



# Komposisjonsprosessen i moderne jazz

En kvalitativ undersøkelse av fire  
moderne jazzkomponisters praksis

**Guttorm Strande Syrrist**

**Veileder**

Michael Rauhut

***Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved  
Universitetet i Agder og er godkjent som en del av denne  
utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at  
universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de  
konklusjoner som er trukket.***

**Universitetet i Agder, 2016**

**Fakultet for kunstfag**

**Institutt for rytmisk musikk**



## FORORD

Jeg har i denne oppgaven valgt å fokusere på komposisjon av en jazzmusikk der improvisasjon får en stadig mindre rolle og komponisten har et større ansvar for det endelige arrangementet. Dette kan sies å være en forholdsvis moderne gren av jazzmusikken, om det i det hele tatt skal kalles jazz, selv om linjer ganske enkelt kan trekkes helt tilbake til storbandepoken på 30-tallet. Selv er jeg bassist, men skriver også en del musikk. De siste årene har jeg ledet et eget band hvor jeg har hatt mulighet til å teste ut materialet jeg skriver, og utvikle meg som komponist. I arbeidet med denne oppgaven har jeg fått økt forståelse for hvordan andre komponister jobber med denne type musikk, og fått ny kunnskap jeg kan bringe med meg inn i min egen praksis.

Først og fremst vil jeg gjerne rette en stor takk til de fire informantene jeg har fått intervjuet under arbeidet med denne masteroppgaven: Marius Neset, Jan Gunnar Hoff, Marius Igland og Lars Horntveth. Innsikten og refleksjonene dere har bidratt med har hjulpet meg å belyse en del av tematikken rundt komposisjonsprosessen slik at andre forhåpentligvis kan ha glede og nytte av å lese denne oppgaven, og ikke minst har det vært svært lærerikt for meg personlig å høre deres tanker rundt temaet.

Jeg vil takke min veileder ved Universitetet i Agder, Michael Rauhut for oppfølging underveis og tips til hvordan jeg skulle gå frem og hvilke spørsmål jeg burde fokusere på. Takk også til Per Elias Drabløs og Knut Tønsberg som har delt av sin erfaring om forskningsarbeid, til mine medstudenter på masterstudiet som har også bidratt til et nyttig og lærerikt diskusjonsforum gjennom denne prosessen, og en takk også til Gunnar Syrrist for korrekturlesing.



# INNHOOLD

<b>1</b>	<b>INNLEDING</b> .....	<b>7</b>
1.1	BAKGRUNN FOR OPPGAVEN .....	7
1.2	PROBLEMSTILLING OG OPPGAVENS STRUKTUR.....	8
1.3	BEGREPET "JAZZKOMPOSISJON" I DENNE OPPGAVEN.....	8
1.4	PRESENTASJON AV KOMPONISTENE .....	10
	MARIUS NESET.....	11
	JAN GUNNAR HOFF.....	11
	MARIUS IGLAND .....	12
	LARS HORNTVETH.....	12
<b>2</b>	<b>TEORIGRUNNLAG</b> .....	<b>15</b>
2.1	KOMPOSISJON SOM KREATIV PROSESS .....	15
2.2	KOMPOSISJON SOM FAG .....	17
2.3	TIDLIGERE FORSKNING .....	18
<b>3</b>	<b>METODE</b> .....	<b>25</b>
3.1	KVALITATIVT INTERVJU SOM METODE.....	25
3.2	FORSKNINGSETISKE VURDERINGER.....	27
3.3	UTFORMING OG GJENNOMFØRING AV INTERVJUUNDERSØKELSEN .....	28
3.4	TRANSKRIPSJON .....	30
3.5	KODING OG ANALYSE.....	31
<b>4</b>	<b>RESULTATER</b> .....	<b>33</b>
4.1	IDÉFASEN – IMPROVISASJON BLIR KOMPOSISJON.....	33
4.2	EN GOD MELODI.....	35
4.3	"KILL YOUR DARLINGS" – Å GJØRE DE NØDVENDIGE JUSTERINGENE.....	38

4.4 MOTIVASJON .....	39
4.5 FASENE I KOMPOSISJONSPROESSEN.....	41
<b>5 VIDERE DRØFTING.....</b>	<b>45</b>
5.1 KOMBINASJON AV ROLLENE SOM UTØVER OG KOMPONIST .....	45
5.2 ORIGINALITET .....	46
5.3 KONSEPTUALISERING.....	48
LARS HORNTVETH – "KALEIDOSCOPIK" .....	50
5.4 IVARETAS DEN FØRSTE IDÉEN? .....	51
5.5 PROESSEN PÅVIRKER UTFALLET .....	52
5.6 KOMPONISTENS ANSVARSOMRÅDE .....	54
<b>6 KONKLUSJON .....</b>	<b>57</b>
6.1 FUNN RELATERT TIL JAZZKOMPOSISJONSPROESSEN .....	57
6.2 FORSLAG TIL VIDERE FORSKNING .....	58
6.3 PERSONLIG OPPSUMMERING.....	59
 KILDEHENVISNING .....	 61

# 1 INNLEDING

## 1.1 Bakgrunn for oppgaven

Gjennom jazzmusikkens historie, fra begynnelsen av 1900-tallet og frem til i dag, har det utviklet seg svært mange forskjellige retninger innenfor jazztradisjonen. Det kanskje viktigste fellestrekket for så og si alle, har vært improvisasjon. Fra et akademisk perspektiv er det også stor overvekt av tilfeller der improvisasjonselementet er fokus når musikkvitere og -forskere har tatt jazzen under lupen. Improvisasjonselementet, der utøverne skaper musikken i øyeblikket, er uten tvil et svært interessant tema fra et musikkpsykologisk perspektiv. I denne oppgaven ønsker jeg imidlertid å sette søkelyset på komposisjonsprosessen, innen en forgrening av denne musikktradisjonen der langt mer av den musikken som presenteres er nøye gjennomtenkt og bestemt på forhånd og komponisten har tatt på seg større ansvar for det endelige arrangementet. I denne musikken er ikke lenger improvisasjon et like bærende element, selv om det forekommer på flere plan. I stedet er det gjerne noe større ensembler, mer komplekse arrangementer og influenser både fra forskjellige populærmusikksjangere og klassisk musikk.

For å belyse dette temaet bestemte jeg meg for å gjennomføre intervjuer med aktive komponister, og interessen for denne typen musikk skinner også igjennom i mitt valg av informanter til denne oppgaven. Som nevnt har diskursen på jazzfeltet i stor grad kretset rundt temaet improvisasjon. Når det gjelder komposisjon, tar en stor del av den tidlige forskningen for seg studier av klassiske komponister eller mer tekniske og analytiske tilnærminger til komposisjoner. Dette er i og for seg naturlig, siden den klassiske musikkhistorien gjennom mange hundre år har svært mange komponister og mye materiale å ta for seg av sammenliknet med den komponisttypen jeg tar for meg. For meg fremsto derfor kvalitative forskningsintervjuer som den beste måten å få en bedre forståelse for hvordan disse komponistene tenker og arbeider gjennom ulike faser av en komposisjonsprosess. I kapittel 3 kommer jeg mer inn på hvorfor jeg har valgt å gjøre det på denne måten, og hvordan intervjuene og de påfølgende analysene er gjennomført.

## **1.2 Problemstilling og oppgavens struktur**

I arbeidet med denne masteroppgaven har jeg arbeidet ut ifra følgende problemstilling:

Hva kjennetegner komposisjonsprosessen i en moderne jazz-sjanger der stadig større ansvar for det ferdige uttrykket ligger hos komponisten?

Jeg har da hatt et ønske om å sammenlikne de fire informantene jeg har intervjuet, som komponerer den type musikk jeg har fokus på, for å finne ut på hvilke områder de jobber på like og ulike måter, hva slags tanker hver komponist har rundt sin egen praksis, og til en viss grad om det kan trekkes linjer til tidligere forskning som er gjort på komposisjonsprosessen til klassiske komponister. Det siste er grunnet en mistanke om at det jeg i problemstillingen har valgt å kalle ”en moderne jazz-sjanger”, kan nærme seg en mer klassisk komposisjonsprosess fordi det til en viss grad fjerner seg fra en jazzkomposisjonstradisjon der man, satt på spissen, kun komponerer en melodi og et akkordskjema for å ha noe å improvisere over.

Videre i dette innledende kapittelet vil jeg forklare noen sentrale uttrykk og begrep jeg benytter i oppgaven, og gi en kort presentasjon av de fire komponistene som er informanter i min undersøkelse. I kapittel 2 vil jeg gjennomgå det teoretiske grunnlaget for undersøkelsen. Jeg vil gå noe inn på mer etablerte teorier om kreativitet og inspirasjon, om jazzbegrepet, og jeg vil også trekke inn noe tidligere forskning om komposisjon som har vært relevant for meg å bygge videre på. I kapittel 3 vil jeg utdype mitt valg av kvalitativt forskningsintervju som metode, og forklare hvordan min intervjuundersøkelse er designet og gjennomført. Funnene fra intervjuundersøkelsen vil jeg legge frem i kapittel 4 og 5, og drøfte funnene i lys av teori og tidligere forskning før jeg til slutt forsøker å konkludere i forhold til problemstillingen.

## **1.3 Begrepet ”jazzkomposisjon” i denne oppgaven**

Sjangermessig kan musikken jeg forholder meg til i denne oppgaven være vanskelig å plassere. Jeg har gjennom hele prosessen valgt å forholde meg til uttrykket ”jazzkomposisjon”, både i mine egne tankeprosesser og når jeg har blitt spurt om hva som er tema for oppgaven min, selv om det naturligvis kan diskuteres mer inngående enn jeg gjør her hvorvidt det er snakk om jazz eller ikke. Alle komponistene som er informanter i denne



oppgaven nølte, da jeg snakket med dem, med å kalle sin egen musikk for jazz – selv om de er tydelig på at den springer ut av en jazztradisjon og har tydelige influenser fra flere sorter jazzmusikk. Fokuset mitt i denne oppgaven ligger hovedsakelig på komposisjonsprosessen og komponistenes refleksjon rundt sin egen praksis, og jeg vil derfor heller ikke gå stort videre inn på hvor langt man kan gå i denne musikalske retningen før man beveger seg ut av jazzen og inn i samtidsmusikk, populærmusikk eller noe helt annet. Siden komponistene selv heller ikke har et sterkt forhold til hva slags sjanger de opererer innenfor, følte det naturlig å ikke dvide for lenge ved dette. Lars Horntveth<sup>1</sup> sa det på følgende måte:

*Om Jaga [Jazzist] er et jazzband eller ikke er litt irrelevant, egentlig, det viktigste er at låtene og uttrykket blir best mulig, og så kommer improvisasjon i andre rekke.*

Når jeg i problemstillingen likevel velger å kalle det jeg har fordypet meg i for ”en moderne jazz-sjanger”, er det av flere grunner. Delvis er det, som Horntveth sier, litt irrelevant hva man kaller det – særlig siden det ikke er definisjonen av sjangeruttrykket som er hovedfokus for min avhandling. Delvis er det i mangel av et bedre uttrykk. I Skandinavia bruker vi uttrykket ”rytmisk musikk”, blant annet som betegnelse på en del av musikkutdannelsen her ved Universitetet i Agder. Begrepet har siden 1930-tallet blitt bygget rundt en kjerne av jazzmusikken til også å inkludere de mer seriøse formene populærmusikk, for å være en motvekt til den etablerte klassiske musikken (Michelsen, 2001). Jeg kunne i denne oppgaven valgt å bruke et begrep som ”rytmisk instrumentalmusikk”, men rytmisk musikk refererer i mange tilfeller heller til et sett estetiske kjennetegn enn en spesifikk sjanger, og omfatter på den måten svært mange ulike typer musikk. Det blir derfor et for vagt uttrykk, som jeg velger å ikke bruke om en musikk som har utviklet seg på et svært internasjonalt plan, da det heller ikke har noen betydning annet enn på de skandinaviske språkene. I de tilfeller jeg benytter meg av uttrykket ”rytmisk musikk” i denne oppgaven blir det derfor som en stor samlebetegnelse på mange ulike sjangre, som en motsetning til den klassiske musikktradisjonen. Et annet alternativ igjen kunne være å kalle det ”instrumental populærmusikk”, ut ifra at blant andre Simon Frith (2007) konkluderer med at jazz, fra et akademisk perspektiv, bør regnes innenfor populærmusikken. Den viktigste grunnen til at jeg

---

<sup>1</sup> Alle sitater i denne oppgaven som kun refereres med navn på informant, uten årstall, er hentet fra mine egne intervjuer.

har valgt å bruke begrepet ”en moderne jazz-sjanger” i problemstillingen, er at det sjangeroverskridende elementet som gjør denne musikken så vanskelig å definere i seg selv kan ses på som et stiltrekk ved den moderne jazzen.

*Det er en god stund siden vi hørte sirenene fra jazzpolitiet, disse selvutnevnte vokterne som hadde for vane å rykke ut hver gang musikere trådte over en grense de mente lovlydige jazzutøvere skulle holde seg innenfor. I dag er det meste tillatt, og jazzskolerte musikere beveger seg heldigvis uhemmet mellom sjangrene. Ja, det er den nye jazzens mest typiske trekk. (Andersen, 2015)*

## **1.4 Presentasjon av komponistene**

I utvelgelsen av informanter til denne undersøkelsen var det noen ting som var vesentlige for meg. For det første ønsket jeg at informantene ikke bare skulle være komponister, men også være aktive utøvere selv. Dette er definitivt det vanligste i de fleste rytmiske sjangere, at mange utøvere skriver sin egen musikk, men jeg ønsket likevel å presisere dette. Eventuelle forskjeller mellom disse informantene og andre som utelukkende har sitt virke som komponist, og kun skriver musikk for andre musikere, vil derfor ikke komme frem i denne undersøkelsen. Flere av mine informanter skriver og arrangerer imidlertid musikk for andre *i tillegg til* å skrive musikk for seg selv og sine egne musikalske prosjekter. Jeg vil derfor senere gå mer inn på noen forskjeller i komposisjonsprosessen som oppstår når disse komponistene skriver musikk for forskjellige ensembler hvor de ikke inngår selv. Her følger en svært kort presentasjon av de fire komponistene som er informanter i denne undersøkelsen. Tekstformatet er i dette tilfellet litt begrenset, og jeg vil også anbefale å lytte til musikken disse har skrevet.

## Marius Neset<sup>2</sup>

Marius Neset er saksofonist og komponist. Han er utdannet ved Rytmik Musikkonservatorium i København fra 2003, hvor han blant annet studerte under den britiske pianisten og komponisten Django Bates. Bates, som Neset også har spilt med i ettertid, er sammen med navn som Frank Zappa, Wayne Shorter og Pat Metheny en viktig del av inspirasjonen bak Nesets musikk. I 2008 ga han ut debutalbumet *Suite for the Seven Mountains* (Neset, 2008), og har siden gitt ut en rekke soloalbum. I tillegg har han skrevet en rekke bestillingsverk, blant annet til Trondheim Jazzorkester, London Sinfonietta og Kölner Philharmonie. I 2014 mottok han Spellemannsprisen i klassen ”Jazz” for albumet *Lion* (Neset & Trondheim Jazz Orchestra, 2014) med Trondheim Jazzorkester.

