll med trinnene 1-b3-4-5-b6-b7. Trykkene virker å være å være på slagene en-og, tre-og, seks, seks-og, hvis skrevet i en 3/2 hvor vi teller fjerdedeler. Selv om det ikke er i en skjev taktart virket det for meg som om det gikk i sjutakt eller noe annet asymmetrisk da jeg komponerte det, sannsynligvis fordi trykkene er på veldig upbeat taktslag.

Denne fjæren ble komponert på gitar. Prosessen er beskrevet i avsnittet om komponering av fjær, punkt 2.1.1. Det var en ganske abstrakt prosess med en jazzkomponist som klimprer på gitaren og forsøker få ut noe de har inni seg.

Søsterfjær

Søsterfjæren ble komponert samme dag som fjæren, mens den var friskt i minnet. Fra fjæren beholdt jeg de store intervallsprangene og tonalitet rundt Emoll. For å lage kontrast begynte jeg å bruke kortere noteverdier, rent naturlig kom det å ha forskjellig tempo på de forskjellige fjærene. Til forskjell fra komponeringen av hovedfjær ble prosessen for søsterfjær veldig konkret: det var disse toneartene, disse intervallene, denne rytmikken, dette var rammene jeg skulle jobbe innenfor.

Fig. 21: Gitar og piano spiller søsterfjær, bass tydeliggjør harmonikken innad i søsterfjæren.

Byggeklosser

Det var mange byggeklosser som kom naturlig i denne komposisjonen. Noen byggeklosser basert på fjæren er harmoniseringen i blås i takt 34-37 som også er tilsvarende hos piano takt 6-9.

Improvisasjonsdelen ble naturlig en forenkling av fjæren, tilsvarende metoden til Theodor Onarheim, jeg skrellet vekk deler av fjæren til det satt igjen det mest nødvendige for improviseringen. Formen på improvisasjon med fjær-søsterfjær-fjær var også en byggekloss som kom fort. Den siste byggeklossen som ble ferdigstilt før jeg lagde melodi var det som siden ble starten på verket, 1-4 og 30-33

Melodi

Melodien ble skrevet med en tankegang jeg også brukte i komposisjonen *The Great Thunderbird*, hvor jeg ser en taktart som går opp over fjæren, og deretter forsøker lage en melodi som passer over begge. Dersom fjæren kan tenkes som én takt i 3/2, kan melodien tenkes som tre takter i 4/4.

Melodien tar inspirasjon fra intervallsprangene i fjæren og er veldig tydelig innenfor Emoll hele veien for å være tro mot fjæren. Melodien på B-delen er basert på de samme intervallene som melodien på a-delen men spilt langsommere for å skape kontrast. Melodien er altså veldig underlagt fjæren i denne komposisjonen.

Fig. 22: Melodi hos fløyte, tenorsax og trompet, med taktslagene for melodiens 4/4 uthevet.

Arrangering

Denne delen av prosessen gikk veldig effektivt. Det viktigste umiddelbart var å plassere delene i den rette rekkefølgen, slik som introduksjonen som kommer igjen etter tema og siden fader ut, og bestemme lengde på de ulike delene. Å lage akkompagnement på B-delen var neste ledd, deretter ble det laget en fin variasjon av melodien fra takt 50 og lage den kanon-aktige finurligheten vi hører i 30-33 og 66-69. Denne delen var altså veldig klargjort som et resultat av de forrige trinnene i oppskriften, og det kjentes nesten som om verket arrangerte seg selv.

3.4.2. Refleksjoner

Denne komposisjonen er en slik komposisjon jeg har lyst til at musikk skal være: mye riff, mye dynamikk, mange konsonerende og dissonerende partier. Tidligere har det vært et mål for meg å kunne produsere komposisjoner som denne. I dette tilfellet gikk det veldig strømlinjeformet med oppskriften. Jeg opplever oppskriften som optimal for å produsere musikk som dette.

På hvilke måter var oppskriften en fordel i prosessen med verket?

Dette verket ble komponert i en periode hvor det var mer som skjedde i livet enn jeg hadde planlagt, i tillegg til at det allerede var travle tider i musikkarbeidet. Den punktvis oppskriften var svært velkommen, og mitt hode trengte en slik musikk med tydelige idéer som får puste.

