

# Fri forteljing:

Ei drøfting av relasjonen mellom improvisasjon og musikalisk narrativ i komposisjon for store ensemble

---

Martin Tvedten

Masteroppgåve i Jazzkomposisjon for store ensemble

Norges Musikkhøgskole, Oslo

Desember 2023

Story begins

F



*mp*

## Innholdsliste

- Presentasjon av oppgåva.....	3
- Del 1: Problemstilling, motivasjon, innfallsvinkel og avgrensing.....	4
- Narrativ: Teoretisk grunnlag: .....	8
- Improvisasjon og narrativ: .....	20
- Analyse av egen musikk: .....	36
- Avsluttande refleksjonar .....	47
- Kjelder: .....	49

## Presentasjon av oppgåva

I denne oppgåva undersøker eg relasjonen mellom fenomena narrativ og improvisasjon i konteksten komposisjon for større ensemble. Eg fokuserer på korleis *interaksjonen* mellom dei to er, med særleg interesse for kva effekt improvisasjon kan ha på narrativ. Dette gjer eg ved å drøfte faglitteratur om temaet, som eg bruker til å analysere eigne verk. Problemstillinga for oppgåva er korleis improvisasjon på ulike måtar kan brukast som ein del av eit overordna musikalsk narrativ, i komposisjon for større ensemble.

Oppgåva har fem delar:

1. Ei innleiing med diskusjon, utgreiing og avklaring rundt begrepsbruk og val av innfallsvinkel og avgrensing.
- 2: Presentasjon av teoretiske rammeverk og ulike perspektiv på temaet musikalsk narrativ, og drøfting av desse.
3. Presentasjon av improvisasjon som metode for narrativ med diskusjon om forskjellane mellom improvisasjon og komposisjon.
4. Refleksjon og evaluering av eigne verk opp mot temaet i oppgåva, med gjennomgått teoretisk grunnlag som rammeverk. Komposisjonane er frå mastergradperioden.
5. Oppsummering og avsluttande refleksjonar

## Del 1: Problemstilling, motivasjon, innfallsvinkel og avgrensing

Då eg skulle finne relevant faglitteratur oppdaga eg fort at dei to temaene i stor grad står fråskilde i to estetiske verd: Teoretiske tekstar om musikalsk narrativ har i stor grad gravitasjon mot den vestlege klassiske musikken, mens improvisasjon graviterer mot jazzmusikken, som også i stor grad er av vestleg opphav. Denne observasjonen tok meg rett tilbake til noko av motivasjonen for problemstillinga: Ei oppleving av at måten ein snakkar om musikalsk narrativ på i den klassiske tradisjonen og jazztradisjonen, er vidt forskjellig, som igjen får meg til å reflektere over mitt eige arbeid der eg i praksis nyttar strategiar frå begge verda. Slik eg ser det har det vore (bevisst og ubevisst) eit overordna prosjekt for meg å kombinere idealet om ei lineær historieforteljing og improviserande musistarar. Gjennom mastergraden har eg gått gjennom ei bevisstgjerjing kring denne kombinasjonen, og denne masteroppgåva er ein del av denne prosessen.

I mine auge er det ikkje berre måten ein snakkar om narrativ på som skil den klassiske og “jazziske” sfæra, men også måten narrativ utspelar seg i sjølve musikken. Her må eg generalisere kraftig for enkelheits skuld, men om ein tillet seg å tenke arketypisk er trenden noko slik: I den klassiske tradisjonen har ein ofte hatt eit formprinsipp som lener mot ein lineær tankegang, mens i jazztradisjonen har ein gjerne nytta sirkulær form (standardlåt som går i loop). Parallelt går ei anna skiljelinje: Mens den skrivne klassiske musikken er upersonleg på den måten at musistarane i liten grad tar eigne val, er det motsette tilfelle i jazzmusikken. Her er det nettopp utøvarane som er i fokus meir enn det overordna materialet, og dette påverkar også opplevinga av musikalske narrativ. Når ein går på jazzklubben, så er publikum alltid bevisste på at det er utøvarane val som er det drivande elementet i musikken, mens materialet gjerne er ein loop som fungerer litt som ei leikegrind. Jazzmusistarane tar kvar sin tur til å eksperimentere og gjerne utfordre den sette innramminga, litt som akrobatiske nummer på tivoli der du har ulike segment innanfor eit overordna tema og struktur. Det betyr ikkje at denne forma for tradisjonell jazzmusikk ikkje har innslag av narrativ, men at den fungerer på ein annan måte enn for eksempel i Beethovens 5. symfoni. I jazzmusikken kan det vere i spenninga mellom det lineære og sirkulære at narrativet utspelar seg, at musistarane skapar utviklingslinjer som bryt ut av forma. Dette kjem eg tilbake til i del 3.

Det er også sant at den klassiske tradisjonen kan ha fokus på utøvaraspektet, for eksempel gjennom solisten i ein fiolinkonsert. Også her kan solisten sin interpretasjon av den gitte informasjonen (notasjonen) spele ei rolle for det musikalske narrativet, men ofte i mindre grad enn i jazzmusikken. Det som er viktig for meg å få fram er forskjellen på linearitet og sirkularitet som to ulike tenkemåtar og den parallelle dimensjonen: Utøveren som den berande drivkrafta for narrativ (det personlege), eller musikalsk materiale som berande drivkraft for narrativ (det upersonlege). Når eg brukar begrepa “personleg” og “upersonleg” så viser ikkje dette til om musikken blir opplevd personleg eller ikkje for publikum, men om det er personfokus på den måten at vala utøveren tar er avgjerande på skaping av narrativ utvikling.

I min eigen musikk er det ofte den klassiske tenkemåten som har størst innflytelse, i alle fall i den musikken eg analyserer i slutten av denne oppgåva. Når eg komponerer sjølv, er det å skape overordna utviklingslinjer ein meiningsfull aktivitet, og derfor står dette i fokus, meir enn å lage interessante rammer der ein jazzmusikar kan få vist fram sin kreativitet og virtuositet. Dette er ikkje eit ideologisk poeng for meg – det eine er ikkje betre enn det andre – men ut ifrå mine eigne preferansar har eg hatt ein tendens å gå i denne retninga. Eg trur det for min del har mykje med lyttarposisjonen å gjere. Når eg lyttar på ein standardlåt med sax-solo, pianosolo osv, så lyttar eg på ein heilt annan måte enn om eg lyttar på eit klassisk verk som har ei lineær historieforteljing. Med jazz går eg gjerne mot ein meir “celebral” lytteposisjon der fokuset er på musikarens val på ulike musikalske parameter. Denne typen lytting kan også dra meg inn i flytmodus og gi stor nytelse, men på ein annan måte enn når eg lyttar til musikk der den linjære historieforteljinga med tematisk utvikling er viktig.

Interessa for lineær formtenking heng nok saman med musikalsk bakgrunn, i tillegg til andre diverse faktorar som personlegdom osv. Eg må innrømme at eg i utgangspunktet har tenkt at typisk “jazzimprovisasjon” kan vere eit hinder for å skape den type musikalsk historieforteljing eg er ute etter. Dette på grunn av dei forskjellane eg beskriv i denne oppgåva (sirkulær form, personfokus osv). Igjen er påstanden ikkje at jazzmusikk manglar narrativ, men at eg er ute etter ein anna type narrativ, og kanskje også i ein annan grad. Spørsmålet er om improvisasjon kan spele ei anna rolle enn i jazztradisjonen, som strengt tatt berre er ein av mange tradisjonar som vektlegg improvisasjon (Bailey, 1980).

Og endå viktigare, men utfordrande: Å få dette til med jazzmusikarar, som naturleg har sine sjangerspesifikke idear om kva improvisasjon skal vere.

Ein kan lett innvende at framstillinga så langt mellom “jazz” og “klassisk” er svært forenkla og at eg ikkje tar omsyn til nyvinningar og krysskoplingar mellom dei to tradisjonssfærene i nyare tid (Bailey 1980, s.98; Rzewski 2007, s.114). Desse nyansane er heilt klart viktige i ein diskusjon om narrativitet i ulike sjangrar, men har eit litt for stort omfang for denne oppgåva. I staden prøver eg å spisse det mot aspekt som eg er spesielt opptatt av i min musikk, og som er relevant for problemstillinga. Dette inneber at eg forenkla ein god del, og nyttar ytterpunkt og stereotypar for å få fram visse poeng.

Eit sentralt spørsmål for masterarbeidet mitt er: Om det er lineær historieforteljing som er viktig, kvifor bruke improvisasjon i det heile tatt? Og då snakkar eg om å bruke improvisasjon musikkperformativt i motsetting til å berre bruke improvisasjon som strategi for komposisjonsprosessen. Det sistnemnde er eg godt kjend med og baserer ofte stykke på materiale som er improvisert fram. Men det som er tema i denne oppgåva er når eg som komponist ber musikarane improvisere, anten gjennom typisk “jazznotasjon” med akkordgrunnlag, eller som skrivne instruksjonar. For totalt sett så lener eg meg klart mest på nokså spesifikk notasjon i prosjekta eg har gjennomført på NMH, så kvifor ikkje skrive alt i detalj?

Motivasjonen for å bruke improvisasjon i mine komposisjonar har med eit ynskje (og håp) om at dette vil skape ein type energi og spenning som er vanskeleg å oppnå gjennom notasjon. Eit aspekt av dette er at notasjon er eit fattig språk med begrensa nyansar, og ved å la musikarane ta vala vil ein potensielt kunne få større kompleksitet i uttrykket. Ein annan grunn til å gi fridom kan vere at ein tenker musikarane er betre i stand enn komponisten til å ta val, for eksempel om det er snakk om ein melodi. Det kjem jo an på kor sjølv sikker ein er som komponist, og eventuelt kor stor tillit ein har til den aktuelle musikaren. Men eg trur den største gevinsten kjem på eit anna plan: Når ein skal ta val spontant krev det ein heilt annan type aktivering hos musikaren. Når ein sjølv er ansvarleg for musikken, vil intensjonen og konsentrasjonen forandre seg. Det kan vere stor spenning i det usikre, det uforutsette og spontane. Det eg ynskjer å bli betre på er å kunne skilje mellom når effekten av det improviserte bidreg positivt til å underbygge eit overordna narrativ, og når det frie eventuelt undergrev eller tar fokuset bort frå narrativet.

Nøkkelen er å forstå korleis improvisasjon interagerer med det skrevne, og å få kontroll over måten ein implementerer improvisasjon på for å oppnå det musikalske resultatet ein er ute etter.

Å opne for improvisasjon har også reint stilmessige konsekvensar. For det er stor forskjell på å lese høgt ein tekst som andre har skrive, og å prate ut ifrå sin eigen frie assosiasjon. Etter mitt syn gjer desse forskjellane seg gjeldande også i musikk. For improvisasjon vil nesten alltid låte annleis enn det utskrivne på grunn av grunnleggande forskjellar mellom dei to modusane. Denne forskjellen kan ein igjen utnytte som kontrasterande topiske felt (sjå del 2), og dermed som eit narrativt verkemiddel, noko som eg forsøker på i min musikk (Almen 2008, s.72).

Eg opplever at eg ikkje er bevisst nok på korleis improvisasjon og narrativ interagerer og kva konsekvensar denne relasjonen får for musikken, og ynskjer derfor at masterarbeidet skal fungere som ein katalysator for refleksjon rundt eige kompositorisk arbeid. I del to og tre vil eg gå meir teoretisk inn på ulike aspekt og innfallsvinklar til musikalsk narrativ og improvisasjon, og i del 4 vil eg studere utdrag av min eigen musikk med utgangspunkt i desse rammeverka.

## Del 2. Narrativ: Teoretisk grunnlag

Musikalsk narrativ er eit stort tema som potensielt grip inn i alle musikksgangrar og tradisjonar, også jazzmusikk. Nokon vil til og med hevde at all musikk inneheld nokon form for musikalsk narrativ, medan andre sin posisjon er at narrativ ikkje eksisterer i musikk. Det er i alle fall slik at mykje av forskinga rundt musikalsk narrativ innanfor musikkvitenskapen fokuserer på den vestleg-klassiske musikktradisjonen, med rammeverk som gjerne er tilpassa tidsalderen før modernismen, og i alle fall før postmodernismen. Dette har nok fleire forklaringar, men det er naturleg at vestlege akademikarar studerer den musikken som dei vestlege institusjonane er metta av; den klassiske musikken. Det er òg i denne tradisjonen at ein kanskje finn den største interessa for narrativ av komponistane sjølve, implisitt - men også til tider eksplisitt. Det er viktig å merke seg at den klassiske tradisjonen har, som alle stilarter vil ha, særigne tankemåtar, fokus og rammeverk for musikalsk narrativ som både kjem til uttrykk i musikken og i dei akademiske analysane av den<sup>1</sup>.

Ved å vere oppmerksam på dette faktumet kan ein lettare ta ein kritisk synsvinkel, og opne sinnet mot andre innfallsvinklar og perspektiv. Dette kan bidra til ei meir pluralistisk tilnærming til studiet av musikalske narrativ, med ein fleksibel og eklektisk framgangsmåte som er tilpassa musikken ein studerer. Når det er sagt tykkjer eg likevel det er nyttig med noko overordna rammeverk som kan brukast på tvers av sjangrar, og på tvers av medium.

For eit slikt rammeverk i denne oppgåva lener eg meg mest på boka *A theory of musical narrative* av Byron Almen (2008), då han gir ein god modell for studiet av narrativ som eg opplever er nyttig i mine eigne drøftingar. Dette til tross for at boka utelukkande brukar eksempel frå det klassiske reportoiret.

---

<sup>1</sup> Eg unngår begrepet dramaturgi i denne teksten, då det ville kunne skape noko forvirring. Dramaturgi er eit begrep frå teatervitskapen og blir gjerne forstått som “læra om teatrets verkemiddel”, så eit synonym eller ei erstatning for begrepet narrativ er det uansett ikkje. Men begrepet har blitt dradd inn i musikkvitenskapen også, spesielt i studiet av opera, men også i analyser av romantisk instrumentalmusikk der ein kan tolke fram ei “dramatisk handling”. Det kjem då an på musikken og slektskapet den har til det teatraliske, ei kobling eg tenker at ikkje all narrativ musikk nødvendigvis har. Sjølv innan teatervitskapen det er omstridt om alle forteljingar har ein dramaturgi, i tillegg til ueinigheit om korleis begrepet skal nyttast i studiet av teater (Gladsø, 2015, s.15). derfor tenker eg at sjølv om nokre av drøftingane i denne teksten kan ha slektskap med dramaturgi og dramaturgiske verkemiddel, så er det lurt å halde seg borte frå det teatervitskaplege begrepsapparatet.



