

To saxofonister i en musiker

Hvordan ulik tilnærming til alt- og tenorsaxofon kan virke som metode for kunstnerisk utvikling

TRYGVE RYPESTØL

VEILEDER

Michael Rauhut

Universitetet i Agder, 2019

Fakultet for Kunstfag

Institutt for Rytmask Musikk



Forord

I denne masteroppgaven har jeg som mål å vise hvordan jeg har brukt ulik tilnærming til altsaxofon og tenorsaxofon for å utvikle meg som musiker. Jeg har lenge strevet med å identifisere meg med å være både alt- og tenorsaxofonist, og jeg håper oppgaven kan bidra til å gi andre saxofonister en innsikt i hva man kan tjene på å jobbe med begge.

I forbindelse med avhandlingen er det mange personer som må takkes. Jeg vil takke Michael Rauhut for god akademisk veiledning. Jeg vil også takke mine hovedinstrumentlærere gjennom årene på UiA: Petter Wettre, Bendik Hofseth og Jan Gunnar Hoff. Tusen takk til Morten Halle for inspirasjon til oppgaven og for å stille til intervju. Takk til de øvrige lærerne på UiA og mine medelever for alle de flotte årene jeg har hatt her. Takk til Stian A. E. Andersen, Tore Flatjord, Johannes Vaage, Sven Eivind Stakkeland, Morten Martens og Trygve Tambs-Lyche for musikalske bidrag. Tusen takk til Espen Grundetjern for opptak og miksing av konsert 24. mars. Takk til Jens Helge Rypestøl og Inge Rypestøl for korrekturlesing. Til slutt vil jeg takke min elskede kone Massiel for støtte og tålmodighet gjennom hele prosjektet.

Trygve Rypestøl

Kristiansand, 23. April 2019

Innhold

Kapittel 1. Innledning.....	7
1.1 Veien frem til musikkutdanningen	7
1.2 Min utdanning og begrunnelse for valg av tema	8
1.3 Min bakgrunn som musiker og lærer	10
1.4 Oppgavens problemstilling.....	10
1.5 Oppgavens relevans for andre	11
1.6 Avhandlingens oppbygning	12
Kapittel 2. Teoretisk grunnlag og metoder.....	13
2.1 Artistic research.....	13
2.1.1 Historisk plassering og musikalsk analyse.....	15
2.1.2 Selvobservasjon i øving og utøving	15
2.1.3 Komposisjon	16
2.1.4 Fremføring.....	16
2.1.5 Refleksjon	16
2.2 Kvalitativt forskningsintervju	17
2.2.1 Presentasjon av intervjuobjekt	18
2.2.2 Intervjuguide	19
2.2.3 Etske problemstillinger.....	19
2.2.4 Transkripsjon og analyse	19
Kapittel 3. Begrepsavklaring og teoretisk rammeverk	21
3.1 Klang - «Hallo, det er meg!»	24
3.2 Sound: «Vet du hva som skjedde i dag?».....	25
3.3 Artistisk identitet: «Fortell!»	26
Kapittel 4 Forskningsprosess	29
4.1 Saxofonens opprinnelse og oppbygning	29
4.2 Musikalsk påvirkning og historisk forskning.....	29

4.2.1	Alt- og tenorsaxofonens utvikling i amerikansk jazz	31
4.3	Saxofoner og utstyr	33
4.3.1	Mitt oppsett på tenorsax	34
4.3.2	Mitt oppsett på altsax	35
4.4	Å finne en artistisk inngang til alt- og tenorsax.....	36
4.4.1	Min klanglige tilnærming og øving på alt- og tenorsax.....	37
4.4.2	Min historiske tilnærming til øving på alt- og tenorsax	40
Kapittel 5	Kreativ prosess	43
5.1	To konserter som motivasjon for nye komposisjoner.....	43
5.2	Konsert 3. mars 2019.....	44
5.3	Konsert 24. mars 2019.....	50
5.3.1	«Til Stævnemøde» (Vedlegg 4, Lytteeksempel 1).....	51
5.3.2.	«Gonna be alright» (Vedlegg 5, Lytteeksempel 2).....	53
5.4	Møtet mellom ulike identiteter i en samspillsituasjon	54
Kapittel 6.	Refleksjon og konklusjon.....	55
6.1	Refleksjon rundt forskningsprosessen	55
6.2	Refleksjon rundt det kunstneriske resultatet og veien videre	56
6.3	Konklusjon	58
Kildeliste		59
Musikkhenvisninger		61
Lytteeksempler fra konsert 24. mars		61
Videoklipp fra konsert 3. mars		61
Vedlegg.....		62

Kapittel 1. Innledning

Jeg vil i dette kapittelet presentere meg selv og min bakgrunn. Jeg vil videre presentere oppgavens problemstilling og oppbygning.

1.1 Veien frem til musikkutdanningen

Musikk har vært en viktig del av mitt liv helt siden jeg var barn. Fra jeg var omtrent 10 år gikk jeg til pianoundervisning, sang i barnekor og spilte althorn i skolekorpset. Jeg var nok ikke mer enn gjennomsnittlig øvingsflittig, men fløt på at jeg er arvelig belastet med gode forutsetninger for musikk. Pianospillet ble midlertidig¹ lagt på hylla da læreren flyttet. Jeg sluttet i barnekoret da jeg ble eneste gutt etter de andre slutta. Korpset i bygda var på vei ned og utsiktene for at jeg skulle ende opp som jazzsaxofonist var ikke spesielt gode.

Vendepunktet kom da det kom en praksisstudent fra musikkonservatoriet i Kristiansand. Han skulle ha sin praksis i skolekorpset mitt på Vigeland. Han var saxofonist og han kom hjem til oss og introduserte meg for instrumentet. Fra første tone var jeg hekta. I løpet av kort tid fant jeg frem til alle tonene mer eller mindre på egenhånd. Skolekorpset på Vigeland ble lagt ned og jeg begynte i stedet i Mandal guttekorps. I tillegg fikk jeg improvisasjonsundervisning. Gjennom guttekorpsset møtte jeg for første gang engasjerte medmusikanter. Jeg ble også med i Agder Ungdomsstorband, ledet av Tore Bråthen og Håvard Kittilsen, hvor jeg for alvor fikk øynene opp for jazz. Kombinasjonen av alle disse aktivitetene var helt essensielt for at jeg endte opp som musiker. Etter dette var veien lagt foran meg med musikklinje, band, storband og etterhvert bachelorgrad i saxofon ved Universitetet i Agder (UiA).

¹ Jeg sluttet med pianoundervisning i kulturskolen, men fortsatte å spille på egenhånd.

1.2 Min utdanning og begrunnelse for valg av tema

Etter å ha fullført bachelorgrad i Kristiansand valgte jeg å flytte til Oslo i 2012 hvor jeg begynte på Norges musikkhøgskole (NMH). Her ble jeg for første gang virkelig utfordret på hva som er min musikalske identitet.

Jeg hadde saxofonundervisning med Morten Halle. Vi hadde mange gode samtaler rundt saxofonens og saxofonistens rolle i moderne musikk. Han spurte meg en gang: «Hvorfor bruker vi masse energi på å komponere ny musikk når det allerede finnes så mye fantastisk musikk vi kan spille»? Dette spørsmålet kickstartet for alvor min interesse for klanglig egenart og søken etter forståelse av musikalsk identitet. Jeg hadde frem til da ikke lagt så stor vekt på de «eksistensielle» spørsmålene rundt det å være kunstner. «Hvem er jeg?», «hvorfor er jeg?» og «hvem vil jeg være?» ble plutselig viktige spørsmål. I min hverdag som student og musiker spilte jeg og mine medstudenter de samme låtene, eller i det minste samme type låter, uke inn og uke ut og de samme *standardlåtene*² har blitt spilt av de fleste *andre* jazzmusikere siden de siste 80 årene. Formen er omtrent den samme, 12, 16 eller 32 takter (AABA) og det harmoniske forløpet bygger stort sett på II-V-I progresjoner i ulike sammensetninger (Johansen 2010). Å si at standardlåter er alt jazzmusikere spiller er selvfølgelig er dette en forenkling av sannheten, men det er en sentral del av repertoaret.

Imitasjon har vært og er fremdeles en av de mest sentrale metodene for å lære seg ny kunnskap. *Plukking*³, transkripsjon og analyse er noen av arbeidsmetode som har blitt vektlagt mest i jazzutdanningen min. Jeg hadde derfor på dette tidspunktet brukt utallige timer på å, etter beste evne, prøve å låte som Coltrane, Getz, Parker etc. Jeg hadde ungdommelig energi og elsket *jazz*, innbitt og ærlig, men jeg begynte å stille meg selv spørsmål som: «er jeg bare

² Standardlåter er en betegnelse som brukes om melodier som har blitt en sentral del av jazzrepertoaret. Stort sett kabaret- og musikalmelodier fra 1920- og 30-tallet. (Johansen, 2010)

³ Plukking er et annet ord for å lære musikk på gehør. I mitt tilfelle har det bestått i å prøve å kopiere det musikalske forløpet, klang og teknikk så presist som mulig.

en tradisjonsbærer eller kan jeg bidra med noe nytt her?» og «ønsker jeg å være en dårlig kopi eller kan jeg bli en videreutvikler?» I tiden min på NMH var omringet av andre studenter også strebende etter å kopiere idolene sine. Jeg kom her til erkjennelsen at jeg er for glad i denne musikken til å være en dårlig kopi av heltene mine. Jeg måtte finne min egen stemme.

Året etter jeg var ferdig på NMH deltok jeg på en workshop med Lew Solloff og «Blue Lue» Marini (Solloff er kjent for å ha vært medlem av «Blood Sweat and Tears», spilte med Carla Bley og Gil Evans. Marini kjent fra jazzrockband som «Blues Brothers», «Blood Sweat and Tears» og Frank Zappas orkester i tillegg til å medvirke på utgivelser for superstjerner som Aarosmith, Aretha Franklin og B.B King). Disse to musikerne som hadde spilt så mye forskjellig musikk opp gjennom årene og hadde gjort det til sitt levebrød å spille andres musikk, fortalte om den konstante *driven* til å forbedre seg for å være i stand til å formidle noe mer enn bare lyd. Tilstede på workshopen var det bare 3 tilhørere: Norges mest berømte trompetist Ole Edvard Antonsen, min tidligere lærer Morten Halle og meg selv. Det var en veldig intim og sjelsettende opplevelse å høre dem snakke om sine musikalske opplevelser, men det som virkelig satte spor var hvordan de snakket om sin egen musikk. For dem var den største motivasjonen med musikken å *formidle* noe og ikke bare være underholdning. De fortalte om sine øvingsrutiner og hvordan de i en alder av rundt 70 år fremdeles brukte timevis hver dag på egenøving. Som student øvde jeg omtrent 2 timer på egenhånd daglig, men jeg kunne aldri forestilt meg at disse gutta fortsatt holdt det gående med den ungdommelige energien som de formidlet. Mot slutten av workshopen åpnet de opp for spørsmål og Ole Edvard Antonsen stilte spørsmål om hvordan de etter så mange år fortsatt fant motivasjon til å jobbe så hardt. Soloff svarte at det viktigste for ham var at han aldri hadde sagt til kona at han skulle på jobb, men at han skulle ut og *spille*! Han snakket om hvor heldig han hadde vært som hadde fått muligheten til å kun *gjøre* det han elsket og aldri hadde *jobbet* en dag i sitt liv. Dette svaret har vært med meg siden den gang, og kommer til å være med meg resten av livet som motivasjon til å ikke ta lett på å være så privilegert som jeg er. Et par uker senere så jeg på nettet at Lew Soloff hadde gått bort, 71 år gammel. Jeg vil alltid være takknemlig for lærdommen og motivasjonen han gav meg på de få timene jeg møtte ham.

1.3 Min bakgrunn som musiker og lærer

De 3 årene jeg studerte på NMH livnærte jeg meg i hovedsak som freelance musiker i Oslo. Jeg spilte min egen musikk i jazztrioen Trafalgar med Stian Andreas Andersen på kontrabass og Tore Flatjord på trommer. Jeg var del av diverse blåserrekker i eventbransjen, på plateinnspillinger og turneer med artister og diverse TV-produksjoner for NRK og TV2. I tillegg gjorde jeg diverse småoppdrag i brylluper, begravelser, på private fester, firmafester og instruksjonsoppdrag. Selv om noe av denne musikalske aktiviteten var motivert av å betale regninger, tror jeg likevel det har likevel bidratt til at jeg er den musikeren jeg er i dag.

Jeg flyttet i 2015 til Kristiansand. Av økonomiske årsaker så jeg meg nødt til å ta meg jobb som lærervikar ved siden av diverse oppdrag som musikk lærer. Denne jobbingen bidro til at jeg gikk litt bort fra mitt virke som utøvende musiker og jeg hadde ikke lenger samme *driven* og iveren ovenfor jazz. Savnet etter å skape, oppleve og utøve kunst meldte seg imidlertid etter rundt ett års tid og jeg bestemte meg for at jeg måtte gjøre endringer for at musikeren i meg ikke skulle dø stille ut, så jeg søkte meg inn på masterstudiet på UiA. Siden jeg startet høsten 2017 har gløden kommet tilbake og jeg har nå en sterkere motivasjon enn noen gang før til å være en skapende og utøvende jazzmusiker.

1.4 Oppgavens problemstilling

Det overordnede målet for oppgaven er å kartlegge hva som definerer meg som saxofonist og utforske metoder jeg kan benytte for å berike min sound.

Etter å ha variert en del mellom forskjellige typer saxofoner har jeg innsett de siste par årene, at min tilnærming til instrumentene har vært mye mer forskjellig enn det jeg tidligere var klar over. Jeg ønsket at dette skulle være inngangen min til forskningsarbeidet. Jeg kom frem til følgende problemstilling:

På hvilke måter kan jeg bruke de ulike kvalitetene til alt- og tenorsaxofon i utviklingen av min artistiske identitet?