## Jan Gunnar Hoff<sup>3</sup>

Jan Gunnar Hoff har vært aktiv som pianist og komponist i lang tid, og debuterte på Ad Lib Jazzklubb med egen trio allerede i 1976. På slutten av 80-tallet studerte han ved Jazzlinja på NTNU, og tok i 2001 også et år med komposisjon på NMH i Oslo. Debutalbumet hans, *Syklus* (Hoff, 1993), ble utgitt i 1993 og han har siden utgitt en jevn strøm av egne plater. Platen hans *Fly North!* (Hoff, 2014) ble nominert til Spellemannspris i klassen ”Jazz”, han var arrangør og pianist på platen *Quiet Winter Night*, som ble nominert til Grammy Awards i klassen ”Best surround sound album”, og han har tidligere mottatt andre utmerkelser som Stubøprisen og Nordlysprisen, som gis musikere med særlig innsats i Nord-Norge, samt Buddyprisen fra Norsk Jazzforum. Hoff har spilt med svært mange kjente navn i jazzmiljøet både i Norge og i utlandet, blant annet Jon Ebersson, Mathias Eick, Arve Henriksen, Audun Kleive, Nils Petter Molvær, Arild Andersen, Per Mathisen, Alex Acuña, Mike Stern, m.fl.

---

<sup>2</sup> <http://www.mariusneset.info/bio.html> (hentet 26.01.2016),  
<http://midtnorsk.jazzinorge.no/2015/01/17/spellemannspris-til-marius-neset-trondheim-jazzorkester/> (hentet 28.01.2016)

<sup>3</sup> <http://janguunarhoff.no/bio/> (hentet 26.01.2016)  
[http://janguunarhoff.no/cpt\\_news/fly-north-nomination/](http://janguunarhoff.no/cpt_news/fly-north-nomination/) (hentet 26.01.2016)  
<http://www.nrk.no/nordland/i-helga-kan-han-vinne-grammypris-1.10906007> (hentet 26.01.2016)  
<http://janguunarhoff.no/wp-content/uploads/2014/03/CV-HOFF2014.pdf> (hentet 28.01.2016)

## **Marius Igland<sup>4</sup>**

Marius Igland er den yngste av informantene i denne undersøkelsen. Han har en mastergrad i utøvende rytmisk musikk fra Universitetet i Agder fra 2015. Igland er gitarist, komponist og bandleder for bandet Mirage Ensemble, som ga ut sitt debutalbum *Memory Happens Now* (Mirage Ensemble, 2014) i 2014. Mirage Ensemble er en sekstett bestående av trompet, saksofon, trombone, gitar, trommer og bass, og debutplaten fikk positiv omtale blant annet av nettstedet Allaboutjazz. Igland driver også en mer gitarbasert gruppe med tydelige americana-influenser, kalt URO. Med dette ensemblet skrev Igland blant annet musikk til teaterforestillingen *Villa Contigo – Halvveis til himmelen* i 2015.

## **Lars Horntveth<sup>5</sup>**

Horntveth er den eneste av informantene i undersøkelsen som ikke har formell utdanning innen musikk. Noe av årsaken til det er at han begynte sitt aktive virke både som komponist og utøver i svært ung alder. Allerede i 13-14-årsalderen begynte han å komponere musikk for Slagen Storband i hjembyen Tønsberg. Like etterpå startet bandet Jaga Jazzist opp, blant annet med storebroren Martin Horntveth. Musikken til Jaga Jazzist er forholdsvis eksperimentell, med influenser fra både jazz, rock og elektronika. Bandet ga ut platen *A Livingroom Hush* (Jaga Jazzist, 2001), etter to mindre omtalte utgivelser på siste halvdel av 90-tallet, og vant med det Alarmprisen 2002 i klassen "Jazz". Det neste albumet, *The Stix* (Jaga Jazzist, 2002), vant Alarmprisen i klassen "Elektronika" året etter. De har senere gitt ut flere album, og i 2010 fikk de Spellemannsprisen i "Åpen klasse" for albumet *One-Armed Bandit* (Jaga Jazzist, 2010). I tillegg til Jaga Jazzist har Horntveth vært involvert i bandet The National Bank med Thomas Dybdahl og medlemmer fra BigBang, og han har også gitt ut flere soloalbum. For det første soloalbumet *Pooka* (Horntveth, 2003) mottok han Spellemannsprisen i 2004 i klassen "Jazz", og Alarmprisen 2005 i klassen

---

<sup>4</sup> <http://www.allaboutjazz.com/memory-happens-now-mirage-band-losen-records-review-by-jakob-baekgaard.php> (hentet 26.01.2016)

<sup>5</sup> <http://larshorntveth.com/discography/> (hentet 26.01.2016)  
[https://snl.no/Jaga\\_Jazzist](https://snl.no/Jaga_Jazzist) (hentet 26.01.2016)

”Elektronika/samtidsmusikk”. Horntveth gjør også mye arbeid som produsent og arrangør, spesielt for strykere og blåsere, for andre artister, og har jobbet blant annet med Susanne Sundfør, Marit Larsen, Turboneger, Ingrid Olava, BigBang og Kråkesølv.



## 2 TEORIGRUNNLAG

### 2.1 Komposisjon som kreativ prosess

Kreativitet er et svært sentralt begrep når det kommer til komposisjonsprosessen. To av hovedkriteriene for at man skal kunne betegne noe som kreativt – originalitet og verdi (Kaufmann, 2006) – er i høyeste grad til stede i en komposisjonsprosess. En komponist skal skape noe som er originalt<sup>6</sup> i den betydning at det baseres på nye idéer, temaer og motiver, som (forhåpentligvis) ikke har blitt skrevet før. Komposisjonen må også ha en egen verdi i det ferdige uttrykket, den vil ikke overleve hvis komponisten selv, og andre lyttere, opplever at resultatet ikke er av høy nok kvalitet. Kreativitet handler i stor grad om å komme opp med nye, utprøvde idéer, men dette er likevel bare én del av komposisjonsprosessen. Den andre delen er den mer håndverksmessige hvor man ikke må komme opp med nye løsninger for hver komposisjon, men kan benytte seg av erfaring og utprøvde arrangerings- og instrumenteringsteknikker for å lime de nye idéene sammen til en fungerende helhet.

Dette er forskjellige måter å tenke på for komponisten, og Kaufmann (2006) forklarer det som i den tradisjonelle forskningslitteraturen blir omtalt som *rasjonell-analytisk* og *heuristisk-intuitiv* tenkning. Den rasjonell-analytiske tenkningen er kontrollert og systematisk, og springer ut ifra en formulert intensjon. Den heuristisk-intuitive tenkningen kjennetegnes av en mer usystematisk tankeprosess, der man gjerne forenkler og tar snarveier basert på intuitive følelser av hva som er lovende retninger å forfølge.

*I den tradisjonelle forskningslitteraturen er det vanlig å skille mellom to hovedformer for tenkning – en regelorientert, rasjonell-analytisk form for tenkning som er kontrollert, omstendelig og ressurskrevende, og en mer assosiativ, intuitiv form for tenkning som bygger på forenklinger og skjønnsmessige vurderinger basert på såkalte tommelfingerregler, eller det vil gjerne kaller heuristikker<sup>7</sup>. (Kaufmann, 2006, s. 25)*

---

<sup>6</sup> Flere av mine informanter var svært bevisst på dette, og det er et tema som jeg drøfter nærmere i kapittel 5.

<sup>7</sup> Heuristikk: enklere, praktisk strategi. (Teigen, 2009)

En tredje type tenkning Kaufmann trekker inn er *kreativ-innovativ* tenkning. Hvis vi ser på de to tradisjonelle tenkemåtene i sammenheng med en skapelsesprosess, for eksempel komposisjon, kan det være vanskelig å definere de pågående tankeprosessene. Rasjonell-analytisk og heuristisk-intuitiv tenkning dreier seg om problemløsning, og ser ikke skapelselementet som et eget felt. På dette feltet innenfor kognitiv psykologi finnes det både forskere som mener det ikke er noen vesentlig forskjell på kreativ tenkning og problemløsning, og andre som hevder at kreativ tenkning har en rekke særpreg og dermed har egenverdi som en spesiell form for tenkning. Noe av det som kan kjennetegne kreativ tenkning, er at prosessen ofte skjer av seg selv – at idéene ”kommer til en” (Kaufmann, 2006, s. 32). Noe av årsaken til uenigheten mellom forskerne på dette området kan være at dette ikke akkurat er hovedregelen for denne type prosesser, men heller unntaket.

*Occasionally it is possible to arrive at a creative discovery without any preparation. (...) But usually insights tend to come to prepared minds, that is, to those who have thought long and hard about a given set of problematic issues.* (Csikszentmihalyi, 1996, s. 83)

Noe av det mest fascinerende med kreative prosesser er at de varierer og fremstår på forskjellige måter – fra individ til individ og fra gang til gang. Forskjellige mennesker kan ha forskjellige tankeprosesser som leder frem til en idé, og de kan ha forskjellige måter å bearbeide den idéen senere i prosessen. Det er likevel likheter med tanke på hva man liker og hva man ønsker å oppnå med en kreativ prosess. Csikszentmihalyi (1996) skriver at følelsen av å lage eller oppdage noe nytt, er svært sentralt med tanke på hva som gir folk glede av å holde på med det de gjør – det være seg komponister, idrettsutøvere eller andre. Han presiserer også at nærmest alle han har intervjuet i forbindelse med arbeidet med boken *Creativity: flow and the psychology of discovery and invention* oppgir denne gleden som hovedårsaken til at de velger å holde på med sitt kreative arbeid.

Csikszentmihalyi (1996) bruker uttrykket ”flow” om den ideelle tilstanden videre i prosessen. På norsk kan vi, i forbindelse med komposisjonsprosessen, kalle dette ”flyt” eller ”å være i en flytsone”.

*The optimal experience is what I have called flow, because many of the respondents described the feeling where things were going well as an almost automatic, effortless, yet highly focused state of consciousness.* (Csikszentmihalyi, 1996, s. 110)



I lys av de ulike tenkesettene Kaufmann (2006) beskriver, kan de være vanskelig å kategorisere denne opplevelsen av flyt uten å også inkludere kategorien kreativ-innovativ tenkning. En slik situasjon kan man ikke umiddelbart assosiere med problemløsning, da det i en skapelsesprosess kan være en opplevelse av å finne alle de rette løsningene for veien videre allerede før man er bevisst på konkrete problemer man står overfor.

## 2.2 Komposisjon som fag

Som nevnt kan idéer til en ny komposisjon både oppstå nærmest av seg selv, og man kan gjennom bevisste tankeprosesser forsøke å konstruere dem. Reginald Smith Brindle (1986, s. 4) skriver i boken *Musical Composition* at hvis man ikke kommer i gang, eller det stopper opp alt for tidlig i en komposisjonsprosess, er det fordi man ikke har noe klart bilde av hva det er man ønsker å skape<sup>8</sup>. Brindle trekker tidlig frem at det er stor uenighet om hvorvidt komponering kan læres bort – at det i stor grad er ulike teknikker som kan læres bort mens de mer kunstneriske aspektene ved faget må være mer genuine hos komponisten selv. Begrepet teknikker kan i denne sammenheng ha to betydninger. Det er selvsagt skrevet mange læreverk om det jeg her vil kalle *arrangeringsteknikker*. I det legger jeg teoretisk kunnskap om instrumentering, harmonikk og progresjoner, satslære, formlære, og så videre. Når det gjelder jazzkomposisjon er det kanskje teknikkene fra storbandmusikken som er mest relevante. Disse blir gjennomgått blant annet av William Russo (1961) i boken *Composing for the jazz orchestra*, eller på norsk av Bjørn Kruse (1987) i boken *Jazzteori: grunnleggende prinsipper*. At det kan være svært nyttig å ha oversikt over denne type teknikker i en komposisjonsprosess er det liten tvil om, men det er likevel noe jeg vil vie liten plass her.

Den andre betydningen, er det jeg vil kalle *kognitive teknikker*. Margareth Lucy Wilkins (2006, s. 15) skriver, i likhet med Smith Brindle, at det er en fordel å ha en form for kontroll over hva man ønsker å skape. Hun trekker frem at det i dag er vanlig for mange komponister å danne seg et konsept å bygge komposisjonen rundt, både for å gjøre det enklere å komme opp

---

<sup>8</sup> Dette er imidlertid en påstand jeg vil diskutere nærmere i kapittel 5.

med musikalske idéer underveis og som noe som gir komposisjonen en sammenheng eller rød tråd.

*From a strong concept will flow much information about the essential parameters of musical composition. The concept might determine the overall structure, for example, or the tempo, or the mood and character of the musical ideas.* (Wilkins, 2006, s. 15)

Slike konsepter kan for eksempel være å bestemme seg for at et stykke gradvis skal øke i styrke eller tempo gjennom hele stykket, eller sakte bevege seg fra dype frekvenser til lyse. Wilkins (2006, s. 16-18) siterer en rekke komponister som selv setter ord på inspirasjonen som er bakgrunn for deres komposisjoner. Her finner vi blant annet konsepter basert på rytmiske idéer, en idé om å lytte etter ting som ennå ikke har laget lyd, og et stykke inspirert av maskin- og fabrikklyder.<sup>9</sup>

Disse konseptene er likevel bare nettopp det, konsepter, og man har fortsatt ikke de konkrete musikalske idéene man kan bygge komposisjonen på. En teknikk Wilkins foreslår for å skape begynnelsen av det musikalske materialet er improvisasjon. Ved å improvisere, bevisst på konseptet man har valgt, kan man ved tilfeldigheter komme over svært gode musikalske idéer. Wilkins påpeker at det å huske dem kan være utfordrende, og anbefaler derfor å gjøre opptak av improvisasjonen så man senere kan gå tilbake å plukke ut de beste idéene.

Senere i komposisjonsprosessen kan man bruke de samme teknikkene for å komme opp med nye temaer, for eksempel til en ny del. Her det likevel svært åpent, da det ikke på samme måte som i eldre klassisk komposisjon er krav til hvordan musikkstykker formmessig skal være bygd opp. Det blir mer naturlig å forholde seg til konseptet for å finne ut hvordan stykket bør bygges opp, og benytte arrangeringsteknikkene for å danne et endelig musikalsk uttrykk.

## 2.3 Tidligere forskning

Gjennom arbeidet med denne masteroppgaven har jeg lett etter og lest en del forskningsmateriale, og jeg vil kort presentere noen utvalgte studier her. Noe av inntrykket

---

<sup>9</sup> Denne type konseptualisering av idéer forekommer også hos informantene i min undersøkelse, og dette er et tema jeg kommer tilbake til i kapittel 5.

jeg fikk da jeg begynte å lete etter forskningsmateriale om dette temaet, blir underbygget i en artikkel i *Musicæ Scientiæ*:

*Since the foundation of psychology and sociology as independent scientific disciplines, a multitude of empirical studies have focused on the reaction of subjects to aesthetic stimuli. By contrast, the number of studies on producers of art, such as painters, sculptors, poets, and composers, is minimal. (Holtz, 2009, s. 207)*

Et annet inntrykk jeg tidlig fikk, var at de studiene som var gjort med komponister i stor grad var fokusert på klassisk musikk. Dette er også naturlig, da en vesentlig del av grunnlaget som er lagt innenfor dette feltet kom allerede i tiden før 2. verdenskrig, blant annet fra Friedrich von Hausegger og Julius Bahle. I de senere studier som er gjort med jazzmusikere er fokuset som regel satt på improvisasjonsaspektet, som må kunne sies å være et vesentlig element innen jazzen, heller enn på selve komposisjonsprosessen. I tillegg har etnomusikologiske forskere vært interessert i sammenhengen mellom jazzutøving og jazzmusikernes sosiale verden og kultur (Holtz, 2009). Holtz' artikkel er basert på en studie gjort i forbindelse med hans egen doktorgradsavhandling fra 2005, som tar for seg komponisters egne syn på blant annet komposisjonsprosessen. Her har tre jazzmusikere vært en av flere ulike typer av totalt 17 informanter, og fokuset har da ligget på å kunne sammenlikne ulike typer musikere og se om de ser forskjellig på måten de blir inspirert og måten de utvikler musikken sin.