Supplerande perspektiv fann eg hos Asbjørn Eriksens diskusjon av musikk og narrativ i doktoravhandlingen: *Rachmaninovs tre symfonier, en studie i struktur, plot og intertekstualitet* (2008), og i tekstane til J. Tyler Friedman og Vijay Iyer som blir viktige i diskusjonen om improvisasjon og narrativ (del 3).

Når ein skal skrive om dette temaet, er det to sentrale spørsmål ein må besvare først av alt: Kva er narrativ, og kan musikk innehalde narrativ?

Min diskusjon her gir på ingen måte ein komplett oversikt over potensielle svar på desse spørsmåla. I staden drar eg inn eit knippe utvalde perspektiv som utgangspunkt for eigne refleksjonar. La meg starte med det første: Kva er narrativ?

Den enklaste forståing av narrativ er å tenke på ordet som eit synonym på forteljing, eller “det forteljande”, og eg brukar desse begrepa litt om ein annan. Så om narrativ betyr det forteljande, kva består det av? Ein plass å starte er hos J. Tyler Friedman i essayet *On narrativity and narrative flavour in jazz improvisation*.

Han gir denne definisjonen av narrativ:

“Minimalist accounts of narratives generally include the following characteristics: 1. A narrative represents a minimum of two events; 2. A narrative gives some indication of how these events are temporally ordered; 3. There must be at least some sort of fragmentary causal structure that connects the events.” (Friedman, 2018, 3)

Denne enkle framstillinga gir oss eit godt utgangspunkt for å forstå fenomenet narrativ:

Ei organisering i tid av hendingar med interne årsakssamanhengar. Ut ifrå denne definisjonen er narrativ noko meir generelt enn ei “historie”, eit ord som gjerne blir brukt som synonym til det me gjerne kallar “forteljing” i daglegtalet.

Krava til narrativ som Friedman legg til grunn, ser ut til å vere svakare enn det ein normalt har til ei historieforteljing, der ein gjerne forventar handlande aktørar og ein konkluderande slutt. På det mest basale planet er det altså for Friedman nok at *noko* skjer, og at det er ei kausal forbinding mellom desse hendingane som ein lyttar kan oppfatte.

Eit anna forslag finn me hos Byron Almen. I boka "*A theory of musical narrative*"(2008)

gir han ei komplisert og grundig drøfting rundt temaet, langt forbi kva eg kan gjengi i denne oppgåva.

Men her er eit utdrag som kan gi frukter for vidare diskusjon:

"Narrative focuses on a set of rules from a certain domain or domains of cultural life which define a certain hierarchy, and places them in a crisis. There is a disruption of the normative function of these rules—they are violated, there is some transgression. The narrative then unfolds a certain, somewhat ambivalent, resolution to this crisis, depending on the pragmatics of the tale: The disrupted hierarchy is restored or enhanced or, on the other hand, the hierarchy is destroyed, leading to social anomie, or terrible tragic consequences. The ambivalence of the resolution reveals the presence of a certain tension which serves as the dynamic of the narration, the tension between an order or hierarchy, i.e., a set of rules which imposes an order on a culture, and the possibility of its transgression, i.e., the possibility of an alternative order." (2008, s.74)

Med ord som "krise", "reglar" og "kultur" kan det verke som om Almen hintar til mellommenneskelege interaksjonar, men slik eg forstår han, brukar Almen desse orda som metaforar for generelle og abstrakte fenomen. For Almen består ikkje eit narrativ berre av hendingar som skjer i ein sekvens; det må også eksisterere ein opposisjon mellom eit ordenshierarki som blir utfordra av eit overskridande element. Så det er ikkje berre "ting som skjer etterkvarande", men distinkte musikalske element som står i konflikt, og denne konflikten er det som driv narrativet framover.

Han utdjuper:

The conflict between two possible paths that the music might take-toward an apparently restored unity or toward a greater degree of distinctness, can be expressed in terms of a specifically narrative opposition between an order-imposing hierarchy and a transgression of that hierarchy. The listener must then determine the standpoint from which this opposition will be interpreted. (Almen, 2008, s.7)

Her vil eg påpeike siste setning; det er lyttaren som til sjuande og sist avgjer om det er noko narrativ å finne i musikken, og eventuelt kva det “handlar” om. Dette kan verke som eit banalt poeng, men det er viktig å understreke. Det er vanskeleg å snakke om narrativ i musikk som noko objektivt ein kan studere ut ifrå for eksempel eit partitur, sidan det alltid vil vere avhengig av lyttarens evne til og interesse av å oppleve forandring i hierarkiske strukturar slik at ei *transvaluering* (transvaluation) skal skje. Med transvaluering refererer Almen til prosessen der lyttaren endrar sitt perspektiv på den interne relasjonen til musikalske element i den hierarkiske strukturen. For Almen er dette ei verdimeisig revurdering, eller ei verdimeisig omrokking/reposisjonering (Almen, 2008, s. 231). Det kan for eksempel vere at eit heroisk hovudtema blir brote opp og erstatta av eit kaotisk landskap som tidlegare fungerte som bakgrunn i musikken, for å så gjenoppstå seinare i triumf. Det kaotiske landskapet er i dette tilfellet det overskridande elementet som først får overtaket, men taper til slutt.

Ein kvar diskusjon om narrativ i musikk eller i andre medium vil altså vere betinga av ein subjektiv lytteposisjon. Almen viser til fleire eksempel på vidt forskjellige hermeneutiske innfallsvinklar på musikalske narrativ, som etter hans meining held seg innanfor den overordna modellen han presenterer. Eit eksempel er ei tolking av første satsen av Bachs Brandenburgkonsert der Concerto, som, ifølge Susan McClary, representerer det dominerande sosiale hierarkiet (felleskapet) som blir sett opp mot individet, representert av soloinstrumentet. Heile satsen blir sett på som ein kamp mellom dei to, der konklusjonen til slutt er at sosial harmoni og individets fridom er kompatible. McClary ser dette i lys av det ideologiske skiftet i tidsanda der individet fekk fornya fokus (Almen, 2008, s. 23). Andre analysar inneheld derimot ikkje sosiale, politiske eller kulturelle analogiar, men refererer til meir upersonlege begrep som struktur, orden, kaos, osv. Ein annan strategi er å prøve å halde seg til strengt musikkteoretisk terminologi, men det viser seg å vere vanskeleg å unngå all bruk av metaforar.

Poenget er at det finst ei myriade av ulike tolkingsstrategiar, men at dei alle tar for seg det same fenomenet grunnleggande sett, ifølge Almen: Endring i relasjonen mellom musikalske element, og at dei på ulike måtar representerer noko utanom-musikalsk. Almens definisjon er altså avhengig av denne antakinga: Musikk kan vere representasjonell i *isoformisk*<sup>2</sup> forstand, og at det er denne eigenskapen som muleggjer musikalske narrativ. Ein snakkar då først og fremst om representasjon av indre tilstandar, men også imitasjon av konkrete fenomen (for eksempel lyden av ein elefant). Almen svarer altså ja på spørsmål nummer 2: Kan musikk innehalde narrativ?

Men på dette spørsmålet finst det også andre svar, både ekstreme ytterpunkt og meir nyanserte mellomposisjonar. For eksempel skriv J. Tyler Friedman i essayet *On narrativity and narrative flavour in jazz improvisation*:

While music does not contain narratives in the manner of literature, films, and other representational media, there is a meaningful sense in which music can possess the form of a narrative and the experience of such music gives the listener the impression of having heard a narrative (Friedman, 2018, s.3).

Friedman representerer det som ser ut som eit vanleg syn: At musikken kan imitere og dermed skape ei oppleving av narrativ (“narrative flavour” med hans egne ord), men at musikk ikkje kan innehalde narrativ i ein streng forstand (Friedman, 2018, s.14). Den naturlege samanlikninga blir med litteraturen, der ein stort sett finn både tidslinje, aktørar og hendingar. Spørsmålet blir då om musikk berre kan imitere desse elementa, eller om ein kan konstruere eit tilsvarande narrativ med musikkspesifikke syntaktiske verkemiddel.

Ifølge Almen stammer mange modellar for musikalsk narrativ frå litterær teori, og analysane blir tilpassa gjennom analogiar til det litterære, slik som Friedman også gjer. Almen meiner derimot at denne oversettinga frå det språklege til det musikalske ikkje alltid treff godt fordi musikk har sin mediumspesifikke logikk og syntaktiske struktur. Ein teori som stammar frå det litterære rammeverket fungerer berre effektivt så lenge ein kan lage analogiar frå det musikalske til det litterære.

---

<sup>2</sup> Isomorfi = strukturlikskap. Ein kan innvende at det med musikk ikkje er snakk om ein-til-ein' likskap slik som i matematikken, men når det er snakk om indre tilstandar vil det uansett vere vanskeleg å vurdere kva kvalifiserer som ein-til-ein korrespondanse (Nilstun, 2019)

Almen foreslår at ein i staden tenker på narrativ som eit overordna medium-uspesifikt fenomen, og så deler opp etter medium på eit lågare analytisk nivå:

Although I fully concur that musical narrative, construed as an analogy, is sufficiently motivated to render it useful and productive for interpretive attention, I do not believe it necessary to throw aside all hope for establishing more substantive theoretical foundations. Instead, I submit that the definitions of narrative itself is the source of confusion: because narrative was first conceptualized in relation to literature, we have largely failed to recognize the distinction between narrative proper and narrative as manifested in literature. Lacking such a distinction, a clear understanding of any specifically musical manifestations of narrative, should they exist, would be impossible. To use a genealogical metaphor, I prefer a sibling model rather than a descendant model for articulating the relationship between musical and literary narrative. The descendant model presupposes a conceptual priority for literary narrative, while the sibling model distinguishes between a set of foundational principles common to all narrative media and principles unique to each medium (2008, s.2).

Eg er også overtydd om at narrativ som fenomen er uavhengig av medium, men at kvart medium må danne sitt eige rammeverk som tar i betraktning dei spesifikke vilkåra mediet har. Ein kan då både bruke analogiar til andre medium, for eksempel mellom musikk og litteratur, eller ein kan nytte mediumspesifikk fagterminologi. Musikk er ei abstrakt kunstform som gjer analyse notorisk vanskeleg. Eg er likevel einig med Almen i at ein bør prøve unngå rein derivering frå det litterære, og heller prøve å lage eit rammeverk som er tilpassa til den musikalske sfæren. Men det betyr ikkje at ein ikkje kan bruke analogiar til det litterære, men at ein også kan utforske i andre retningar, for eksempel låne begrep frå matematikk og informasjonsteori. Det at musikk manglar semantisk spesifisitet treng heller ikkje vere ei ulempe, men i staden opne for større pluralisme i tolking. Dette kan ein lett observere når ein les analysar av verk. Likevel er det mange fellestrekk og mulege analogiar mellom musikk, litteratur, drama og språk generelt.

For eksempel:

1. Bruk av ord og musikk i kombinasjon der musikken gjerne følger, eller forsterkar innhaldet i teksten, men også står i kontrast eller belyser mindre openberresider.
2. Utviklinga frå 1600-talet då musikk blei innlemma under retorikk, med den tilhøyrande affektlæra.

3. Utviklinga av ein type grammatisk strukturering av musikken på 1700-talet, med fraser som blir gjentatt og utvikla, og for eksempel ideen om kadens som tilsvarer funksjonen til punktuering.
4. Bruk av frampeik og gjenkalling slik som i litteratur og film, og som i Wagners operaer.
5. Ideen om biletgjering: at musikk kan beskrive utanom-musikalske fenomen (isomorfisme), spesielt utbreidd i programmusikk-ideologien på 1800-talet(Almen 2018, s.14).

Det siste punktet her er for min del det mest avgjerande. Om ikkje musikken har evne til å referere til utanom-musikalske fenomen, ville den ikkje vere meningsfull, fordi det er nettopp denne overføringa frå eit “system” til eit anna som er meningsdannande. Nokon vil kanskje protestere og i staden hevde at berre det ordlege språket kan beskrive fenomen utanfor seg sjølv. Men er det ikkje akkurat det same som skjer med språk? Ordet “trist” er berre meningsfullt for oss fordi vi har lært å assosiere det med ein viss indre tilstand. På same måte kan eit musikkstykke skape assosiasjonar tilbake til ordet “trist”, men sannsynlegvis via tilstanden som ordet er knytt til.

Musikkviter Asbjørn Ø. Eriksen kjem med eit liknande poeng:

Etter mitt syn fortøner et musikkverk seg som særlig vesentlig når de musikalske strukturene ikke bare oppfattes i et estetisk univers av de indre-musikalsk mening - den meningen som Hanslick betegnet som “tónend bewegte Formen” (1854:32) og Leonard B. Meyer 100 år senere som “embodied meaning” (1956:35) - men i tillegg avstedskommer forestillinger om fenomener utenfor musikkens domene (Eriksen 2008, s.305).

Eg tar også utgangspunkt i eit slikt syn i mine drøftingar: at musikk kan innehalde narrativ akkurat som andre medium, og dette på grunn av lyttarens kapasitet til å oversette det musikalske språket til eit anna bevisstheitsmodus. Her er det viktig å påpeike: Påstanden om at musikk er representasjonell er ikkje avhengig av at musikk treng å skape assosiasjonar i *ord*, sjølv om dette også kan forekomme. Det er nok at den har potensial til å skape kva som helst type assosiasjonsberøring, for eksempel visuelle bilde, minne, spirituelle og mystiske tilstander, eller vage og udefinerbare kjensler. Musikk kan skape assosiasjonar til ord, men dette er berre ein av mange mulige oversettingar i frå det auditive. Kanskje er det nettopp berøring i pre-rasjonelle bevisstheitsmodus som er grunnen til at musikken fyller eit rom i

oss som er utilgjengeleg for det ordlege språket, og forklarar kvifor musikk blir beskrive som "sublimt" eller "guds språk". At musikk kan kommunisere på eit djupare nivå av bevisstheit fordi den nyttar djupare strukturar ved universet; i forhold til vårt menneskelege språk som ligg "høgare" oppe i både kognitivt utviklingsstadium - og etter mi meining, høgare bevisstheitsstadium. Med dette meiner eg at det ordlege språket er eit meir "overfladisk" fenomen i om med at det ligg som eit overbygg til andre meir grunnleggjande strukturar i oss, og at dette også samsvarer med strukturen i hjernen. Den prefrontale cortex er den nyaste delen av hjernen i den evolusjonære utviklinga, og er den delen som tar lengst tid å utvikle i eit individ (Prefrontal cortex, 2023). Det betyr ikkje at prefrontal cortex ikkje er relevant for oppleving av musikk, men at musikken også opererer på djupare nivå enn analytiske og språklege. Ein kan også tenke på det faktum at musikk fungerer på eit veldig basalt plan fysikkmessig: Nemleg på bølgenivå. Ein kan seie at musikk muleggjer ei kroppsleg oppleving av grunnleggjande strukturar ved universet. For eksempel kjenner ein godt på kroppen forskjellen i harmonisk kompleksitet, og dette gir store utslag kjenslemessig. Eit godt eksempel er bruk av dissonerande fritonal musikk i skrekkfilm når det skal vere "skummelt". Når det er sagt er det også klart at me dannar assosiasjonar ikkje berre på grunn av objektive trekk ved musikken, men også på grunn av kjennskap og erfaring med musikalske konvensjonar og topiske felt.