I kapittel 3 vil jeg presentere tre forskjellige begreper som er sentrale for å lage et helhetlig bilde av meg som improviserende musiker:

1. *Klang*
2. *Sound*
3. *Artistisk identitet*

Vi blir fortalt gjennom hele musikkutdanningen at et musikkinstrument skal være en forlengelse av kroppen. David Liebman snakker i en masterclass (Coffin, 2016, 26:15) om hvordan vi kjenner igjen stemmer over telefonen. Vår evne til å gjenkjenne klangen i våre bekjentes stemmer er så god at vi ofte bare trenger et «hallo» for å vite hvem som er i andre enden. *“A human voice is like a set of fingerprints; unique and one of a kind”* (Liebman, 1994 s.10). Ikke bare kan vi høre hvem som ringer, men hvis det er noen av våre næreste kan vi bare gjennom et ord ofte vite mye om hva de føler. Hvis for eksempel din mor ringer vet du umiddelbart om hun er glad, trist, bekymret, sint, eller trøtt etter å ha hørt bare ordet «hallo». Om et musikkinstrument virkelig er en forlengelse av kroppen må målet være å med en enkelt tone være i stand til å uttrykke den samme emosjonelle kompleksiteten som i vårt «hallo». Hele dette bildet som Liebman maler om telefonsamtalen gir et godt bilde på hvor store mengder informasjon som kan formidles og oppfattes med bare noen få toner eller lyder. Jeg har derfor valgt å bruke dette bildet for å forsøke å skille mellom klang, sound og artistisk identitet i begrepsavklaringene i kapittel 3.

1.5 Oppgavens relevans for andre

Å søke nye metoder for musikalsk utvikling ved hjelp av tilnærming til ulike saxofoner har forhåpentligvis en verdi i seg selv, men jeg mener også at metodene kan også ha en overføringsverdi til andre musikere som veksler mellom ulike instrumentvarianter. For eksempel kan gitarister ha en helt annen innfallsvinkel til å spille på akustisk og elektrisk gitar. Pat Metheny er eksempel på en gitarist som jeg mener er helt annerledes på akustisk

barytongitar på «One Quiet Night»⁴ (Metheny, 2003) og elgitar på «Speaking of now»⁵ (Metheny, 2002). Disse albumene er gitt ut med ett års mellomrom og gir et innblikk i hvor stor grad instrumentet påvirker musikeren. Selvsagt påvirker de andre faktorene (som jeg vil forklare nærmere i kapittel 3) fremføringen, men jeg velger likevel å påstå de klanglige og tekniske egenskapene til hvert enkelt instrument legger tydelige føringer for den musikalske aktiviteten. Gjennom denne oppgaven har jeg som mål å vise på hvordan historisk forskning og teknisk utvikling kan fungere som inspirasjon til nye kompositoriske teknikker.

1.6 Avhandlingens oppbygning

I kapittel 2 vil jeg vise det teoretiske grunnlaget for oppgaven og metodene jeg har brukt. Jeg vil også presentere et kvalitativt intervju som ble foretatt tidlig i prosessen. Utdrag fra intervjuet vil trekkes inn i de senere kapitlene. I kapittel 3 vil jeg presentere de sentrale begrepene klang, sound og artistisk identitet. Jeg presenterer en modell konstruert som teoretisk rammeverk, for å se hvordan klang, sound og innrammingen av en musikalsk opplevelse påvirker hverandre. I kapittel 4 vil jeg gi et innblikk i nye øvingsrutiner utviklet i forskningsprosessen. Jeg vil også presentere instrumentene mine og hvordan arbeidet med oppgaven har påvirket valg av utstyr. I kapittel 5 vil jeg gi et innblikk i den kreative prosessen. Jeg vil vise hvordan jeg har brukt ulike deler av forskningen til å komponere ny musikk. I kapittel 6 vil jeg reflektere rundt de resultatene og hvordan det bidrar til å svare på problemstillingen.

⁴ Musikkhenvisning 1

⁵ Musikkhenvisning 2

Kapittel 2. Teoretisk grunnlag og metoder

I dette kapitlet vil jeg presentere artistic research som teoretisk grunnlag for forskningen. Jeg vil også beskrive hvilke ulike metoder jeg har valg å bruke.

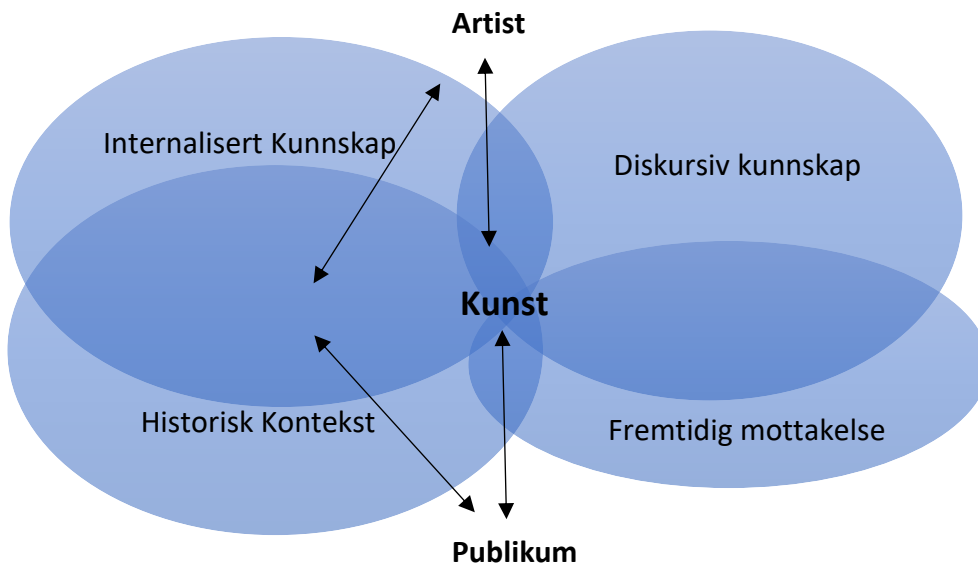
2.1 Artistic research

Forskningen som presenteres i denne oppgaven er basert på *artistic research* som teoretisk grunnlag. Artistic research som forskningsmetode har som mål å produsere *kunnskap* gjennom kunstnerens egen *praksis* (Impett, 2017 s.9) og dermed vil det bidra til å knytte sammen kunst og vitenskap. Julian Klein stiller spørsmålet «What Is Artistic Research?» (2010) i en artikkel under samme navn. Han peker på at hverken *kunst* eller *vitenskap* kan sees på i entall, men at begge er komplekse men kan fraksjoneres. For å kunne analyseres må både kunsten og vitenskapen sees i en større sammenheng.

Art without research is lacking an essential foundation, as this is the case for science. As cultural developments, both live on the balance between tradition and innovation. Tradition without research would be blind takeover, and innovation without research would be pure intuition. (Klein, 2010, s.2)

Det overordnede kunstneriske målet med min musikalske aktivitet er at det, når utført på en *tilfredsstillende* måte, skal kunne stå for seg selv som en speiling av mine følelser i sin reneste form, med sine mangler og *imperfeksjon*, og at dette skal presenteres for mine medmusikere og publikum. Den individuelle lytters opplevelse vil, ifølge Klein, alltid være *unik* ettersom deres egen kunstneriske erfaring er en *aktiv, konstruktiv og estetisk prosess*. Dermed vil musikken alltid tolkes utfra deres forutsetninger, uavhengig av kunstnerens opprinnelige intensjon (Klein, 2010). For å nå målet mitt om å kunne fremføre musikken på en tilfredsstillende måte må jeg derfor kontinuerlig jobbe med å utvikle mine tekniske ferdigheter og øke min musikalske kunnskap og forståelsen av musikken jeg ønsker å formidle.

For å forklare hva slags kunnskap som produseres gjennom *artistic research* og hvordan kunsten i seg selv skaper ulike former for kunnskap, presenterer Stefan Östersjö en modell. (Östersjö, 2017, s 90)



Figur 1. Basert på «Kunnskapstyper i Artistic Research» (Östersjö, 2017, s 90)

Modellen beskriver hvordan internalisert kunnskap og historisk kontekst legger grunnlaget for kunstnerens skapende prosess. Den viser også hvordan publikums opplevelse av kunsten er farget av deres internaliserte kunnskap og oppleves som en del av en historisk kontekst. Kunsten har verdi i seg selv ettersom den vil skape en ny diskursiv kunnskap. Artistens opplevelser gjennom den kunstneriske prosessen vil bidra til å øke den iboende kunnskapen, og det er denne typen kunnskap i tillegg til historisk kontekst jeg baserer mitt forskningsarbeid på. Jeg har på bakgrunn av Figur 1 valgt å dele forskningsprosessen inn i 5 faser:

- Historisk forskning
- Selvobservasjon
- Komposisjon
- Fremføring
- Refleksjon

2.1.1 Historisk plassering og musikalsk analyse

En konsekvens av å kalle seg jazzsaxofonist i 2019 er at musikken vil bli sett i sammenheng med annen liknende musikk og tidligere saxofonister. Forskningen jeg presenterer bygger på det sosiokulturelle synet på personlighetsdannelse hvor identitet sees på som flersidig og i konstant utvikling (MacDonald og Wilson, 2005) bygget på Vygotskijs syn på identitetsutvikling som bestemt av sosiale og kulturelle kontekster (Rodina, 2018). Jeg vil derfor forsøke å plassere musikken min stilistisk og presentere en historisk oversikt over alt- og tenorsaxens utvikling og posisjon i jazzhistorien og hvordan det har påvirket og formet min musikalske identitet. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 4.2

2.1.2 Selvobservasjon i øving og utøving

En viktig metode i mitt kunstneriske forskningsarbeid mitt er selvobservasjon. Jeg har et visst bilde av hvordan jeg ønsker å høres ut og også en formening om hvordan jeg faktisk låter. Gjennom å ha gjort innspillinger i ulike musikalske settinger har jeg fått hørt meg selv utenfra. For de fleste saxofonister er det slik at man blir ganske overrasket første gang de hører sin egen på innspillingen da lyden oppleves veldig annerledes hørt i etterkant enn i øyeblikket man spiller. En av årsakene er at når man spiller saxofon hviler fortennene på munnstykket noe som sender vibrasjoner videre opp i kraniet. Jeg liker å sammenligne det med lyden du får når du lager en «v»-lyd og stikker fingrene i ørene. Det skaper en *duelyd* som alltid er med når man spiller saxofon. Mange bruker en gummipute på toppen av munnstykket som begrenser duringen og etterhvert lærer man seg å ignorere den. Likevel vil den lyden alltid være en del av helhetsbilde av klangen man produserer. En annen fordel med å høre seg selv på innspilling i en samspillsituasjon er at man kan høre musikken på en mer helhetlig måte. Selv om musikere hele tiden trener seg opp til å lytte til resten av bandet og musikken som helhet samtidig som de spiller, vil det alltid gå med litt tankekraft til å produsere lyden og konstruere musikken i øyeblikket. Ved å høre på innspilling i ettertid får vi muligheten til å oppleve tydeligere hvilke reaksjoner vi skaper hos medmusikerne og også hvordan vi selv reagerer på de andres musikalske ideer. Begreper som klang og sound er sentrale i

15

kategorisering av en musikalsk opplevelse og jeg vil i kapittel 3 vise hvordan jeg definerer begrepene. Jeg vil beskrive utvalgte deler av øvingsprosessen i kapittel 4.4

2.1.3 Komposisjon

Jeg ønsker å komponere musikk spesifikt med tanke på at det skal spilles på henholdsvis tenorsax eller altsax. Jeg vil gjennom selvobservasjonen prøve å identifisere hva som er mine styrker på de ulike instrumentene og bruke dette som grunnlag for å komponere musikk som på best mulig måte vil legge til rette for at jeg og mine medmusikere skal kunne være så fri som mulig i vår improvisasjon. Etersom jeg har spilt mest tenorsax tidligere vil jeg i størst grad fokusere på å komponere for altsax. Jeg vil beskrive noen av de ulike komposisjonsprosessene i kapittel 4.5.2.

2.1.4 Fremføring

I forskningsperioden har jeg inkludert altsaxofon i mange opptreder hvor jeg vanligvis ville brukt tenor, for å se i hvilken grad musikken jeg spiller blir påvirket av instrumentvalget.

For å dokumentere resultatene av den kreative prosessen satte jeg opp to konserter i mars hvor jeg ønsket å fokusere spesifikt på de to ulike saxofonene. Jeg vil i kapittel 5 gå inn i planlegging av konsertene og forklare de estetiske valgene jeg tok underveis.

2.1.5 Refleksjon

Jeg vil reflektere rundt forskningsprosessen og det kunstneriske resultatet i kapittel 6.

2.2 Kvalitativt forskningsintervju

Det å forske på seg selv byr på utfordringer, spesielt siden jeg har valgt å ikke gjøre en metodisk aksjonsforskning. Gjennom samtaler med andre saxofonister vet jeg at jeg ikke er alene i å synes det kan være problematisk å identifisere seg med to såpass like instrumenter som samtidig har så ulike klanglige uttrykk. Jeg ønsket derfor å foreta et kvalitativt forskningsintervju med en musiker som har arbeidet med dette over lengre tid og som er kjent som både alt- og tenorsaxofonist.

Det kvalitative forskningsintervjuet er inspirert av fenomenologien som peker på vår personlige oppfatning av ulike fenomener rundt oss. Fenomenologien ble utviklet som teori og metode av Edmund Husserl rundt år 1900 (Kvale, 2015 s.44). Ettersom oppfattelsen av klang, sound og artistisk identitet er sterkt subjektive er den fenomenologiske metoden til god hjelp, for det er nettopp refleksjonene rundt *essenser* i musikken som bringes frem i intervjuet. Vi får gjennom intervjuet «privilegert tilgang til menneskers grunnleggende opplevelser av livsverdenen». (Kvale, 2015 s.47) En av svakhetene i den fenomenologiske tilnærmingen til innsamling av informasjon er at den er *for* subjektiv. Innenfor forskning på musikk vil det imidlertid være unaturlig å ekskludere subjektiviteten. Som presentert i kapittel 2.1 skapes musikken utfra musikerens forutsetninger og oppfattes utfra lytterens forutsetninger. Intervjuets funksjon vil derfor istedenfor å strebe etter å bringe frem *sannheter*, fremme andre synspunkter på de samme fenomenene. Jeg valgte å gjennomføre intervjuet som semistrukturert⁶ for å gi intervjuobjektet mulighet til å gi åpne og nyanserte svar. Noen av synspunktene som kom frem i intervjuet vil bli presentert ut over i oppgaven og for å åpne for diskusjon eller belyse temaene på en annen måte.