Holtz (2009) deler komponistene inn i tre ulike typer: *Avantgardister* søker å fremheve det abstrakte i musikken, og har under komposisjonsprosessen sterkt fokus på å bringe nyskapende elementer inn i musikken. Komponistene av denne typen er innforstått med at musikken i stor grad appellerer til eksperter som vet å sette pris på komplekse strukturer, og ønsker å lage musikk som først og fremst appellerer til intellektet. *Neo-romantikere* ønsker å appellere også til mer naive lyttere, og ser på musikken som en mulighet til å videreføre uttrykk til lytterne. Det er svært viktig at uttrykkene som formidles gjennom musikken oppleves som ærlige. De ønsker på den måten å trekke et skille mellom seg selv og de som lager populærmusikk, som kun produserer musikk etter markedets behov<sup>10</sup> (Holtz, 2009).

---

<sup>10</sup> Jeg vil påpeke at informantene i denne studien var 11 klassiske komponister, tre jazzmusikere, en musikalkomponist, en filmmusikkkomponist og en som lagde elektronisk musikk. Ingen var altså populærmusikkkomponister, i den forstand begrepet brukes her - en gruppe som muligens ikke ville stille seg fullt og helt bak denne påstanden.

*Selvutleverende* komponister bruker musikken til å uttrykke seg selv og sine egne følelser, tanker og holdninger. Dette prioriteres over alt annet, og det er ikke rom for å gjøre endringer i musikken for eksempel av hensyn til lytterne. Det er også det å kunne uttrykke seg som er disse komponistenes indre motivasjon for å lage musikk, og mange av dem har også opplevd at de har lettere for å uttrykke seg gjennom musikk enn på andre måter.

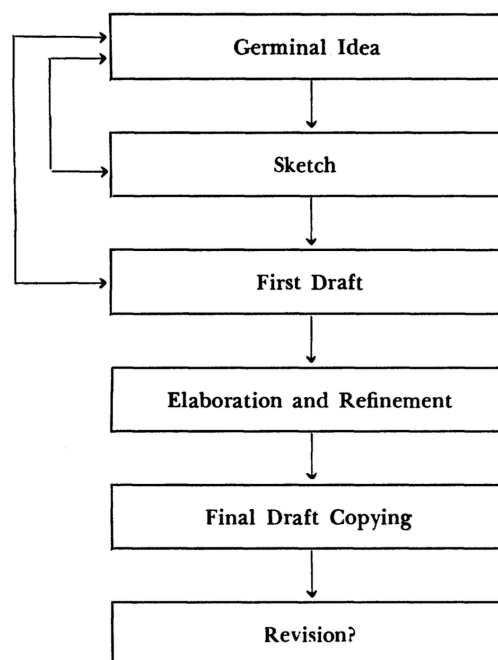
I enkelte av spørsmålene i sine intervjuer har Holtz valgt å gi svaralternativer. For eksempel spør han om komponistene ser på sin egen musikk først og fremst som "a language of the heart" eller som "tonally moving forms" (Holtz, 2009). Senere i artikkelen peker han ut hvor mange som svarte det ene eller det andre, og gir på den måten undersøkelsen et mer kvantitativt aspekt. Dette skiller seg fra måten jeg selv har gjennomført intervjuundersøkelsen til denne oppgaven, da jeg både har et langt lavere antall informanter og i all hovedsak har fokus på den kvalitative informasjonen som kommer frem i intervjuene.

I den andre enden av spekteret i forhold til Holtz' artikkel i kvalitativ retning, finnes en studie gjort av Ulla Pohjannoro (2014). Hun har studert komposisjonsprosessen til en enkelt komponist, av ett enkelt verk. Underveis søker hun å bedre forstå de kunstneriske beslutningene en komponist tar i løpet av prosessen, og har i tillegg til å analysere ulike versjoner av verket intervjuet komponisten gjentatte ganger over den tiden han brukte på å skrive verket. Det er interessant, med en såpass fersk studie, at komponisten benytter seg av notasjonsprogram på datamaskin. Dette medfører enkelte forskjeller for komponisten selv, i forhold til tidligere da man komponerte med penn og papir og av og til piano som assistanse. Med notasjonsprogram kan man spille tilbake og lytte til det man har skrevet - både hele ensembler sammen og enkeltstemmer. Dette gjør det lettere å teste ut, og eventuelt forkaste, idéer man er usikker på. I tillegg har det, særlig i forbindelse med Pohjannoros studie, vært nyttig å kunne gå tilbake å se på ulike versjoner av partituret som har blitt lagret underveis i prosessen. Siden det her er snakk om en klassisk komponist, er det ikke nødvendigvis alle de kunstneriske beslutningene som tas underveis som er relevante i den komposisjonsprosessen jeg har fokusert på. Innen jazz- og rytmisk musikk er det også enkelte som har gått enda et steg videre fra å bruke notasjonsprogrammer, og nå komponerer musikken sin ved hjelp av studio-/innspillingsprogrammer. Flere av mine informanter i denne undersøkelsen er eksempler på dette. På den måten kan man spille inn idéene sine fremfor å skrive dem ned, og

på den måten ta i bruk sine utøvende ferdigheter, i tillegg til de rent intellektuelle, også i komposisjonsprosessen. En årsak til dette kan være at skillet mellom komponist og utøver kan være noe mer diffust i den rytmiske enn i den klassiske tradisjonen.

Noe som kan være interessant å ta med seg er hvordan Pohjannoro (2014) deler inn komposisjonsprosessen. I den første hoveddelen, *å skape og utforske identitetsidéen*, handler det om å finne og ivareta den første idéen, den genuine inspirasjonen, og få den ned på papiret (eller i dette tilfellet datamaskinen). I løpet av denne delen kommer man i gang, og danner seg et klart bilde av hvordan formen og strukturen på stykket vil være. Den neste delen kaller hun *krisen og løsningen på den*. Det er svært sjelden en komposisjonsprosess flyter enkelt fra start til slutt, at man opplever konstant flow, og resulterer i noe man er hundre prosent fornøyd med. På ett tidspunkt kan man føle at man går tom for kreativitet og inspirasjon, og man oppdager ting man ikke er fornøyd med. Her kan komposisjonsprosessen arte seg mer som et håndverk enn en kunstnerisk prosess, og komponister med lang erfaring har gjerne gode verktøy til å hjelpe dem å skape gode løsninger selv om det kan føles som den genuine inspirasjonen mangler. Den siste delen kaller Pohjannoro for *justeringer*. Etter at hovedtrekkene i et stykke er ferdige, er det fortsatt mange detaljer som kan gjøres bedre. I denne delen fokuserer man gjerne ekstra på ting som overganger, dynamikk og fraseringer.

Den siste undersøkelsen jeg vil si litt om er utført av Stan Bennett (1976), og tar for seg semistrukturerte intervjuer med åtte klassiske komponister. Undersøkelsen tar for seg en rekke temaer knyttet til deltakernes praksis som komponister, men det jeg vil nevne her er at Bennet, i likhet med Pohjannoro, tydelig deler komposisjonsprosessen i ulike faser.



**Figure 1**  
Schematic of the Composing Process

#### En mulig faseinndeling av komposisjonsprosessen (Bennett, 1976, s. 7)

Den første fasen handler om å komme opp med det jeg har valgt å kalle den første idéen<sup>11</sup>. Det er den første idéen som danner basis for å lage skisser av ulike deler av komposisjonen, før man kommer direkte over i neste fase som er å lage et førsteutkast av hele komposisjonen. Bennet skriver at dette utkastet gjerne kan bli lagt til side en stund, da det kan være lettere å vurdere kvaliteten på komposisjonen når man kommer tilbake til den. Den neste, og i mange tilfeller siste, fasen dreier seg om å gjøre de nødvendige endringer og tillegg, på mange måter en ferdigstillingsfase. Fasen Bennet kaller "Final Draft Copying", som på 70-tallet nok kunne være svært kjedsommelig arbeid, er heldigvis stort sett unødvendig da de færreste i 2016 komponerer store musikkstykker med penn og papir som hjelpemidler. På mange måter slutter altså denne komposisjonsprosessen på samme måte som Pohjannoros, med de nødvendige justeringer, selv om Bennets bilde av komposisjonsprosessen ikke nødvendigvis inneholder noen "krise" – til forskjell fra Pohjannoros. Basert på antallet informanter i undersøkelsene, må Bennets forslag til faser kunne ses på som mer generelle. Bennets siste

---

<sup>11</sup> Germinal: adjektivet betyr på engelsk noe som er i den første fasen av utvikling.  
<http://dictionary.reference.com/browse/germinal?s=t> (hentet 03.03.2016)

fase er imidlertid heller ikke alltid nødvendig, da den handler om å gjøre enkelte revideringer etter komposisjonen har blitt fremført, og det var en skepsis blant informantene til å skulle gjøre store endringer så sent.

*As one composer said, the composition is a personal record of musical developement at a particular point in time and it should basically stay that way. (Bennett, 1976, s. 9)*

Hvordan komponistene som har vært informanter i min oppgave jobber, sett i sammenheng med disse fasene og de andre teoretiske betraktningene jeg har presentert i dette kapitlet, kommer jeg tilbake til i kapittel 4 og 5. Først vil jeg i neste kapittel gå nærmere inn på min metodiske tilnærming til denne undersøkelsen, og det praktiske rundt hvordan jeg har forberedt, gjennomført og analysert mine intervjuer.





## 3 METODE

### 3.1 Kvalitativt intervju som metode

Jeg har valgt kvalitativt intervju som hovedmetode for masteroppgaven min. En av grunnene til det er at jeg følte at å snakke med folk som har god erfaring på feltet er noe av det jeg kunne lære mest av selv. Da ble det et naturlig valg å oppsøke potensielle kilder for å intervju dem om deres forhold til komposisjonsprosessen.

*Intervjuet er en aktiv kunnskapsproduksjonsprosess. Det er intervjueren og den intervjuede som produserer kunnskap sammen. Intervjukunnskap produseres i en samtalerelasjon; den er kontekstuell, språklig, narrativ og pragmatisk. (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 37)*

Hvilken kunnskap som oppstår og kommer ut av et intervju kommer i stor grad an på hvordan intervjusituasjonen er lagt opp og hvordan intervjueren har forberedt seg. Et eksempel er om man har et strukturert, semistrukturert eller ustrukturert intervju. I et strukturert intervju er spørsmålsformuleringene klart nedskrevet på forhånd (Malt, 2009), og man holder seg til disse. Det gjør at det er lett å sammenlikne svarene og produsere kvantifiserbar kunnskap. Ulempen er at man ikke kan tilpasse spørsmålene til hver enkelt intervjuperson, og det er vanskelig å gå i dybden. Derfor brukes strukturerte intervjuer sjelden innenfor kvalitativ forskning. I et ustrukturert intervju er kun temaet bestemt på forhånd, og spørsmålene oppstår i en intervjusituasjon som best kan beskrives som en åpen samtale om temaet. Kunnskap kan oppstå i samtalen mellom intervjueren og intervjupersonen, men denne formen krever mye av intervjueren. Intervjueren må klare å styre samtalen inn på spørsmål som er relevante for det han prøver å lære mer om, og må også kunne stille gode oppfølgingsspørsmål. I et semistrukturert intervju har intervjueren lagt enkelte føringer på forhånd og planlagt noen spørsmål, men er også interessert i å komme med oppfølgingsspørsmål underveis for å kunne gå dypere inn i enkelte ting som hver informant har ekspertise på. Intervjueren har også frihet til å gå dypere inn i interessante tanker og idéer som dukker opp underveis. Jeg har selv valgt å bruke formen semistrukturert intervju i forbindelse med min undersøkelse, da det har vært en fordel for meg å kunne være fri nok i intervjusituasjonen til å kunne gå inn på interessante temaer som oppstår. Jeg har også stilt enkelte mer generelle spørsmål som jeg ønsket at alle

informantene skulle svare på, men ønsket å la hver enkelt snakke om sitt eget forhold til sin egen komposisjonsprosess av sin egen musikk, sin egen praksis.

*Temaet for det kvalitative forskningsintervjuet er den intervjuedes livsverden og hans eller hennes eget forhold til den. (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 47)*

Kvalitativ forskning bygger på fenomenologi og hermeneutikk. Fenomenologi blir av De nasjonale forskningsetiske kommiteene (2010) kort beskrevet som "menneskelig erfaring". Kvale og Brinkmann (2009, s. 45) går litt grundigere til verks:

*Når det er snakk om kvalitativ forskning, er fenomenologi mer bestemt et begrep som peker på en interesse for å forstå sosiale fenomener ut ifra aktørens egne perspektiver og beskrive verden slik den oppleves av informantene, ut ifra den forståelse at den virkelige virkeligheten er den mennesker oppfatter.*

Fenomenet som skal forstås i denne sammenheng er komposisjonsprosessen. Et fenomenologisk perspektiv er relevant for hvordan man forstår beskrivelsene som gis i intervjuet, og man forsøker å komme frem til intervjupersonens fortolkninger av meningen med fenomenene som blir beskrevet. Dette har jeg måttet ta i betraktning både når jeg forberedte intervjuet og senere under analyse og fortolkning av intervjuet. Man må som intervjuer evne å stille åpne spørsmål så intervjupersonens egne vurderinger av hva som er viktig og relevant kommer frem, og man må være åpen for at nye fenomener kan dukke opp underveis, i stedet for å stille spørsmål som letter tillegger intervjupersonen en forutinntatt mening. I fortolkningen av intervjuet er det også viktig å beholde fokuset på intervjupersonens eget perspektiv, og ikke vri enkelte ting som er sagt til underbygning for egne antakelser om fenomenet. Selv om intervjuere i forskningssammenheng ofte har gode forhåndskunnskaper om temaet og er svært bevisst på hva de ønsker å finne ut, kan intervjueren innta en bevisst naivitet (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 50). Ved å være åpen for nye og uventede fenomener kan man "innhente så omfattende og forutsetningsløse beskrivelser som mulig av viktige temaer i den intervjuedes livsverden".

## 3.2 Forskningsetiske vurderinger

Når man driver forskning kan det dukke opp en rekke etiske problemstillinger. Kanskje særlig når det gjelder kvalitativ forskning, for eksempel i intervjuform og basert på enkeltindivider, som i denne oppgaven. Den viktigste problemstillingen å vurdere var i dette tilfellet spørsmålet om anonymitet. I kvalitative forskningsundersøkelser er det vanligste å anonymisere informantene, for eksempel ved bruk av pseudonymer (King & Horrocks, 2010). Selv har jeg hele veien ønsket å bruke navn, da det jeg var ute etter i undersøkelsen min først og fremst var hver komponists subjektive inntrykk og meninger om sin egen komposisjonsprosess. Dette kan også være tett knyttet til vedkommendes egne musikalske identitet og hvem man skriver musikk for. Derfor vil det etter min mening være mer interessant, og gi mer tyngde, å vite hvem som har kommet med meningene enn at det kommer fra "jazzkomponist 1" eller "Kåre Komponist". Et annet aspekt er det forholdsvise diffuse sjangerbegrepet jeg jobber ut ifra. Selv om jeg tidligere har forsøkt å beskrive dette etter beste evne, er det aller lettest for leseren å forstå ved å vite konkret hvilken musikk det er snakk om.