Alt dette tar meg tilbake til Almens påstand: Musikk har særeigne verkemiddel for produksjon av narrativ samanlikna med for eksempel litteratur, og ein treng derfor ikkje berre lene seg på begrep fr, og analogiar til litteraturvitskapen (Almen, 2008, s.11-37). Eit liknande kritisk poeng blir gjort av Martin Boykan i *Silence and Slow Time* (Boykan, 2004, s.1-12).

Han kritiserer ein tendens på feltet til å nytte visuelle analogiar. Sjølv om ein visuelt kan framstille musikalske parameter som form, tonehøgder og rytmar, vil ein då miste eit sentralt fenomen i musikken: Tid, det temporale. For å forstå narrativet i eit stykke musikk kan ein ifølgje Boylan ikkje berre studere den indre koherensen mellom musikalske element – slik ein vurderer den indre koherensen mellom element i eit maleri. For i musikk er det også avgjerande *når* ei endring oppstår, slik som i dei andre temporale kunstformene.

For å oppsummere: Musikken er ikkje vere avhengig av å kunne skape slike analogiar for at me skal kunne kalle den representande, etter mi meining. Musikk har evne til å isomorfisk gjenspegle utanom-musikalske fenomen, og denne posisjonen er sentral når eg tenker på musikalsk narrativ, både i denne oppgåva og som komponist. Seinare vil eg vise eksempel på korleis eg prøver å bruke forskjellig grad av harmonisk kompleksitet som kontrasterande musikalske landskap som del av eit narrativ, i kombinasjon med kontrast mellom det skrivne og det improviserte.

---

### Narrativ og Topos

Eg har no presentert nokre perspektiv rundt narrativ generelt, og vist kvifor og korleis musikk kan danne narrativ. Vidare vil eg gå litt meir inn på aspekt ved musikalsk narrativ som er viktige for resten av oppgåva. Ei sak som eg har vore inne på, men som er verd å understreke, er: Musikk kan innehalde narrativ, men må ikkje ha det. Det er uansett snakk om grader, i tillegg til at narrativ kan fungere på heilt ulike måtar.

For musikk kan også ha heilt andre funksjonar, der utvikling av tematisk materiale er mindre sentralt. For eksempel kan musikk vere ein del av spirituelle ritual, meditativ praksis, bakgrunnsmusikk til sosiale arrangement, og dans. Mitt inntrykk er at mykje av verdas musikk har denne type funksjonar. Eg tenker at også popmusikken tilhøyrer denne gruppa, med sine standardiserte og repetative former. Det som kjenneteiknar musikk utan narrativ er at den er meir statisk, og at den i staden for å emulere ei forteljing, skildrar ein tilstand. På denne måten kan ein tenke seg at slik musikk har meir til felles med andre statiske kunststartar som maleri enn den har med film og teater. Vi finn også eksempel innanfor den vestlege kunstmusikken der narrativ ikkje er i fokus. Det er jo ei kjend sak at impresjonistane innanfor musikk var inspirerte av nettopp maleri, og at noko av kritikken i samtida handla om denne musikkens mangel på narrativ. Kanskje det beste eksempelet er minimalismen etter krigen som var inspirert av austleg tenking og meditasjonspraksis.



Diskusjonen rundt stillstand og framgang tar oss til eit relatert tema: Distinksjonen og relasjonene mellom *topos* og narrativ. Dei to rammeverka for analyse av musikk kan av og til gå litt inn i kvarandre. Almen brukar begrepet *topiske felt* (topical fields) for å beskrive bestemte “musikalske landskap” som gir visse kulturelle assosiasjonar basert på den indre korrelasjonen mellom musikalske element. Topos<sup>3</sup>, eit ord frå retorikken (gresk, ‘stad’) kan minne om sjanger, men det er ikkje det same (Topos, 2023). Ein sjanger er eit meir overordna paradigme som inneheld mange ulike stemningar og verkemiddel, og inneheld også ulike topos. For eksempel er klassisisme ein sjanger som kan innehalde topos som “det tragiske”, eller “det heroiske”, “det pastorale”, eller “det kyrkjelege” (koral). Desse dannar topiske felt når dei er strekte ut i tid. Viktig å merke seg at topiske felt kan vise til ein tilstand av aktivitet, men ikkje forandringa aktiviteten skaper. Dette gjeld sjølv om denne tilstanden er av ein aktiv sort, for eksempel “krig” eller “storm” (2008, s.67).

Eit topisk felt er altså eit assosiativt og retorisk “område” som ein komponist kan hente materiale frå, og med dette effektivt leie lyttaren i ei bestemt retning. Topiske felt er sterkt kulturelt betinga og derfor svært avhengige av lyttaren for å få den tiltenkte effekten. Kulturen vår har flust av topos, noko ein utnyttar skamløst i filmmusikken. Om ein for eksempel vil skape ein assosiasjon til “det militære” kan ein bruke marsjaktig skarptromme i kombinasjon med horn i diatoniske harmoniar. Slike assosiasjonar kan vere både eit godt verkemiddel og ei tvangstrøye, og filmmusikken kan lett verke fastlåst fordi den ikkje er villig til å utfordre dei rådande topiske felte i kulturen.

Men sidan topiske felt kan ha bestemte assosiasjonar for ei lyttargruppe, kan skifte og interaksjonar mellom ulike topiar vere eit narrativt verkemiddel. Så sjølv om topiske felt er per definisjon ekspressive statiske, så kan dei ta del i utviklingslinjer i eit narrativ når dei kjem i sekvens.

Almen brukar eksempel frå Mozart og Beethoven der dei set ulike topiske felt opp mot kvarandre, men dette meiner eg er ei ganske mild form for topisk kontrastering. Det er fordi den generelle stilen er så koherent internt sett, og fordi den i dagens øyre nesten blir eit topisk felt i seg sjølv (“det klassiske”). Du må altså kjenne den generelle sjangeren, perioden og dei kulturelle referansane for å kunne oppleve desse topiske utviklingslinjene.

---

<sup>3</sup> Topic: richly coded style types which carry features linked to affect, class, and social occasion such as church styles, learned styles, and dance styles. In complex forms these topics mingle, providing a basis for musical allusion. (Almen 2008, s.72)

Om ein derimot går til den postmoderne tidsalderen kan ein i mi meining finne meir ekstreme tilfelle av kontrastering, der topiske felt gjerne er sette opp mot kvarandre i tydeleg og til tider grell motsetnad, gjerne gjennom ei kolasjaktig form. Problemet her er at det kan vere vanskeleg å skilje mellom sjanger og topos. Eg nevner det uansett som eit ytterpunkt, fordi eg også forsøker på noko liknande i noko av min musikk, men ikkje på den typiske postmoderne måten. Kanskje ligg eg i ein mellomposisjon der eg kontrasterer topiske felt, men innanfor ei overordna estetisk verd og ein estetisk sjanger som held seg gjennom stykket. Eg forsøker dermed å halde lyttaren innanfor same “musikalske verd”, der den postmodernistiske kunsten ikkje er redd for å ta publikum til ein sjølvrefleksiv lytteposisjon ved å stille spørsmålsteikn ved alle topiske og stilmessige konvensjonar. Eg vil likevel seie at ein slik postmoderne bruk av topiske felt kan vere ein inngang til danning av narrativ, berre på ein heilt annan måte (og kanskje grad) enn hos Mozart og Beethoven.

---

### Typar narrativ:

Ifølge Almen (Almen 2008, s.66) er det fire arketypar av narrativ som alle handlar om ein maktkamp mellom eit ordenspåleggjande hierarki (order-imposing hierarchy), og eit overskridande element (transgression), men der protagonisten og utfallet kjem ut i frå tolking hos lyttaren. Ein får då desse kombinasjonane:

1. Romanse: Ordenshierki sigrar over overskridinga (protagonist = ordenshierki)
2. Tragedie: Overskriding taper til ordenshierki (protagonist = overskriding)
3. Ironi: Ordenshierki taper til overskriding (protagonist = ordenshierarki)
4. Komedie: Overskriding sigrar over ordenshierarki (protagonist = overskriding)

Oversikta viser at det to par: eitt par der ordenshierarkiet er sigersherre, og eitt par der det overskridande elementet kjem sigrande ut. Om protagonisten blir ordenshierarkiet eller overskridinga – og dermed den vi “heier på” – er avhengig av lyttaren si tolking. Dette er litt av grunnen til at det ikkje alltid er lett å vurdere kva kategori eit musikkstykke fell inn under, sidan ulike personar kan tolke det ulikt. Spesielt å skilje tragedie frå ironi kan vere vanskeleg. Eg trur uansett at narrativ kan fungere parallelt på ulike nivå i eit musikkstykke, og at utdrag kan ta lyttaren i ei retning mot ein av dei fire kategoriane periodevis. For eksempel: Sjølv om stykket som heilskap er ei tragedie, så kan det periodevis vere innom fleire av dei andre, for å så “lande” i tragedien. Ein må også skilje dei narrative arketypane frå topos med same navn: som “det tragiske” og “det romantiske”. For arketypane referer berre til indre musikalsk utvikling i teknisk forstand, og er uavhengig av den affektive og assosiative dimensjonen som topos referer til.

### Del 3. Improvisasjon og narrativ

Før eg går laus på ei drøfting av improvisasjon og narrativ, er det viktig å påpeike at eg her må avgrense og forenkle mykje. Eg kan ikkje gå grundig inn på narrativ som fenomen i verken jazzmusikk generelt, eller jazzimprovisasjon spesielt, men vil i staden trekke fram nokre perspektiv som kan vere opplysende for min eigen bruk av både jazzelement og improvisasjon. Val av perspektiv og avgrensing vil vere knytta til mine eigne overtydingar og interesser, noko eg trur vil komme tydeleg fram. Eg vil no presentere eit utval av perspektiv rundt improvisasjon og narrativ og supplere med eigne refleksjonar.

Ulike personar brukar ordet “improvisasjon” på forskjellig vis, men i denne oppgåva nyttar eg ei veldig generell og minimalistisk definisjon: Musikk som er skapt i sanntid. Dette utelukkar sjølvstund ikkje at improvisasjonen skjer i rammer som er tenkt ut på førehand, eller at desse improvisasjonane er eit resultat av øving innan gitte rammer. Eg presiserer her at denne definisjonen ligg eit semantisk nivå over – og dermed inneheld det ein kan kalle “jazzimprovisasjon”, som berre er ein av mange typar improvisasjon. Med jazzimprovisasjon meiner eg solo over akkordskjema med visse stilmessige særtrekk på harmonikk, rytmikk, melodikk osv. Sidan eg seinare kjem til å snakke om improviserte bakgrunnsroller, så kan ein òg inkludere omgrepet “kompet”, sjølv om det er det solistiske ein gjerne refererer til når ein bruker ordet jazzimprovisasjon. Eg skil mellom improvisasjon og jazzimprovisasjon då eg trur det er ein nyttig distinksjon i deler av oppgåva, fordi det heilt klart framleis eksisterer forskjellar mellom jazzimprovisasjon og andre innfallsvinklar til improvisasjon. Dette blir tydeleg i deler av min musikk, då dei improviserande musikanane kjem både frå ein jazzbakgrunn og ein klassisk bakgrunn, i tillegg til at improvisasjonen kan ta ulike roller.

Så langt har perspektiva eg har fremja rundt musikalsk narrativ vore henta fortrinnsvis frå den klassiske sida, der improvisasjon ikkje eksisterer i den musikken som det blir skriva om. For dei som skriv om jazzmusikk, derimot, er improvisasjon sjølv drivkrafta bak narrativ, òg når det ligg eit gitt materiale i botn (skjemaet). Dette er inga overrasking, men eg vil sjå litt nærare på korleis nokre representantar for jazzsida ser på improvisasjon som strategi for forteljing.

Perspektiva er henta frå:

1. *On Narrativity and Narrative Flavour in Jazz Improvisation* av J. Tyler Friedman (2018)

2. *Exploding the Narrative in Jazz Improvisation* av Vijay Iyer (2004)

### Friedman

Som me såg tidlegare tenker Friedman at musikk i beste fall berre kan skape “ein smak” av narrativ. Men om ein godtar dette premisset, korleis kan ein improvisatør skape denne imitasjonen? Når eg les Friedman gir det gjenklang i mi eiga oppleving av jazzimprovisasjon, men også ny djupne i forståinga. Det er tydeleg at han – og jazzmusikarane han siterer – ser på forteljingsaspektet som ein personleg kommunikasjon mellom musikar og publikum. I teksten finn ein fleire analogiar til munnleg formidling, at jazzimprovisasjon er ein måte å *snakke* på:

And when Lester Young recalled the nuance in Frankie Trumbauer’s playing that won his adulation and emulation, he remarked, “Trumbauer was my idol. When I started to play, I used to buy all his records...Trumbauer always told a little story (Friedman, 2018, s.2).

For Friedman skjer denne “munnlege” historieforteljinga gjennom fleire strategiar.

Ein av strategiane kjenner vi igjen frå den klassiske musikken: Repetisjon og utvikling av melodisk materiale. Dette kan gå inn i, og bli forsterka av, “call and response”, som igjen er ein strategi for å simulere samtale gjennom spørsmål og svar. Musikken representerer ikkje konkrete hendingar, men kan representere generelle, emosjonelle strukturar gjennom å skape forventningar som blir, eller ikkje blir oppfylte. Resultatet er det Friedman kallar emosjonell kadens:

So long as we feel an anxiety relieved or a hope dashed, we have the sense of hearing a story – and this holds even if we have no idea why events took the relevant turn. We may add our own qualification: so long as we experience an emotional cadence, we have the sense of hearing a story – even if no propositional or representational material is harbored by the content (Friedman, 2018, s.19).