⁶ Semistrukturerte intervjuer har ikke nøyaktig nedtegnede spørsmål som strukturerte intervjuer, men er formulert i stikkordsform eller beskrivelser. (Malt, 2015)

Jeg har ikke dedikert et eget kapittel for å presentere intervjuet i sin helhet. Jeg vil heller trekke inn utdrag fra intervjuet underveis i kapitlene. Dette har jeg valgt fordi intervjuet utviklet seg til å omhandle mye mer enn temaene jeg har bygget oppgaven rundt.

2.2.1 Presentasjon av intervjuobjekt

Morten Halle er alt- og tenorsaxofonist. Han ble født i Oslo i 1957 og har siden slutten av 1970-tallet vært en sentral figur i jazzmiljøet i Norge. Han har spilt med en rekke ulike norske band, blant andre under ledelse av Jon Balke og Geir Lysne. Han har også utgivelser med ulike egne prosjekter. Han er for tiden aktuell med sitt band «Into The Wild Hills» som gav nettopp har gitt ut plate under samme navn (Curling Legs, 2018). Han har vært produsent for blant andre Sidsel Endresen & Bugge Wesseltoft, Solveig Slettahjell og «Come shine». (Halle, 2019) Halle har siden 2005 arbeidet ved Norges Musikkhøyskole som førsteamanuensis, senere fagseksjonsleder og nå viserektor for studier. Han har tidligere også vært styreleder i TONO. (NMH, 2019)

Jeg valgte Morten Halle som intervjuobjekt nettopp på bakgrunn av hans erfaring både som musiker og hans posisjon i jazzutdanningen. Jeg fikk for første gang opp øynene for Halles lyriske saxofonspill på «Ten Easy Pieces»⁷ (Halle, 2005) i en trio bestående av ham selv (altsaxofon), Svante Henryson (cello) og Anders Jormin (kontrabass). I dette formatet er det så mye plass i lydbildet at Halles altsaxklang virkelig får plass til å skinne og innrammingen med de to strykeinstrumentene bringer frem altsaxofonen i en grad jeg aldri hadde opplevd før. Først da jeg fikk ham som saxofonlærer i 2012 ble jeg klar over at han også spiller tenorsaxofon og dermed står ovenfor de samme utfordringene som jeg vil presentere.

⁷ Musikkhenvisning 3

2.2.2 Intervjuguide

Intervjuguiden er et dokument som beskriver intervjuets form. Ettersom det semistrukturerte intervjuet ikke består av definerte spørsmål blir intervjuguiden heller delt opp i ulike temaer. Jeg valgte å dele opp intervjuet etter de samme temaene som oppgaven min og delte inn klang, sound og artistisk identitet. Jeg formulerte noen ulike introduksjonsspørsmål og betraktninger til hver del og ville etter hvert som intervjuet skred frem velge hvordan jeg valgte overgang til neste del. Dette anser jeg som en av intervjuformens styrker da det åpner opp for god flyt og gir intervjuobjektet mulighet til mer nyanserte resonnementer.

2.2.3 Etske problemstillinger

Jeg har ikke anonymisert intervjuobjektet i oppgaven. Dette har jeg valgt fordi jeg mener at synspunktene som kommer frem i intervjuet må sees i lys av intervjuobjektets erfaring, historiske kunnskap og tekniske kyndighet for å få tilstrekkelig faglig tyngde. Jeg har fått skriftlig samtykke til at jeg står fritt til å inkludere alt jeg måtte ønske fra intervjuet, samtidig som jeg har informert om hans rettigheter til innsyn og at han når som helst kan trekke seg fra prosjektet. Ettersom jeg kun bruker utdrag fra intervjuet i oppgaven vil et av problemene jeg står ovenfor være at sitatene, når tatt ut av kontekst, kan virke unyanserte. Det er derfor viktig for meg å presisere at intervjuutdragene jeg presenterer ikke tegner et fullstendig bilde av intervjuobjektet. Utdragene som er inkludert er valgt ettersom de direkte omhandler tematikken jeg presenterer. Jeg ønsker å tilføye at intervjuet i sin helhet har gitt meg inspirasjon til videre teknisk og kunstnerisk arbeid.

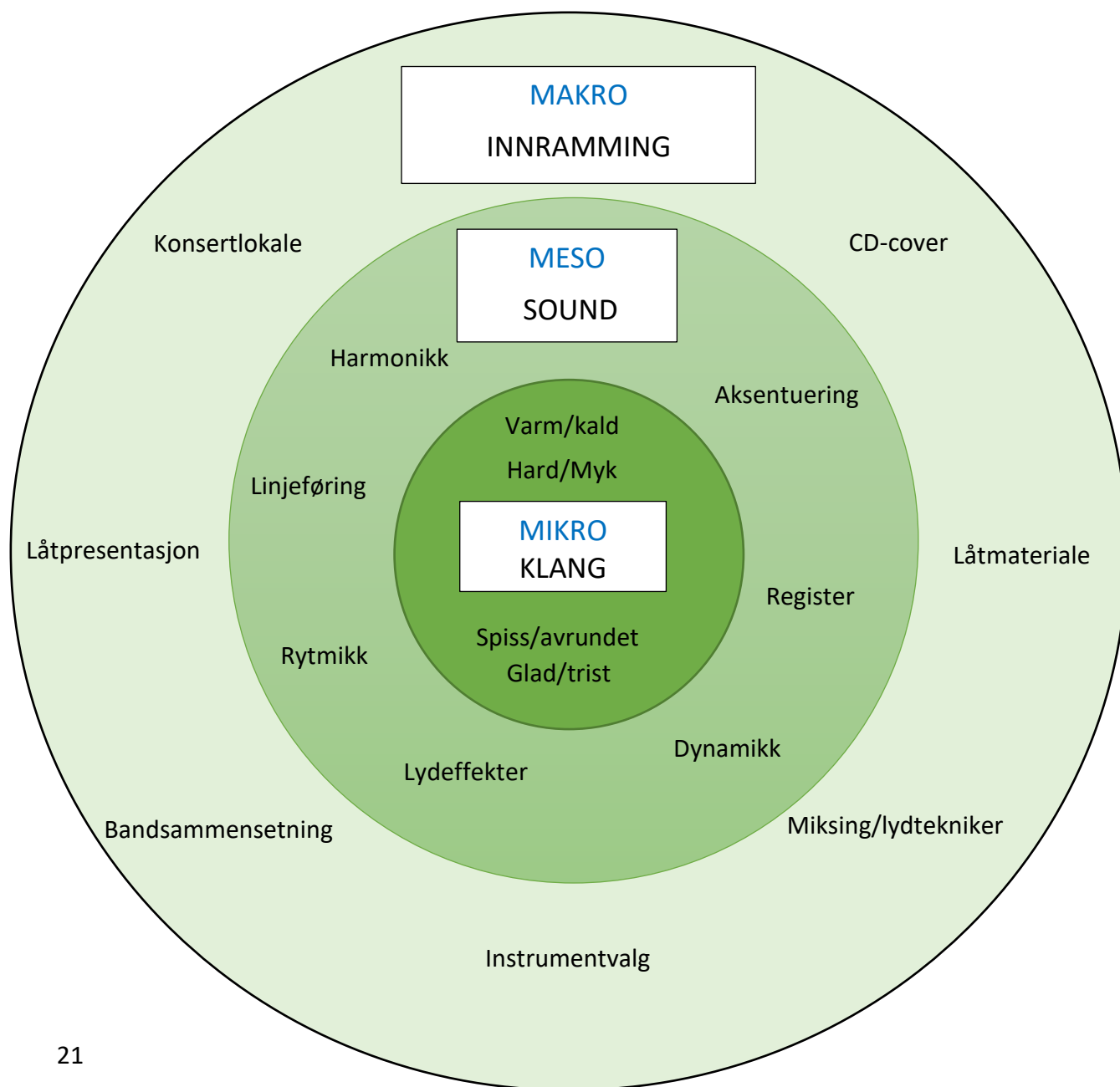
2.2.4 Transkripsjon og analyse

Transkripsjon av intervju er en oversettelse fra muntlig til skriftlig språk. Denne oversettelsen er ikke så enkel som en skulle tro. Dynamikken i et semistrukturert intervju med åpne spørsmål kan lede til lange tankerekker og inneholde *tenkepauseord* som «eh», «at ...» og «hmm». Ved å presentere en direkte transkripsjon av intervjuet kan det for virke både

usammenhengende, ureflektert og i verste fall oppfattes som «*indikasjon på svakt intellektuelt nivå*» (Kvale 2015, s. 195). Disse resonerende prosessene forekommer naturlig i normal samtale og må derfor tas høyde for å foreta meningsfortolkninger i etterkant. Det vil altså være min jobb som intervjuer å forsøke å oversette og tolke intervjuobjektets verbale språk til skriftlig tekst på en korrekt og samtidig rettferdig måte.

Kapittel 3. Begrepsavklaring og teoretisk rammeverk

Begreper som *klang*, *sound* og *identitet* er ord som blir brukt ukonsekvent om hverandre i beskrivelser av både musikk og musikere. Uttrykkene kan likevel, etter å ha blitt skilt fra hverandre, brukes til å beskrive en musikalsk aktivitet på forskjellige måter og dermed bidra til å gi et helhetlig bilde av hvert enkelt individ. Jeg har konstruert en figur for å forklare mine ideer om hva de ulike komponentene i en kunstnerisk opplevelse **og** en artistisk identitet består av og eksempler på ulike parametere som finnes under de ulike gruppene.



Figur 2: Teoretisk rammeverk for kunstnerisk opplevelse og artistisk identitet
(Forfatters egen modell)

“Since the music is realized in a social and professional context, practitioners may operate different constructions of what is involved from those of observers, and (...) the complex social and individual implications of the music cannot be separated.” (MacDonald & Wilson, 2005 s.2)

Jeg har konstruert det teoretiske rammeverket i «Figur 2» som et resultat av forskningsarbeidet jeg presenterer i denne masteroppgaven. Den er designet for å vise sammenhengene mellom de ulike komponentene som bidrar til en musikalsk opplevelse og er bygget på det sosiologiske konseptet om mikro, meso og makro som inndelingsformer (Blackstone, 2012). På mikronivået finner vi individet, mesonivået beskriver de musikalske parameterne og makronivået beskriver de eksterne faktorene opplevelsen av personen eller musikken. Modellen kan brukes i musikerens inngang til en opptreden for å forstå hvordan de ulike parameterne påvirker hverandre. Modellen kan også brukes til å se på en musiker fra publikums perspektiv.

Den innerste sirkelen inneholder det jeg definerer som **klang** som kan beskrives med abstrakte begreper, og metaforer vil være sentrale i beskrivelsene. Selv om det er mulig å bryte opp lyden som produseres i frekvenser, kommer jeg ikke til å ta høyde for det da jeg anser det assosiative som mer relevant i beskrivelsen av musikk som estetisk kunstform.

Den nest innerste sirkelen inneholder de lett målbare musikalske parameterne som for eksempel rytmikk, dynamikk og harmonikk. Dette er det som blir fokusert mest på i tradisjonell musikkutdanning. Sett i sammenheng danner de to innerste sirklene av modellen et bilde av hver enkelt musikers **sound**.

Den ytterste sirkelen inneholder rammefaktorene for enhver musikalsk situasjon. De ulike elementene i denne kategorien vil innvirke på den musikalske aktiviteten som foregår innenfor de to innerste sirklene. For eksempel vil låtmateriale og medmusikere langt på vei styre harmonikken og rytmikken en musiker velger å benytte seg av, og instrumentsammensetningen og lytteforholdene vil styre klangen ettersom musikeren vil bli tvunget til å tilpasse dynamikken for å høres.

Artistisk identitet er beskrivelsen jeg bruker i forklaring av den enkelte lytters subjektive opplevelse av en musikers sound sett i lys av *innrammingen*. Det vil si at lytterne vil ha ulike opplevelser av hver enkelt musikers identitet ut ifra deres egne forutsetninger.

For å også se på musikkopplevelsen i ett mer abstrakt lys velger i neste kapittel å ta utgangspunkt i Dave Liebmans bilde på telefonsamtalen, som presentert i innledningen, for å forklare begrepene *klang*, *sound* og *artistisk identitet* på en annen måte. Jeg har konstruert noe jeg anser som en realistisk start på en telefonsamtale og jeg vil i de neste avsnittene forklare sammenhengen og overføringsverdien i bildene.



Figur 3. «Telefonsamtale» i musikk (Forfatters egen figur)

Som artisteksempler for å definere de ulike begrepene har jeg valgt å begrense meg til å legge vekt på to av mine største inspirasjonskilder, Stan Getz og John Coltrane. Disse to opererte innenfor flere ulike jazzsjangre, men jeg regner begge som å ha tydelige og sterke artistiske identiteter uavhengig av *rammefaktorene*. Jeg vil gjennom oppgaven bruke dem som eksempler når det kommer til på klang, utvikling av sound og hvilke ulike rammefaktorer musikken deres opererte innenfor.

3.1 Klang - «Hallo, det er meg!»

Typisk for å beskrive saxofonklang er å bruke adjektiver som varm/kald, myk/hard eller åpen/lukket. Disse ordene blir da brukt i overført betydning. En lyd kan ikke være varm eller kald, men beskrivelsen kan likevel være presis ettersom musikken kan gi assosiasjoner til fysiske sanselige opplevelser.