Når man har tatt et slik valg, er det svært viktig at man likevel klarer å ivareta informantenes integritet. Et viktig prinsipp i en slik undersøkelse er informert samtykke. At informantene ikke bare har godtatt å la seg intervju, men også har blitt informert om hva det innebærer. Derfor opplyste jeg allerede da jeg henvendte meg til hver informant første gang om hva slags prosjekt det dreide seg om, hva slags problemstilling jeg var interessert i, og hvordan jeg ønsket å gjennomføre intervjuet. Før intervjuene ble gjennomført samtykket alle informantene til å la meg gjøre lydopptak, og til å bli sitert med fullt navn. Jeg opplyste om at både lydopptaket og de fullstendige transkripsjonene ville bli slettet etter prosjektet, og ikke bli publisert med unntak av de sitater som ville bli inkludert i den ferdige masteroppgaven.

King og Horrocks (2010) skriver at anonymitet og konfidensialitet ofte blir forstått som det samme, og påpeker at dette er en misforståelse. Selv om jeg i min oppgave ikke har anonymisert informantene, er det fortsatt viktig å utvise skjønn i forhold til det som har kommet frem i intervjuene og ikke misbruke eventuell privat informasjon som bør vurderes som konfidensiell. Dette gjelder både i publiseringen av prosjektet man jobber med og i andre fora, og som forsker har man ansvar for å fremstille informantene på en respektfull måte.

### 3.3 Utforming og gjennomføring av intervjuundersøkelsen

Allerede før man kan begynne å utforme en intervjuguide, er det mange forberedelser som må gjøres. Man må klargjøre formålet med studien, innhente forhåndskunnskap om emnet som skal undersøkes og innhente kunnskap om ulike intervju- og analyseteknikker, og bestemme hvilken man skal benytte for å innhente den kunnskapen man ønsker. (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 121) I forbindelse med denne masteroppgaven har dette innebåret arbeid med problemstilling og tematisering av studien, og å lese om intervjuundersøkelser etter at beslutningen ble tatt om å bruke kvalitativt intervju som metode for oppgaven. Når det gjelder kunnskap om temaet, i dette tilfellet jazzkomposisjon, hadde jeg allerede et godt utgangspunkt basert på min utdannelse og min egen erfaring med å komponere musikk.

Kvale og Brinkmann påpeker at en stor del av intervjuundersøkelsen bør finne sted allerede før det første intervjuet gjennomføres, og at man bør ha intervjudesignets tidsdimensjon i tankene helt fra den første tematiseringen til den avsluttende rapporteringsfasen. Særlig når man jobber mot en tidsfrist kan dette være viktig å tenke på, og jeg bestemte meg tidlig for en tidslinje som jeg har fulgt i forhold til intervjuundersøkelsen. Jeg jobbet med bakgrunnskunnskap og forberedelser først, og gjennomførte alle intervjuene i løpet av høsten 2015 etter at jeg hadde fått tid til både å gjøre avtaler med de informantene jeg ønsket<sup>12</sup> og gjort de nødvendige forberedelser.

Til intervjusituasjonen hadde jeg, etter å ha avklart hvilke komponister som skulle delta i undersøkelsen, forberedt en intervjuguide. Denne gjorde jeg små endringer i tilpasset hver komponist, men hovedspørsmålene var de samme. Til et semistrukturert intervju kan intervjuguiden inneholde både en oversikt over emner som skal dekkes, og forslag til spørsmål. I mitt tilfelle har jeg formulert tematikken i undersøkelsen gjennom spørsmål i intervjuguiden, uten at jeg nødvendigvis har benyttet de samme formuleringene i intervjuene. I intervjusamtalene har jeg i størst mulig grad forsøkt å komme innom alle temaene jeg har

---

<sup>12</sup> Jeg hadde fem førstevalg til intervjuobjekter som jeg forespurte, og mine informanter er fire av disse. Den femte kandidaten hadde ikke anledning, men tilbød meg å sende spørsmål på epost. Jeg valgte å ikke gjøre dette, og kun fokusere på de fire andre komponistene da det siste intervjuet ville ha skilt seg såpass mye fra de resterende i form og jeg ikke ville hatt den samme muligheten til å følge opp interessante temaer underveis.

skissert på forhånd på en naturlig måte. Dermed endres både spørsmålsformuleringene og rekkefølgen i de ulike temaene noe i forhold til intervjuguiden, fra intervju til intervju.

*Det vil variere fra undersøkelse til undersøkelse om spørsmålene og deres rekkefølge er strengt forutbestemte og bindende for intervjueren, eller om det er intervjuerens skjønn og taktfullhet som er avgjørende for hvor nær han vil holde seg til guiden og hvor mye han vil følge opp de intervjuedes svar og de nye retningene de kan åpne for. (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 143)*

Jeg begynte alle mine intervjuer, etter en presentasjon av temaet og undersøkelsen, med å be informanten om å kort oppsummere sin bakgrunn, og hvor vedkommende følte seg mest hjemme sjanger- og besetningsmessig, som komponist. På den måten får jeg informantenes personlige tilnærming til temaet, og kan lettere knytte tanker om komposisjonsprosessen til enkelte musikalske prosjekter eller konkrete låter. Hvordan denne litt generelle oppsummeringen utartet seg, var dermed direkte med å bestemme hvordan jeg kunne knytte temaene sammen og hvilken rekkefølge de ulike spørsmålene ble tatt opp i. Videre inneholdt intervjuguiden blant annet følgende temaer og spørsmålsformuleringer, som ble tatt opp i intervjuene:

- Hvordan vil du selv beskrive musikken du skriver?
- Hvorfor er det (eller er det ikke) å regne som jazz?
- Hvordan finner/opsøker du inspirasjon?
- Hvilke ulike faser er det i komposisjonsprosessen?
- Er det store forskjeller på prosessen fra komposisjon til komposisjon?
- Hva slags bilde har du av det endelige produktet når du begynner på en ny komposisjon?
- Er du bevisst på å ta vare på den første idéen gjennom prosessen?
- Kommer den første idéen til uttrykk i den ferdige komposisjonen?
- Hvor sentralt er genuin inspirasjon, kontra godt håndverk, i din komposisjonsprosess?
- Hvor sentralt er improvisasjon i din komposisjonsprosess?

- Hva motiverer deg til å skrive musikk?
- Hvem skriver du musikk for?
- Hvordan ønsker du at musikken din skal appellere til et publikum?

I tillegg ble det stilt en rekke oppfølgingsspørsmål, og andre spørsmål som var tilpasset hver enkelt komponist og deres musikalske bakgrunn.

### **3.4 Transkripsjon**

Som jeg har nevnt tidligere, har jeg gjort lydopptak av alle intervjuene. Jeg har deretter foretatt alle transkripsjoner selv, selv om dette har tatt en del tid, og sittet igjen med svært mange sider tettpakket tekst. Kvale og Brinkmann (2009) skriver at det i de fleste intervjuundersøkelser er en sekretær som transkriberer opptakene, men at forskere kan velge å transkribere selv for å sikre de mange detaljene som er relevante. Når jeg transkriberer selv husker jeg også til en viss grad de sosiale og emosjonelle aspektene ved intervjusituasjonen, og har allerede påbegynt meningsanalysen av det som ble sagt.

I transformasjonen fra en samtalesituasjon til tekst, er det en del valg som må tas. Det som har vært en muntlig tale, hvor man gjerne ordlegger seg annerledes enn man ville gjort om man skrev, skal gjøres om til et forståelig og sammenhengende skriftspråk. I intervjusamtalen som gjennomføres ansikt til ansikt, kan man underbygge eller til og med endre meningsinnholdet i det som blir sagt gjennom pauser, kroppsspråk og tonefall. I en ordrett transkripsjon vil slike ting forsvinne, og man vil kanskje ikke vite om noe er ment som en spøk, eller er spesielt viktig for intervjupersonen, og meningsinnholdet i den ferdige teksten kan også oppleves svært forskjellig avhengig av hvilke valg man gjør vedrørende så tilsynelatende små ting som for eksempel tegnsetting. Det er en fordel jeg har hatt ved å transkribere intervjuene selv, at jeg allerede i den fasen kunne gjøre notater i transkripsjonene angående fortolkningen av ulike utsagn.

I sitatene som er gjengitt fra intervjuene i denne oppgaven, er i størst mulig grad meningsinnholdet gjengitt på en best mulig måte. Det vil si at jeg i noen tilfeller har fjernet fyllord som vi ubevisst bruker mye av i muntlig dagligtale, som for eksempel "liksom" eller

”på en måte”. Alle sitatene i den form de er gjengitt her har jeg sendt til informantene før innlevering av oppgaven, for eventuelle innspill eller omformuleringer, og fått samtykke til å bruke.

### 3.5 Koding og analyse

Som man enkelt nok forstår, er det en lang vei fra den direkte transkripsjon av et intervju til noe som kan presenteres for eksempel i en forskningsartikkel eller en masteroppgave. Kunnskapen som produseres i en intervjusituasjon, må analyseres og ses i sammenheng med problemstillingen man jobber ut ifra. Kvale og Brinkmann (2009) presenterer tre ulike former for intervjuanalyse: Analyser med fokus på mening, analyser med fokus på språk og mer generelle analyser. Av generelle analyser trekker de frem ”bricolage, en eklektisk kombinasjon av mange forskjellige former for analyse” (s. 204), og teoretisk lesning, der man leser transkripsjonene med ulike teoretiske standpunkt og fortolker innholdet i lys av det. I mitt arbeid har fokuset ligget på analyser med fokus på mening, og det første steget i en slik analyseprosess er koding av intervjuene.

*Codes are labels that assign symbolic meaning to the descriptive or inferential information compiled during a study. Codes usually are attached to data “chunks” of varying size and can take the form of a straightforward, descriptive label or a evocative and complex one (e.g. a metaphor). (Miles, Huberman, & Saldaña, 2014, s. 71-72)*

Å bruke koder har mange formål i kvalitativ dataanalyse. Ved å kode og kategorisere det empiriske materialet får man enklere reflektert over hvilken relevant informasjon som finnes og hvilken betydning det har for undersøkelsen, og man kan lete etter mønstre, tematiske likheter og forskjeller, og overlappende kategorier. Richards (2005) skiller mellom tre ulike former for koding: beskrivende, tematisk og analytisk koding (min oversettelse).

*Beskrivende koding* innebærer å lagre informasjon om informanten det er snakk om, for eksempel kjønn, alder og yrke. Dette kan minne mer informasjon som er nyttig i kvantitative analyser, men kan også være viktig å ta i betraktning dersom noen av disse tingene skulle kunne påvirke vedkommendes utsagn om enkelte temaer. I min undersøkelse kunne det for

eksempel tenkes at alder og erfaring, eller om man har en formell musikkutdannelse, kunne gjøre utslag i forbindelse informantenes synspunkt på enkelte emner.

*Tematisk koding* er merkingen av ulike deler av teksten med etiketter i henhold til emne. I min koding har jeg for eksempel en kode kalt ”improvisasjon”, og kan på den måten finne frem til og sammenlikne de ulike komponistenes utsagn om dette temaet. Denne delen av kodingsarbeidet finnes det ulike dataprogram som kan bistå forskeren med, men jeg har av to grunner valgt å gå gjennom transkripsjonene og gjøre dette selv. I normale tekstbehandlingsprogram har jeg allerede funksjoner som kan hjelpe meg å finne frem til enkelte ord og temaer i teksten, og legge inn mine egne notater på en oversiktlig måte. Selv om dette tar tid, ville det også ta en del tid å sette seg inn i et program for dataanalyse for å kunne bruke det på en mest mulig effektiv måte. I tillegg merker jeg meg at jeg har hatt godt utbytte for min egen påfølgende meningsanalyse av å ta meg tiden til å gjennomgå tekstene såpass grundig. Hver gang jeg leste transkripsjonene kunne jeg danne meg et tydeligere bilde av helheten i det som ble sagt, og koble det jeg leste mot utsagn fra de andre informantene som jeg kunne huske stadig bedre.

*Analytisk koding* (Richards, 2005) brukes for å referere til koding som oppstår gjennom fortolkning av og refleksjon over meningsinnholdet. På den måten kan vi også kalle det for meningsanalyse, og det er til en viss grad involvert i alle formene for koding. Den analytiske kodingen skiller seg ut ved at man stiller nye spørsmål til utsagn i teksten. Når man leser gjennom teksten kan man, i stedet eller i tillegg til å legg til en tematisk kode, for eksempel spørre seg ”hvorfors er dette interessant?” eller ”hvordan kan dette ses i sammenheng med ...?”.

I min analyse av funnene i intervjuundersøkelsen, som jeg vil presentere i de neste to kapitlene, har jeg i tråd med problemstillingen i stor grad stilt spørsmål om hvorfor mine informanter jobber som de gjør, om de kan sammenliknes i sine utsagn om ulike temaer, og om de kan ses i forhold til teorigrunnlaget og de utvalgte studiene jeg presenterte i kapittel 2.



## 4 RESULTATER

I dette kapittelet vil jeg fokusere på de fellestrekkene som har kommet frem i mine intervjuer, og som på den måten kanskje kan antas å være generelle trekk ved komposisjonsprosessen i denne typen moderne jazzkomposisjon. I den grad informantene har motstridende eller forskjellige synspunkter på ting, eller synspunkter og erfaringer jeg opplever at bør drøftes grundigere, vil jeg fokusere på dette i kapittel 5.

### 4.1 Idéfasen – improvisasjon blir komposisjon

*Hvordan man får idéer? Det er jo ofte noe man har hørt, noe man blir inspirert av. Det trenger ikke være musikk, det kan være hva som helst. Alt mulig. Her om dagen hørte jeg noen kirkeklokker som ga meg en idé til en låt. (...) Jeg hadde en idé nylig som var et rytmisk konsept med to stemmer som går i ni, der den ene er 8-gruppert og den andre er 9-gruppert, og det går opp etter to takter. (Marius Neset)*

Det finnes mange måter å komme opp med idéer til en ny komposisjon. Man kan få idéer for eksempel fra noe man har hørt, sett eller opplevd, eller man kan bruke teknikker for å konstruere nye ideer. Den mest åpenbare likheten ved komposisjonsprosessene til de intervjuede informantene, finnes i den aller første fasen av prosessen. Det klart vanligste, for alle fire, er å begynne med å improvisere frem idéer som kan bli utgangspunkt for nye komposisjoner. Som det første steget i en kreativ prosess setter man seg ned med piano eller gitar, eventuelt andre instrumenter<sup>13</sup>, og forsøker å finne på nye motiver, temaer eller melodier som kan brukes.