Teksten til Friedman får meg til å tenke på den munnlege forteljartradisjonen som er ein viktig del av den folkelege kulturen historisk sett. Kjenneteiknet ved den er at ein har grunnforteljingar som gjerne publikum kjenner i utgangspunktet, men som blir variert av den enkelte forteljar. Den innebygde spenningsstrukturen i grunnforteljinga kan ein tenke korresponderer med det Friedman beskriv som produksjonen av forventningar. Men sidan publikum kjenner historia frå før, kan forteljaren spele på desse forventningane ved å snu og vende på materialet og dermed overraske lyttaren. Akkurat det same skjer i jazzimprovisasjon der ein har eit grunnmateriale som ein med si personlege stemme lagar sin eigen versjon av. Så tenker eg at utviklinga til jazzsjangeren er at ein går lengre og lengre bort frå grunnforteljingane, om ein i det heile tatt vel å bruke dei. Dette gjeld i større grad i den eldre jazzmusikken, då den i større grad enn i nyare tid baserer seg på kjende melodiar i samtida (tunes) (Bailey, 1980, s.64). Det er denne jazzmusikken både Friedman og Iyer er opptekne av.

---

#### Vijay Iyer: *Exploding the Narrative in Jazz Improvisation*

Iyer speglar ein del av den same budskapet ein finn hos Friedman, men bidreg også med supplerande perspektiv. Han ser jazzimprovisasjon i samanheng med munnleg kommunikasjon, som fungerer på gruppenivå. Sitatet frå John Coltrane avslører korleis han ser på si rolle som forteljar under innspeling av *Giant Steps* (Iyer, 2004, s.2):

“I don’t think I’m gonna improve this, you know. . . I ain’t goin be sayin nothin, (I goin do) trying just, making the changes, I ain’t goin be, telling no *story* . . . *Like . . . tellin them black stories.*”

Det Coltrane siktar til, ifølgje Iyer, er at ein saxsolo over dette skjemaet ikkje vil kommunisere med det afro-amerikanske miljøet. At akkordskjemaet, og ein eventuell solo over, ikkje er kulturelt kompatibelt. Konvensjonsoverskridinga blir slik sett ein dimensjon ved sjølve narrativet i musikken. Dette kjem òg fram i ein kommentar frå ein kollega (Iyer, 2004, s.2):

“The changes themselves is some kind of story (man I’m tellin you)”.

Så i staden for å berre bryte forventningar i indre-musikalsk forstand, så verkar det som Coltrane refererer til det sosio-kulturelle; om autensitet og kulturell gruppetilhøyre. Utvikling i jazzsjangeren blir som eit metanivå av narrativ som er ein del av dialogen mellom musikar og publikum. Ein kan argumentere for at den klassiske tradisjonen har noko av det same. Utvikling på ulike parameter og brot på konvensjonar kan også her inngå i totalopplevinga av narrativ hos eit publikum i konsertsalen. Kjent eksempel er urframføringa til Vårefforet av Stravinski. Men ut ifrå det eg har sett, inngår sjangermessig plassering ikkje i ei analyse av narrativ, men blir heller analysert som ei separat sak.

Iyer ser den personlege kontakten med publikum òg i samanheng med det kroppslege aspektet ved jazzimprovisasjon, som blir eit aspekt av forteljinga (Iyer, 2004, s.6):

The embodied-cognition viewpoint suggests that a musician's internal representations of music are intimately tied to his or her connection with the instrument, which forms part of the music-making environment. The musician's relationship with the instrument can leave its trace in the music itself-that is, it can be communicated musically as Monk demonstrates so vividly.

Han refererer her til Monk sin tendens til å la fysiske aspekt ved pianospelninga si diktere musikalske val i komposisjonar, heller enn ut ifrå abstrakte konsept (slik Coltrane gjer med Giant Steps). Det betyr konkret at komposisjonsprosessen er sterkt samankopla med spelestilen, der melodiske og rytmiske val kjem frå måten Monk spelar piano på. Og det same skjer naturlegvis i improvisasjon. Poenget til Iyer er at afro-amerikansk musikk har ei lekamleg (embodied) innfallsvinkel til musikk, ikkje berrre med tanke på produksjon av lyd, men også i utviklinga av idear – og dermed også utviklinga av narrativ. Ein del av lyttaropplevinga er å oppleve det kroppslege arbeidet jazzimprovisasjon i praksis er, med sine instrumentelle utfordringar som fingerlogistikk på piano, og pust og intonasjon på sax, osv. Publikum opplever ikkje berre musikk som representerer indre tilstander, men du høyrer også ein musikar som gjennomgår si eiga reise (Iyer, 2004, s.5):

At this level the listener doesn't merely hear the sound of a galloping horse and a bowing violinist; rather the listener hears a horse galloping and a violinist bowing.

Dette tar oss tilbake til noko av utgangspunktet for denne oppgåva: at jazzmusikkens relasjon til narrativ er tett knytta til det personlege uttrykket til den enkelte musikar.

Ein kan tenke at dette gjeld for all improvisasjon, men eg trur ikkje det heilt stemmer. Improvisasjon kan ha ulike roller, og i jazzmusikken har det ei spesifikk rolle som er knytta til det kulturelle opphavet til tradisjonen. Jazzperspektivet på improvisasjon har eit særeige fokus på den individuelle musikaren, noko som kjem tydeleg fram i begrepet “å ha ein “sound””.

“Sound”), sensibility, personality and intelligence cannot be separated from an improviser’s phenomenal (as distinct from formal) definition of music. Notions of personhood are transmitted via sounds, and sounds become signs for deeper levels of meaning beyond pitches and intervals. This view supports the widespread interpretation of improvisation as personal narrative, as that which gives voice to the meaningful experiences of the individual (Iyer, 2004, s.8).

At jazzmusikken og den klassiske musikken har ulike måtar å danne narrativ på og å snakke om narrativ på, er i og for seg naturleg og for mange kanskje banalt. Men det har vore interessant å dykke litt djupare ned i dei ulike paradigma, sidan eg opplever mitt prosjekt som ei samansmelting av dei to på ein litt utypisk måte. Eg ynskjer å danne narrativ på grunnlag av ei lineær oppbygging, men også bruke frie element i håp om at dei kan bidra med ein annan type energi, utan å komme i vegen for, og aller helst underbygge, det overordna narrativet i stykket. Men når ein kombinerer på denne måten vil eg i utgangspunktet ikkje ha det musikarfokuset slik jazztradisjonen har, då eg opplever at det kan dra fokuset bort frå det eg vil formidle som komponist. Det kjem sjølvsgat an på prosjektet, men det gjeld i alle fall den musikken eg diskuterer i denne oppgåva.

---

Essaya til Friedman og Iyer om jazzimprovisasjon kan i denne konteksten fungere som eit fint referansepunkt for samanlikning. Eit anna referansepunkt er narrativtenkinga frå den klassiske musikken som eg allereie har vore innom, men det finst også andre utgangspunkt i Vesten som kan vere verd å nevne. Desse kan ha røter i både den klassiske musikken og i jazz, gjerne i hybridformer (Bailey, 1980, s.71).



Eit eksempel er “Musica Elettronica Viva” (MEV), som medlem Frederic Rzewski beskriv som ei radikal og eksperimentell gruppe som fokuserte på det sosiale og kollektive aspektet ved gruppeimprovisasjon (Rzewski 2007, s.254). Ideologien hang saman med dei radikale politiske straumane på 1960-talet, der ingen normer og konvensjonar var heilage og der spontanitet, kreativ fridom og radikal inkludering var idealer. Medlemmane er for det meste komponistar og ikkje jazzmusikarar. For eksempel blei publikum invitert med i improvisasjonen, uavhengig av kompetansenivå. Rzewski seier det ikkje eksplisitt, men slik det ser ut for meg var det minimalt fokus på narrativ i desse eksperimenta. I staden dyrka ein “kunsten å gløyme”, der impulsane og stadige brot var eit mål i seg sjølv. For Rzewski er det muleg å oppnå ein heilt fri tilstand når ein improviserer, der kausalitet ikkje eksisterer. Eg skal ikkje gå inn på dei metafysiske implikasjonane her, men ordet *kausalitet* er verd å merke seg, for det dukkar også opp hos nokre av dei andre teoretikarane som har vore nemnde. Felles for desse er at kausalitet er ein *føresetnad* for narrativ, derfor ser det ut for meg at Rzewski representerer eit ytterpunkt. Det han er ute etter er ein fristilt augneblinksmusikk som nettopp er fristilt våre kulturelt betinga konvensjonar om struktur og narrativ. Eg ser dette i lys av den tidas fornya interesse for austleg filosofi og studium av sinnet, der det å sjå forbi våre indre forteljingar om lineær tid blir sett på som ein del av “oppvakninga”. Dette kjem fram gjennom fokuset på spontan medvits-aktivitet i augneblinken som Rzewski viser til.

Når ei gruppe av menneske følgjer ein slik ideologi og får ein samsvarande instruksjon, får ein gjerne eit suggererande og kaotisk lydlandskap som totalt sett er nokså statisk. Dette er ein observasjon eg sjølv har gjort i mine eksperiment: Om ein gir stor fridom til mange musikarar samtidig oppstår gjerne statiske og kaotiske felt. Grunnen er logisk: Sjølv om kvart enkeltelement er komplisert og variert, vil summen av elementa blir overveldande komplekst for ein lyttar, og summen av lyd blir redusert ned til eit enkelt musikalsk plan, i staden for at ein opplever enkeltlementa.

Eit anna eksempel som eg sjølv har fått observere både på øving og under konsert, er “sanntids”-prosjektet til Det Norske Blåseensemblet, leia av læraren min, Geir Lysne. Her har musikarar med klassisk bakgrunn jobba strukturert med rolleforståing, musikalsk og kroppsleg-visuell kommunikasjon, responstid og aktiv lytting. I tillegg har dei blitt einige om bestemte “musikalske boksar” som dei kan hoppe inn i der visse parameter er gitt.

I mine øyre let resultatet heilt annleis enn både klassisk jazzimprovisasjon og dei radikale frijazz/fri-impro-eksperimenta som MEV er eit eksempel på. Musikken kan innehalde både loop (slik som i jazz) og statiske landskap (slik som i MEV), men har òg ein tendens til å vere basert på utvikling av materiale som gjennom metamorfose. I kraft av dette trekket opplever eg at musikken har ei sterk grad av linearitet, og derfor også potensielt høgare grad av narrativitet, samanlikna med ein del anna improvisasjonsbasert musikk.

---

### Forskjellar mellom det skrivne og det improviserte

Eksempla ovanfor viser at improvisasjon kan ha heilt ulike lydlege resultat ut ifrå kven som spelar, type instruksjon, sosial og kunstnarleg kontekst, og estetisk ideologi.

Sidan improvisasjon er eit så mangefasettert fenomen, blir ein generell diskusjon om improvisasjon og narrativ utfordrande. Likevel trur eg observasjonar av typen gjort ovanfor kan vere nyttige for bevisstgjerung rundt mulege måtar improvisasjon kan danne, motverke eller underbygge narrativ på.

Desse referansepunkta blir også relevante når eg skal konkretisere til min eigen musikk. Fordi spørsmålet eg stiller i denne oppgåva ikkje berre handler om jazzimprovisasjon, men om improvisasjon meir generelt, rommar det potensielt alle typar improvisasjon og interaksjon med det skrivne. I min musikk nyttar eg meir typisk “jazzimprovisasjon” nokon stader, mens eg andre gonger gir full fridom til musikarane. Eg varierer også kva rolle det skrivne og det improviserte har i musikken. For eksempel improvisert solomelodi over skriven bakgrunn, eller motsett: skriven melodi over kollektivt improvisert bakgrunn. Det vil også variere kva for parameter som er låste og kva for nokre som er frie. Desse kompositoriske vala vil ha ulike konsekvensar for narrativet, og utfordringa er å klare å vurdere når det er vellykka og ikkje.

I innleiinga gjorde eg greie for motivasjonen for å bruke improvisasjon i komposisjonane mine, trass i at lineær historieforteljing er viktig. For å ta opp denne tråden kan ein vidare spørje seg: Kva representerer dei to strategiane? Står dei berre som kontrastar, eller kan dei også komplimentere kvarandre? Om ein tenker at det frie og det styrte står i motsetningsforhold til kvarandre, er det naturleg å tenke at dei to kan bli brukte som kontrasterande element som ein del av eit narrativ. Som Almen (2008, s. 76) skriv:

... a listener's perception of narrative requires both musical activity that supports a fundamental opposition and the listener's openness to recognize and interpret this activity as narrative.

Spørsmålet blir då: Kva representerer dei to ulike strategiane? Eller kanskje endå meir nyttig: *Korleis* representerer dei eit fenomen ulikt?

Også dette temaet er komplekst, men eg vil trekke fram nokre perspektiv som er relevante for min musikk. På det representative planet vil det vere vanskeleg å skilje improvisasjon og komposisjon kategorisk. Med det meiner eg at begge metodane kan representere same utanommusikalske fenomen, og spørsmålet er derfor ikkje *om* dei representerer ulike fenomen, men *korleis* dei representerer. Både komponistar som skriv notar og improviserande musikarar kan skildre for eksempel "havet". Resultatet vil vere sterkt betinga av *kven* som speler eller skriv, noko som tar oss til eit viktig punkt: Når ein gir fridom til musikarane vil dei alltid sette sitt personlege preg på musikken, derfor må ein vurdere om det er det ein vil ha som komponist. Sjangerbakgrunn, nivå og personlegdom til den enkelte vil spele inn.

Men med dette i bakhovudet, kan ein likevel seie noko generelt om forskjellen mellom det skrivne og det frie? Om det er snakk om grader av fridom blir det fort komplisert, men som ein start vil eg samanlikne det strengt noterte og fri improvisasjon ut ifrå ein skriftleg instruks, for eksempel "havet".