På samme måte som man kan kjenne igjen en person gjennom et enkelt «Hallo» over telefon som nevnt i kapittel 2, er det også mulig å kjenne igjen mange saxofonister ved å høre en enkelt tone. En av de for meg aller lettest gjenkjennelige er Stan Getz (1927-1991). Han er unektelig en av de aller mest populære jazzsaxofonistene gjennom tidene. Han var sentral i utviklingen og synliggjøringen av bossa nova i sitt samarbeid med blant andre João og Astrud Gilberto, og aller mest kjent er den ikoniske «Girl from Ipanema». I tillegg har han vært en viktig tradisjonsbærer i jazz hele hans aktive karriere fra 50-tallet frem til hans død i 1991. Getz hadde en ekstraordinær myk klang i forhold til andre saxofonister i sin samtid og er også lett gjenkjennelig på sin sedvanlige kraftige vibrato som kom på slutten av omtrent hver eneste musikalske frase. Stan Getz var høyt respektert av sine medmusikere.

“The saxophone is an imperfect instrument, especially the tenor and soprano, as far as intonation goes. The challenge is to sing on an imperfect instrument that is outside of your body” -Stan Getz (Ramsey, 2009)

Som sitatet viser har Stan Getz et syn på saxofonens klang som å *synge* og hvordan dette for ham oppfattes som problematisk ettersom saxofonen i seg selv er et urent instrument. Utfordringene han belyser i problematikken rundt å *prøve å synge* gjennom et instrument som ikke er en del av kroppen skal jeg komme tilbake til i kapittel 4.4.1.

En annen tenorsaxofonist med en unik og lett identifiserbar klang var John Coltrane. Av mange regnes han som den mest innflytelsesrike jazzmusikeren gjennom tidene og som bandleder og improvisator var han sentral i utviklingen av flere ulike underkategorier av jazz gjennom sin altfor korte aktive karriere fra midten av 1950-tallet frem til han døde i 1967, 40 år gammel. Hvor Stan Getz sin klang er myk og rund hadde Coltrane en gjennomtrengende, spiss og

kompromissløs klang i saxofonen sin. Disse to hadde begge en embouchure hvor de ikke hadde mye tenner på munnstykket. Stan Getz hadde fra ung alder lagt seg til en utypisk spillestil uten å ha fortennene på munnstykket, på samme måte som å spille med dobbelt rørblad. Dette kan forklares med at han samtidig som å lære altsax også spilte fagott. (Palmer, 1988 s. 13). Coltrane ble tvunget til å endre embouchure til å ikke ha fortennene på munnstykket av en helt annen grunn. Han spiste angivelig så mye søtsaker at han fikk så store tannproblemer at han måtte endre munnstilling som følge av smertene. Det finnes en innspilling på YouTube fra 1960 av Stan Getz og John Coltrane hvor de opptre sammen og denne innspillingen tydeliggjør forskjellen mellom dem på en helt unik måte (Svardarsson, 2012). Coltrane står som en urokkelig bauta og klangen hans er direkte og formidler et alvor. Stan Getz er løsere i halsen, haken og klangen hans er avrundet med den karakteristiske vibratoen. At det er stor klangforskjell dem to imellom er muligens ikke noen stor nyhet i seg selv, men en ny interessant vinkling angående klang blir belyst i dette sitatet:

“Let’s face it- we'd all sound like that if we could” - John Coltrane om Stan Getz (Ramsey, 2009)

Coltranes uttalelse åpner opp for en ny måte å se på klang. Er klangen noe musikeren former selv eller er den helt personlig og urokkelig?

Bendik Hofseth snakker i sin metodikk om at klang er noe ytterst personlig og at hvis vi spiller på den «riktige» måten så vil vi alle ha vår egen klang. Denne metoden baserer seg på at vi ikke skal forsøke å manipulere klangen gjennom saxofonen, men at vi skal la saxofonens naturlige klang resonere i vår egen kropp. Den vil resonere i munnen, hodet, halsen og brystet og ettersom vi alle er forskjellige vil alle som en konsekvens ha en ulik klang.

3.2 Sound: «Vet du hva som skjedde i dag?»

Ønsket om å formidle et budskap gjennom musikk er en av drivkreftene til mange musikere. I instrumental musikk kan det være mål om å formidle en følelse eller situasjon og slik oppleves også ofte musikk. Noen musikere tar det enda lenger. John Coltrane spilte i 1964 ut sitt album som ble utgitt året etter «A love supreme» (Coltrane, 1965). Han presentere det som en

spirituell erklæring at hans musikalske hengivenhet nå var sammenbundet med hans tillit til Gud som hang sammen med hans problemer med alkohol- og narkotikaavhengighet (NPR, 2012). I tillegg til musikken inkluderte han på baksiden av LP-coveret en tekstlig hyllest til Gud som starter med «ALL PRAISE BE TO GOD TO WHOM ALL PRAISE IS DUE» (Coltrane, 1965). Den eneste teksten som finnes i musikken er «A love supreme», som synges repetert over slutten av første låt «Acknowledgement» (Coltrane, 1965. 6:05)⁹. Komposisjonene i seg selv er ikke spesielt lange men er preget av kollektiv improvisasjon. Det finnes ikke opptak av noe intervju hvor han snakker om albumets personlige mening for ham og ifølge pianisten på plata, McCoy Tyner snakket han ikke en gang om det med bandet sitt (NPR, 2012). Coltrane ønsket altså gjennom komposisjonene, den vedlagte teksten og sin sound (de to innerste sirkelene i *Figur 2. s 18*) for å formidle et konkret budskap. Jeg har latt meg inspirere av Coltranes intensjon om nonverbal formidling i en av mine komposisjoner som jeg vil presentere i kapittel 5.3.1.

3.3 Artistisk identitet: «Fortell!»

Eksemplet med «A love supreme» viser et ønske om å formidle et budskap. Det ble beskrevet kort i kapittel 3.2. Hvordan budskapet tolkes kan variere veldig ettersom publikum vil ha helt andre preferanser, som beskrevet i kapittel 2. En gruppe mennesker ble grepet så kraftig av Coltranes musikk at de har dannet «Saint John Coltrane African Orthodox Church» hvor Coltrane er helgen, og de blander afrikansk ortodoks liturgi med Coltranes musikk og sitater. (NPR, 2012)

På den andre siden av skalaen har du noen som ikke på noen måte likte Coltranes bidrag til jazzmusikken og musikk kritikeren og poeten Philip Larkin skrev: “...It was with Coltrane, too, that jazz started to be ugly on purpose: his nasty tone would become more and more exacerbated until he was fairly screeching at you like a pair of demoniacally-possessed bagpipes” (Rodwan, 2009).

⁹ Musikkhenvisning 4.

Det blir overtydelig ved å trekke frem to så ekstreme syn på samme musiker, men det tydeliggjør i poenget om at vi alle hører musikk forskjellig.

Kapittel 4 Forskningsprosess

I dette kapittelet vil jeg gå inn på ulike utfordringer i å veksle mellom alt- og tenorsaxofon.

4.1 Saxofonens opprinnelse og oppbygning

Saxofonen ble oppfunnet av Adolphe Sax (1814-1894) på midten av 1800-tallet (SNL, 2012)

Saxofonkroppen er et konisk messingrør med innborede hull og når disse hullene dekkes mekanisk ved hjelp av skinnputer og når tonen ledes lenger ned i instrumentet blir tonen mørkere på samme måte som på blokkfløyte. Mekanikk er rimelig kompleks med mange deler som påvirker hverandre på forskjellige måter. Det som gjør instrumentet så genialt er at de kompliserte mekaniske løsningene er til for å gjøre det så logisk som mulig å spille på. Det finnes ulike løsninger mellom de saxofonprodusentene og det kommer stadig nye løsninger for å forsøke å gjøre instrumentet bedre men alle bygger på det originale designet til Adolphe Sax. Lyden produseres ved at man blåser luft inn i munnstykket som har en treflis festet til på undersiden. Luftstrømmen får flisa til å vibrere og dette skaper en tone. Tonen forsterkes i *halsen* og føres videre ned i instrumentet. Dette er en veldig overfladisk beskrivelse, men jeg vil forklare videre i kapittel 4.4.1.

4.2 Musikalsk påvirkning og historisk forskning

Som nevnt tidligere i oppgaven har historisk forskningsarbeid i form av transkripsjon og musikalsk analyse, vært en sentral del av jazzens utvikling. Et resultat av å lytte til musikk er at man får musikalske forbilder og helter. Jeg tok opp dette da vi var inne på temaet identitetsutvikling i intervjuet med Morten Halle.

Trygve: «Kan du si noe om forholdet til dine helter?»

Morten: «Ja, (...) jeg var veldig inspirert av Jan Garbarek da jeg starta å spille, og jeg tror at det å høre folk spille live preger deg på en veldig annen måte enn det å høre folk spille på en plate. De tidlige årene når jeg begynte å gå ut og høre på musikk og

høre på saxofonister, så var det heldigvis sånn at det var mulig å gå ut og høre Garbarek ganske ofte her i byen.

Også hørte jeg også en god del på Calle Neumann da, som var en av altsaxofonistene jeg synes låt helt utrolig kult. (...) Det er også sånn bilde av det å høre den alt[sax]lyden fra HAN, det har vært har vært veldig sterkt. Og jeg har følelsen av at de opplevelsene har (...) preget inn en sånn klanglig referanse til hvordan instrumentet skal høres ut. Som ikke har vært et sånt ideal som jeg har prøvd å etterstrebe, men noe som jeg nesten ikke har kunnet unnslippe, hvis du skjønner?»

Trygve: «Ja»

Morten: «Og dels er det jo sånn at jeg aldri har greidd å spille sånn som de spiller, noen av dem. Jeg får det jo ikke til! Og jeg hadde ikke sånn veldig sterkt ønske at det skulle høres ut akkurat sånn, men i etterkant kan jeg høre at det, at jeg har en sånn ekstremt lys klang i instrumentet nå, [med] veldig mye lyse overtoner og sånn, som kommer fra måten de spilte på.»

Det er mange viktige elementer som kan pekes på i dette intervjuutdraget. Morten forklarer her at han i situasjonen som ung musiker ble inspirert, men dels av egen vilje og dels av å ikke få det til, opplevde å ikke ende opp med å spille som heltene sine. At han likevel i ettertid kan se en sammenheng mellom sin klang og den av sine inspirasjonskilder sier noe om at det må ha skjedd en ubevisst påvirkning. En annen faktor som trekkes frem er viktigheten Morten legger i å høre musikken *live*. Som jeg presenterer i «Figur 2» i starten av kapittelet, vil enhver musikalsk opplevelse farges av rammene. Noe av det Morten trakk frem senere i intervjuet er at når musikken spilles inn vil den komprimeres og dermed forsvinner mange av de klanglige nyansene. I tillegg til det auditive vil man også gå glipp av det visuelle aspektet som kommunikasjonen mellom musikerne. Selv om jeg har gått mye på konserter kommer jeg ikke unna det faktum at den største mengden av musikk jeg har blitt inspirert av kommer fra innspillinger. Jeg har i denne oppgaven valgt å ikke trekke inn norske saxofonister, både med tanke på omfang og ettersom jeg i størst grad har arbeidet med amerikanske saxofonister.

Jeg vil videre se på utviklingen til alt- og tenorsax i amerikansk jazz for å prøve gi et innblikk i hva slags påvirkning tidligere musikk har på en utøver. Igjen vil jeg bruke Coltrane som eksempel da han har vært en stor inspirasjonskilde for meg. Ettersom jeg ønsker å se på utviklingen frem til Coltrane begrenser jeg analysen til å gå frem til 1960, da Coltrane gjorde et intervju med «Downbeat»¹⁰ hvor han snakket om sine inspirasjonskilder. Jeg vil gå litt inn på musikken som ledet opp til hans aktive karriere, men også sentrale utøvere fra hans samtid og inspirasjonen dem imellom. Jeg vil til slutt forsøke å gi et innblikk i hvordan han kan ha påvirket mitt spill.

4.2.1 Alt- og tenorsaxofonens utvikling i amerikansk jazz

Selv om vi har sett at de ulike saxofonene er oppbygd og spilles på omtrent samme måte har alt- og tenorsaxofon hatt en ulik posisjon i den amerikanske jazzhistorien. I en stilart hvor noen enkeltstående musikere i jazzens ulike epoker var trendsettere, vil jeg trekke frem noen av de mest sentrale alt- og tenorsaxofonistene for å prøve å forklare de ulike instrumentenes posisjon som soloinstrument.

Frem til 1920-tallet var saxofonen først og fremst brukt som et ensembleinstrument (Cottrell, 2012). Selv om det fantes solister som Sideny Bechet på sopransax, var det andre instrumenter som i større grad preget jazzmusikken. På 1930-tallet vokste derimot saxofonen frem og tok sin rettmessige plass som et av de mest sentrale solistinstrumentene i jazz og jeg vil trekke frem noen viktige musikere på alt- og tenorsax.

Mannen som av mange ansees som den første store tenorsaxofonsolisten og som må regnes som en av de viktigste i utviklingen av tenorsaxofonens posisjon som jazzens varemerke var Coleman Hawkins (1904-1969). Hawkins stod frem som en av de første store på saxofon i en tid hvor storband og andre store ensembler var mer fremtredende. Coleman var også en del av slike konstellasjoner, mest kjent var han men i Duke Ellingtons band. Duke Ellington er en

¹⁰ Kjent Amerikansk jazzmagasin. Intervju gjengitt i «Coltrane on Coltrane» (Coltrane og DeVito, 2010)

av de mest sentrale skikkelsene i jazzhistorien og med i hans band var også altsaxofonist Johnny Hodges, som jeg kommer tilbake til senere. I «The Saxophone» (2012) fremmer Stephen Cottrell en interessant tanke når det kommer til Coleman Hawkins varme klang. Hawkins gikk i ung alder til undervisning i cello og man kan trekke mange paralleller mellom cello og tenorsaxofon. De opererer i omtrent samme leie, og begge instrumentene har en klang som kan minne om en mannsstemme. Om vi går ut ifra av at utvikling av klang er en kontinuerlig prosess er det naturlig å forestille seg at arbeid med cello kan ha påvirket Hawkins.