Man gjør gjerne opptak av det man spiller i denne fasen, så man senere kan gå tilbake og plukke ut de idéene som er gode nok til å bli utgangspunkt for en hel komposisjon. Det er både positive og negative sider ved å jobbe på denne måten. For det første kan det gi et stort antall mulige startpunkter for videre arbeid, som kan gi inspirasjon til hvordan en eventuell komposisjon skal bli. Man kan imidlertid også risikere at man sitter igjen med et stort antall

---

<sup>13</sup> Dette påvirkes selvsagt av komponistens eget hovedinstrument, og Neset benytter for eksempel i enkelte tilfeller saksofon i denne fasen, da han også i stor grad skriver musikk der saksofonen er det mest sentrale elementet. Piano er nok likevel det mest universelt brukte hjelpemiddelet her. På piano og gitar har man dessuten den fordel at man enkelt kan spille både melodier og akkorder.

små motiver og melodier som ikke holder mål, og ikke kan brukes, eller at man ikke kommer opp med noe i det hele tatt.

*Jeg har en del materiale som ikke har blitt utgitt, eller som ikke har vært brukt til noe konkret prosjekt. Men det er sjelden at det har vært veldig lange stykker, som regel er det bare korte startpunkter eller skisser. Jeg tenker at det viktigste man gjør, det er å finne et startpunkt for en låt. Du kan jo tenke deg at du har fått et bestillingsverk, og tenker "Javel, så fint å få skrive en og en halv time med musikk!", og så setter du deg ned: "What do I do now?!" (Jan Gunnar Hoff)*

En annen side ved å skape idéene sine på denne måten, er det utøvende aspektet som kommer inn i komposisjonsprosessen. På denne måten kan komposisjonen bli farget av komponistens utøvende praksis og estetiske sans som musiker. Denne sammenhengen mellom rollene som utøver og komponist vil jeg drøfte nærmere i kapittel 5.

Det er også andre måter å jobbe på for å komme i gang med en ny komposisjonsprosess, og Lars Horntveth nevner for eksempel to andre metoder i tillegg til denne typen improvisasjon. Den første er å arbeide med et notasjonsprogram, som Sibelius, og bare plote inn noter. Dette kan bli en ganske teoretisk tilnærming, hvor man kanskje går for den type musikalske løsninger man vet, eller ser for seg, at kan fungere. Når man forholder seg til notasjon fremfor audio, må man også selv se for seg hvordan resultatet vil høres ut når det senere skal spilles på ekte instrumenter. Den andre metoden er å arbeide med et audioinnspillingsprogram, som Logic eller Pro Tools, og spille inn demoer<sup>14</sup> av komposisjonene. Horntveth nevner likevel en erfaringsmessig negativ side ved å jobbe på denne måten:

*Problemet med å starte i et audioinnspillingsprogram, er at man begynner å tenke produksjon litt for fort, og man begynner å prøve å få ting til å låte flott og kult før man egentlig har alle melodiene på plass. For meg er det melodiene og stemningen som er det viktigste, og så kan man produsere det hvordan man vil etter det. Min erfaring er at hvis ikke låta er der i utgangspunktet, så holder heller ikke produksjonen.*

---

<sup>14</sup> På en demo spiller man inn de ulike stemmene/instrumentene, gjerne så nøyaktig som mulig slik man vil sluttproduktet skal høres ut, for å gi en enda tydeligere instruksjon av komponistens intensjoner til musikerne som skal være med å spille enn man kan formidle kun gjennom noter.

## 4.2 En god melodi

Når man så sitter og lytter gjennom en stor mengde opptak fra denne type, forhåpentligvis, idéskapende improvisasjon, hva er det man ser etter? Hvordan vurderer man hvilke idéer som er gode nok til å brukes? Hva prioriterer man som det viktigste elementet i en komposisjon? Jeg vil påpeke at dette er spørsmål jeg ikke stilte selv i noen av intervjuene. Det ble ikke nødvendig, da alle informantene selv kom inn på dette. Det vitner om at komponistene er klar over at det er viktig å ha en bevissthet rundt dette, og alle virker å ha en enighet om at det viktigste elementet en god komposisjon krever, er en god melodi, eller en tilsvarende sterk idé.

*Det er ikke sånn at jeg setter meg ned og tenker at jeg skal skrive noe originalt. Tvert imot, hvis du finner en fin melodi, og den idéen er sterk nok, så kan du nesten skrive en hel symfoni bare basert på den idéen. (...) Jeg er opptatt av at det skal være ett element som ikke er for hemmelig, en veldig klar melodi eller en veldig klar akkordprogresjon, noe som gjør at det ikke drukner i noe altfor komplekst. (Marius Neset)*

*I hovedsak er mine komposisjoner utgått fra en form for melodisk tankegang. For meg er en god komposisjon som en god låt<sup>15</sup>. Den må ha en gjenklang, på en måte ha sitt eget liv, og den må kommunisere med publikum. (Jan Gunnar Hoff)*

*Jeg søker ofte en trygg og god melodi, og fine akkorder. (...) Jeg har blitt mer og mer opptatt av en god melodi, og mindre av det arkitektoniske i arrangementene, det er kanskje en modningsgreie. (Marius Iglund)*

*Det må være en melodi først, det er det som blir god musikk. Med en gang jeg føler jeg har ett eller annet, så tar jeg det opp, men for at jeg skal ta det videre, skrive det ned på noter eller spille det inn ordentlig, så må den melodien være ferdig. Og så kan man gjøre resten senere, alt krydderet rundt – arrangementen og produksjonen. (Lars Horntveth)*

Dette fokuset på en god melodi underbygger også Smith Brindle (1986) som påpeker at selv om harmonikk, klangfarger eller perkussiv rytmikk kan være bærende elementer i et musikkstykke, er melodien generelt sett den viktigste faktoren. Dette har i stor grad å gjøre

---

<sup>15</sup> Uttrykket "låt" kan i enkelte tilfeller tolkes på flere måter. I denne sammenhengen, tolket jeg det nær synonymt med melodi, eller et element som har den samme funksjonen som en melodi. Hoff snakket her ikke om elementer som arrangement, akkompagnement, produksjon eller eventuelle improvisasjonspartier, men om identiteten og det meningsbærende elementet i det som er komponert.

med lytterens opplevelse. Melodien er i mange tilfeller<sup>16</sup> det elementet som gir størst grad av gjenkjennelse, og vi kan ofte kjenne igjen et musikkstykke bare ved å høre et svært kort utdrag av melodien. Man bør derfor etterstrebe å lage melodier som er distinktive og har klare, bestemte former. Melodiene kan imidlertid gjerne være enkle, man trenger ikke lage noe svært komplekst for å lage noe unikt. Veldig mange melodier er tross alt basert på de samme typene skala- eller akkordmønstre, men skilles likevel tydelig fra hverandre gjennom enkelte, av og til svært små, forskjeller. En melodi er bygd opp av, og gjenkjennes gjennom, to hovedkomponenter (Smith Brindle, 1986, s. 13):

- Toner i en gitt rekkefølge, stigende og synkende.
- Rytmask design, som gjør at tonene forholder seg til hverandre i tid.

Det er kombinasjonen av disse, kanskje særlig den rytmiske presentasjonen av forholdsvis ukompliserte tonemønstre, som gir en melodi dens særegenhet. Smith Brindle presenterer noen eksempler fra den klassiske musikkhistorien på slike tydelige melodier man raskt kjenner igjen. Jeg har her valgt å transkribere og trekke frem to utdrag av melodier skrevet av Jan Gunnar Hoff og Marius Igland som jeg, basert på disse kriteriene, ser på som sterke melodier. Alle mine informanter skriver tidvis ganske kompleks musikk, og det er ikke alltid melodien er det første som treffer en som lytter i begynnelsen av låtene. Selv om det likevel finnes sterke melodier i komposisjonene kan de også komme til uttrykk senere i låta, eller i en stemme lenger bak i lydbildet – for eksempel som en basslinje. En parallell kan trekkes til moderne populærmusikk, hvor en *hook*, et svært gjenkjennelig element, er veldig viktig. Likevel kommer den ikke nødvendigvis i begynnelsen av låta, men heller i refrenget. Jeg har valgt disse to eksemplene fordi det er låter som man fra aller første takt kan kjenne igjen på den tydelige melodien.

---

<sup>16</sup> Jeg vil påpeke at Smith Brindle skriver om klassisk musikk, men dette synes også å være tilfelle i musikken jeg skriver om. Et unntak fra påstanden kan være pop- og rockemusikk, hvor et gitarriff e.l. ofte kan være det mest gjenkjennelige.



**"The Return", fra platen "In Town" (Hoff, 2003)**

Allerede ut ifra de seks åttendelene trompeten spiller i opptakten, en brutt Bb-dur treklang som lander på tersen i den neste akkorden, Ess-dur, kan man kjenne igjen denne låta. Det er en forholdsvis enkel, diatonisk melodi, selv om det harmoniske grunnlaget også inneholder akkorder som er fremmede i tonearten. I disse første åtte taktene, er det en synkende hovedlinje i melodien, fra høy Bb og ned en oktav, der alle skalatonene med unntak av septimen betones etter tur. Det er likevel, som Brindle påpeker at er vanlig, den synkoperte rytmikken som bidrar sterkest til denne melodis unike identitet. Et liknende fokus på synkopert rytmikk se vi i Marius Iglands låt "Valuing the Sacred":



**"Valuing the Sacred" fra platen "Memory Happens Now" (Mirage Ensemble, 2014)**

I tillegg til de nevnte synkopen i melodien, og tonenes rytmiske forhold til hverandre, er bruken av stigende, forholdsvis store intervaller det som gjør denne melodien så gjenkjennbar. Bare i disse første åtte taktene finner vi seks stigende sekster, en stigende kvint og en stigende septim. Selv om det videre i låta kommer variasjoner over denne rytmikken, bevares identiteten som ligger i denne melodien.

### 4.3 ”Kill your darlings” – å gjøre de nødvendige justeringene

*Noe av det som har blitt viktigst for meg, er den evnen til å ”kill your darlings”. Hele tiden. Hvis jeg har laget noe som er veldig fett, så kan det likevel være ett eller annet som gjør at jeg ikke synes det fungerer i sammenhengen, men da kan jeg gå inn og si at det ikke passer. (Marius Neset)*

Man kan underveis i en komposisjonsprosess oppleve å få en sterk tilknytning til en idé eller en melodi, som man ønsker at man skal kunne videreutvikle til noe bra, men oppdage senere i prosessen at den ikke holder mål. Eller man kan oppdage at man har noen favorittløsninger og –virkemidler, som man kanskje bruker for ofte, i for mange komposisjoner. Uttrykket ”in writing, you must kill your darlings” ble introdusert av den amerikanske forfatteren William Faulkner<sup>17</sup>. I det ligger en oppfordring til forfattere, og i andre betydninger av ordet ”writer”, også komponister, om å bli bevisst på, og venne seg av med, å bruke de samme virkemidlene om og om igjen. Det dreier seg rett og slett om at selv om man har sterke følelser for noe man har skapt må man være i stand til å se om det ikke er bra nok, og man må være sterk nok til å ta det vekk om så er tilfelle. Dette inngår i komposisjonsprosessen i fasen for justeringer (Pohjannoro, 2014), og Marius Igland påpeker at komposisjonsprosessen ikke er ferdig selv om man har et utkast til en komposisjon.

*Jeg er aldri sikker på kvaliteten på materialet før jeg har prøvd det ut, og fått respons. Det som er veldig viktig å tenke på i forhold til komposisjonsprosessen, er at den fortsetter i bandet. Så det jeg har skrevet i Sibelius er på en måte så langt jeg tenker, så tar jeg med noter og så prøver vi det ut. (...) Jeg er alltid veldig spent på hvordan det låter med ekte musikere, og jeg prøver å ikke gi for strenge rammer først. Noen ganger prøver jeg å ikke si noen ting, bare se hvordan det låter, og så får man på en måte opp et speil man kan vurdere ut ifra. (Marius Igland)*

Muligheten for å gjøre justeringer på komposisjonen underveis i en innøvingsprosess er særlig tilstede når man komponerer musikk til et band man selv er med i, noe som er gjeldende for alle mine informanter. Selv om man har forholdsvis gode digitale, auditive hjelpemidler tidligere i prosessen, er det som Igland påpeker først når musikken spilles med ekte musikere, på ekte instrumenter, at man får en slags bekreftelse på hva som fungerer eller

---

<sup>17</sup> <http://www.iouart.co/2013/10/kill-your-darlings-real-meaning-and.html> (Hentet 04.03.2016)

ikke. Hos mine informanter er det imidlertid sjelden det gjøres store endringer så sent i prosessen. Om noe er det gjerne mindre justeringer av ting som form og rollene til instrumenter som er mindre detaljstyrt av komponisten, med enkelte unntak, som trommer og bass.

Som premisset for denne undersøkelsen tilsier, har vi imidlertid å gjøre med komposisjoner som i stor grad er ferdigstilt og svært godt gjennomtenkt før de spilles for første gang.

*Ofte er det veldig ferdig arrangert [før jeg tar med en ny låt til bandet]. Men jeg sier alltid til folk at når de kan musikken, kan de prøve å gamble og gjøre sine egne ting. For meg så er det helt nødvendig, ellers er det ingen vits i å spille med andre musikere. Jeg kan ikke spørre de jeg har nå, som er så vanvittige improvisatorer, om å spille helt strengt det som står på nota. Det ville jeg ikke synes var noe gøy heller, jeg gjør jo også andre ting hele tiden. (Marius Neset)*

#### **4.4 Motivasjon**

Relatert til den tidligere forskningen jeg skrev om i kapittel 2, var noe av bakgrunnen for min intervjuundersøkelse et ønske om å finne ut om mine informanter kunne sies å passe inn i Holtz' (2009) kategorier av komponisttyper og/eller Pohjannoro (2014) og Bennets (1976) forslag til faser i komposisjonsprosessen. Her trekker jeg noen linjer til Holtz' studie, så kommer jeg tilbake til de ulike fasene i komposisjonsprosessen i neste delkapittel.

Holtz' kategorier, avantgardister, neo-romantikere og selvutleverende komponister, dreier seg stort sett om komponistens motivasjon for å skrive musikk. I mine intervjuer tok jeg ikke opp disse konkrete kategoriene for å spørre informantene om hvor de følte de passet inn, da jeg ikke ville "tvinge" noen inn i en kategori som ikke nødvendigvis var dekkende. I stedet spurte jeg alle informantene om hvorfor de begynte og komponere musikk, hva som motiverer dem, og hvordan de forholder seg til publikum. Ut ifra disse svarene har jeg så forsøkt å argumentere for hvordan informantene best kan plasseres i disse kategoriene. Selv om det fremkommer enkelte tydelige likheter mellom svarene og Holtz' beskrivelser, er det også enkelte overlappende faktorer. Det later likevel til å være flest likheter mellom mine informanters utsagn, og kjennetegnene som beskriver selvutleverende komponister. En interessant bemerkning er at alle tre jazzmusikerne i Holtz' studie var av denne typen, selv om

en av dem, som også komponerte klassisk musikk, senere i livet gikk over til å beskrive seg som avantgardist.