Ein dimensjon er kompleksitet på ulike parameter. Eg trur at som hovudregel er det improviserte meir komplekst på detaljnivå enn det skrivne. Dette fordi ein utøvar har mange mønster og vanar på mikronivå i måten dei trakterer instrumentet eller stemma på, som er vanskeleg å overføre som

informasjon med notasjon som språk. Her vil ein kunne komme med innvendingar og eksempel på unntak: Ein kan komponere veldig spesifikt og komplekst gjennom notasjon, spesielt samtidsmusikken går langt i denne retninga. Improvisasjon kan også vere enkel, anten på grunn av at instruksjonen tilseier det, eller at utøvar er usikker eller uerfaren på improvisasjon. Men mi erfaring er at med erfarne improvisatørar vil ein ofte få eit meir kompleks, dynamisk og organisk uttrykk som er vanskeleg å oppnå gjennom komposisjon (i alle fall for meg). Om det ikkje er meir komplekst så blir i alle fall uttrykket gjerne annleis, sjølv om desse forskjellane kan vere vanskelege å sette fingeren på. Eg trur det har å gjere med ulik kontakt med musikken ein har som komponist samanlikna med å vere utøvar i sanntid. Til og med når ein skriv ned idear som spring ut frå improvisasjon er det automatisk ein større avstand til musikken i det ein skal skrive det ned på papir eller i notasjonsprogram. Å ha mulegheit til å tenke, bearbeide og revidere materialet har også ein klar påverknad på dei musikalske vala. Mens den improviserande utøvaren spontant må hente fram det hen har i sitt intuitive arsenal, kan komponisten teste ut ulike idear og skape overordna konsept for sine val. Dette kan ha stor innverknad på narrativ og form, for det er vanskeleg for ein improvisatør å oppnå lange utviklingslinjer med komplekse interaksjonar mellom tematisk materiale, då vil komposisjon vere meir eigna.

Dette får meg til å tenke på Daniel Kahneman og hans teori om informasjonsprosessering. Mens den intuitive improvisasjonsprosessen samsvarer med det han kallar system 1, samsvarer komposisjonsprosessen med system 2. Mens system 1 er raskt, intuitivt og automatisert, er system 2 sakte, logisk og refleksivt (Kahneman, 2012). Så sjølv om ein i teorien skal kunne produsere det same lydlege resultatet gjennom komposisjon og improvisasjon, så trur eg det i praksis ofte vil vere ein forskjell mellom dei to strategiane. Om dette stemmer, burde ein kunne utnytte denne forskjellen som kontrasterande element eller periodiske felt i eit større narrativ. For å ha kontroll som komponist vil det hjelpe å ha noko forståing av kva effekt dei to har, ein ferdigheit som denne oppgåva har som mål å forbetre hos meg.

Temaet får meg til å tenke på eit komponistseminar ved Musikkhøgskulen der komponiststudentane fekk mulegheit til å gi små improvisasjonsoppgåver (2–3 min) til to musikarar, ein cellist og ein fiolinist. Som eit eksperiment gav eg dei to ulike roller: Cello skulle representere “universelle sanningar”, mens fiolin skulle representere “menneskeheita”. Dette var ikkje jazzmusikarar, men erfarne improvisatørar som tok utfordringa på strak arm. Cellist opna med å legge reine kvintar i djupt register med eit jamt

tempo, ein naturleg intuisjon ut ifrå instruksjonen om å representere noko universelt og uforanderleg. Fiolinisten som fekk i oppgåve å gi form til det menneskelege, løyste det med å spele livlig og danseaktig, med organiske utbroderingar og overraskande skifte. Ho kom også inn på ein stil som minna sterkt om folkemusikk, også ein logisk assosiasjon.

Så ikkje berre prøver ho å framstille “det menneskelege” isomorfisk sett, men ho nyttar også etter mi meining ein stilmessig, og kanskje ein topisk referanse (folkemusikk, eller “det folkelege”).

Både oppgåva og utføringa minner om Almens analyse av førstesatsen på Mahlers første symfoni, der Mahler ifølgje Almen set opp ei tilsvarande tosidigheit: “*The natural world*”, som er det underfundige landskapet med langsame djupe melodiar, saman med lyse statiske strykarar og ei obostemme som absolutt kan høyrest ut som ein fugl! Ut av desse motiva spring ein enkel og treklangbasert melodi, som for Almen representerer “The idealized social world” (Almen, 2008, s. 128). Eit anna eksempel frå den klassiske musikken er førstesatsen av Goreckis tredjesymfoni, der den lagvise kanoen kan tolkast som noko universelt og uforanderleg på grunn av sin regelbundne natur. Så når ei einsleg stemme kjem inn, er det for mange naturleg å tenke at den representerer menneskeheita. Eit siste eksempel er “The unanswered question” av Charles Ives, der han instrumentelt og strukturelt deler musikken inn i universets mystiske struktur med “song of the druids” (stryk), og “spørsmålet” (solo trompet), og menneska sitt forsøk på å gi svar (treblås). Både dette stykket og Goreckis symfoni er gode eksempel på musikalske forløp som ikkje er ei historie i klassisk forstand, men som likevel har eit forteljande narrativ.

Ein kan altså forsøke å skildre akkurat det same fenomenet med både nøye planlagt komposisjon og spontan improvisasjon, noko som forsåvidt er opplagt. Men det som er interessant for meg er korleis *kvaliteten* på dei to ulike modusane kan bli brukt. For hos Mahler og Gorecki er både “naturen” og “kulturen” nøye strukturert gjennom notasjon, og dette har konsekvensar som går forbi det faktum at dei er ulike komponistar med ulik stil. Den kompositoriske arbeidsmetoden er rasjonell og systematisk og dette gir utslag i det musikalske. I planmessig komposisjon opplever eg at representasjonar som meir “abstrahert” enn det improviserte. I og med at det planmessige gjerne har ein reinare struktur, vil den ofte vere lengre ute på skalaen: menneskeleg/organisk – universell/strukturert. For som alt anna snakkar ein her om relative storleikar. For eksempel så kan vokalisten hos Gorecki representere det menneskelege *relativt* til den systematiske og regelbunde strykepolyfonien.

Men tenker det er i ei idealisert og abstrahert form, for dette er ikkje ein veldig naturleg måte å synge på, kan ein lett argumentere for. Om ein i staden ber ein songar improvisere over denne musikken, vil ein få eit ganske annleis uttrykk i dei fleste tilfelle, vil eg tru. Det betyr ikkje nødvendigvis at musikken blir betre, men at den vil ha eit meir menneskeleg og organisk preg på den måten at den vil vere nærare slik mennesket er i sin spontane og intuitive tilstand. Så kanskje dette trekket ved improvisasjon kan utnyttast: Om ein vil ha det menneskelege og organiske til å tre fram i musikken, så kan improvisasjonen vere ein god strategi i staden for detaljert notasjon. Og den kvalitative forskjellen mellom komposisjon og improvisasjon som gjeld narrativ – om ein godtar premisset om at det finst ein slik forskjell i generell forstand – kan utnyttast til å skape ein type kontrast som eg har sett lite brukt. Om ein for eksempel vil representere det menneskelege versus det universelle – slik eg opplever at Mahler og Gorecki på ulikt vis gjer – så kan ein alternativ metode vere å la eit improviserande element representere den eine sida, og det komponerte det andre. Eg har i min eigen musikk forsøkt noko liknande.

Eg har her fokusert på improvisasjon og komposisjon som representantar for “det menneskelege” og “det universelle”, men dette er så klart ikkje einaste måten dei ulike modiane kan fungere på. Ein kan for eksempel snu på relasjonen og la det improviserte vere det upersonlege, og det komponerte det personlege og menneskelege. I dette tilfellet kan kollektiv improvisasjon vere meir hensiktsmessig, då denne kombinasjonen eignar seg godt til å lage komplekse og kaotiske lydlandskap. Om ein for eksempel vil skape assosiasjonar til fenomen som “eit økosystem”, “yrande byliv”, “vulkanisk planet” osv. (treng ikkje vere programmatisk), kan ein gi individuelle instruksjonar til enkeltmusikarar, og til saman få eit statisk, men komplekst lydlandskap. Ein kan sjølvsagt forsøke å skrive ut slik musikk, som mange komponistar har gjort med suksess, men eg trur kollektiv improvisasjon kan gi like spennande resultat. Så kan ein kontrastere det med eit veldig strukturert og eindimensjonalt element som er gjennomkomponert, for eksempel ein melodi. Denne kombinasjonen vil kunne skape andre assosiasjonar hos lyttaren.

Diskusjonen så langt har dreidd seg om korleis det styrte og det frie kan nyttast for å representere utanommusikalske fenomen i *isomorfisk* forstand, altså gjennom musikkens evne til å “oversette” frå andre bevisstheitsmodus. Men kan ein også knytte fenomenet improvisasjon opp mot Almens rammeverk rundt topiske felt?

Sjølv om ein alltid kan klare å knytte ulike konsept saman med litt kreativitet og ein velvillig lesar, er det også ein fare for at samankoplinga blir søkt og irrelevant. Eg trur at ein lett kan gjere ein topisk analyse av min musikk som gir meining, men at ein slik analyse fungerer uavhengig av dimensjonen styrt–fri. Litt av problemet er at topiske felt må vere etablert i kulturen, og i dagens samfunn er det vanskeleg å forstå kva assosiasjonar “det improviserte” i så fall har. Ein kan eventuelt snakke om subkulturelle topos, for eksempel hos publikum som er meir innforstått med ein viss type eksperimentell musikk. Sånn sett kan ein kanskje tenke, under tvil, at i alle fall jazzimprovisasjon kan fungere som ein slags topos i visse samanhengar, i alle fall om den blir plassert saman med andre kontrasterande topiske felt. Om ein plasserer ein jazz-solo inn i eit lydlandskap som elles ikkje har noko med jazzmusikk å gjere, kan ein tenke at ein tar lyttaren mot ein slik “jazztopos”. Men i slike tilfelle kan det vere uklart om det kan kallast eit topisk felt, eller om det heller er snakk om ein direkte stilmessig referanse. Om for eksempel den musikalske referansen gir lyttaren assosiasjonar til “jazzklubben” vil ikkje dette nødvendigvis kvalifisere som eit topisk felt. Eg trur ein diskusjon rundt relasjonen mellom ulike improvisasjonsformer og topikk bør handle mest om korleis improvisasjon kan fargelegge og forsterke topiske assosiasjonar, meir enn at dei representerer topiske felt på eiga hand. Sånn sett kan ein argumentere for at drøftinga ovanfor rundt “det menneskelege” og “det universelle” i større grad kan dragast over i ei samanlikning av topos. Dette om ein er einig i at desse fenomen kvalifiserer som topiske felt i kulturen, noko som kjem veldig an på kva kultur eller subkultur ein snakkar om. Å skilje det isomorfiske og det topiske er uansett vanskeleg, då dei kan gå inn i kvarandre.

Som Almen (2008, s. 77) skriv:

The boundaries of what is and what is not a topic are difficult to define with certainty. Certain types of expressive correlations seem to skirt the edges of the topical domain, while other types are relatively distinct but intermingle with topic in musical works to the point where it is difficult to distinguish them.

Topiske felt er generelt lettare å spesifisere og kategorisere når ein held seg innanfor ein spesifikk sjanger, for eksempel romantisk musikk frå 1800-talet. Vanskelegare blir det i vår pluralistiske tidsalder med sjangerhybridar, noko ikkje Almen tar med i sin diskusjon. Eg skal ikkje dvele rundt nyanser og tvilstilfelle her, det sentrale spørsmålet i denne samanhengen er uansett det eg har vore inne på: Korleis improvisasjonsmetoden gjennom sine særtrekk kan representere utanommusikalske fenomen med andre kvalitetar enn det skrivne, og derfor kan ha unike konsekvensar for eit opplevd narrativ hos lyttaren.

Drøftinga så langt viser nokre eksempel på korleis improvisasjon kan vere ei drivkraft i å skape narrativ. Dette kan skje på eiga hand (for eksempel i fri-improvisert i musikk), eller som kontrasterande eller komplimenterande element til det skrivne. Som Iyer og Friedman forklarar, kan improvisasjon også framheve det personlege og sosiale aspektet ved musikkproduksjon, som igjen kan fungere som ein eigen dimensjon i ei musikalsk forteljing. Men då tar ein fokuset til lyttaren mot sjølve musikaren, meir enn mot musikkens forløp i abstrakt forstand.

---

### Utfordringar ved bruk av improvisasjon

Det også viktig for meg å prøve å forstå korleis bruk av improvisasjon kan *hindre* danninga av narrativ, eller skape ei anna form for narrativ enn det ein ynskjer seg. Eg trur det kan skje på fleire måtar. Men før ein tenker på dette, må ein jo velje om ein ynskjer å bruke improvisasjon i det heile tatt. For sjølv om ein er einig med dei potensielle gevinstane eg har foreslått tidlegare, så krev det også at komponisten er villig til å gi frå seg kontroll. Dette betyr også å gi frå seg kontroll på narrativet, proporsjonalt med kva grad av fridom ein gir musikarane. Det blir eit spørsmål om kva rolle ein tenker ein har som komponist: Skal ein sjølv vere det berande fundamentet for å danne meining og samanheng i musikken gjennom plantenking, eller er funksjonen meir som ein kurator som legg til rette for at utøvarane skal musisere seg fram til eit narrativ, gjennom å gi dei ein plan eller struktur? I prosjekta eg har gjort på NMH, har eg hatt eit stort behov for å styre musikken, då ynskje om å kommunisere noko sjølv er ei sterk drivkraft for å komponere i utgangspunktet. Samtidig blir eg inspirert av Geir Lysne sitt prosjekt med Blåseensemblat og andre som driv med fri eller friare improvisasjon, og tenker eg vil utforske meir den retninga i framtida.

Når ein gir rom for improvisasjon vil ein uunngåeleg få inn musikarens personlegdom og musikalske bakgrunn, og tolkning av si rolle i den spesifikke musikalske konteksten. Dette byr på både mulegheiter og mulege utfordringar. Ein muleg negativ konsekvens er at improvisasjonen beveger seg langt bort frå det skrivne materiale som utgjer ramma rundt, og dermed svekker den indre musikalske koherensen.