På samme tid som Duke Ellingtons band høstet gode kritikker var også Count Basies storband meget sentralt og det var her den andre tenorsaxgiganten i svingæraen, Lester Young, kom frem i lyset. I samme band spilte også Johnny Hodges på altsax og disse to skulle vise seg å bli sentrale skikkelser i jazzens utvikling. Coltrane sier selv i intervju i 1960:

«Pres¹¹ was my first real influence, but the first horn I got was an alto, not tenor. (...) Johnny Hodges became my first influence on alto, and he still kills me.» (Coltrane og DeVito, 2010 s. 65).

Det er verdt å merke seg hvor tydelig Coltrane skiller mellom forbildene på alt- og tenor. Det gir en indikasjon på at også han anser det som to selvstendige instrumenter.

Young, Hawkins og Hodges var tre av de viktigste saxofonistene i «swing»-epoken på 1930- og 40-tallet. Utfra swingen utviklet be-bopen seg med Charlie Parker på altsaxofon som den mest sentrale. Charlie Parker regnes fortsatt av mange som en av de viktigste personene i jazzhistorien. Coltrane sier videre i intervjuet:

«I stayed with alto through 1947, and by then I'd come under the influence of Charlie Parker. The first time I heard Bird play, it hit me right between the eyes. Before I switched from alto in that year, it had been strictly a Bird thing with me, but when I

¹¹ «Pres» var kallenavnet til Lester Young

bought a tenor (...) a wider area of listening opened up for me" (Coltrane og DeVito, 1960 s.66)

Coltranes beskrivelse av hvordan et brede lydlandskap åpent seg for ham da han gikk over til tenor stemmer overens med hvordan jeg har følt med overgangen til altsax, og jeg vil beskrive hvordan jeg har brukt det som innfallsvinkel til komposisjon i kapittel 5.

Selv om dette kapittelet kun i grove trekk har vist et lite utvalg av saxofonister i jazzhistorien anser jeg det som relevant for oppgaven fordi det bidrar til å forklare hvordan jazz i 2019 er et resultat av musikalsk utvikling kan sees i sammenheng med hvordan den ble spilt for 100 år siden.

4.3 Saxofoner og utstyr

Det finnes mange ulike utstysprodusenter og det er designforskjeller mellom de ulike modellene, derfor finner mange saxofonister det vanskelig å slå seg til ro med utstyret de har og det blir et konstant jag etter å finne noe bedre. I intervjuet med Morten Halle kom vi inn på dette med munnstykker og fliser. Han delte litt av sine tanker rundt problematikken i å bytte mellom de to instrumentene.

«Jeg er avhengig at det oppleves som at det er omtrent samme motstand i oppsettet på instrumentene for at jeg skal kunne bytte mellom dem fra en låt til en annen. Hvis jeg kunne varme opp en halvtime og så spille bare ett instrument så hadde det vært annerledes, men hvis det skal funke å bytte der og da så må det avpasses sånn at motstanden er omtrent lik. Det er min opplevelse altså.» (Morten Halle)

Jeg har tidligere valgt en fremgangsmåte hvor når jeg har funnet noe som fungerer, forsøker jeg å holde meg til det. Om jeg prøver nye fliser, et nytt munnstykke eller ligatur som jeg liker godt, så selger jeg det gamle så fort som mulig så jeg slipper å gå rundt å tvile. Mortens betraktning om å ha ganske likt oppsett fikk meg til å endre fliser på altsaxen så det matchet bedre med tenoren. Jeg merket umiddelbart at det ble lettere å veksle mellom de to.

Ettersom utstyret er en sentral del av grunnlaget for det klanglige og tekniske arbeidet jeg gjør, vil jeg presentere instrumentene, munnstykkene og flisene mine og forklare prosessen med å finne frem til det rette utstyret for å nå de musikalske målene.

4.3.1 Mitt oppsett på tenorsax

Jeg spiller på en Selmer Mark VI tenor fra 1972. Dette er en av de mest berømte saxofonmodellene som noensinne er laget og dette er fra den nest siste årgangen. Klangene jeg får i instrumentet sammenlignet med andre modeller opplever jeg som varm og kraftig. Det mekaniske oppsettet til Mark VI la grunnlaget for mekanikken vi finner på moderne saxofoner, den føles *tight* og gjør at jeg aldri føler meg hindret av instrumentet til å spille det jeg ønsker. Jeg har hatt denne tenoren siden jeg kjøpte den i London i 2009, og med godt vedlikehold håper jeg den varer resten av livet.

Munnstykket jeg bruker nå er et Ted Klum Florida modell 7*, et ebonittmunnstykke¹² med stort kammer og middels stor åpning. Dette munnstykket kjøpte jeg våren 2019. Etter å ha spilt på et Pillingers-munnstykke i 4 år ble jeg introdusert for dette. Jeg fant mange av de samme egenskapene, men i det nye følte jeg at jeg fikk mere trøkk i det lave registeret så jeg bestemte meg for å kjøpe det og solgte det gamle så fort som mulig før jeg fikk tid til å bli usikker. Jeg oppdaget etter en stund at jeg måtte gjøre embouchurejusteringer i *altissimoregisteret*¹³ for å få til å spille de lyseste tonene, men jeg har bestemt at jeg mener det er verdt arbeidet med tanke på hva jeg får igjen i det mørkere registeret.

Flisene jeg bruker er av merket Woodstone og har tykkelse 2,5. Frem til sommeren 2018 hadde jeg spilt på Rico Select jazz i over 10 år og med disse opplevde jeg at bare rundt halvparten av flisene i hver pakke var bra og dette medførte mye frustrasjon i tillegg til det økonomiske aspektet, da jeg endte opp med å kaste mange kostbare fliser. Etter jeg byttet til

¹² Ebonitt er vulkanisert gummi (SNL, 2018)

¹³ Også kalt overtoneregisteret

woodstone har jeg ikke kastet en eneste ny flis og har eliminert bekymringene rundt å ha en *dårlig flisdag*.

4.3.2 Mitt oppsett på altsax

Jeg kjøpte i 2015 altsaxen jeg har nå, en Keilwerth Tone King serie III fra 1959. I denne saxofonen fant jeg et instrument som gav mye mer klanglig respons enn andre alter jeg prøvde da jeg skulle kjøpe. Mekanisk oppleves den ikke like egal som andre modeller, men jeg likte så godt opplevelsen av at hele instrumentet vibrerer og forsterker tonene slik at klangen blir kraftigere og mer gjennomtrengende.

Munnstykket jeg bruker nå er et Pillinger bronsittmunnstykke¹⁴ som jeg valgte ettersom det legger godt til rette for den presise og spisse klangen jeg ønsker.

Flisene jeg bruker nå er Woodstone. Jeg byttet til litt lettere fliser i etterkant av intervjuet med Morten for at motstanden skulle være mere lik tenoren.

Ettersom tenorsax har vært det instrumentet jeg har brukt mest tid på å spille og finne utstyr til er jeg ikke helt sikker på om jeg har funnet det rette oppsettet til altsaxen enda, men jeg er likevel fornøyd med det utstyret jeg har nå da det hjelper meg til å produsere en klang jeg føler er min egen.

¹⁴ Bronsittmunnstykkene til Pillinger er laget av en blanding av syntetisk hardgummi og bronse, messing og kobber designet for å kombinere tone/projeksjon i metallmunnstykker og varmen i ebonitt. (Pillinger Mouthpieces, 2019)

4.4 Å finne en artistisk inngang til alt- og tenorsax

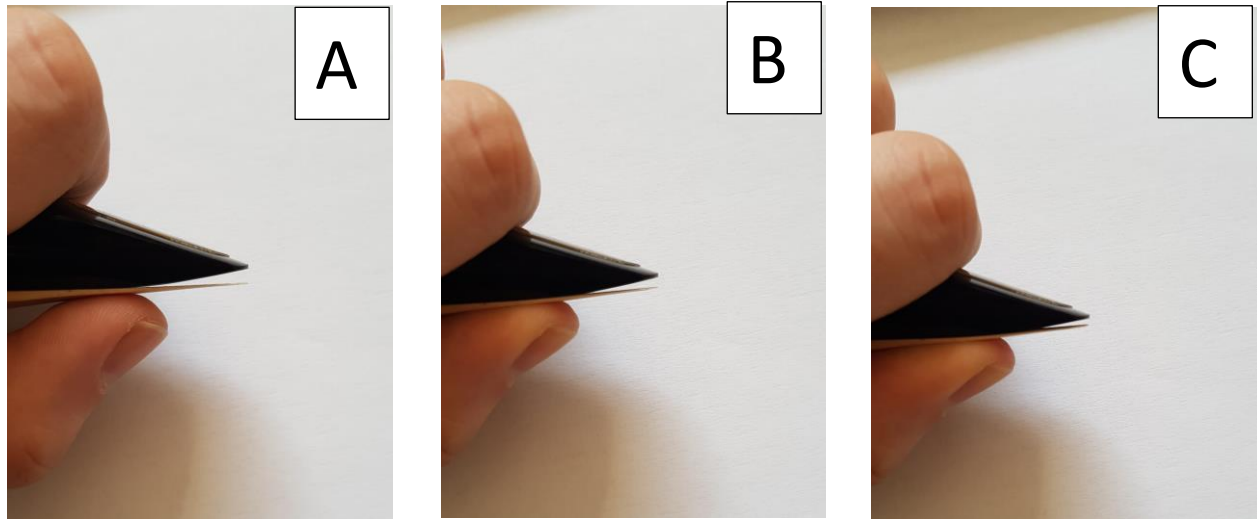
Den viktigste motivasjonen for forskningen har hele tiden vært å finne ut hvordan jeg kan finne en artistisk identitet jeg kan stå for hvor jeg inkluderer både alt- og tenorsax. Jeg presenterte allerede høsten 2017 temaet for mine medstudenter i faget interpretasjon¹⁵ hvor jeg fremførte samme låt på alt og tenor. Jeg bad om tilbakemeldinger på klangen i de ulike saxofonene og i hvilken grad publikum opplevde tydelighet i de ulike versjonene.

I tilbakemeldingene fikk jeg kommentarer på at tenorsaxofonspillet gav en tydelig følelse av at jeg hadde «*en personlig sound*». Klangen ble beskrevet som definert, rik og varm. En sa at han fikk inntrykk av at det tekniske overskuddet på instrumentet var sterke nok til å ikke stå i veien for de musikalske ideene. Altsaxofonspillet ble beskrevet som mindre tydelig. De melodiske linjene hang ikke sammen på samme måte som i tenorsaxspillet og klangen var ikke like definert. Klangen ble beskrevet som tynnere, spissere og kaldere enn tenoren. Disse tilbakemeldingene stemte overens med mine egne tanker, og jeg satte meg noen mål for videre arbeid. Jeg ville først og fremst fokusere på å forbedre det klanglige overskuddet på altsaxofonen. Som beskrevet i modellen i kapittel 3 står klangen i senter for opplevelsen av musikken, så arbeid med klang måtte til for å forsøke å finne mitt eget *altsaxsound*.

¹⁵ Fag på UiA hvor studentene presenterer musikk og får tilbakemeldinger etterpå.

4.4.1 Min klanglige tilnærming og øving på alt- og tenorsax

Det finnes mange forskjellige *skoler* når det kommer til *embouchure*¹⁶ og for mange saxofonister fører dette til mye frustrasjon. Justeringer i embouchure er for mange en måte å justere volum, vibrato og klang. I aller første leddet av saxofonen finner vi det eneste punktet for motstand i form av at mye luft skal inn i en liten åpning. Jeg vil vise bilder av munnstykket jeg bruker til tenorsaxofon for å tydeliggjøre forskjellige måter å justere motstand på.



Figur 4: Ulike eksempler av påført press på flisa.

I «Figur 4» bruker jeg tommelen istedenfor underleppa slik at det skal være lett å se hva som skjer med åpningen når det blir påført mer press.

- A: Kontaktpunktet mellom tommel og flis på punktet hvor flisa og munnstykket møtes. Ved å plassere underleppa uten å bite hardt sammen vil flisa vibrere fritt og maksimal mengde luft vil slippe inn i munnstykket og flisa vil få vibrere fritt.

¹⁶ Embouchure er ordet vi bruker for det vi ofte omtaler som munnstilling. Det inkluderer tannplassering, tungeplassering og leppeplassering. (SNL, 2018)

- B: Plasseringen av tommel på samme sted, men det blir påført mer press. Dette fører til mindre åpning så mindre luft slipper inn og en mindre del av flisa vil vibrere.
- C: Plasseringen av tommel like som på de to foregående men det påføres enda mer press. Som vist på bildet er åpningen nå veldig liten og det er kun en liten del av flisa som kan vibrere.