På hvilke måter var oppskriften til hinder i prosessen, eventuelt hva var savnet?

Det kunne virket som om søsterfjæren kunne tatt komposisjonen til noen helt nye steder, kanskje et format som i Kveldstur I Stuen, hvor verket ble veldig annerledes mot slutten. Men da måtte vi nedprioritert fjæren.

Opplevs resultatet som velklingende musikk i lys av oppskriften?

Denne komposisjonen følger oppskriften til punkt og prikke. Jeg syns alle ledd fungerer veldig bra og følger oppgaven.

Opplevs resultatet som velklingende musikk uavhengig av oppskriften?

Fra mine medmusikanter har jeg uoppfordret fått veldig gode tilbakemeldinger på denne komposisjonen. Jeg opplever den som en god komposisjon, dog savner jeg noe hos melodien. Jeg vet ikke helt hva, men den ble litt anonym.

Hvordan er fjæren gjort sentral i komposisjonen?

Fjæren opplever jeg som selve høydepunktet i komposisjonen. Hver gang det skjer et temposkifte ned til fjæren får jeg alle de gode følelsene jeg vil ha fra musikk. Melodien stjeler ikke rampelyset til fjæren, de andre delene opplevs som fine variasjoner som støtter opp om fjæren. I soloen kjenner jeg den også tydelig i variasjonen som bassen spiller.

3.5. The Great Thunderbird

Dedikert til Greta Thunberg (prøv å si navnet hennes høyt på engelsk), dette var min første systematiske komposisjon hvor jeg jobbet med fjær slik som i dette prosjektet. Denne skrev jeg året før jeg startet på master, og tjente som en slags prototyp til hva prosjektet skulle bli. Jeg tar med denne komposisjonen både fordi jeg mener resultatet er svært relevant for dette masterprosjektet, og fordi prosessen ble startskuddet for hva som skulle bli til oppskriften på fem høns.

3.5.1. Prosessen

Under komponeringen av dette verket var ikke prosessen like konkret som den var for de fire andre verkene. Likevel var prosessen svært lik, om en mindre systematisk og litt løsere.

Melodi

Proessen for å skape melodien tok lang tid. Den var stadig under forandring etterhvert som jeg oppdaget små endringer som kunne gjøre den bedre. Akkurat som oppskriften sier er den møysommelig komponert for å passe med fjæren. For at rytmikken skulle bli spennende er melodien tenkt som en 9/8-takt som kunne fungert over fjærens 9/4 og tenkte melodien i Gb over fjærens Ebm. Etterhvert som det ble tydelig at den kunne fungere alene i 9/8 begynte jeg å lage en basslinje i Gb i 9/8. Melodien og denne basslinjen ble tilpasset hverandre, men begge var underlagt fjæren.

Melodien fikk også en B-del komponert på samme måte, tilpasset en basslinje som gikk opp i en 15/8-takt og Db, men begge tilpasset søsterfjæren. Denne basslinjen var opprinnelig det vi hører i takt 61 og ble siden til basslinjen vi hører fra 123 til 130, denne er det jeg ble mest fornøyd med i verket.



Fig: 25: Melodien til *The Great Thunderbird*, A-delen (melodien over fjæren)

Arrangering

Denne komposisjonen hadde en tydelig reise: fra tema i takt 13 til tema i takt 45 til tema i takt 115. Arrangeringen hadde som mål å knytte disse to delene sammen og å lage en logisk helhet. Improvisasjonsdelene (takt 83-114), introen og alle overganger mellom delene var det siste som ble komponert for å sette det sammen. Dette krevde mer komponering enn i de andre verkene, og jeg opplever disse delene som mindre "essensbærende" enn tilsvarende hos andre verker. Men de låter fortsatt fint.

3.5.2. Refleksjoner

Oppskriften for denne komposisjonen var noe som skjedde mer intuitivt enn noe som var planlagt på forhånd. Jeg tenker denne komposisjonen som et godt eksempel på å skape en masse høns fra en liten fjær: vi har søsterfjær, melodi i to taktarter, b-del for to taktarter, basslinje for melodien, basslinje for b-delen, samt en masse byggeklosser og arrangeringsdeler. Komposisjonen er noe mindre systematisk i form enn de andre verkene, sannsynligvis mye på grunn av mangel på konkret oppskrift. For dette verket kjennes det som en fordel, at en tas med på en "reise" fra start til slutt.