Som eg har vore inne på kan dette vere ein villa effekt og ein måte å skape kontrast på, så intensjonen til komponisten er her avgjerande. Som Friedman og Iyer viser kan det å bevege seg vekk frå “headen”, altså grunnmaterialet, bli sett på som ein styrke i jazztradisjonen. Gjennom å gnisse mot avgrensingane kan jazzmusikaren få vist sin kreativitet, virtuositet og personlegdom, og denne gnissinga kan vere sjølve konfliktmaterialet i narrativet. Men om ein går langt i denne retninga med grensesprenging og fokus på musikaren – altså personen – så kan dette dra lyttaren inn i ein annan lytteposisjon. Dette er viktig å vere bevisst på, for sjølv om eg trur ulike type narrative utviklingslinjer kan kombinerast, så må det gjerast med kløkt. Om for eksempel eit stykke startar med gjennomkomponerte tema som startar på ei indremusikalsk utviklingsreise, så kan ein “jazzsolo” som har liten samanheng med det originale materialet bryte opp samanhengen. Som lyttar kan ein då føle: Kva hadde denne soloen å gjere med det som kom før? Dette har eg opplevd ein del gonger som lyttar, både med min eigen musikk og andre sin. Eg trur det er nyttig å vere bevisst på om ein ynskjer å lage rammer for at ein solist skal skinne, eller bruke solistar til å fargelegge og forsterke musikken ein har skrive. Om ein ynskjer å skape større musikalske forteljingar der ein har ein plan for tematisk utvikling, trur eg det er lurt å vere litt varsam med å gi store rom til ein solist, spesielt om det er snakk om ein jazzmusikar. For her kan det ideologiske skilje mellom klassisk og jazz rundt narrativ komme til uttrykk: Om ein jazzmusikar får eit akkordskjema vil hen kanskje sjå på det som sitt ansvar og si rolle å få mest muleg ut av materialet, kreativt sett. Det er denne rolleforståinga Friedman og Iyer gir uttrykk for i sine tekstar: at soloen blir sett på som ei sjølvstendig forteljing. Det er i motsetnad til å sjå soloen som *ein del* av ei forteljing. Konsekvensen av dette kan både vere at den narrative strukturen med element i konflikt, blir kansellert, eller kanskje erstatta av eit nytt narrativ som følgjer ein annan indre logikk (jazz). Ei slik avsporinga kan bli forsterka av potensielle stilbrot, som igjen kan svekke den musikalske koherensen. Igjen kjem det an på kven ein skriv for, og sjangerbakgrunn kan ha mykje å seie. For eksempel: Om musikken følgjer ein logikk som ligg nærare den klassiske tankegangen, vil det kanskje vere lettare for ein klassisk musikar å forstå rolla si i det musikalske forløpet. Men klassiske improvisatørar har gjerne lågare ferdigheiter og kunnskapsnivå på det harmoniske, noko ein må vere obs på om det er snakk om akkordrekker som definerer gitte skalaer.

Uansett kven ein skriv for, må ein prøve å få til ei hensiktsmessig kreativ kanalisering gjennom tydelege instruksjonar. Om ein er mindre interessert i det personfokuset som tradisjonell jazzimprovisasjon gjerne legg opp til, må ein prøve å forklare kva rolle muskarane i staden skal fylle.

Ein del av dette kan vere å gjere musikaren bevisst på: Kor kjem ein frå, og kor skal ein? Her er det mange strategiar som kan bidra, her har eg så langt lite erfaring. Men nokre ting har eg tenkt på under og etter prosjekta som eg har gjennomført dei siste åra: Ein må velje ord med omhu om det er snakk om skriftlege instruksjonar. For eksempel: Om ein skriv “solo” + slash-notasjon og akkordar, vil ein jazzmusikar gjerne tolke dette som ein “vanleg” jazzsolo. Dersom det er noko litt anna ein er ute etter som komponist, kan ein prøve å dra musikaren ut av sine vande mønster ved å bruke andre ord. Ein kan for eksempel forklare ei “scene” og kva rolle solisten har i den. Det inneber ei skildring av sentimentet i musikken ein er ute etter, for eksempel “trist”, “dramatisk”, “mystisk” osv.

Det kan òg vere direkte assosiasjonar, noko eg også har brukt. For eksempel “oase”, “havet” eller liknande, der solisten til og med kan bli gitt ein rollefigur. Om ein ikkje vil bruke metaforisk språk kan ein avgjerande meir teknisk med instruksar som: “Enkelt”, “berre diatonisk”, “hurtig”. Det som uansett er avgjerande er at ein improviserande musikarar forstår den musikalske rolla si. På det mest basale planet har du forgrunn og bakgrunn, og ein kan dele ut roller med meir spesifikk instruks, for eksempel: rytmisk mørk bakgrunnstremolo, lys solo melodi, lange bakgrunnstonar osv. Eit anna aspekt å tenke over er notasjonen av det frie. For eksempel kan ein droppe akkordnotasjon, og i staden angi visse tonar som musikaren er bunden til. Slik kan ein organisere dei ulike registra. Grafisk notasjon er også eit alternativ, noko eg har utforska lite så langt.

Eg opplever at eg får meir av det uttrykket eg ynskjer når eg er bevisst om korleis eg formulerer meg, og korleis det kan tolkast. Så må ein også ta i betraktning interaksjonen med den spesifikke musikaren og deira bakgrunn og personlegdom. Men uansett kor gjennomtenkte instruksjonane er, kan det oppstå avstand mellom komponistens visjon og improvisatørens tolking. Då må ein anten ta bort all fridom eller prøve å opne sinnet mot andre forslag enn akkurat den mentale representasjonen ein hadde originalt. For det er uendeleg mange musikalske konfigurasjonar og ulike uttrykk som kan fungere i ein gitt situasjon, og ein bør som komponist prøve å roe ned sine eigne antakingar om korleis musikken “burde” vere, om ein skal opne for improvisasjon. Men eg har sjølv opplevd at dette ikkje alltid er like lett. For min del er litt av motivasjonen med å bruke improvisasjon også sjølvve overraskingssmomentet, at det kjem noko uventa ein ikkje kunne sjå for seg på førehand. Men dette kan vere ei felle også, for til sjuande og sist er det publikumsperspektivet som er viktig, og dei verken veit eller nødvendigvis bryr seg om musikken er improvisert eller ikkje. For dei er det energien og koherensen i musikken som er avgjerande.

Eg prøver derfor å ikkje bruke improvisasjon fordi det er gøy for meg og for muskarane, men bruke det utelukkande for musikken si skuld.

Kven den improviserande musikaren faktisk er, vil jo utvilsamt påverke aspekta eg diskuterer her, så å velje dei rette personane er essensielt. Men som komponist kan ein havne i ulike situasjonar og samanhengar der ein ikkje kan velje eller veit kven som skal spele. Då blir det ekstra viktig med medvitne instruksjonar som kan passe til eit breitt utval av muskarar, og gjerne litt meir utdjupande og detaljerte. Om det er folk ein kjenner, har ein gjerne noko intuisjon og informasjon om korleis dei vil tolke dine instruksjonar, og dei har kanskje erfaring med å jobbe med din musikk. Om ein ikkje kjenner den musikalske bakgrunnen til muskarane må ein ta fleire atterhald, spesielt om ein ynskjer improvisasjon over fastlagt harmonikk. Her er jazzmuskarar i gjennomsnitt ofte meir erfarne enn dei med andre bakgrunnar, naturlegvis. Men ein kan òg få veldig fine ting frå klassiske muskarar om ein klarer å lage ei ramme dei føler seg trygge i.

Eit anna aspekt er storleiken på ensemblet. I denne oppgåva snakkar eg fortrinnsvis om store ensemble, som er det formatet masterprogrammet òg fokuserer på. Ei erfaring eg har gjort meg, er korleis ei musikalsk forteljing kan stoppe opp om ein gir for mange muskarar fridom samtidig. Det som gjerne oppstår i staden er slike statiske landskap som tidlegare nemnt, som kan vere ein fin effekt om det er intendert, men som også kan få musikken til å stagnere. Dess større ensemblet er, dess meir må det organiserast. Det inneber å tenke nøye gjennom korleis ein fordeler ulike roller, og sjølv har eg positiv erfaring med å blande både frie og skrivne element for å få interessante teksturar, og samtidig koherens og framdrift. Orkestreringa er ein essensiell del av denne organiseringa, og er difor viktig i konstruksjonen av narrativ. Eg har allereie vore inne på det narrative potensialet i å sette individet opp mot det kollektive, same prinsipp som Bach bruker i Brandenburgkonserten. Men om ein ikkje har god nok orkestreringskunnskap, kan dette fort gå utover klarheit i relasjonen mellom musikalske element, og publikum kan misse tråden i narrativet. Den mest typiske grunnen er at den dynamiske balansen er feil, og grunn nummer to er at det er for mykje informasjon i det same registeret. Det er nok denne typen feil eg har gjort mest av, og noko eg vil prøve å fokusere på å unngå i framtida. Typisk eksempel er at eg har eit melodisk element som er tematisk viktig, men som druknar i eit improvisert lydlandskap og misser dermed den forteljande rolla si. Dette kan skje på grunn av for dårlege instruksjonar til muskarane, for dårleg organiserte tonehøgderegister, og for dårleg dynamisk balanse.

## Del 4. Eksempel frå egne partitur

Når eg no går over til eksempel frå min eigen musikk, trur eg dette kan sette diskusjonane ovanfor i perspektiv, og gjere nokre av dei meir abstrakte poenga meir konkrete. Eg har valt å avgrense til to lengre stykke frå masterkonserten eg hadde våren 2023, som var eit sjølvorganisert prosjekt med 25 musikarar. Det er jo utallege aspekt ved denne konserten som kunne vore gjort til gjenstand for evaluering, både m.o.t. organisering, ensembleleiing, komposisjon, direksjon osv. Men for å halde meg til utforskingområdet til oppgåva, vil eg avgrense meg til ein diskusjon rundt bruk av improvisasjon og rolla den har i det musikalske narrative. Dette betyr også at eg ikkje gir fullstendig analyse og tolkning av det musikalske forløpet som heilheit, men i staden fokuserer på enkelte deler som eg meiner er spesielt relevante for temaet. Eg vil også for det meste unngå diskusjon av andre kompositoriske parameter som òg har innverknad på det narrative, men heilt enkelt vil det ikkje alltid vere å skilje slike aspekt frå det som er mitt fokusområde. Eg viser både til partituret og til lydopptak (sjå vedlegg).

---

### Marzanna

I dette stykket er det frå starten av assosiasjonar som kanskje kan kvalifisere som eit topisk felt, eit slags kvasirussisk-romantisk tonalt landskap. For sjølv om eg ikkje opplever at musikken kan plasserast i ein romantisk sjanger, så er det tonale skifte og meloderføring som kan minne om ei verd som gir slike assosiasjonar.

I dei tre første minuttane (t. 1–44) presenterer eg ulike motiv som vil komme igjen seinare i fornya drakt, og denne delen er tilnærma gjennomkomponert med unntak av noko fargelegging av ein improviserande fiolin eit par stader. Frå takt 45 kjem eit parti med mykje større grad av fridom. Denne kollektivt improviserte delen blir så runda av i t.62 med det same motivet som var i intruksjonen til det frie, i t.44.

Resten av stykket er så ei veksling mellom desse to relative ytterpunkta: det gjennomkomponerte som har fokus på tematisk utvikling, og det frie. Det er innslag av både individuell og kollektiv improvisasjon gjennom heile stykket, der det individuelle er representert først og fremst av fiolin og piano.

Lat oss sjå litt nærare på “sensa mizura-delen” frå t.44. Her er musikken delt inn etter romertall, og dirigenten signaliserer overgang til neste takt. Musikarane får ulike instruksjonar på gruppebasis, men individuelle oppgåver blir òg gitt i nokre tilfeller. Målet her var å skape eit dynamisk landskap som står i kontrast til det skrivne materialet som kjem like før, men samtidig halde ein raud tråd som bind delane saman. Dette gjer eg ved å halde eit element konstant; grunnmotivet som er E - F, ein oppovergåande halvtone. Det simple motivet er eigentleg etablert frå første takt i stykket, tydeleggjort i t.11, og så førespegla for siste gong i takt 41–43 i “rett” toneart. Frå 44 ligg dette motivet som ei grunnstamme heile vegen, men blir mot slutten strekt ut og utvaska så mykje at det misser taket. Siste repetisjon av motivet går heilt frå t.57–63, men med ein fri solofiolin mellom. Eg synest effekten av dette gjennomgangstemaet skaper ei kjensle av framdrift i eit elles nokså stillestående lydlandskap, men så dett teamet litt ut i t.53 på grunn av ein orkestreringsfeil. Motivet ligg berre i vibrafon og druknar litt, men samstundes er det litt fint at den ligg gøymt. Motivet styrer også akkordskifta, og dei er heilt klart viktige her, fordi harmoniane set motivet i ulikt lys kvar gong, ein typisk impresjonistisk tankegang.

Her har ein altså ei klar ramme for improvisasjonen, men likevel var det vanskeleg for meg å sjå for meg på førehand korleis det kom til å låte. I mi vurdering oppnådde eg i alle fall målet om å bruke improvisasjonen som ein metode for å oppnå ein kontrast til det skrivne materialet i første del, og ein kan argumentere for at dette kvalifiserer som eit topisk skifte. Eg opplever at musikken her går frå noko litt stivt og rigid – med ulike tema som kjemper om plass, men utan forsoning seg imellom - til å gå over i noko som heng meir saman, sjølv om kompleksitetsnivået er høgare. Mens A-delen er insisterande, er B-delen meir open og mangefasettert. Eg tenker det her er relevant å ta opp tråden til eit tidlegare tema; om representasjonar av “naturen” og “kulturen”, eller orden-kaos. For meg blir det i dette tilfellet improvisasjonen som representerer det kaotiske, og kan kanskje skape assosiasjonar til “biologisk liv”, mens grunntemaet har som funksjon å skape strukturerte rammer som det organiske må forhalde seg til. Det skrivne representerer på denne måten orden. Gjennom at så mange personar har sin eigen aktivitet, skaper dei eit større økosystem, eller landskap av lyd.

Om ein tenker narrativt sett går ein her frå noko bestemt og ordna dei første tre minuttane (det noterte fram til t. 44), med indre motsetnader mellom gitte figurar, til noko som er levande, uføreseieleg, men likevel på eit vis harmonisk og heilskapleg (det improviserte). Dette er i alle fall eit forslag til ei grov og nokså open tolking av den narrative utviklinga i dei to første delane i komposisjonen (‘A–B’).

Eg tenker at kontrasten mellom det skrivne og det improviserte fungerte nokså godt her, sjølv om kanskje den komponerte A-delen var litt kompositorisk svak. Evaluering av B-delen er utfordrande, fordi det er vanskeleg å høyre for seg alternativ, både før og etter ein har gjort eit forsøk, slik som på denne konserten. Det er strengt tatt muskarane som skaper musikken her, meir enn eg som komponist. Men totalt sett er eg nøgd med måten musikken i denne delen går inn i ein heilt annan tilstand, men likevel held på ei vag kjensle av utvikling gjennom gjentakning av grunnmotivet. Eg trur det var avgjerande å ha dette faste elementet som går igjennom for at energien ikkje skal stoppe opp.