Gjennom saxofonundervisningen på UiA hos Bendik Hofseth ble jeg introdusert for Joe Allard sin metode og teknikk. (Joe Allard var klassisk skolert klarinettist og saxofonist men var lærer for jazzgiganter som Eric Dolphy, Bob Berg og Michael Brecker). En annen av Allards elever er Dave Liebman som gjennom sin bok «*Developing A Personal Saxophone Sound*» (Liebman, 1994) tydelig bygger på embouchureteknikken til Allard. Det går ut på å la flisa vibrere så fritt som mulig og at tonen dermed skal få resonere så mye som mulig i hele kroppen. Trykket på flisa skal være like lett som *vekten* av flisa. Kroppen vår er full av *resonanskasser* og kombinasjonen av resonansen i munnhulen, halsen, kraniet, overkroppen, og selve saxofonen vil i seg selv danne din personlige klang. Å spille saxofon skal ikke være en mer anstrengende aktivitet enn å puste. *He would say (...) "To blow is to breathe, there is no difference"* (Liebman, 1994, s.5)

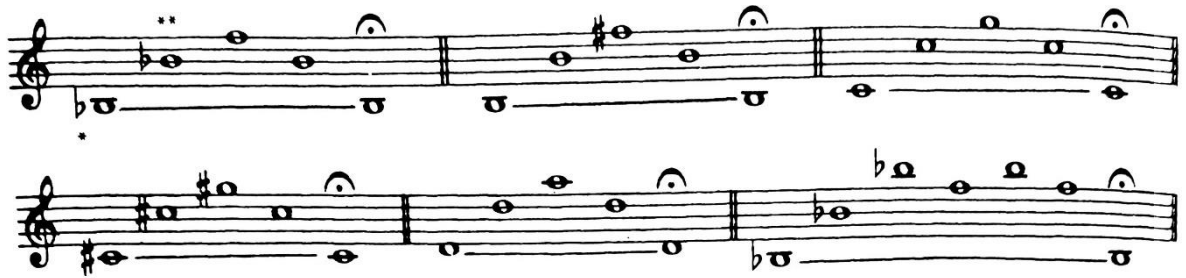
For å jobbe med klangutvikling på altsax valgte jeg å ta i bruk øvelser som jeg tidligere hadde brukt mye på tenorsax. «*Top-Tones for the Saxophone*» (Raschér, 1983) er en bok som skal forsøke å bidra til å styrke embouchuren for å kunne spille toner som går lysere enn saxofonens grunnregister¹⁷. Et resultat av jobbing med disse øvelsene er at man øker det klanglige overskuddet ved å få frem flere av overtonene¹⁸ i hver tone. Raschér vektlegger viktigheten av å forestille seg en tone før den spilles og sier:

¹⁷ Fra lille Bb til trestrøken F på instrumentet.

¹⁸ Hver enkelt tone på saxofonen består av mer enn en frekvens. De lysere frekvensene kalles overtoner.

All musical activity is the outcome of a balance between vivid, colorful and exact tone imagination and skillful tone production. Without a precise concept of the music to be reproduced, we are unable to render it in a convincing manner. Incomplete command of tone production and control makes it impossible to project the experience of our inner ear fully (Raschér 1983, s.8)

Øvelsene jeg har gjort fra denne boka går ut på å spille lange mørke toner og jobbe med få frem overtonene som vist i eksempel under.



Figur 5. Hentet fra: «Top-Tones for the saxophone» (Raschér, 1983 s. 12)

Øvelsen vist i figur 5 er av den letteste typen hvor grunntonen er den samme. Jeg holdt meg til denne typen øvelser frem til jeg følte jeg mestret den etter prinsippet om å forestille seg tonene før de spilles.



Figur 6. Hentet fra «Top-Tones for the saxophone» (Raschér, 1983 s. 14)

Øvelsen vist i figur 6 er et eksempel på en vanskeligere utgave av den i figur 4, 5en som er bygget på samme prinsippet. På andre linje veksler det mellom ulike grunntoner og denne øvelsen har jeg enda ikke greid å mestre på altsax i samme grad som på tenorsax, og derfor har jeg heller ikke gått videre men heller fortsatt å jobbe med lettere varianter.

Eksemplene jeg viser her er bare en av mange ulike øvelser jeg har gjort i arbeidet med klang. Gjennom saxofonundervisningen med Bendik Hofseth har jeg også jobbet mye med pusteøvelser og aktivering av *støtten*, men har valgt å ikke inkludere det i oppgaven ettersom det ville gjort oppgaven for omfattende. Jeg vil likevel nevne at arbeidet med denne typen klangøvelser har åpnet opp for en helt ny måte å strukturere øving på. Jeg vil beskrive på hvilke måter det har inspirert meg til videre arbeid i kapittel 6.

4.4.2 Min historiske tilnærming til øving på alt- og tenorsax

Jeg har alltid følt sterkere tilknytning til tenoren. Sannsynligvis fordi jeg har brukt den klart mest i tillegg til klangtrening og konsertaktivitet hadde også alle soloer jeg tidligere hadde plukket var gjort på tenor. For å jevne **dette** ut har jeg forsøkt å bruke alten i sammenhenger hvor jeg vanligvis har tatt med tenoren. I jobben min som kulturskolelærer har jeg derfor ofte latt tenoren ligge hjemme, noe som har ført til at all øvingen jeg har gjort i pauser og når elever ikke har dukket opp, har foregått på altsax. I tillegg til klangøvelser som beskrevet tidligere har jeg plukket soloer av Charlie Parker (altsax) og Clifford Brown (trumpet) og lært meg soloene på altsax. Som vist i kapittel 4.3 var altsaxen sentral i be-bop og jeg har derfor sett det som en god mulighet i tradisjonsstudie å lære meg soloene på nettopp altsax. Dette har også vært med å bidra til inspirasjon til en av komposisjonene som jeg skal komme tilbake til i 5.3.2. Som historisk tilnærming til øvingen har jeg også utvidet standardrepertoaret mitt gjennom øving på altsax. I og med at alt- og tenorsaxofon er transponerte²⁰ instrumenter har dette vært en god trening i transponering. I tillegg til å spille saxofon har jeg som en del av jobben som saxofonlærer akkompagnert elevene på piano. Ved å spille samme låten i originaltoneart på piano, altsax og tenorsax har jeg som en konsekvens lært den i 3 tonearter noe som har bidratt

²⁰ Altsaxofon er *stemt* i Eb, slik at en Eb natura omtales som en C på instrumentet. Tenorsax er stemt i Bb, så en Bb natura omtales som en C på instrumentet.

til økt melodisk og harmonisk overskudd og gjort meg flinkere til å transponere musikk. Jeg viser eksempel fra «Confirmation» (Charlie Parker 1920-1955).

The image displays three musical staves, each representing a different instrument's transposition of the first part of the melody for «Confirmation». The top staff is for Piano, the middle for Tenorsax, and the bottom for Altsax. Each staff shows a sequence of notes with a 7-measure rest at the beginning, followed by a melodic line. Above the notes are chords: F, Em⁷(b5), A⁷, and Dm⁷ for Piano; G, F^{#m}⁷(b5), B⁷, and Em⁷ for Tenorsax; and D, C^{#m}⁷(b5), F^{#7}, and Bm⁷ for Altsax. Triplet markings (3) are present under several notes in each staff.

Figur 7: Første del av melodi på «Confirmation» (Charlie Parker) transponert for ulike instrumenter.

Jeg har også gjort musikalske analyser av ulike soloer jeg har transkribert, men har ikke valgt å inkludere dette i oppgaven da det hadde krevet for mye plass. Jeg ønsker likevel nevne det ettersom det analytiske arbeidet på altsaxofon har bidratt til å gi meg større stilforståelse. Transkripsjonsarbeidet har også vært en god gehørtrening og soloenes vanskelighetsgrad har bidratt til instrumentteknisk utvikling. Jeg vil i neste kapittel vise den kreative delen av arbeidet, med størst fokus på komposisjonene jeg gjorde i perioden.

Kapittel 5 Kreativ prosess

Ettersom jeg i arbeidet mitt både har rolle som forsker og kunstner ser jeg det som viktig å presisere at teksten jeg skriver i dette kapitlet skal være en beskrivelse av de kreative prosessene så nøyaktig som mulig på samme måte som i en logg. Teksten vil derfor noen ganger krysse grensen over til *kreativ skriving*²¹. Jeg vil underveis i kapitlet beskrive og begrunne noen av de estetiske valgene jeg stod ovenfor, og jeg vil oppsummere og reflektere rundt prosessen i kapittel 6.

5.1 To konserter som motivasjon for nye komposisjoner

Som en del av den kreative prosessen ønsket jeg å sette opp noen konserter for å utfordre meg selv direkte på å bruke forskningsfunnene mine til noe konkret. I den sammenheng takket jeg ja til å være *artist-in-residence* i konsertserien «Søndager på vaktbua»²² for mars.

Tidligere har jeg kun brukt altsax når situasjonen har krevet det, for eksempel i storband eller andre ensembler hvor jeg har fylt en ønsket instrumentrolle. Tenorsax har vært hovedinstrumentet mitt og konsekvensen av det har vært at all musikken jeg har komponert har vært tiltenkt spilt på tenorsax. Jeg vil i dette kapitlet presentere to av konsertene fra mars hvor jeg komponerte ny musikk. Jeg vil forklare hvilke ulike hensyn jeg tok i komposisjonsprosessen og på hvilke måter forskingen påvirket de estetiske valgene.

²¹ Omskrevet fra engelsk «creative writing». Tekst som ikke er av akademisk karakter.

²² En konsertserie med formål å være en sjangerfri arena for kreativ musikk i Kristiansand. Startet av Erik Kimestad Pedersen august 2017 med ukentlige konserter.

5.2 Konsert 3. mars 2019

Noe av som kom opp i intervjuet med Morten Halle var låtenes *funksjon* i den musikalske helheten. I tidligere komposisjoner har min motivasjon bestått i å skape noe nytt og eget, men da jeg stilte ham spørsmålet «hvorfors komponerer vi musikk?» presenterte han ny interessant vinkling som for meg åpnet opp for en ny inngang til komposisjon:

*«Det har jeg faktisk tenkt mye på når jeg har jobbet her på skolen og hørt på de store gutta og laget historieundervisning rundt det. Enten det er Coltrane, Monk eller Miles eller sånne store kanoner, så synes jeg (...) at det er jo ikke nødvendigvis alt de lager som er så originalt heller, men at **det** de velger å spille er knyttet veldig opp til **hvordan** de vil spille da. (...) Et eksempel er jo Coltrane. Alle de liveinnspillingene med kvartetten hans (...) hvor man kan si at de har en del **type** låter som de liker å spille på i en konsert. Det er liksom, de liker å ha en 6/8 låt, og de liker å ha en rask blues og de liker å ha en standardballade. (...) Og så kan de for så vidt bytte ut de låtene. De kan bytte ut «My Favourite Things» med «Afro Blue» ikke sant?» - Morten Halle*

I lys av Mortens refleksjon ville jeg sette opp en konsert som en arena for å hovedsakelig skulle bruke altsaxofon og komponere musikk med det som et av premissene. Jeg ønsket at musikerne jeg tok med meg skulle underbygge den stilistiske inngangen jeg valgte til komposisjonene. Inspirert av en annen av Morten Halles erfaringer om at altsaxofon fungerer bra i samspill med elektriske instrumenter, satte jeg sammen et band bestående av:

Trygve Tambs-Lyche(trommer), Morten Martens (elbass), Johannes Vaage (elgitar) og Sven Eivind Stakkeland (hammondorgel). Kombinasjonen av instrumentsammensetning og musikernes musikalske egenskaper ble lagt til grunn for komposisjonene slik at låtenes rolle skulle være å legge best mulig til rette for det musikalske resultatet.

Jeg har ikke dokumentert konserten på annen måte enn ved snutter av videoopptak gjort med mobiltelefon. Jeg legger derfor ikke ved lydopptak av låtene i sin helhet, men kun små utdrag for å tydeliggjøre de kompositoriske valgene vist i noteeksemplene. Jeg regner likevel inkluderingen av denne konserten som relevant for oppgaven da den kreative prosessen er et

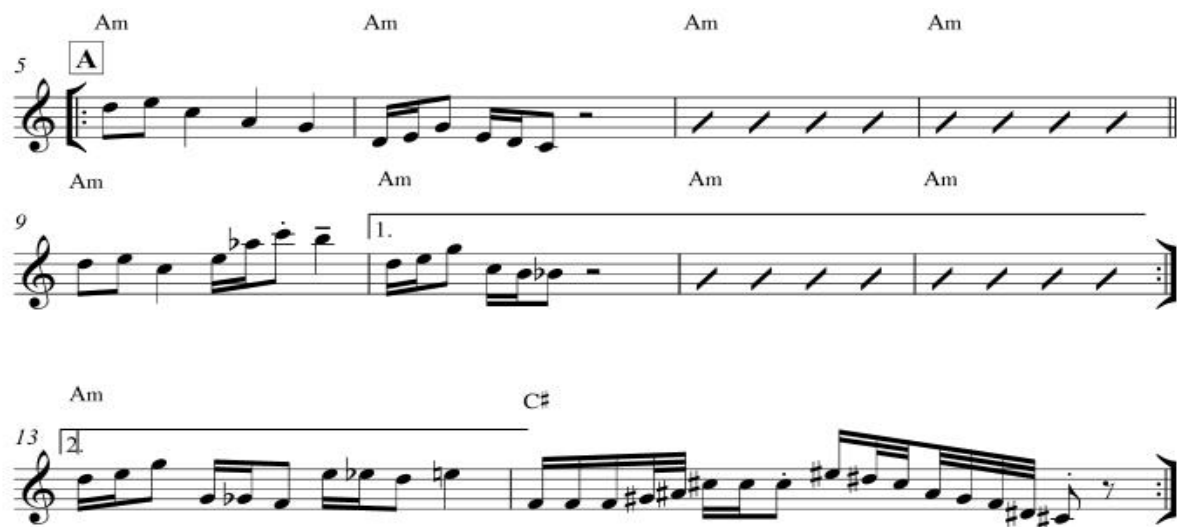
direkte resultat av forskningsarbeidet. Jeg vil også fremføre disse låtene på min avsluttende mastereksamenskonsert.

5.2.1 Heftig pentalåt 1 (Vedlegg 1, Videoklipp 1, Videoklipp 2)

Ettersom bandmedlemmene har stor erfaring innen rock ville det vært unaturlig å skrive musikk basert på samme prinsippene som tradisjonell jazzmusikk fra første del av 1900-tallet,



Figur 8: Utdrag fra «Heftigpentalåt 1» (Vedlegg 1)



The musical notation for Figure 9 consists of three staves. The first staff starts at measure 5 and features a melodic line with a box labeled 'A' over the first measure. Chords 'Am' are indicated above and below the staff. The second staff starts at measure 9 and includes a first ending bracket labeled '1.'. The third staff starts at measure 13 and includes a second ending bracket labeled '2.'. Chords 'Am' and 'C#' are indicated above the staff.

Figur 9: Utdrag fra «Heftigpentalåt 1» (Vedlegg 1)

så jeg valgte å basere første komposisjonen på et pentatont²³ bassriff i Am.