Melodien i 9/8 har også blitt spilt i kvartettformat med trommesett, perkusjon, piano og bass. Der har den fungert som en typisk AABA-jazzlåt. Interessant nok er det i den versjonen ingen tilstedeværelse av den opprinnelige fjæren, annet enn at det var utgangspunkt for komposisjonen.

På hvilke måter var oppskriften en fordel i prosessen med verket?

I denne prosessen var det en fordel å bruke lang tid på å først lage fjær og søsterfjær, og å tilpasse melodien møysommelig etter disse.

På hvilke måter var oppskriften til hinder i prosessen, eventuelt hva var savnet?

Dette spørsmålet er litt vanskelig å svare på for denne komposisjonen. Det kunne vært et hinder om det var mer fokus på byggeklosser enn melodi, det var ingen prioriteringsrekkefølge der. I tillegg kom basslinjene fra takt TAKT som utspring fra melodien, og ikke som byggeklosser. Dog skal det sies at en tydeligere plan hadde gjort prosessen mer effektiv.

Opplevs resultatet som velklingende musikk i lys av oppskriften?

Selv om oppskriften ikke var satt i sten, virker denne komposisjonen i mine ører å treffe noen av målene med oppskriften. Den har alltid en tydelig kjerne ved seg, den er lett gjenkjennelig, den fremstår for meg ikke som en "teoretisk" komposisjon selv om den har mange metriske modulasjoner.

Opplevs resultatet som velklingende musikk uavhengig av oppskriften?

Min opplevelse er at dette verket har truffet bra hos mange par ører, ikke bare mine. Det er mange som har gått og sunget på melodien etter konserter.

Hvordan er fjæren gjort sentral i komposisjonen?

Fjæren er presentert helt på starten av verket, brukes som underlag for improvisasjon, og spilles også med noen små variasjoner. Fjæren setter veldig tydelig tempoet og grooven for stykket, som foruten metriske modulasjoner, er uforandret. Fra takt TAKT er fjæren så og si uhorlig, annet enn at alle de sentrale musikalske elementene har sitt utspring fra fjæren.

4. Avsluttende ord

4.1. Personlig utvikling

For meg som komponist har denne oppskriften vært gull verdt. Jeg har aldri jobbet systematisk med komponering i trinn på dette viset før. Ei heller har jeg startet på master i en tid hvor verden kastes ut i pandemi som stenger landegrensener, universiteter og konsertarenaer. Jeg har gått igjennom en del depressive og angstfylte tider i løpet av masterstudiet. Oppskriften har vært en klippe for å fullføre arbeidet: først gjør vi dette, så gjør vi dette, deretter dette osv. Det har vært såpass nyttig for min arbeidsprosess at jeg har begynt å lage tilsvarende oppskrifter for flere deler av livet.

Musikken jeg har produsert er jeg veldig stolt av. Det ultimate målet for en komponist er vel at en lager musikk en selv liker, det har jeg greid. Jeg kommer til å bruke alt jeg har lært i denne metoden i lang tid fremover. Jeg kommer til å bruke oppskriften systematisk for å jobbe med ulike oppdrag, og for å komme meg igjennom trange tider og tette timeplaner. Jeg kommer til å bruke tankegangen om et hierarki etter fjær i mange komposisjoner, og har allerede startet.

4.2. Forsknings spørsmål - svarene

Hvordan kan jeg systematisk komponere ved en metode som alltid beholder essensen til en god idé?

Ved å sette opp en metode som er delt inn i ulike trinn, hvor de ulike trinnene trumfer over hverandre i viktighet etter hvor mye av grunnidéen de beholder, kan jeg systematisk lage komposisjoner som beholder essensen til utgangspunktet. Musikken jeg ender opp med blir jeg svært fornøyd med både ved at den beholder en identitet gjennom verket og at jeg synes den klinger godt. Prosessen blir også mer effektiv og forutsigbar.