Der er også andre små, komponerte motiv som anten er tydelege melodiske element, eller andre typar gjentakande teksturar. Eg valde å inkludere desse for å bidra til variasjon mellom dei ulike taktene, og for å skape noko meir framgang. Om ein berre har improvisasjon gjennom “slashnotasjon” kan det fort bli statisk, så å blande inn styrte element er for å hindre stagnasjon. Sjå for eksempel fløytstemma i takt 52.

Når det gjeld dei improviserte stemmene, så flyttar dei ulike rollene seg rundt i orkesteret, anten som bakgrunn og forgrunn (solo melodi). Instruksjonane er i varierende grad spesifiserte, både ut ifrå kva effekt eg er ute etter, og kven eg skriv til. For her tar eg også omsyn til den individuelle utøvaren, i den grad eg har kjennskap til deira bakgrunn og erfaringsnivå innan improvisasjon. For eksempel lener eg meg på den eine fiolinisten som får ei meir framtrekande rolle fleire stader i stykket, slik som i takt 51 (4.22). Tanken var å la denne eine fiolinisten bli eit gjentakande element, slik at denne personlege stemma blei ein musikalsk “figur” eller ein rollekarakter. Innanfor det improviserte blir denne stemma då relativt distinkt, og dermed ei viktig forteljande drivkraft, utan at den er bunden av det skrivne materialet. Faktisk er fiolinsolisten introdusert allereie i t.18 og kjem tilbake mot slutten i t.88 (13.14). Avgrensinga mellom det kollektivt improviserte, solisten, og det skrivne materialet blir tydeleg i t.60 (6.20), der fiolin står igjen etter eit dramatisk høgdepunkt, og blir så etterfølgt av det tilbakevendande melodiske motivet i t.62.

Ut ifrå Almens rammeverk kan ein tolke desse som tre ulike musikalske "aktørar" som skifter mellom å stå i motsetnadsforhold til kvarande, eller i harmoni (Almen, 2008, s.229). No snakkar eg fortsatt om første delen av stykket, til og med C t.64 der ein får fullending av eit "Arvo Part"-tema som så vidt har vore antyda tidlegare.

Alt av det tematiske materialet i stykket er introdusert i 'A-C', og ein vil berre høyre omarbeidde versjonar frå dette punktet av. Frå 'D' (t.70) kjem ein heilt ny del med noko som kan minne om ein jazzkvartett. Det som skil seg mest ut her i forhold til resten av stykket, er overgangen til metrisk puls, noko som heilt klart kan gi endå sterkare assosiasjonar til jazzmusikk. Akkordskifta er framleis låste til grunnmotivet (oppovergåande halvtone), så tanken var at dette skulle lage ein samanheng. Men totalt sett er eg usikker på om denne delen er eit positivt bidrag til den overordna forteljinga i stykket. Det er jo ein frisk pust i og med at det har eit lettare uttrykk med fast puls, men spørsmålet er om det bryt opp den samanhengen som var etablert før, som allereie var nokså oppstykkta i mange ulike tema. Her går lytteposisjonen meir mot fokusering på musikarane og vala dei tar, og slik sett blir det også ein kontrast. Eg trur eg ville ha skrive inn meir bakgrunnsmateriale for resten av orkesteret som minna både musikarar og publikum på kva musikken "handlar" om. Samankoplinga mellom dette strekket og resten av stykket kunne blitt betre ved å ramme inn improvisasjonen med det generelle tematiske materialet. Slik sett er improvisasjonen her kanskje for fri med tanke på intensjonen. Ein kunne også vurdert om denne typen improvisasjon høyrer heim i dette stykket i det heile tatt.

Kvartetten glir over i eit solo-pianoparti som framstår for meg som ein ny "aktør" i og med at den er så klangleg og indre-musikalsk forskjellig frå det orkestrale, saman med dei tre andre aktørane: tematisk materiale, kollektivt improviserte landskap og solo fiolin. Frå dette punktet og utover opplever eg at piano eigentleg tar over for fiolinen som sjølvstendig improviserande element, noko som kanskje er underleg. Generelt forventar vi jo at slike etablerte element skal få si fullendte utviklingslinje, noko eg ikkje følgjer opp i dette stykket. Ein kunne ha tenkt at fiolinen burde ha kome tilbake mot slutten for å konkludere rolla si i narrativet, men så er det jo ikkje slik at ein må "lande" alle trådar i musikken. Eventuelt kan ein tenke at piano burde ha blitt introdusert før for å få større dramatisk utteljing, men den får i alle fall konkludert rolla si, slik eg opplever det. Uansett var bruk av fiolin som solist ikkje heilt gjennomtenkt.

Sidan pianostemma stort sett opptrer åleine, kan ein tolke at den har ein *forteljarfunksjon*, som med sine mellomspel tar lyttaren frå den eine scena til den andre. Grunnen til at piano står åleine på denne konserten, hadde med praktisk omsyn å gjere; eg kunne ikkje vere både pianist og dirigent for eit stort orkester samtidig. Men eg innser i ettertid at pianostemma kan tolkast i ei slik retning. I slike tilfelle bør eg vurdere om eg inkluderer solo piano av “egoistiske” grunnar, for å få vist meg fram på min eigen konsert. For om det ikkje bidreg positivt til musikken, bør eg ikkje sette meg sjølv opp som solist, sjølv om det kan vere freistande å få litt merksemd. I dette tilfellet syns eg det fungerer nokså bra, fordi eg har ein klar tanke om kor improvisasjonen skal gå, og har også planlagt overgangane. Men når eg inkluderer mi eiga speling bør eg kanskje spørje nokon eg stoler på om det er ein god idé.

Det finst òg mindre biroller i stykket ein kunne studert, alt etter kor stor oppløysing analysen har, men eg går ikkje nærare inn på det her. I staden vil eg til slutt sjå på tilbakekomsten av det kollektivt improviserte som legg seg oppå piano i takt 83 (11:13). Her er det ingen føringar utanom eit gitt skalagrunnlag, så denne takta er dermed eit ytterpunkt i stykket. Effekten er slik ein vil forvente: eit statisk og kaotisk landskap. Det er nesten som den kompositoriske lærdommen liknar på det som musikken òg fortel: at ei gruppe av frie individ utan struktur vil vere retningslaus og derfor ei blindgate narrativt sett. Dette stemmer også godt med min intuitive intensjon for dette partiet, og legg opp til den meir konkluderande avslutninga etterpå. I staden er det pianoet som “må” ta forteljinga vidare, og tar oss tilbake til det melodiske motivet frå starten av stykket.

Etter at fleire motiv frå tidlegare trer fram for siste gong, kjem også konklusjonen – eller kadensen - til det improviserte landskapet i takt 105 (14:45). Igjen dukkar eit melodisk materiale (vokal) opp, som, slik eg opplever det, bidreg til at denne “aktøren” (det kollektivt frie) i musikken får sin konklusjon her. Det einaste som gjenstår på reisa er å avrunde det nedgåande Arvo Part-aktive temaet, og piano får siste ord.

Til slutt vil eg kome med eit forslag til ei grov analyse der eg ser for meg to ulike narrative lag i musikken:

- Det tematiske/motiviske (indremusikalsk)
- Dei narrative aktørane: Det komponerte, det kollektivt-improviserte, og dei to solofigurane fiolin og piano.



Gjennom stykket interagerer det tematiske/motiviske laget med dei ulike aktørane på ulike måtar, anten sett i kontrast eller i samankopling. For eksempel finn ein det tematiske materialet ikkje berre i det komponerte, men også i pianoimprovisasjonen. Den kollektivt-improviserte aktøren er derimot i liten grad bunden av det skrivne materialet, og står derfor i opposisjon til det tematiske/motiviske laget. Det same gjeld fiolin-improvisasjonen, som får bevege seg fritt utan å bli påverka av det tematiske.

Litt av poenget med akkurat denne analysen er å belyse det faktum at improvisasjon kan ha ulike roller i relasjon til eit fastlagt materiale, og dermed påverke narrativet på måtar som vanskeleg let seg realisere ved komposisjon åleine. Om det fungerer musikalsk er ei anna sak. Eg trur hovedproblemet i dette stykket er mengda ulike tema som kjempar om merksemd. Når ein i tillegg legg til frie element, blir heilskapen noko oppstykkja og komplisert. Eg tenker at stykket ikkje er ei lineær historie, men kanskje meir ei skildring av ei episk reise, altså sekvensar av episodar som har meir eller mindre med kvarandre å gjere. Eg tenker uansett at slik stykket er bygd opp kvalifiserer det som eit narrativ i generell forstand, der det improviserte har ei relevant rolle, med litt “hit and miss”. Spesielt bruken av kollektiv improvisasjon var eksperimentelt for min del, og det var lærerikt å sjå korleis det fungerte.

For å kommentere eit litt meir teknisk aspekt ved akkurat B-partiet: Noko som kunne ha vore betre, er nokre overgangar mellom taktene, spesielt på akkordskifte. Eg var eigentleg ute etter meir smygande overgangar, og burde kanskje notert fleire element som låg over taktstreken for å få det til. Men her kjem også dirigentrolla inn, og i dette tilfellet manglande erfaring hjå meg. Dirigenten er generelt viktig i dette stykket, då hen ofte styrer den temporale dimensjonen, noko som òg vil ha stor innverknad på opplevinga av progresjon. Erfaringa har gjort meg merksam på dirigentrolla, noko som er spesielt viktig om ein skriv musikk som ein skal dirigere sjølv.

## Longing:

Dette stykket er fundert på eit minimalistisk, syklisk tema som blir repetert mange gonger i ulike variantar. Temaet er eigentleg berre ein nedovergåande diatonisk skala med oppovergåande tersar som basslinje. Ved å skifte eitt eller fleire forteikn får ein ulike kombinasjonar av melodi og bass, og får dermed eit utval av ulike akkordrekker. Sidan nærast alt av det skrivne materialet følgjer dette rigide harmoniske konseptet, kan ein tenke at temaet representerer ei type “sanning”, ein ufråvikeleg realitet utanfor menneskeleg påverknad. Hovudparten av stykket eksisterer i det ein kan kalle eit “sentimentalt” topisk felt, eller kanskje “himmelsk” på grunn av denne uendelege diatoniske loopen. Igjen synest eg toposbegrepet passar her meir enn stil og sjanger, sjølv om ein sjølv sagt kan diskutere desse begrepa i relasjon til musikken også.

Eg kjem ikkje til å gå inn på alle dei ulike variasjonane og korleis ein kan tolke dei i samanheng med eit overordna musikalsk narrativ, men i staden fokusere på dei delane der improvisasjon er meir framtrødande. Først kjem ein minutt lang introduksjon om kva stykket “handlar om”, og inneheld dei tre viktigaste versjonane av sjutonerstemaet. Vokalsoloen som kjem etterpå (‘B’, 03:00), ligg over akkurat det same tonematerialet, men med litt meir bevegelse toneartsmessig. Det eg ynskte her, er relatert til temaet eg tok opp tidlegare, nemleg å bruke improvisasjon som representasjon av det menneskelege sett opp mot det universelle, i dette tilfellet representert gjennom den uavbrotne loopen. Og ingen andre kan vel fylle denne funksjonen betre enn solovokal, sjølv om val av solist var meir personavhengig enn instrumentavhengig i dette tilfellet. Som tydeleg hint for solisten skriv eg “*Story begins*” i staden for “solo” i instruksjonen. Dette var for å minne musikaren på kva type fokus musikken i denne delen har.

Resten av orkesteret fungerer som bakgrunn til vokalisten, anten skrive ut eller med instruksjonar + akkord. Bakgrunnen styrer i stor grad den dramatiske oppbygginga og skal også minne både publikum og solist på kva musikken handlar om. Eit eksempel er i takt 65 då hovudtema kjem tilbake i fiolin. Før dette er den øvre stemma av temaet tatt bort, og det er dermed solisten sitt “oppdrag” å ta over det forteljande elementet i musikken. Mot slutten av soloen kjem så temaet tilbake med full kraft i orkesteret, og det styrte og det frie står då tydeleg mot kvarandre, men på eit anna sett òg i harmoni, ved at dei har felles skalagrunnlag.

Eg synest for det meste kombinasjonen her er vellukka, men eg klarer ikkje alltid å få energikurvane riktige. Årsaka ligg kanskje i ein kombinasjon av det kompositoriske og direksjonen, men i mindre grad feil bruk av improvisasjon, slik eg ser det. Dei improviserte tremolo-bakgrunnane synest eg fungerer og skaper eit organisk underlag som eg ikkje trur eg lett ville klart å gjenskape med notasjon. Muskarane får ansvar til å ta val, og sjølv når dei har bakgrunnsroller gir det ein ekstra energi. Eg synest også eg fekk den effekten av å bruke vokalsolist someg var ute etter, og eg trur ikkje eg hadde klart å få til det same ved å skrive ut ein melodi.

Ein kan lage mange narrative tolkingar av relasjonen mellom vokalstemma og det repeterande underlaget i denne delen. Når eg referer til “vokal”, så meiner eg ikkje sjølve vokalisten, men vokal som narrativ aktør i musikken. Det er i alle fall muleg å tenke på vokal som eit overskridande element, der akkordrekka representerer orden. Eg opplever derimot ikkje nødvendigvis at dei er i konflikt, men meir at vokalen prøver å finne rolla si i dette systemet. Avgrensinga ligg i det harmoniske, og eg gav munnleg beskjed om at eg ikkje ynskte at songaren skulle overskrive det gitte skalagrunnlaget. Det ville i så fall ha skapt eit anna narrativ, som kunne vore interessant å teste ut ein annan gong. Her utforskar vokalstemma i staden kva mulegheiter for uttrykk og mening som finst i den gitte strukturen, utan å ha mulegheiter til å bryte ut. Teknisk sett kan ein seie at det så langt går mot eit *tragisk* narrativ, ved at det overskridande elementet taper mot ordenshierarkiet (temaet). Men stykket er langt frå å konkludere enno, og går rett vidare frå vokalsolo til større grad av kollektiv improvisasjon over same akkordrekke (‘D’, t.100). Førstesatsen har så ein nokså open slutt, slik eg ser det. Både omvendingar av akkordrekka, og den improviserte fiolinstemma bidreg til ei ikkje-konkluderande avrunding.

I neste del (‘E’, 07:15) kjem temaet heilt utan toppstemme, og ein får dermed eit fokus på den underliggande strukturen. Det frie er no erstatta av det gjennomkomponerte, med unntak av trompetsolo i takt 157. Utover legg det seg lag på lag av tonal kompleksitet. På denne måten blir temaet undergrave, og bryt til slutt ut i kaos (‘G’ t.191, 11:10). Den himmelske orden er no øydelagd og ein heilt annan logikk gjer seg gjeldande. Igjen brukar eg improvisasjon som kontrast til det skrivne, denne gongen i kombinasjon med fritonalitet som kontrast til det strenge, harmoniske systemet etablert tidlegare.