Videre skrev jeg en enkel melodi som skulle gi mye plass til bandet og endte opp med en pentaton melodi som var delt opp i bolker på 2, og 2 takter med pauser imellom og med litt forskjellig avslutning på frasene. Jeg ønsket å bryte opp den statiske harmonikken. Derfor la

²³ Pentaton skala er en skala bestående av 5 toner

jeg inn et break med en unison linje i en annen toneart på slutten av 16-takts perioden. Det endte opp slik:

The image shows four staves of musical notation in treble clef, representing the ending of a 16-measure period. The notes are half notes, and the chords are indicated above the staff. The first staff has chords Am, G, F, and Em. The second staff has chords Fmaj7/A, Em/G, Dm, and Dm/E. The third staff has chords Cm/A, A♭maj7(♯11), Gm13, and F♯7(♯11). The fourth staff has chords Fmaj7, E7alt, UNIS!, and Am. The UNIS! section consists of a unison line of notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

Figur 10: Avslutning på «Heftig pentalåt 1» hentet fra (Vedlegg 1, Videoklipp 2)

For å gjøre komposisjonen så åpen som mulig og gi mye rom for improvisasjon var dette alt jeg skrev i første omgang. Formen jeg satte for låten var:

- Bassriff som intro
- Melodi
- Soloer i Am (Queue inn til melodi som bakgrunn)
- Melodi-Slutt på fermate på siste tone i 2. hus

Etter nærmere ettertanke bestemte jeg meg for at jeg måtte snike inn noe mer spenstig harmonisk og skrev en ny enkel melodilinje med en trinnvis nedadgående akkordprogresjon som etter 8 takter går over i en kromatisk nedadgående akkordprogresjon og sluttet med en unison pentaton linje (de to siste taktene i «Figur 10»).

Dette var alle føringene jeg ville legge for fremføringen av låten, og jeg ønsket at vi skulle gjøre resten av arrangementet i felleskap.

Jeg kommer tilbake til refleksjon av prosessen i kapittel 6.

5.2.2 «Heftig pentalåt 2» (Vedlegg 2, Videoklipp 2)

Et resultat i å øve parallelt på alt- og tenorsax var at jeg endte opp med å eksperimentere med å spille på begge instrumentene samtidig. Jeg ønsket av den grunn å skrive en låt hvor jeg kunne bruke dette som effekt. I arbeidet med «Heftig pentalåt 1» dukket det opp noen alternativer til bassriff, så jeg valgte å bruke et av disse riffene til å skrive «Heftig pentalåt 2».



Figur 11: Utdrag fra «Heftig pentalåt 2» (Rypestøl, 2019. vedlegg 4)

Med to andre melodiinstrumenter i orgel og gitar som en del av besetningen ønsket jeg å lage melodien inspirert av *call and response*²⁴ hvor de står for en melodi og at «dobbel sax»²⁵ og bass svarer. Melodien er skrevet direkte basert på basslinja. Jeg tok høyde for at tonene på «dobbel sax» ville være forskjellige fra gang til gang, i stor grad et resultat av manglende koordinasjonsferdigheter, men jeg valgte å ikke se på det som et problem men heller en av låtens styrker. Etter min erfaring kan uforutsette musikalske hendelser i samspill med kreative musikere ofte utvikle seg til noe spennende. Jeg skrev inn forslag til form, men la også til rette for den kunne være en åpen «jammelåt» og at kommunikasjonen mellom musikerne kunne være nok til å få det i mål.

²⁴ Musikalsk form hvor én melodi blir presentert etterfulgt av en annen melodi som fullfører ideen.

²⁵ «Dobbel sax» er begrepet jeg bruker for å spille alt- og tenorsax samtidig

5.2.3 «Albert og de syv søstrene tok seg in piña colada på bondemarken» (Vedlegg 3, Videoklipp 3)

Et band som jeg tidligere har hørt mye på er det norske bandet «Farmers Market». De spiller mye forskjellig men det som jeg husker dem best for er hvordan de lager arrangementer av kjente melodier i alle mulige taktarter og improviserer innimellom. Jeg har aldri vært særlig opptatt av verken å spille eller skrive musikk i forskjellige taktarter, men etter å ha øvd mye på altsax og *tullespilt* balkanmusikk bestemte meg for å prøve å skrive en låt i «Farmers Market»-stil. Jeg visste at jeg ville prøve å lage den med «latin-feel» som en liten hyllest til en altsaxofonisten Miguel Zenón som jeg hadde oppdaget gjennom søken etter inspirasjon på altsax. Han også bruker odde taktarter i sin jazz/latin-fusion. En melodi som vi tullet mye med da jeg begynte på konservatoriet var kjenningsmelodien til Albert Åberg som bytter mellom 4/4-dels-, 7/8-dels- og 3/8-delstakt. Med Albert Åbergs kjenningstema og latin feel som utgangspunkt begynte jeg å lete meg frem på altsaxen. Etter å ha prøvd litt forskjellige varianter endte jeg opp med å like best en versjon hvor taktene veksler mellom 7/4- og 6/4-delstakt:



Figur 12: Utdrag fra «Albert og de syv søstrene tok seg en piña colada på bondemarken»

(Vedlegg 4)

Å komme ut av et så repetitivt tema viste seg å ikke være så lett, så etter å ikke ha kommet noen vei en stund bestemte jeg meg for å prøve å finne noe annet fra tv-sjangeren. Den første melodien som falt meg inn var introlåten til 90-talls-såpeserien «De syv største», så jeg prøvde å sy det sammen. For ha en måte å avslutte på ville jeg prøve å gjøre noe jeg har hatt lyst til å gjøre en stund men som jeg aldri har funnet den riktige settingen til å prøve, å lage en *helt* kromatisk²⁶ akkordprogresjon. Dette også av en annen grunn, da bassisten i bandet ikke leser

²⁶ Kromatisk betyr at den beveger seg i halvtoner

noter tenkte jeg å erte ham litt ved å si at jeg hadde gjort det så han bare kunne spille ned og opp igjen på samme streng. Jeg syntes resultatet ble ganske artig.

5.3 Konsert 24. mars 2019

Jeg bestemte meg tidlig i masterarbeidet at jeg ønsket å sette opp en konsert mot slutten av forskningsperioden for å dokumentere arbeidet. Jeg ønsket ikke at konserten i seg selv skulle være et eksperiment, men heller kunne sees på som en oppsummering av forskningen og de kunstneriske prosessene. I tillegg ville jeg at det skulle være en *ekte* konsert ved å ikke trekke musikerne eller publikum inn i prosessen. Jeg ønsket å legge best mulig til rette for at jeg skulle være så fri som mulig i den kunstneriske utfoldelsen og valgte derfor å sette opp konserten med de musikerne jeg aller helst ville spille med og valgte å ta utgangspunkt i det bandet jeg føler meg mest samspilt med, *min egen* trio Trafalgar²⁷. Ettersom vi jevnlig har spilt sammen i over 7 år har vi etablert en trygghet og kommunikasjonsevne som bidrar til at jeg føler jeg kan frigjøre meg i mye større grad enn i andre konstellasjoner.

Det andre året mitt på UiA har jeg hatt Jan Gunnar Hoff som hovedinstrumentlærer og gjennom samspillet vårt på timene opplevde jeg også litt av den samme friheten i kunstnerisk utfoldelse som med trioen, og jeg tenkte at denne konserten var en stor mulighet for å gi en ny dimensjon til vår musikk; og i tillegg få spille med et av mine musikalske forbilder. Etter mye frem og tilbake endte vi opp med å legge konserten til 24. mars på Vaktbua i Kristiansand. Repertoaret skulle være en blanding av mine låter og Jan Gunnars låter. Ettersom et av målene med forskningen har vært å se hvordan det å inkludere altsax kan bidra til å utvikle meg som musiker valgte jeg å skrive en ny låt til altsax i tillegg forsøke å se om jeg kunne spille altsax på en av hans låter. Jeg bestemte meg også for å skrive en ny låt tiltenkt tenorsax med en annen innfallsvinkel enn jeg har brukt tidligere med bakgrunn i forskningsarbeidet. Jeg velger å beskrive de ulike komposisjonsprosessene akkurat som de foregikk og kommer til å gjøre det med mine egne ord. Jeg vil reflektere over prosessene i kapittel 6.

²⁷ «Trafalgar» (meg selv på saxofon, Stian Andersen på Kontrabass og Tore Flatjord på trommer) som band ble dannet da jeg gikk på NMH i 2012 og har siden da spilt jevnlig sammen. Repertoaret består for det meste av mine egne komposisjoner.

5.3.1 «Til Stævnemøde» (Vedlegg 4, Lytteeeksempel 1)

I 2017 var jeg med i et prosjekt som het «Månestråle» og vi var på en turné hvor vi spilte musikk komponert av bandets medlemmer over tekster av Vilhelm Krag og Garbriel Scott. En av tekstene jeg skrev musikk til var «Til Stævnemøde» (Krag, 1898 s.75-76). Teksten traff meg virkelig og minnet meg om tiden hvor jeg traff min kone i Frankrike i 2011. Teksten er skrevet ut i fra perspektivet til en ung jente på vei til et stevnemøte, men jeg har valgt å skrive om teksten så den er ut fra mitt perspektiv. Frem mot konserten 24. mars ønsket jeg å ta opp igjen denne teksten for å lage en ny låt inspirert av måten Coltrane forsøkte å formidle et budskap gjennom instrumental musikk, som beskrevet i kapittel 3.2. Jeg var ikke fornøyd med hvordan låta ble da jeg skrev den i 2017, så jeg valgte å skrive den om. Selv om jeg ikke skulle synge teksten valgte jeg å skrive melodi til alle 3 versene med tekst og presentere den for bandet slik at de skulle ha mulighet til å prøve å bidra til stemningen. Min rolle ville da bestå i å forsøke å tolke teksten gjennom tonene og la Jan Gunnar (piano) spille solo over skjema før det siste og konkluderende verset.

Jeg satte meg ned og prøvde meg frem litt for å se om jeg kunne finne den riktige melodien, men da jeg ikke kom noen vei valgte jeg å forsøke å skrive et akkordskjema først og det så slik ut:

vers

F/A Dm | Em G/B C

D^{bd} A^b/C | Em A^{7(b9)} Dm F/A

Em F/A B^b⁹ B^b⁹/C | F

Figur 13: Scann fra egne notater

Å skrive melodier over definerte akkordrekker har vært vanlig opp gjennom jazzhistorien. For eksempel finnes det utallige forskjellige bluesmelodier som alle er bygget på samme akkordskjema. Et annet eksempel er hvordan mange jazzmusikere tok utgangspunkt i standardlåter som Charlie Parker gjorde i «Ornithology» som er skrevet over akkordskjemaet til «How High The Moon». Etter å ha spilt akkordrekken et par ganger, startet jeg å forsøke å synge teksten over rekka med ulike melodier. Jeg endte opp med melodien som den er nedskrevet i vers 1 & 2 i vedlegg 4.

Jeg ønsket å lage en intro som skulle stå i kontrast til den durpregede starten av melodien. Introen skulle også kunne fungere som mellomspill for å bryte opp stemningen underveis og etter litt frem og tilbake landet jeg på denne linja:

Figure 14 shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains the following chords: F/A, B \flat maj7, Am7, Dm, B \flat maj7, and F/A. The second staff contains the following chords: B \flat maj7(#11), D \flat maj7, B \flat m7, and C(add9). The word "Hun" is written below the final note of the second staff.

Figur 14: Utdrag fra «Til Stævnemøde» (Vedlegg 4)

Etter å ha latt låta synke inn i et par dager kom jeg til erkjennelsen at harmonikken for meg viste et bilde på hele situasjonen jeg prøvde å beskrive i teksten og intromelodien var mitt eget tema.

Ettersom teksten konkluder så vakkert: «Å Gud, at hun elsker meg» (fritt omskrevet av Trygve Rypestøl, 2019 fra Vilhelm Krag ,1898 s.76) i 3. vers ønsket jeg å bygge opp spenning inn mot avslutningen så jeg valgte å reharmonisere siste verset. For å underbygge tyngden i teksten enda sterkere valgte jeg å skrive om melodien også og legge inn *et sukk*, i form av en fermate, før siste frase (Figur 14).

Figure 15 shows a single staff of musical notation in 4/4 time, starting at measure 11. The chords are D \flat maj7, A \flat /C, Gm7 A7(\flat 9), Dm7, Gm7, F/A, B \flat maj9, and F. The lyrics are: "si - er ei, hun si - er ei, Å Gud, at hun elsk - er meg!". A fermate is placed over the final note of the melody.

Figur 15: Utdrag fra «Til Stævnemøde» (Vedlegg 4)

Det som skiller denne låta fra alle de andre som jeg presenterer i oppgaven og grunnen til at jeg går så detaljert inn i avslutningen, er for å tydeliggjøre at det blir lagt veldig definerte føringer for bandet. Vanligvis liker jeg å skrive så åpent for tolkning som mulig, men denne låta er skrevet som en hyllest og ved å lage et så rigird arrangement forsøker jeg å legge til rette for å få frem det ønskede budskapet.

5.3.2. «Gonna be alright» (Vedlegg 5, Lytteeksempel 2)

Som resultat av at jeg hadde jobbet mye med å plukke Charlie Parker på altsax ønsket jeg å lage min egen *be-boplåt*. Inspirert av Julian «Cannonball» Adderlys *glade* altsaxspill ønsket jeg også at det skulle være en gladelåt. Jeg satte meg ved pianoet for å begynne et sted med «glad-be-boplåta», men da jeg endelig trodde jeg hadde funnet noe innså jeg at det jeg satt og spilte på var skjemaet til «Take the A Train», en av låtene jeg har jobbet med på altsax. Som mange ganger før i komposisjonssituasjoner etter å ha stanget hodet i vegg en stund, valgte jeg å legge det fra meg.