Hvilke trekk går igjen hos fjærene jeg ender opp med å bruke?

De fjærene jeg bruker er ofte fraser med en veldig tydelig rytmisk idé og intervalltrinn som gir flere muligheter. Alle har et tydelig forhold til rytmikk med tallet 3, enten som punktert note, taktart, eller gruppering. Alle fjærene i oppgaven har b7. Alle har grunntonen som den første tonen.

På hvilke måter beholdes fjærens "kjerner" gjennom de øvrige musikalske elementene?

Hvorvidt selve "kjernen" er beholdt vil være subjektivt, både fordi komponisten vil vurdere selv hva som er kjernen, og hvordan den beholdes. Men så lenge komponisten er bevisst målet om å beholde kjernen vil det lykkes. Jeg beholder den rytmiske kjernen ved å forholde meg til fjærens clave, og forsøker beholde rytmikken gjennom de andre trinnene i oppskriften, enten ved å bygge videre på rytmikken eller ved kontrast som ikke stjeler for mye fokus. Harmonisk beholder jeg fjæren konkret ved å harmonisere innen *ryggraden til overtonespekteret* og abstrakt ved å jobbe innen de assosiasjoner jeg får av harmonien.

På hvilke områder er metoden en fordel i prosessen for å komponere musikk?

- Denne metoden hjelper med å holde motivasjonen oppe ved å stole på prosessen. En unngår å bli demotivert av hvordan noe høres ut på de ulike trinnene, for en vet at det kommer til å bli bra etter de neste trinnene.
- Denne metoden hjelper på å komme over skrivesperrer, på den måten at det er veldig konkrete oppgaver en gir seg selv.
- Denne metoden hjelper på å komponere musikk som har en tydelighet over seg ved å beholde en idé i alle ledd.

4.3. Kritikk

Prosesen har et preg av å være låst. Det er en kjent sak at faste rammer kan frembringe kreativitet, men kreativitet må også få flyte, og inspirasjon må få lov til å komme der det kommer. Denne metoden er nogenlunde streng med inspirasjon som kan komme i tide og utide. Hva hvis en plutselig får innfall til et viktig musikalsk element, som en syns passer utmerket til idéen en jobber med, men det skjer på feil trinn i prosessen? Følger en denne metoden strengt, vil den da kanskje slå vekk inspirasjonen. I mitt arbeid med denne metoden har jeg fått idéer jeg har likt, som ble tapt i mylderet fordi det var på feil tidspunkt i prosessen.

Især når det dreier seg om komponering av melodier kan denne metoden vise sine svakheter. For dersom vi ender opp med en vanvittig god melodi, og melodien er det som treffer publikum først, men det forutsetter at vi må endre akkompagnementet rundt, skal vi ikke da bare endre fundamentet? Metoden sier nei. Et poeng med denne metoden har for meg vært å unngå melodier som låter veldig "oppkonstruert" fordi de ikke er melodier men mer topptonene som et resultat av fancy akkorder. Det er derfor for meg en krangel i hodet mitt med denne metoden som setter melodien *under* prosessen i prioriteringslisten.

Denne metoden har også en sjangerbegrensning. Allerede når vi setter opp punkter for melodi og søsterfjær har vi utelukket en del typer musikk hvor melodi og/eller en kontrastdel ikke er en del av det. Litt på samme måte som at symfoni-formelen fungerer bra for noen typer klassisk musikk fungerer denne metoden bra for noen former jazzmusikk. Dog skal det sies at å lage en komponeringsmetode som fungerer for alle musikkuttrykk virker veldig vanskelig, det beste jeg kunne bidratt med er "la inspirasjonen strømme", og den kan de fleste allerede.

Det er derfor viktig å ha i mente at dette er en metode i et kunstuttrykk, og ikke på noe vis en fasit. Komponering har ingen regler.

4.4. Bidrag

Denne prosessen mener jeg kan være et nødvendig bidrag i kunnskapsbasen om komponering. For jazzmusikk vil jeg påstå det er gull verdt å beholde essensen av en komposisjon gjennom hele verket. Når vi lærer å improvisere i jazz, lærer vi ofte at vi skal ta låten og spille den litt annerledes. Vi spiller hele tiden den samme låten. I noe moderne jazzmusikk føler jeg iblant at vi kunne klippet ut en solo fra en låt og limt inn i en annen, og vi hadde ikke merket stor forskjell. Jeg mener det er nødvendig med bidrag som vektlegger å beholde en tydelig kjerne gjennom hele komposisjonen, så det ikke blir

en overvekt med musikk som fremstår som åttendelslinjer med akkorder spilt etter hverandre og noen som holder takten under.