Eg synest bruken av improvisasjon her fungerer nokså godt som representasjon av det kaotiske og dysforiske. Ein kan også tenke seg at musikken her beskriv ein tilstand av galskap, med sine uføreseielege vendingar og ulogiske samankoplingar. Det eg synest fungerer mindre bra her, er overgangane. Om ein tenker at denne delen skildrar ein indre sinnstilstand som for eksempel “himmel til helvete”, så burde dette skje gjennom metamorfose meir enn gjennom brå skifter. For sjølv om slike medvitssendingar kan skje litt i rykk og napp, vil dei i det store og heile opplevast som gradvise. Slik det er no, kan ein ofte høyre starten på kvar takt, dermed blir det meir brot enn transformasjon. Der er musikalske element som overlappar overgangen til neste takt heile vegen, men det blir likevel ei kjensle av at ein går frå den eine tilstanden til den andre på eit ordna vis. Dermed blir heile G-partiet litt formmessig simpelt i forhold til det eg var ute etter. Planen var at perkusjon skulle vere den raude tråden her, men eg undervurderte den sterke psykologiske effekten av dei tonale elementa har i forhold til ei einsleg perkusjonsstemme.

Derfor burde eg heller ha tenkt ut korleis ein kan få til meir gradvise inngangar og utgangar til dei forskjellige elementa. Då eg skreiv denne delen, var eg litt redd for å gjere det for komplisert, spesielt sidan eg skulle dirigere sjølv. Og måten eg organiserte det på, gjorde det relativt lett å dirigere og instruere, men eg tapte også litt i uttrykket. Ei løysing kunne ha vore å la dirigenten ta meir styring ved å ta inn og ut enkeltstemmer i staden for grupper, og sørge for smidige overgangar. Problemet med denne strategien er at det kan krevje meir innstuderingstid. Ei anna løysing er å notere meir av materialet for å sikre at start og slutt på taktstrekane ikkje blir så tydelege, men då vil ein igjen miste noko av energien ein får ved å la dirigent og utøvarar sleppe å forhalde seg til ein puls, og dette kan også gjer koordineringa mellom stemmer meir komplisert. Det blir uansett ei avveging, men gitt at ein har nok innøvingstid, trur eg det finst betre løysingar.

G-delen har ei god blanding av musikk-tekniske, ekspressive og metaforiske/biletlege instruksjonar, men eg skal ikkje påstå at bruken av ord alltid er like bevisst. Her bruker eg for det meste intuisjon, og prøver å sjå for meg kva type instruksjon som best kan skape den effekten eg er ute etter. For eksempel i takt 197 står det “*sireens*”, mens to takter seinare får fiolin 1 beskjeden “*free tonal, melancholic*”, og “*freedom in madness (more wild)*”. Om desse instruksjonane er nyttige, kan ein sikkert diskutere, men eg synest i utgangspunktet det er greitt å bruke biletlege og ekspressive uttrykk i slike tilfelle. Stort sett så verka det som muskarane forstod intensjonen.

I dette partiet hadde det kanskje òg vore nyttig med nokre meir konkrete instruksjonar enkelte stader, spesielt for å få til meir gradvise overgangar. Instruksjonar som “fade in” - “fade out” og “enter one at a time”, eller “keep same energy” kunne ha hjelpt med tanke på den narrative funksjonen denne delen skulle ha. Når det er sagt, så var ikkje bruken av improvisasjon mislukka, og til tross for litt stive skifter har dette partiet ein levande og organisk energi. I overgangen til ‘H’ gav eg to musikarar stor fridom, og dermed også ansvar for korleis dei skulle løyse transformasjonen. Eg synest dette fungerer bra i dette tilfellet, og eg trur det har med at dei berre er to musikarar. Faktisk så er det først og fremst perkusjonisten som lagar den gradvise overgangen til metrisk puls, og eg trur det faktum at han er åleine om det, er nøkkelen. Om det hadde vore fleire involverte ville koordineringa vore mykje meir utfordrande, og måtte vore organisert på ein annan måte. Om ein skal legge slikt ansvar på enkeltpersonar må ein òg vite at dei er i stand til å handtere det.

Eg vil så hoppe mot slutten, til takt 280–323 og sjå på korleis improvisasjon fungerer i dette partiet. No er temaet frå starten tilbake i original form, og den dramatiske moll7-b5-akkorden kjem no for tredje gong i takt 290 (19:20). Her er det både melodiske og teksturbaserte frie stemmer, men det improviserte er alltid i skuggen av det insisterande og ustøppelege hovudtemaet. Det improviserte, også når det er melodisk, fungerer stort sett berre som biroller. Likevel er dei viktige for heilskapen, og bidreg til å gi liv til den overordna strukturen. Om ein tenker at den gitte arkitekturen rundt representerer noko universelt, så er det naturleg å tenke at dei frie enkeltstemmene representerer det partikulære, subjektive og individuelle. Men i staden for berre ein representant (vokal) er det no mange samtidig, og summen er då ein mangefaldig myriade av perspektiv. Nokre stemmer er heilt klart meir framtrudande enn andre på ulike tidspunkt, men ingen får dominerande plass gjennom partiet, som betyr at ingen spesifikke ståstader blir idealisert. Vokal får igjen stor plass i lydbildet når den er der, men får ikkje ei sterk forteljande rolle i dette partiet. Dei individuelle og frie stemmene dør til slutt ut, og igjen står grunnstrukturen trygt åleine i takt 320–23. Poenget her er at improviserte stemmer ikkje treng å ha den viktigaste forteljande funksjonen relativt til andre musikalske element, men i staden fargelegge, eller sette dei meir drivande aspekta i narrativet i eit anna lys. Dette gjeld også når ein ber improvisatøren om å forme melodisk materiale, så lenge andre element er meir dominerande i lydbildet.

I takt 313 (20:24) gir eg instruks både i noten og munnleg om at eine saksofonisten skal fortsette med “melodic fills”. Men her er eg usikker på om eg fekk den effekten eg ynskte meg. Tanken var at overgangen hadde vore for brå utan noko melodisk som konkluderte på vegne av dei improviserte elementa i partiet, men eg er usikker på om det var naudsynt. Eg var i alle fall ikkje tydeleg nok på instruksjonen, og gav inntrykk av at eg ville ha ein “solo” når eg eigentleg berre ville ha noko mindre framtrudande narrativt sett. Her kjem også inn eit tonespråk som ikkje har vore ein del av musikken så langt, og som svekker den raude tråden i mine øyre. Totalt sett blei dette meir ein “jazzsolo” enn det eg intenderte. Landinga fungerer derimot veldig fint som ein konklusjon, og smeltar inn i det skrivne, slik eg ynskte meg. Lærdommen er at eg burde vore tydelegare på kva rolle eg ville at improvisasjonen skulle spele her, spesielt sidan orkestreringa gjorde at saksofonstemma blei mykje meir framtrudande her enn i polyfonien tidlegare.

Eg valde å lage ein coda som avslutning, der vokal igjen får ei sentral rolle. Eg gav vokalisten i oppgåve å konkludere stykket, eller i alle fall si rolle i stykket. For det er slik eg ser på det: Stykket er eigentleg ferdig i takt 323, og det som kjem etterpå er berre ein ettertanke, der “vokal” som musikalsk aktør gir sine siste refleksjonar til det forløpet som har vore, utanfor dei strenge harmoniske rammene til temaet. Om det var lurt å gi så stort ansvar til ein musikal heilt på slutten, er eg usikker på. Men eg burde i alle fall gitt ei meir tydeleg forklaring på korleis eg såg denne codaen i samanheng med resten av narrativet.

## Del 5. Avsluttande refleksjonar

Det er mykje meir ein kunne ha sagt om både det eine og det andre temaet i denne oppgåva. Litt som musikken min går den i fleire retningar samtidig, men det var viktig for meg å følge nysgjerrigheita og følge dei trådane eg syns var mest interessante.

Når det gjeld relasjonen mellom improvisasjon og narrativ er det mange aspekt eg ikkje kjem særleg inn på i denne omgang. Eit tema som er relatert til både rolla som komponist og ensembleleiar: Det psykologiske perspektivet på improvisasjon. Ein viktig del av å få improvisasjon til å fungere på den måten eg er interessert i trur eg skjer i innstuderingsfasen, spesielt med tanke på muskarane si kjensle av emosjonell tryggleik. For utrygge muskarar er ikkje gode improvisatørar, og vil ha vanskeleg for å ta ansvar for eit overordna narrativ om ein ber dei om det. Her kan pedagogiske og gruppepsykologiske praksisar og teoriar vere relevante. Eit anna tema er korleis det skrivne påverkar det improviserte, fordi kausaliteten går begge vegar: ikkje berre påverkar improvisasjonen narrativet, men narrativet slik det er tenkt i den noterte musikken vil også påverke korleis improvisatøren forstår si rolle og avgrensning. Og endå meir konkret vil musikken rundt kunne gi direkte inspirasjon til den improviserande musikaren. Eg kunne også ha gått meir inn på dirigentrolla, samanlikna ulike notasjonsstrategiar, studert improvisasjonsmusikk utanfor vesten osv.

Når det gjeld relasjonen mellom det eg skriv i oppgåva og min eigen musikk: Perspektiva eg presenterer i denne oppgåva, og analysen av eigen musikk, avslører ikkje nødvendigvis så mykje om min eigen kompositoriske prosess, som gjerne tar ei meir intuitiv form. Spesielt analysen av mine egne stykker er meir ein etterpå-rasjonalisering, meir enn den faktiske grunnen til at vala blei gjort. Det er ikkje det at analysen er heilt feil nødvendigvis, men at eg i komposisjonsprosessen jobba meir intuitivt enn analytisk, og analysen etterkant prøver å forstå musikken refleksivt. Før eg starta på masterstudiet var eg faktisk ganske skeptisk til for mykje konseptualisering rundt musikken, då eg forbandt dette med ein potesiell fare: At konsept får ei for stor rolle, og at dette kan styre prosessen bort frå *tilstand*, som eg tenkte burde vere den styrande bevisstheitsmoduset for musikalske val. Etter dei siste to åra har eg utvikla eit noko meir nyansert syn, og eg ser at det kan vere nyttig å bruke språket for å organisere musikken, og som eit verktøy for bevisstgjerjing rundt sine egne avgjersprosessar.

Framleis meiner eg at ein ikkje må miste det intuitive i komposisjonsprosessen, og at *tilstanden* ein opplever i møte med musikken bør bestemme vala ein tar til sjuande og sist. Men eg trur på å kombinere dei to, at det konseptuelle/språklege og det intuitive jobbar dialektisk mot kvarandre, på same måte som når det skrivne og det improviserte går i dialog.

Det er ein del store ord i bruk i denne oppgåva. Dei avslører meir overordna metafysiske perspektiv eg har på både musikk og livet, men som ikkje nødvendigvis samsvarer med den meir normale og jordnære framgangsmåten måten eg eigentleg brukar når eg komponerer. For nokon blir kanskje begrep som “universelle sanningar” litt for luftig når det er snakk om musikk, og slike ord er absolutt ikkje nødvendig for å kunne snakke om musikalske narrativ. Men eg trur at musikk alltid handlar om “noko større” på ein eller annan måte, og ein kan også få fram meir i musikken om ein tør å legge frå seg ei form for ironisk distanse til sin eigen musikk som eg har observert ein del i komposisjonsfaglege kretsar.

Å prøve å seie noko fornuftig og fagleg fundert om improvisasjon og narrativ har vore utfordrande. Det er mange intrikate sider ved denne relasjonen, og eg har på sett og vis aller mest lært kor lite eg forstår. Uansett føler eg at eg gjennom å skrive oppgåva har blitt noko klokare på korleis eg kan bruke improvisasjon i min eigen musikk. Det har auka bevisstgjeringsområde om kva resultat eg ynskjer meg i utgangspunktet, og korleis eg kan oppnå det. Det er mykje meir å utforske, men eg tar med meg verdfulle erfaringar frå studiet generelt og arbeidet med denne oppgåva spesielt. Skriveprosessen er nok starten på ei modningreise meir enn ei avrunding. Uansett er eg nøgd med val av utforskingssområde, og opplever at oppgåveskrivinga har vore stimulerande. I tida som kjem vil eg fortsette å utforske gjennom prøving og feiling i praksis, ilag med andre musistarar.



## Kjelder:

Almen, B. (2008). *A theory of musical narrative*. Indiana University Press.

Bailey, D. (1980). *Improvisation: its nature and practice in music*. Moorland Publishing.

Boykan, M. (2004). *Silence and Slow Time: Studies in Musical Narrative*. The Scarecrow Press.

Eriksen, A.Ø. (2008). *Rachmaninovs tre symfonier: En studie i struktur, plot og intertekstualitet*. Acta Humaniora 350. Unipub AS.

Friedman, J.T. (2018). On Narrativity and narrative Flavor in Jazz Improvisation. *Revista Portuguesa de Filosofia*, 74 (4), 1399-1424.

<https://www.jstor.org/stable/26563362?read-now=1&seq=22>

Gladsø, S., Gjervan, E.K., Hovik, L., Skagen, A. *Dramaturgi: Forestillinger og teater* (2. Utgave). Universitetsforlaget.

Iyer, V. (2004). Exploding the Narrative in Jazz Improvisation i *Uptown Conversation: The New Jazz Studies* (2004).

<https://www.jazzstudiesonline.org/content/uptown-conversation-new-jazz-studies>

Kahneman, D. (2012, 15. Juni). Of two Minds. I *Scientific American*.

<https://www.scientificamerican.com/article/kahneman-excerpt-thinking-fast-and-slow/>

Prefrontal cortex, (2023, 28 november). I Wikipedia

[https://en.wikipedia.org/wiki/Prefrontal\\_cortex](https://en.wikipedia.org/wiki/Prefrontal_cortex)

Raade, Gunnar: *isomorfi* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 28. november 2023 fra <https://snl.no/isomorfi>

Rzewski, F. (2007). *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*. MusikTexte.

*Topos* i *Det norske akademis ordbok*: Henta 28.november 2023 frå: <https://naob.no/ordbok/topos>

---

Partitur og lydfiler:

[https://drive.google.com/drive/folders/13-1vOAeawlxBEpxoGMA88DxoG6MgIDmi?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/13-1vOAeawlxBEpxoGMA88DxoG6MgIDmi?usp=drive_link)