*Jeg hadde vel gått på veggen om jeg ikke [skrev musikk]. Det er det som driver meg. Jeg må være kreativ, jeg må føle at jeg skaper noe. (...) Jeg vet ikke hvordan det ble sånn, men for meg har det alltid vært sånn. Jeg har skrevet musikk siden jeg var seks år gammel; ut ifra de to akkordene jeg kunne, lagde jeg låter. (...) Før var det alltid for meg selv, at [jeg skrev] ting jeg selv skulle spille. Det er det jeg liker best å gjøre, for da føler jeg at jeg har kontroll. Det er vel ingen som vet hvordan min musikk skal spilles bedre enn meg selv, så veldig ofte skriver jeg med sax i sentrum, for da kan jeg styre det fra første stund.*  
(Marius Neset)

Det Neset sier her, er relativt gjennomgående hos mine komponister. Eget behov er et fellestrekk for mine informanternes motivasjon. Jan Gunnar Hoff og Lars Horntveth har skrevet noe mer musikk enn de to andre der de ikke selv deltar som musikere, men likevel ligger hovedtyngden av det som komponeres på musikk som komponistene selv skal være med å spille. Holtz skriver følgende om de selvutleverende komponistene:

*The musician has to radically express him or herself and nothing else. Hence, there is no room for any considerations of the listeners' reactions. The motivation for these musicians to create music is the wish to express themselves by means of music. This wish is experienced as a vague desire. Many of these artists state that they would perish or go crazy without the possibility to express themselves in their music. Some of the representatives of this group experienced early in their lives that they can express themselves easier through music than through words. For this group, a composition process relying heavily on improvisation is typical. (Holtz, 2009, s. 221)*

Mine informanter, selv om de alle er musikere og selvsagt forholder seg til publikum i en live-situasjon, fokuserer i svært liten grad på publikum i løpet av komposisjonsprosessen. Både Marius Neset og Lars Horntveth nevner en bevissthet på at ikke publikum skal kjenne igjen eventuelle referanser og inspirasjonskilder, men dette er like mye en bevissthet på at ikke musikken skal være for lik andres eller ens egne tidligere komposisjoner. Jan Gunnar Hoff påpeker viktigheten av at musikken kommuniserer med et publikum, men vedgår at dette ikke er noe han tenker på så tidlig som i komposisjonsprosessen. Som et ideal trekker han frem et eksempel fra en svært kjent sanger og låtskriver:



*Jeg så et intervju med Joni Mitchell<sup>18</sup> en gang, hvor hun ble spurt hvorfor det hadde gått så bra med henne. Da sa hun at det hadde noe å gjøre med at hun skrev musikk for seg selv. Hun skrev musikk for å uttrykke sine egne følelser, for seg selv, og så var hun i den heldige situasjonen at det også var en del andre som likte det. Så jeg oppdaget at musikk, hvis den på en måte er levd, hvis du føler noe gjennom den, hvis du har en stemning som stikker litt dypt i deg selv, og tør å stå for det, så kan det treffe andre også. (Jan Gunnar Hoff)*

Et siste aspekt som er et fellestrekk ved flere av informantenes motivasjon, er den ferdige komposisjonen. Flere kom inn på at det gir en egen tilfredshet å ferdigstille en komposisjon, noe håndfast som varer, som man har laget selv.

#### **4.5 Fasene i komposisjonsprosessen**

Som vi så i kapittel 2, har det tidligere blitt gjort forsøk på å dele komposisjonsprosessen inn i ulike faser. At det er flere ulike faser i en komposisjonsprosess er det liten tvil om, men det trenger slett ikke være de samme fasene man går gjennom hver gang man komponerer noe nytt. Sett i lys av mine informanters synspunkter på sin egen praksis, fremstår for meg Bennets (1976) faser som et ideal for den mest tradisjonelle typen komposisjon. Om man klarer å holde seg til disse fasene med en forholdsvis god flyt i arbeidsprosessen vil dette både være en god og effektiv måte å jobbe på, og det er sannsynlig at man vil komme frem til et godt resultat. Alle mine informanter beskriver en komposisjonsprosess som likner svært mye på dette, men det er også en større grad av variasjon i arbeidsmåtene som gjør at jeg ikke kan konkludere med at Bennets faser er tilsynelatende allmenngyldige. Som nevnt i kapittel 4.1, fortalte Lars Horntveth at han hadde tre forskjellige måter å jobbe på:

*Det er på en måte en metode for meg til å skape forandring for meg selv. Noen ganger så skriver jeg kun i Sibelius og gjør alt der, bare plotter inn musikken på noter og uten å forholde meg til audio i det hele tatt. Andre ganger så dropper jeg Sibelius fullstendig, og bare lager demoer, og så blir de demoene enten til en plateinnspilling, eller at man bare fortsetter på demoen i Pro Tools. Den siste Jaga [Jazzist]-plata, for eksempel, den er laget sånn. Der har jeg starta på en demo, men etter hvert blir den mer og mer ferdig,*

---

<sup>18</sup> Se <http://www.jonimitchell.com/>

*mer og mer innspilt. Den tredje versjonen er å sitte med gitar eller piano, for å bare lage idéene.* (Lars Horntveth)

Vi vet at det de siste 40 årene har skjedd mye hva angår teknologiske hjelpemidler, og det benytter de fleste komponister seg av i dag – også innenfor klassisk musikk. Ved ulike måter å benytte seg av disse hjelpemidlene, blir også prosessen seende annerledes ut. Når man benytter seg av notasjonsprogram kan man fortsatt gjøre det på samme måte som før, og kun bruke det til å notere det man allerede har laget. Ved denne måten å jobbe på er det sannsynlig at prosessen vil likne mye på det Bennet beskriver. Man kan imidlertid også bruke denne type programvare til å skape idéene underveis, mens man skriver, i tillegg til at man fortløpende kan lytte til det man har laget, og da vil prosessen kunne bli en annen. Grunnen til det er todelt: For det første er det et mangfold mulige rekkefølger å lage de forskjellige elementene i en komposisjon. Man kan for eksempel skape del for del, stemme for stemme, eller man kan lage er tilnærmet ferdig akkompagnement som man kan improvisere frem en melodi over. For det andre kan man, når man fortløpende kan lytte til det man har skrevet ned, i stor grad overlape de ulike fasene. Man kan allerede fra man har skrevet de første par taktene begynne å gjøre justeringer (Pohjannoro, 2014) og ”elaboration and refinement” (Bennett, 1976), og deretter gå tilbake til det som kunne ha vært en tidligere fase og jobbe videre derfra.

Som jeg tok opp i kapittel 2 er en av hovedforskjellene mellom Bennets og Pohjannoros forslag til faser tilstedeværelsen av det Pohjannoro (2014) kaller en krise. Denne krisen beskrives som en oppsamling av problemer og ubesvarte spørsmål som har dukket opp underveis i komposisjonsprosessen. Komponisten har, når disse har dukket opp første gang, valgt å gå videre, da han ikke har hatt full oversikt over hva slags innvirkning disse avgjørelsene senere ville få for den helhetlige komposisjonen. På et eller annet tidspunkt må han likevel gå tilbake og finne løsninger på disse problemene, og det er det som beskrives som krisen.

Dette er et interessant element, men siden det her er snakk om en studie av en enkelt komponist, og ett enkelt verk, er dette etter min vurdering ikke en fase som bør være med i en mer generell beskrivelse av komposisjonsprosessen. At slike kriser likevel forekommer, er imidlertid noe av det som gjør det enda vanskeligere å lage en slik standardisert, generell beskrivelse av de ulike fasene. Ut ifra informasjonen jeg har fått gjennom min egen

undersøkelse mener jeg noe av problemet med å ha "krisen" som en egen fase, er at denne typen problemer tilsynelatende kan oppstå når som helst i komposisjonsprosessen, parallelt med de andre fasene, og det er en individuell vurdering for hver enkelt komponist når og hvordan de skal løses.



## 5 VIDERE DRØFTING

### 5.1 Kombinasjon av rollene som utøver og komponist

Alle mine informanter er, som påpekt gjentatte ganger, musikere selv, og en stor del av materialet de komponerer er til eget bruk. Det gjør at det er noen vesentlige forskjeller fra en komposisjonsprosess der en komponist skriver musikk for et annet, kanskje ukjent, ensemble. For det første blir musikken som oppstår farget av komponistens egne utøvende ferdigheter og preferanser. Når idéene skapes gjennom improvisasjon på instrumentet, som vi har sett at de ofte gjør, kommer komponistens egne, spillemessige karakteristikk til uttrykk allerede i idégrunnlaget til en ny komposisjon.

*Man har jo noen veier man går, noen kanaler som er ferdig lagt i måten å spille på, i forhold til hva man har øvd på og hva man kan på instrumentet. Hva som fysisk er mulig. Og så er det de valgene man tar akkurat der og da, sånne smaksmessige ting. Når man har spilt en tone og hørt på den, hva blir det neste? Går den opp eller ned? Det kan jo være at det er en slags følelse eller intuisjon. (Marius Iglund)*

Det andre aspektet er at man ikke kun skriver musikk spesielt tenkt for seg selv som musiker, men også sine medmusikere. Komponistenes hovedprosjekter består av musikere de etter hvert kjenner svært godt, og de evner dermed å tilpasse arrangementene og stemmene til hver enkelt musiker og deres unike kvaliteter. Denne tankemåten går innenfor jazzkomposisjon tilbake til Duke Ellington og hans storband. Ellington sa selv, i dokumentarfilmen ”Love You Madly” fra 1965, følgende om dette fokuset:

*Personalized arranging is about arranging with all the better characteristics of the performer in mind, and with deep consideration for the limitations of each one. As you know, there’s no musician in any kind of music who doesn’t have some limitations, and this is a little problem which is very interesting to handle when you’re writing. And it pays off when you hear the result of it. (Argue, 2013)*

Alle mine informanter forteller også om hvordan de tar hensyn til sine musikere i komposisjonsprosessen. Ikke bare i forhold til hva de skriver, men også hva de *ikke* skriver. Når du kjenner musikerne som skal være med å spille musikken din godt vet du både hvor du

som komponist må legge klare føringer for å få det slik du vil, og hvor du kan og bør gi musikerne frihet til å improvisere eller til å spille fritt innenfor visse rammer.

Når man bare legger disse rammene til grunn for enkelte av musikerne, blir også innøvningsfasen en relevant del av komposisjonsprosessen. Hvordan de ulike musikerne tolker musikken får innvirkning på resultatet, og det er ikke sikkert deres tolkning samsvarer med det komponisten opprinnelig hadde tenkt. Når komponisten er med i ensemblet har han dermed et slags overoppsyn med tolkningen, og må ta beslutningen om å enten korrigere de andre eller innse at den nye måten å tolke det på kanskje er en enda bedre løsning.

*Jeg elsker jo den blandingen, altså en kombinasjon av at mye er tenkt, mye er skrevet og arrangert ut, men samtidig at man hele tiden kan være spontan og impulsiv, og man kan ta låtene i nye og nye retninger. Men det kreves at man kan det veldig godt. (Marius Neset)*

## 5.2 Originalitet

Som vi har sett tidligere, så har komponistene en bevissthet rundt det å skape noe som ikke likner for mye på det de selv har gjort før, eller det andre musikere har gjort. Dette er en tankegang som har vært aktuell for mange kunstnere opp gjennom historien, innenfor flere kunstdisipliner (Shiff, 1984). Originalitet kommer til syne i kunsten, i dette tilfellet komposisjonen, gjennom to ting. For det første må den fremstå som unik, og ikke som en kopi eller etterlikning av noe som er skapt tidligere. I tillegg bør også komposisjonen være et unikt uttrykk for komponisten selv.

*The hall mark of originality is the individual character which is peculiar to the work and all its component parts; in a manner of speaking, the resemblance to the creator of that which is created. (Friedländer, 1941, s. 148)*

Det siste aspektet har jeg inntrykk av at kommer mer automatisk i mine informanternes tilfeller, mens den første bevisstheten jeg nevnte i stor grad er gjeldende. Da er det gjerne en bevissthet tilstede som tar hensyn både til variasjon av komposisjonsmetoder, virkemidler og stiler for komponistens og bandets skyld, men også for å skape noe som gir lytterne et møte med noe nytt.

*Vi prøver alltid å gjøre noe som er radikalt forskjellig fra forrige album, som et mål. Og så er det jo det at man lager jo alltid musikk, og det er en vanskelig oppveiting om man skal lage musikk for at bandet skal ha det kult og spille gøy ting, eller om man skal lage musikk som står for seg selv uten at det har noe personlig. For meg, som vet at vi skal spille disse låtene i 2-3 år fremover, kanskje mer, er det et poeng at det er gøy og kult å spille det, men det må jo først og fremst være bra musikk. (...) Det sjangermessige er på en måte noe vi alltid prøver å fordekke. Vi er jo inspirert av forskjellige sjangere, og veldig mange typer artister, men så tar vi det inn i Jaga [Jazzist] og prøver å snu og vende på det så du ikke catcher hva vi er inspirert av. (Lars Horntveth)*

Likevel er det en vanskelig balansegang her. Hvis man får for stort fokus på å skulle lage noe helt nytt og originalt, som ikke likner på noe som er laget før, kan man fort bli nødt til å lage noe som er mer komplekst enn det man ønsker. Alle mine informanter understreker at kompleksitet i en komposisjon ikke er noe mål i seg selv, og heller må være musikalsk begrunnet av hovedidéene i komposisjonen. Om man bryter ned en komposisjon i små nok deler og analyserer dem, kan man finne elementer som man antakelig har hentet enten fra musikalske inspirasjonskilder eller egne tidligere arbeider. Både Marius Neset og Jan Gunnar Hoff snakket om dette. Neset fortalte en anekdote om en klassisk komponist som, når han komponerte, mente han hadde 50 prosent som han visste ville fungere, og 50 prosent han var usikker på. Av den delen av materialet han var usikker på, var det kanskje 25 prosent som ikke ville fungere til denne komposisjonen, så da kunne det heller bli utgangspunkt for neste komposisjon! Hoff fortalte derimot om sin egen erfaring, og hvordan han har analysert enkelte av sine egne komposisjoner for å finne ut hvilke temaer hver låt er satt sammen av.

*Så jeg har funnet ut at man tar intervaller eller en liten strofe fra en låt, så setter man det sammen med elementer fra en annen, og kanskje fra en tredje eller fjerde, og til sammen danner dette grunnlaget for en ny komposisjon. Sånn tror jeg egentlig alle underbevisst jobber, men det går faktisk an å finne ut hvor man har [de ulike delene] fra. For let's face it, vi klarer ikke generere noen helt geniale nye tonale ting lenger, da må vi eventuelt lage musikk med høyere kompleksitet. (Jan Gunnar Hoff)*

For å finne denne balansegangen vil det være viktig å være kritisk til det man lager, og selv kunne vurdere om komposisjonen blir for kompleks eller ikke kommuniserer på den måten man ønsker. Det er imidlertid også andre tanker man kan ha i hodet i løpet av komposisjonsprosessen for å kunne skape noe originalt, for eksempel har flere av mine informanter i enkelte tilfeller jobbet ut ifra helt konkrete konsepter eller forutsetninger.

### 5.3 Konseptualisering

Som jeg skrev i kapittel 2, påpeker Wilkins (2006) at et sterkt konsept kan være til stor hjelp for den kreative flyten i en komposisjonsprosess. I dette delkapittelet vil jeg først trekke frem noen eksempler på konsepter man kan bruke, rytmiske konsepter og harmoniske konsepter, før jeg vil gå litt nærmere inn på Lars Horntveths album ”Kaleidoscopic” (Horntveth, 2008), som kanskje er det beste eksempelet på et mer helhetlig konsept som har blitt brukt gjennomgående i en hel komposisjonsprosess.