Dette er min oppskrift på fem høns, vær velkommen til å bruke den slik du vil.



Oppskrift på 5 høns:

Du trenger:

- 1 fjær. Gjensidighet, gjensidighet
- Fdy regner ett år gammel

1. Gjør ferdig fjæren. Bli kjent med den.

2. Komponer en søstertjær basert på fjæren, tilpass etter fjæren

3. Komponer byggeklosser basert på tråden over, la inspirasjonen styre.

4. Komponer melodi basert på materialet du har. Tilpass etter fjæren.

5. Anvender materialet rammen til en komposisjon. Pass på at fjæren er sentral.



Vedleggsoversikt

Lyd:

- 1 *Gå Kveldstur I Stuen*, fremført av Norges MusikkHøgskoles storband, november 2020
- 2 *Dancing Alone In Lockdown*, fremført av NMHs storband, mars 2021
- 3 *Gresset er Våtere i Den Andre Dammen*, fremført av NMHs utvidede Serendip-storband (Blåhval-storbandet), februar 2022
- 4 *Mørkt Ute*, fremført av European Jazz Workshop sitt prosjektbaserte ensemble i Oslo.
- 5_1 *The Great Thunderbird*, fremført av NMHs storband, november 2019. Dette opptaket er fremført litt sakte, men er lagt ved da det har så god lyd kvalitet.
- 5_2 *The Great Thunderbird*, fremført av Akershus og Oslo Ungdomsjazzorkester (AOJO), stemmer tilpasset besetning av Shannon Mowday. Riktig tempo og energi for låten, mindre klart opptak enn NMHs storband, begge supplerer hverandre.
- 6 *Bærumsvise*, fremført av NMHs jazzfoniatta-prosjekt, jazz-sinfoniatta.

Pdf:

- Partitur 1, *Gå Kveldstur I Stuen*, for NMHs storband med redusert besetning grunnet Covid-19.
- Partitur 2, *Dancing Alone In Lockdown*, for NMHs Serendip-Storband med redusert besetning grunnet Covid-19.
- Partitur 3, *Gresset er Våtere i Den Andre Dammen*, for NMHs utvidede Serendip-storband.
- Partitur 4, *Mørkt Ute*, for European Jazz Workshop sitt prosjektbaserte ensemble i Oslo.
- Partitur 5, *The Great Thunderbird*, for NMHs storband.
- Partitur 6, *Bærumsvise*, for NMHs jazzfoniatta-prosjekt.

Kilder:

Pease, T. (2003). *Jazz Composition: Theory and Practice*. Berklee Press.

Schönberg, A. (1967). *Fundamentals of Musical Composition*. Faber and Faber.

Hamre, O. (2022, 24. januar) Da jeg sluttet å lage, og begynte å lete. *Klassekampen, Musikkmagasinet*. <https://klassekampen.no/utgave/2022-01-24/gjestespill>

Metheny, P. (1983). Song For Bilbao. På *Travels*. ECM.

Scofield, J. (2018). Can't Dance. På *Combo 66*. Verve.

Beethoven, L.V. (1804-1808). Symfoni nr. 5, 1. sats, Allegro con brio, op. 67.

Fire! Orchestra. (2016). *Ritual* [album]. Rune Grammofon.

Busta Rhymes, The Neptunes, Just Blaze, Pete Rock, J Dilla, Dr. Dre, Nottz, Scott Torch. (2001). *Genesis* [album]. Flipmode Records; J Records.

Metallica. (2008). *Death Magnetic* [album]. Warner Records Inc.

Duckworth, K., Clinton G., Ellison, S., Colson, R., Bruner, S., Gardiner, B. (2015). Wesley's Theory. På *To Pimp A Butterfly*. Top Dawg Entertainment; Aftermath Entertainment; Interscope Records.