*Nothing empties the mind more quickly than a sheet of blank manuscript paper.* (Smith Brindle, 1986)

Det kan som vi har sett av og til være vanskelig å komme i gang med en ny komposisjonsprosess. Fordelen med å ha et konsept å forholde seg til når man skal skrive musikk, er at man slipper å komme opp med noe ”ut av ingenting”. Hvis man lager noen regler man kan forholde seg til, som kan være konstruert og ikke nødvendigvis et produkt av genuin inspirasjon, kan man lettere bygge en komposisjon ut ifra det. Jeg vil ta opp to eksempler på tydelig bruk av rytmiske konsepter. Det første er Marius Nesets komposisjon ”Golden Xplosion” fra platen med samme navn (Neset, 2011). Neset sier selv følgende om komposisjonen:

*Den [Golden Xplosion] er veldig lett å snakke om, for den er så... konsept. Hvis du ser meg som komponist, så har nok den låten forandret ganske mye i forhold til det jeg har skrevet etterpå. (...) Men selv om idéen var: [trommer den rytmiske idéen med fingrene på bordet], så var det bare helt i starten at den rytmen går så maskinelt. Ellers går jeg bort fra den. Jeg har jo skrevet basslinjen så man ikke umiddelbart hører at det er det som ligger under, mens det er linjer som former en groove.*

Her er det en tydelig rytmisk idé blitt utgangspunkt for en hel komposisjon. Ved å starte med dette konseptet kunne Neset skrive ut de andre stemmene i forhold til denne rytmen. Når han så skriver både stemmer basert på denne rytmen og stemmer som er med å kamuflere den, får man som lytter likevel ikke en opplevelse av at denne rytmiske idéen er det viktigste motivet eller heller ikke nødvendigvis utgangspunktet for komposisjonen. Hvorvidt det er vanlig, eller nødvendig, at den første idéen kommer til uttrykk i den endelige komposisjonen kommer jeg tilbake til i neste delkapittel.



Et eksempel hvor et rytmisk konsept er tatt i bruk senere i komposisjonsprosessen, og senere i låta, finner vi i Marius Iglands låt "Perspectiva" (Mirage Ensemble, 2014). Her dukker det opp et konstruert rytmisk konsept mellom blåseinstrumentene mot slutten av låta.

*Arrangeringa er jo veldig konstruert. Men det [synger motivet] kommer jo ut ifra en linje, som jeg har skrevet ut ifra den akkorden, en Bbmaj#11. Så har jeg skrevet et slags ostinatmotiv, og så har jeg bare splittet det ut sånn at hver blåser har en tone på hver åttendel i 6/8. Etter det har jeg bare klippet bort en og en tone sånn at det starter med én åttendel i takta, så kommer det to åttendeler i takta, så kanskje tre, så fyller man ut åttendelene etter hvert helt til det går opp. Og samtidig så skjer det jo en metrisk modulasjon fra 6/8 til 4/4 (...) Det er jo en 4/4-linje som blir spilt over 6/8, og dermed så låter den ganske tilfeldig, men når den kommer i 4/4 blir den jo veldig metrisk og streit. (Marius Igland)*

Dette er selvsagt ikke teknikker som gjør at komposisjoner nærmest "oppstår av seg selv", men mer hjelpemidler som gir komponisten mulighet til å konstruere noe innenfor gitte rammer. I ettertid må man selvsagt også her ha evnen til å ta et steg tilbake og evaluere om det man har laget holder mål eller ikke.

I stedet for å være rytmiske regler, kan rammene man lager for å komponere innenfor for eksempel være et harmonisk grunnlag. Et eksempel på det er låten "Sane" av Marius Neset (2011). Her er det et veldig tydelig harmonisk konsept som ligger til grunn, som melodien så har blitt komponert ut ifra i ettertid. Akkordgrunnlaget modulerer gjennomgående store terser; akkordene beveger seg først opp en kvart og deretter ned en liten sekund, opp en kvart og ned en liten sekund, og så videre. I dette tilfellet var dette ikke et konsept som var bestemt på forhånd, men noe som dukket opp mens Neset improviserte frem akkordene på piano. Etter at denne akkordprogresjonen var etablert, var dette imidlertid et konsept som var tydelig å forholde seg til videre i komposisjonsprosessen.

*"Sane" er jo en av de mest konsept-aktige låtene jeg har skrevet. Den er basert på et veldig enkelt harmonisk konsept, men det visste jeg ikke før jeg hadde skrevet den. Den modulerer store terser hele tiden, det er konseptet. Men det tok litt tid, der satt jeg meg ned og skrev uten å vite hva jeg gjorde, og så så jeg det etter hvert. (...) I ettertid, da jeg arrangerte ut og sånn, har jeg vært bevisst på det. (Marius Neset)*

## Lars Horntveth – ”Kaleidoscopic”

”Kaleidoscopic” (Horntveth, 2008) er spilt inn i Riga sammen med Latvian National Symphony Orchestra (Thill, 2009). Dette albumet er et eksempel på enda en måte å lage seg et konsept, og følge det gjennom en hel komposisjonsprosess. Albumet består kun av én sammenhengende komposisjon, som varer i underkant av 37 minutter. Det interessante med denne komposisjonen er formen, og det var også dette Horntveth hadde bestemt seg for på forhånd. På ”Kaleidoscopic” går han bort fra mer tradisjonell formtenkning, og de ulike delene av komposisjonen kommer i den samme rekkefølgen som de er blitt skrevet.

*Selv om jeg driver med instrumentalmusikk, handler det ofte om å få til et vers, refreng og et stikk, og eventuelt et annet type stikk. Sånn har det egentlig alltid vært på et vis med mine låter, men så har jeg utfordret den biten ganske kraftig med en plate jeg ga ut som heter ”Kaleidoscopic”. Hele dogmet med den platen er at det ikke skal gå tilbake, at man ikke skal ha noen form for ”vers-refreng-stikk”-form. (...) Den er skrevet kronologisk, fra A til Å, sånn at det som kommer først i låta er det som er skrevet først, og så videre. (Lars Horntveth)*

Når man velger seg dette konseptet, kan man veldig tydelig se det som en av Bennets (1976) informanter uttalte<sup>19</sup> om at en komposisjon gjenspeiler komponistens personlige musikalske utvikling i et gitt tidsrom, og Horntveth selv kaller også ”Kaleidoscopic” for en slags ”audio-dagbok” for perioden mellom august 2006 og februar 2007, da den ble skrevet. Denne måten å jobbe på handler imidlertid også om å få mest mulig ut av albumformatet. Horntveth peker på hvor store grep man kan gjøre i forhold til hvilken rekkefølge man plasserer ulike låter når man produserer et album, at det gjerne er i den fasen man bestemmer seg for hva slags musikalsk kurve en plate skal ha.

*På den ”Kaleidoscopic”-skiva var tanken at man gjør de valgene først, altså at jeg vet hvilken kurve jeg vil ha på plata, og hvordan den skal utvikles, og så er det ikke noen mulighet til å svitsje om på slutten – det er sånn det er skrevet. Så bare det å lage den perfekte kurven på en plate, det er det som er meningen. (Lars Horntveth)*

---

<sup>19</sup> Se kapittel 2.3.

## 5.4 Ivaretas den første idéen?

På det aller tidligste stadiet av mitt arbeid med denne oppgaven dukket det opp en tanke om at komposisjonsprosessen handlet om å ivareta og foredle ”den første idéen”, og at det var den som også skulle være kjernen i den ferdige komposisjonen. Men i likhet med at det ikke var denne hypotesen som skulle vise seg å bli kjernen i min masteravhandling, forsto jeg raskt at det langt ifra alltid er den første idéen som kommer tydeligst til uttrykk i en ferdig komposisjon. I stedet blir den første idéen ofte til som et utgangspunkt for en komposisjon, noe som gir inspirasjon til det videre arbeidet. Et langt mer interessant spørsmål blir da hvor bevisst komponistene er på dette, om de er bevisst på hva de ønsker å skape og på hvordan de bruker den første idéen videre i prosessen. Smith Brindle (1986) hevder som tidligere nevnt at hvis man ikke kommer i gang er det fordi man ikke har noe klart bilde av hva det er man ønsker å skape. For mine informanter virker det imidlertid viktigere å være tilstedeværende og åpen for det som måtte oppstå i idéskapingsfasen av komposisjonsprosessen, der komponistene ofte improviserer.

*I den delen av komposisjonsprosessen, tenker jeg mer at jeg ikke skal være for bevisst på sånne ting. Da skal jeg bare kjenne at dette er noe nytt, som jeg får et slags eierskap til. (...) [Når du improviserer,] når du treffer på akkurat den låta du skal lage, så kan den låta nesten begynne å spille seg selv og bli et slags subjekt. (Jan Gunnar Hoff)*

Hvis den første idéen man kommer opp med er en melodi, kan det godt hende at den også kommer tydelig frem når komposisjonen er ferdig. Den første idéen kan imidlertid også være et rytmisk motiv, eller noe helt annet, som ligger langt bak i lydbildet i det ferdige produktet eller til og med forsvinner helt i løpet av komposisjonsprosessen. Dette kan ha å gjøre både med hva slags idé det er snakk om, og hvordan den skapes. Mine informanter bruker ofte enten eget hovedinstrument eller piano til å improvisere frem idéer, selv om det ikke nødvendigvis er det instrumentet som skal være det bærende elementet til slutt. I slike tilfeller må den første idéen bearbeides og tilpasses, og brukes mer som et utgangspunkt for å skrive resten av komposisjonen.

*Det er ofte overraskende mye som er igjen av den [første] idéen. Men i komposisjonsprosessen renser man ut det som er støy, og det som er uvesentlig. (...) Og det er ofte det jeg spiller på gitaren ikke*

*nødvendigvis blir spilt i låta, så sånn sett er det ikke så mye igjen. Men man har på en måte laget en ramme, og så tegner man inni den, og hvis du fjerner ramma etterpå så har du et bilde. (Marius Igland)*

Videre utover i komposisjonsprosessen kan det virke som om arbeidet blir mer rutinepreget. Man har et utgangspunkt, noe å bygge videre på, og hvis man har skrevet mye musikk vil dette mer håndverkslignende arbeidet som regel flyte lettere. Et godt håndverk handler om å ha kunnskap om instrumentene du skriver for, samt beherske diverse arrangeringsteknikker. Og selv om inspirasjonen som skaper de gode melodiene er viktig, er det også viktig med et godt håndverk for å kunne presentere dem på en best mulig måte. Når man jobber med den første idéen, er også kunnskapen om hvordan man bearbeider den essensiell for at den igjen skal kunne gi inspirasjon videre.

*Håndverk er veldig viktig i den fasen, når man orkestrerer ut, i forhold til balanse. En akkord som ikke er i balanse låter dårlig uansett hvor god progresjonen er. Så det er det jeg gjentar for meg selv arrangørmessig, at det klinger fint i øret og dermed gir inspirasjon. Det blir en vekselgreie – man putter inn håndverk, og får ut inspirasjon til nye idéer. (Marius Igland)*

## **5.5 Prosessen påvirker utfallet**

Som jeg har kommet frem til tidligere er grunnen til at mine informanternes komposisjonsprosesser ikke uten videre kan kategoriseres i Bennett (1976) og Pohjannoros (2014) faser, at prosessene varierer noe etter at den første idéen har oppstått og at det er mange ting som kan påvirke hvordan resultatet blir. Et veldig godt eksempel på hvordan dette merkes i det musikalske utfallet, kom frem i mitt intervju med Lars Horntveth. Vi sammenliknet platene ”What We Must” (Jaga Jazzist, 2005) og ”Starfire” (Jaga Jazzist, 2015), og han forklarte hvordan de svært forskjellige musikalske uttrykkene på disse platene hadde mye å gjøre med de ulike prosessene da de ble laget. Hovedforskjellen i dette tilfellet, er hvor tidlig bandet ble en del av prosessen. Materialet til den siste plata ble i stor grad skrevet ferdig alene av Horntveth, før det ble spilt inn med en og en av de andre musikerne. Her er musikken forholdsvis kompleks, og på noen måter mer abstrakt, i forhold til musikken på ”What We Must”, som har enklere former og tydeligere referanser til pop- og rock-sjangere.

*[På "What We Must"] lagde jeg demoer, mye mindre komplekst enn det jeg driver med nå. Så tok jeg med det til bandet, så øvde vi, og så skrev jeg mer, og så øvde vi... det var mer deltagelse fra bandet. (...) [Hva slags musikk det blir] har ganske mye med prosessen å gjøre. Vi var i studio over ganske lang tid, og da er det jo veldig mye som skjer i studio. Og da vi var ferdig med én sånn lang studiosession fortsatte vi med en annen produsent i et annet studio, så da skjedde det masse annet nytt. Så på den skiva er det mange som deltok mer, mens på de siste platene er det veldig detaljert det jeg har skrevet. (Lars Horntveth)*

Dette er et eksempel på hvordan prosessen, og resultatet, endres ut ifra hvor stor grad bandet deltar i komposisjonsprosessen. Dermed blir prosessen også noe annerledes dersom komponistene skal skrive musikk for andre, som de ikke nødvendigvis skal være med å spille selv. Det er to hovedaspekter ved slike tilfeller, enten det er bestillingsverk eller andre former for komponering og arrangering for andre: For det første kan man ikke lenger tilpasse de ulike stemmene til enkeltmusikere man kjenner svært godt fra sine egne band. Da blir kunnskap om ulike instrumenter viktig, og det samme blir et godt arrangeringsmessig håndverk.

*Det er forskjell [på prosessen], for enten jeg vil eller ikke så forholder jeg meg til folka i bandet, og at de skal spille det. Jeg skriver jo i forhold til hvem som er med i bandet, og hvilket uttrykk de har. Men hvis man jobber med et symfoniorkester er det jo umulig å tenke sånn, med mindre man jobber fast med et symfoniorkester. Så når jeg arrangerer for orkester, så er det motsatt tankegang: Da må man jo skrive noe som funker for en oboist i Norge og en i Brasil, det skal ikke ha noe å si hvem den personen er. (Lars Horntveth)*

For det andre har man en tidsfrist for når man må være ferdig, en deadline. Dette ser imidlertid komponistene på som en fordel, og setter ofte tidsfrister for seg selv også når de ikke egentlig må. En tidsfrist kan, på samme måte som et tydelig konsept, gi noen faste rammer rundt en kreativ prosess som ellers kan risikere å flyte ut, og man kan lettere tvinge seg selv til å sette seg ned og skrive også når man ikke føler seg aller mest inspirert.

*Det at du har en tidsfrist, synes jeg ofte kan være en fordel. Jeg opplever at det kan gjøre meg mer kreativ, selv om jeg av og til sitter og banner for meg selv og skulle hatt mer tid. Men uansett om det ikke er et bestillingsverk, så setter jeg tidsfrister, booker studio om så-og-så mange måneder, hyrer musikere... Det gjør jeg alltid, hvis ikke så blir jeg aldri ferdig. (Marius Neset)*

## 5.6 Komponistens ansvarsområde

Det musikalske premisset for denne oppgaven er ”en moderne jazz-sjanger der stadig større ansvar for det ferdige uttrykket ligger hos komponisten”. For å fullt ut forstå dette premisset, må vi vite litt om hva som tradisjonelt har vært komponistens ansvar innenfor jazzen. Det første de fleste tenker på hva gjelder jazzlåter, er gjerne standardlåtene man finner i ”The Real Book” (2004) som spilles på jamsessions av jazzmusikere over hele verden. Derfra kommer også den litt forenklete oppfatningen om at jazzlåter kun består av en ”head”<sup>20</sup> og et akkordskjema, gjerne over en enkel form, for eksempel 12-takters blues eller en 32-takters AABA-form. I mange tilfeller er det heller ikke jazzmusikerne selv som har skrevet låtene, men heller lånt fra musikalier eller skrevet en ny head over et bluesskjema. Headen kan gjerne spilles av hvilket instrument som helst, og det er ofte lite som er utarrangert – hovedmålet var å få noe å improvisere over.

Det finnes selvsagt tydelige unntak, der komposisjon og arrangement får en langt større plass. I storbandepoken på 30-tallet, spilte komponister som Duke Ellington, Count Basie og Benny Goodman en stor rolle. Hvis alle musikerne i et storband skulle improvisere på en gang, slik man ofte gjorde i den tidligere Dixieland- og New Orleans-jazzen, ville det kunne bli kaos. Komponistene hadde derfor et stort ansvar for arrangementer som ville fungere godt for disse store ensemblene, men be-bopmusikken kom som en reaksjon på dette og det ble mer fokus på enkeltutøverens improvisasjon. En ny tradisjon for større ensembler dukket opp med cool-jazzen og platen ”Birth of the Cool” med Miles Davis nonett (1957). Instrumentering fikk igjen et større fokus, i ensemblet var det blant annet tuba, valthorn og barytonsaksofon i tillegg til de mer tradisjonelle jazzinstrumentene, og dyktige arrangører som Gil Evans og Gerry Mulligan satte sitt preg på jazzhistorien. Som en ny motreaksjon kom følgelig frijazzen, hvor enda mindre enn noensinne skulle være skrevet og planlagt på forhånd. Videre har det i nyere tid innenfor blant annet jazz-fusion og en mer moderne storbandtradisjon også blitt skrevet mer utarrangert, gjerne ganske detaljert, musikk.

---

<sup>20</sup> Uttrykket ”head” viser til hele melodien på en jazzstandard, som gjerne spilles både før og etter eventuelle improvisasjonssoloer.

Tatt i betraktning måten musikkstilene har variert i løpet av jazzens forholdsvis korte historie, nøler jeg ikke med å påstå at musikken jeg har tatt for meg i denne oppgaven springer ut av en jazztradisjon. Likevel er det influenser å spore fra mange steder, både jazz, populærmusikk og klassisk musikk, og det store detaljmangfoldet i musikken og bevisstheten rundt komposisjonsprosessen minner på mange måter om klassiske komponister<sup>21</sup>. Den store vanskeligheten med å nøyaktig sjangerbestemme musikken jeg skriver om kommer kanskje mest av det at komponistene og utøverne selv ikke later til å bry seg nevneverdig om sjangerbegrepet.

Når man som komponist først har valgt å ta på seg et såpass stort ansvar, handler det mye mer om hva slags musikalske verdier og holdninger man har til dette arbeidet. Skal man kunne holde på med musikk på denne måten, er man nødt til å ha tro på at man selv har noe å komme med. Mine informanter skriver alle ganske detaljerte arrangementer og legger sterke føringer på alle stemmene, og det er heller ikke alle komposisjoner som inneholder improvisasjon i det hele tatt. I enkelte tilfeller er til og med trommesettstemmer skrevet ut i detalj på forhånd. Når man velger å nærmest detaljstyre musikken på denne måten, bør man ha stilt seg spørsmålet: ”Blir utfallet bedre om jeg bestemmer alt, enn om musikerne får finne på ting selv?”. En bevissthet rundt hva man selv som komponist ønsker med en komposisjon, blir derfor svært viktig.

*Det er en vanskelig balansegang. Hvis du ikke tør å stå for idéene du har kan man i visse tilfeller la musikerne få for stor frihet, og da tar de vekk den identiteten, den kunstneriske profilen som verket har. (...) Skal du være komponist så må du gjøre en så god jobb med stykket ditt at når du kommer på prøve med det, så skjønner folk hvor du vil. (...) Da kan det bli bra, for da har du tenkt grundig gjennom hvordan du vil ha det. Hvis du derimot kommer med en låt som er lite gjennomarbeidet, som kanskje bare er et riff eller noe sånt, da synes jeg ikke du har gjort komponistjobben din, egentlig. Da er du mer som en tilrettelegger for et band, og det er forskjell på å være tilrettelegger og komponist. Som komponist så må du tørre å stå ut med en greie, du må tørre å lage en egen stil. (Jan Gunnar Hoff)*

---

<sup>21</sup> Innenfor klassisk musikk finnes det selvsagt også store variasjoner som jeg ikke skal gå nøye inn på her, men det finnes også mer moderne klassiske komposisjoner som fokuserer på virkemidler som improvisasjon, eller på andre måter legger færre føringer på musikken fra komponistens side.





## 6 KONKLUSJON

### 6.1 Funn relatert til jazzkomposisjonsprosessen

Hensikten med denne oppgaven var å finne noen kjennetegn for komposisjonsprosessen innenfor den musikkstilen jeg har jobbet med. Det er min oppfattelse at komponistene som har vært informanter i denne undersøkelsen ikke har en standardisert komposisjonsprosess som uten videre kan organiseres i de ulike fasene presentert av Bennett (1976) og Pohjannoro (2014). Selv om disse fasene noen ganger stemmer godt, forandres prosessen for mye av at komponistene jobber på ulike måter med moderne hjelpemidler i tillegg til at de selv har et ønske om å variere skriveprosessen sin.

Likevel er det noen tydelige generelle kjennetegn jeg har lyst til å trekke frem, som et slags svar på problemstillingen<sup>22</sup>. *Improvisasjon som hjelpemiddel for idéskapning* er i det store flertallet av tilfellene den første delen av informantenes komposisjonsprosess. Allerede fra denne første improvisasjonsfasen, er *fortløpende evaluering* en viktig del av arbeidet. Komponistene er bevisst på å vurdere kvaliteten på idéene som oppstår, på bevisst leting etter en god melodi, og på resten av materialet som skapes videre i prosessen. Komposisjonsprosessen inneholder også *en omfattende arrangeringsdel*. Komponistene har gode kunnskaper om de andre instrumentene og musikerne som skal spille, skriver ofte svært detaljerte arrangementer, og tar på den måten på seg et svært stort ansvar for hvordan det musikalske uttrykket blir til slutt. Dessuten *fortsetter komposisjons- og evalueringsprosessen også i en øvingsssituasjon*, som en følge av at alle komponistene selv er musikere i de ensemblene de skriver mest for.

Det siste kjennetegnet, som var en del av premisset for utvalget av musikk og komponister, men som jeg likevel føler jeg bør nevne, er den tydelige komponistrollen. Ser man kun på komponistrollen og komponistens ansvarsområde er det lettere å trekke paralleller til klassisk musikk enn til jazz og rytmisk musikk. Nå i ettertid opplever jeg heller ikke det som så

---

<sup>22</sup> Problemstillingen er riktignok formulert mer generelt, ut ifra et litt diffust sjangerbegrep, mens mine konklusjoner naturligvis kun bygger på de fire komponistene som har vært informanter i denne undersøkelsen. Man må derfor ta høyde for at de ikke nødvendigvis er gjeldende for alle andre komponisters komposisjonsprosess som med mer eller mindre godvilje kan synes å omfattes av problemstillingen.

overraskende, i og med at flere av informantene nevnte enkelte klassiske komponister både som yrkesmessige forbilder og musikalske inspirasjonskilder. Det har vært svært interessant å se så tydelige og bevisste komponister komme ut av en musikktradisjon som på mange måter lenge har vært preget av et sterkt fokus på utøverne, og viske ut grensene mellom sjangrene.

## **6.2 Forslag til videre forskning**

I denne oppgaven har jeg fokusert på komposisjonsprosessen, måten komponistene arbeider på. Underveis har det imidlertid dukket opp en rekke andre spørsmål og problemstillinger, som også kan være svært interessante å se nærmere på. De følgende er det selvsagt fritt frem for de som måtte ønske å ta tak i, ellers er det heller ikke umulig at jeg selv tar noen av dem opp igjen på et senere tidspunkt.

Trenger vi, i et akademisk perspektiv, nye sjangerbegrep? Hvor går egentlig grensen mellom jazz, populærmusikk og samtidsmusikk i tilfeller der komponisten tar på seg stort ansvar og i stor grad ferdigstiller arrangementene? Vi har, som vi har sett i denne avhandlingen, komponister i en jazztradisjon som komponerer svært detaljert, og vi har samtidskomponister som legger opp til fri improvisasjon med kun få retningslinjer. I denne oppgaven har jeg fokusert på komposisjonsprosessen, men man kan også stille en rekke spørsmål om komponistrollen. Man kan for eksempel spørre seg hvilke fordeler og ulemper det medfører om komponisten tar liten eller stor styring på detaljnivå i sine verk, og hva det fører med seg inn i den aktuelle musikkstilen.

Et annet spørsmål som dukket opp gjennom samtalene med mine informanter, var veldig spennende: Hvordan kan de tilsynelatende samme musikalske grunnverdiene gi så forskjellige resultater? Selv om komponistene snakker om de samme målene for sine komposisjoner, som å finne en god melodi og å unngå unødvendig kompleksitet, og har komposisjonsprosesser med mange likheter, kommer de fram til vidt forskjellige musikalske uttrykk. De har også sprikende inntrykk av hverandres musikk, og kan neppe vite hvor likt de tenker på mange områder. Man kan da for eksempel spørre seg om, og i så fall hvordan, det i det hele tatt er mulig å høre i det ferdige musikalske uttrykket hva komponisten har tenkt underveis, og ønsker å formidle.

### **6.3 Personlig oppsummering**

Da jeg selv først begynte å komponere musikk for noen år siden var nok måten jeg arbeidet på mer tilfeldig enn den er i dag, og jeg kunne være avhengig av at idéene nærmest skulle komme av seg selv for at resultatet skulle bli godt. Gjennom arbeidet med denne oppgaven har jeg lært mye, og merket en økt bevissthet rundt min egen komposisjonsprosess. Jeg føler selv jeg kan jobbe mer effektivt med komposisjon, og jeg har et håp om at det samme vil gjelde for andre komponister som leser denne avhandlingen.

Ikke minst har jeg også merket en økt interesse og forståelse for forskningsarbeid på dette fagfeltet, både gjennom arbeidet med avhandlingen og faglige samtaler med veileder, medstudenter og lærere på Universitetet i Agder, og hvis muligheten byr seg kan det også hende jeg vil komme til å gjøre mer av det.



## KILDEHENVISNING

- Andersen, A. (2015, 02.11). Her er den nye norske jazzen. Men er det jazz? *Aftenposten*. Hentet 12.11.2015, fra <http://www.aftenposten.no/meninger/kommentarer/Her-er-den-nye-norske-jazzen-Men-er-det-jazz-8226697.html>
- Argue, D. J. (2013, 25.10). Arranging Ellington: The Ellington Effect. Hentet 09.03.2016, fra <http://musicalexchange.carnegiehall.org/profiles/blogs/arranging-ellington-the-ellington-effect>
- Bennett, S. (1976). The Process of Musical Creation: Interviews with Eight Composers. *Journal of Research in Music Education*, 24(1), 3-13.
- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: flow and the psychology of discovery and invention*. New York: HarperCollins.
- De nasjonale forskningsetiske kommiteene. (2010). 1. Kvalitative og kvantitative forskningsmetoder - likheter og forskjeller. Hentet 31.12.2014, fra <https://www.etikkom.no/forskningsetiske-retningslinjer/medisin-og-helse/kvalitativ-forskning/1-kvalitative-og-kvantitative-forskningsmetoder--likheter-og-forskjeller/>
- Friedländer, M. J. (1941). Artistic Quality: Original and Copy. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 78(458), 143-151.
- Frith, S. (2007). Is jazz popular music? *Jazz Research Journal*, 1(1), 7-23.
- Holtz, P. (2009). What's your music? Subjective theories of music-creating artists. *Musicae Scientiae*, 13(2), 207-230.
- Kaufmann, G. (2006). *Hva er kreativitet* (Vol. 12). Oslo: Universitetsforl.
- King, N., & Horrocks, C. (2010). *Interviews in qualitative research*. London: Sage.
- Kruse, B. (1987). *Jazzteori: grunnleggende prinsipper*. Oslo: Frost Music.
- Kvale, S., & Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju* (2 utg.). Oslo: Gyldendal akademisk.

- Malt, U. (2009). Strukturert Intervju. *Store Norske Leksikon*. Hentet 12.05.2015, fra [https://snl.no/strukturert\\_intervju](https://snl.no/strukturert_intervju)
- Michelsen, M. (2001). 'Rytmask musik' mellem høj og lav. *Musik og forskning*, 26, 61-81.
- Miles, M. B., Huberman, A. M., & Saldaña, J. (2014). *Qualitative data analysis: a methods sourcebook* (3rd ed. utg.). Los Angeles: Sage.
- Pohjannoro, U. (2014). Inspiration and decision-making: A case study of a composer's intuitive and reflective thought. *Musicae Scientiae*, 18(2), 166-188.
- The Real book. (2004) (6. utg.). Milwaukee, Wis: Hal Leonard.
- Richards, L. (2005). *Handling qualitative data: a practical guide*. London: Sage.
- Russo, W. (1961). *Composing for the jazz orchestra*. Chicago: University of Chicago Press.
- Shiff, R. (1984). Representation, Copying, and the Technique of Originality. *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, 15(2), 333-363. doi: 10.2307/468860
- Smith Brindle, R. (1986). *Musical composition*. Oxford: Oxford University Press.
- Teigen, K. H. (2009). Problemløsning. *Store Norske Leksikon*. Hentet 10.02.2016, fra <https://snl.no/probleml%C3%B8sning>
- Thill, S. (2009). Lars Horntveths classical experiment goes Kaleidoscopic. Hentet 14.03.2016, fra <http://www.wired.com/2009/02/lars-horntveths/>
- Wilkins, M. L. (2006). *Creative music composition: the young composer's voice*. New York: Routledge.

## MUSIKKHENVISNINGER

- Davis, M. (1957). Birth of the Cool [CD]: Capitol.
- Hoff, J. G. (1993). Syklus [CD]. Oslo: Odin.
- Hoff, J. G. (2003). In town [CD]. Oslo: Curling Legs.
- Hoff, J. G. (2014). Fly north [CD]. Oslo: Losen Records.
- Horntveth, L. (2003). Pooka [CD]. Oslo: Smalltown Supersound.
- Horntveth, L. (2008). Kaleidoscopic [CD]. Oslo: Smalltown Supersound.
- Jaga Jazzist. (2001). A livingroom hush [CD]: Jaga Jazzist.
- Jaga Jazzist. (2002). The stix [CD]: Warner.
- Jaga Jazzist. (2005). What we must [CD]. Oslo: Smalltown Supersound.
- Jaga Jazzist. (2010). One-armed bandit [CD]. Oslo: Universal Music.
- Jaga Jazzist. (2015). Starfire [CD]. Oslo: Ninja Tune.
- Mirage Ensemble. (2014). Memory happens now [CD]. Oslo: Losen Records.
- Neset, M. (2008). Suite for the seven mountains [CD]. København: Calibrated.
- Neset, M. (2011). Golden Xplosion [CD]. Cardiff: Edition.
- Neset, M., & Trondheim Jazz Orchestra. (2014). Lion [CD]. München, Tyskland: ACT Music.