Et par dager senere stod jeg fast i snøen med bilen og plutselig dukket det opp en melodi i hodet mitt. Jeg fikk bilen løs og kjappet meg hjem for å skrive ned denne musikalske ideen:

The image shows a musical score for the beginning of the song 'Gonna Be Alright'. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody starts on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). Above the staff, the following chords are indicated: Cm7, Bb/D, Ebmaj7, C/E, Eb/F, Bb, Bb, and Eb/Bb. Below the staff, the lyrics are: 'YOU KNOW THAT EVE-RY-THING IS GON-NA BE ALL RIGHT NOW'. The number '5' is written at the beginning of the staff.

Figur 16: Utdrag fra «Gonna be alright» Vedlegg 5

Etter å ha skrevet ned ideen satt jeg ved pianoet og spilte med lyopptakeren med mobilen på. En halv time senere satt jeg igjen med følelsen av at låta hadde skrevet seg selv, så jeg fant frem siste gjennomspillingen på opptaket og transkriberte den. Formen var A-A-B-A. A-delene bestod av 8 takter med variasjoner i avslutningene. B-delen var 16 takter lang og harmonisk delt i to hvor kun siste delen hadde melodi. Jeg har tidligere opplevd å komme inn i en flyt i komposisjonsarbeid, men jeg hadde aldri tidligere opplevd det som at jeg *plukket* en melodi som allerede eksisterte. Hele komposisjonen kan sees i vedlegg 3. Jeg kommer tilbake til refleksjonen i kapittel 6.

5.4 Møtet mellom ulike identiteter i en samspillsituasjon

Størsteparten av egenøving og komposisjon jazzmusikere gjør, finner sted for å bedre forberede seg til musikalsk utøving i samspill med andre. Det som skiller jazz fra mange andre musikkformer er at hovedtyngden av musikken skal improviseres frem i øyeblikket. Musikken har ikke som mål å reprodusere, men heller gjennom den interaktive prosessen skape noe nytt. De ulike musikalske identitetene musikerne bringer til samspillsituasjonen vil dermed være viktige i og med at kommunikasjonsprosessen i seg selv er en stor del av produktet. (MacDonald & Wilson 2005). De individuelle forberedelsene til en samspillsituasjon er derfor viktige, men utfordringen vil bestå i å internalisere kunnskapen i så stor grad at den vil være en del av musikerne selv om alt fokuset vil være på den musikalske kommunikasjonen og den kollektive skapningsprosessen. I det siste kapittelet vil jeg reflektere rundt både forskningsarbeidet, det kreative arbeidet og de to konsertene jeg har presentert i kapittel 5. Helt til slutt vil jeg gi noen eksempler på hvordan forskningsarbeidet har inspirert meg til videre utvikling.

Kapittel 6. Refleksjon og konklusjon

Jeg gikk inn i arbeidet med denne oppgaven med en viss forventning om å lære mer om meg selv og øke bevisstheten rundt de klanglige aspektene i mitt saxofonspill. Jeg hadde likevel ingen anelse om i hvor stor grad det ville åpne opp en ny forståelse for min musikalske identitet og hvordan jeg bevisst kan påvirke utviklingen av den. Arbeidet og refleksjonen i forskningsprosessen har hjulpet meg til å tydeligere skille mellom de ulike bestanddelene av det som utgjør min artistiske identitet. Dette har videre ført til en tydeliggjøring rundt detaljene i mitt saxofonspill slik at jeg nå ser klarere hva jeg ønsker å forbedre eller endre. Jeg vil i dette kapitlet vise hva jeg har lært om meg selv innenfor hovedområdene i presentert i oppgaven.

6.1 Refleksjon rundt forskningsprosessen

Klang

Selv om arbeid med klang har vært, og vil fortsette å være en kontinuerlig prosess, har prosessen med å veksle mellom alt- og tenorsax hjulpet meg til å få en mye tydeligere oversikt over mine klanglige styrker og svakheter. Tidligere har jeg hatt store problemer med å veksle mellom de to forskjellige saxofonene ettersom jeg brukte veldig forskjellig embouchure. Ved å øve på å bruke så avslappet embouchure som mulig og la støtten være den primære justeringsmekanismen for tonehøyde og dynamikk har det gjort meg mye mer fleksibel og jeg har fått større klanglig overskudd. Selv om det fortsatt kan være utfordrende å bytte mellom de ulike saxofonene fra låt til låt, går det nå mye bedre og jeg føler meg tryggere på at klangen i begge saxofonene er **min** klang til tross for at klangen ikke er den samme. Overgangen til nye fliser har spilt en rolle i den klanglige utviklingen jeg har opplevd. Jeg har siden jeg byttet til «woodstone»-flisene oppdaget viktigheten av å ha en god flis, aller mest fordi jeg har fått forståelse for at det finnes dårlige fliser. Jeg ønsker videre å gå dypere inn i preparering og bearbeiding av fliser ettersom jeg gjennom forskningen har blitt introdusert for det. En annen viktig endring i utstyr har vært det nye munnstykket til tenorsaxofonen. På tross av

vanskeligheter i overgangen til nytt munnstykke og ligatur, har det bidratt til at klangen har blitt fyldigere og spesielt det lave registeret har blitt kraftigere. Dette henger også helt tydelig sammen med endringene i embouchure og det at jeg har jobbet med egalitet på munnstykker med forskjellig størrelse i veksling mellom de ulike saxofonene.

Sound

Jeg hadde i starten av prosessen en tydelig forestilling om hvem jeg var, hvilken musikk jeg likte å spille og hvordan jeg interagerer med mine medmusikere i samspillssammenheng, men da spesielt som tenorsaxofonist. Det musikkanalytiske arbeidet jeg har foretatt i å transkribere musikk på altsaxofon har ikke bare gitt meg større historisk oversikt og stilforståelse, men det har også ført til at jeg har utvidet mine musikalske preferanser og oppdaget ny musikk.

Artistisk identitet

Utviklingen av det teoretiske rammeverket presentert i kapittel 3 har bidratt til at jeg i større grad enn tidligere er i stand til å isolere de ulike musikalske parameterne og også se viktighetene av de musikalske og praktiske rammene rundt en konsert. Modellen har også gitt meg en innsikt i hvordan jeg kan komponere ny musikk inspirert av helt konkrete elementer i musikk situasjonen. Å bruke klanglige eller instrumenttekniske forutsetninger som direkte motivasjon for komposisjonene har jeg aldri før tenkt på som en mulighet og jeg vil videre i mitt kompositoriske arbeid bruke modellen for å forsøke å finne andre elementer til inspirasjon.

6.2 Refleksjon rundt det kunstneriske resultatet og veien videre

Jeg har i kapittel 5 forklart komposisjonsprosessene frem mot konsertene, men ikke tatt for meg det kunstneriske resultatet. Ettersom det endelige musikalske resultatet er hovedmotivasjonen for alt arbeidet, vil jeg dedikere siste delen av oppgaven til refleksjon rundt de to konsertene og veien videre for bandene.

«Odderøya 5»

Bandet jeg spilte med 3. mars fikk det provisoriske navnet «Odderøya 5». Jeg ønsker å dyrke konseptet videre som et band hvor jeg hovedsakelig spiller altsax. Låtene jeg presenterer i kapittel 5 fungerte veldig bra som rammer hvor alle mine medmusikere fikk utfolde seg. Jeg følte også selv at jeg hadde den friheten som jeg trives godt med, og at musikken i stor grad ble skapt i øyeblikket. På konserten 3. mars ble også låtenes form annerledes enn jeg hadde tiltenkt da musikken utviklet seg i en helt ny retning på konserten. Denne friheten er et resultat av å spille med dyktige musikere med *åpne ører*. Som nevnt tidligere vil jeg inkludere dette bandet i min eksamenskonsert. Jeg vil da forsøke å gjøre opptak til bruk i bookingarbeid inn mot videre konserter.

«Trafalgar m/ Jan Gunnar Hoff»

Det har vært vanskelig for meg som for mange andre musikere å føle meg klar for min første CD-utgivelse i eget navn, men det har de siste årene blitt klart for meg at jeg ønsker at min debutplate skal være med Trafalgar. Samarbeidet med Jan Gunnar Hoff inn mot konserten 24. mars fungerte veldig bra og han bidro med å gi låtene mine en helt ny dimensjon. Vi er allerede i gang med planlegging av turné og håper å dra i studio i løpet av neste år.

Konserten 3. mars ble gjennomført etter kun en kort øvelse. Opptakene bærer preg av at låtene er ganske ferske med mye feilspilling. Jeg er likevel fornøyd med det kunstneriske resultatet i det hele da vi musiserte fint sammen. Noe av det jeg har pekt på i oppgaven er vanskeligheter i å bytte mellom alt- og tenorsaxofon fra låt til låt. Dette kan jeg høre på opptakene at fortsatt trenger mer arbeid da jeg sliter med intonasjonen etter å ha byttet saxofon. De nye komposisjonene som jeg har presentert i denne oppgaven fungerte bra i bandet selv om det var mye feilspilling på konserten. Jeg skriver kommentarer til noen av lytteeksemplene i listen på s. 60.

6.3 Konklusjon

På hvilke måter kan jeg bruke de ulike kvalitetene til alt- og tenorsaxofon i utviklingen av min artistiske identitet? Dette var spørsmålet som startet prosessen. Først og fremst har arbeidet med oppgaven gitt meg en større forståelse for hva identitet betyr i musikk og hvor viktig det er. Arbeidet med å konstruere et teoretisk rammeverk har virkelig bidratt til å tydeligere se musikkens bestanddeler og hvordan de påvirker hverandre. Arbeidet med å veksle mellom alt- og tenorsaxofon har styrket meg teknisk, men også åpnet opp nye klangverdener for meg.

Jeg har i løpet av oppgaven forklart noen av øvelsene jeg gjort. Jeg har forklart om historisk forskningsarbeid og musikalsk analyse. Jeg har også presentert hvordan forskningen har vist meg nye komposisjonsprosesser. Alt dette har en stor verdi i seg selv for meg. Det jeg likevel står igjen med er nye utfordringer. Å utvikle seg har ofte den konsekvensen at man vil lære mer. Jeg har mye klarere for meg hva jeg ønsker å bli bedre på og gleder meg til å jobbe videre.

Kildeliste

- Blackstone, Amy (2015) *Principles of Sociological Inquiry – Qualitative and Quantitative Methods*. Saylor Foundation. Hentet 24. April 2019 fra <https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/textbooks/Principles%20of%20Sociological%20Inquiry.pdf>
- Coffin, Jeff (2016, 22. april) *Saxophonist David Liebman Master Class - 2/4/15 / NASHVILLE, TN* [Videoklipp] Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=e1BiSGOOuR4>
- Coltrane, J., & DeVito, C. (2010). *Coltrane on Coltrane: The John Coltrane Interviews*. A Cappella Books.
- Coltrane, J., Tyner, M., Garrison, J., Jones, E (1965). *A love supreme [CD-linernotes]*. CA: Impulse! c1960.
- Cottrell, S. (2012). *The saxophone* (Yale musical instrument series). New Haven: Yale University Press. Hentet 24. april 2019 fra https://genius.com/album_cover_arts/167128
- ebonitt*. (2018, 19. desember). I Store norske leksikon. Hentet 23. april 2019 fra <https://snl.no/ebonitt>
- embouchure* - munnstilling. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 23. april 2019 fra https://snl.no/embouchure_-_munnstilling
- Halle, M (u.å) Hentet 17. april 2019 fra: <https://www.mortenhalle.no/Bands-Projects/Morten-Halle>
- Impett, J. (2017). *Artistic research in music: Discipline and resistance: Artists and researchers at the Orpheus Institute* (Orpheus Institute series). Gent: Leuven University Press.
- Johansen, G. G. (2010). *Jazz i musikktimen*. I Sætre, J., & Salvesen, G. (2010). Allmenn musikkundervisning: Perspektiver på praksis. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Klein, J. (2010). What is artistic research? *Research Catalogue*, 1-6.
- Krag, V. (1898). *Vestlandsviser*. Kristiania: Aschehoug.
- Kvale, S., Brinkmann, S., Anderssen, T., & Rygge, J. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju* (3. utg., 2. oppl. ed.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Liebman, D. (1994). *Developing a personal saxophone sound*. Medfield: Dorn Publications.
- Macdonald, R., & Wilson, G. (2005). *Musical identities of professional jazz musicians: A focus group investigation*. *Psychology of Music*, 33(4), 395-417. Hentet 14. april.2019 fra <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0305735605056151>
- Malt, Ulrik. (2015, 12. mai). strukturert intervju. I Store norske leksikon. Hentet 23. april 2019 fra https://snl.no/strukturert_intervju

- Norges Musikkhøgskole. (u.å) Hentet 17. april 2019 fra
https://nmh.no/om_musikkhogskolen/ansatte/morten_halle
- NPR (7.3.2012) *The story of 'A Love Supreme'*. Hentet 20. april fra
<https://www.npr.org/2000/10/23/148148986/a-love-supreme?t=1555504610019>
- Palmer, R. (1988). *Stan Getz* (Vol. V 15, Jazz masters series). London: Apollo press limited.
- Pillinger Mouthpieces (u.å) Hentet 23.04.2019 fra:
<https://pillingermouthpieces.co.uk/saxophone-mouthpieces>
- Ramsey, D. (2009, 21. august) *Compatible quotes: Stan Getz* Hentet 16. april. 2019 fra
https://www.artsjournal.com/rifftides/2009/08/compatible_quote_stan_getz.html
- Rascher, S. (1983). *Top-tones for the saxophone : Four-octave range (third edition)*. New York: Carl Fischer.
- Rodina, K (27.12.20018) *Lev Vygotskij*. I Store norske leksikon. Hentet 16. april 2019 fra
https://snl.no/Lev_Vygotskij
- Rodwan, John G. (1. januar 2009). Ugly on purpose. Hentet 15. april 2019 fra:
<http://www.openlettersmonthly.com/issue/january-2009-larkin-coltrane/>
- saksofon. (2012, 22. juni). I Store norske leksikon. Hentet 24. april 2019 fra
<https://snl.no/saksofon>
- Svardarsson, E (9. des. 2012). *John Coltrane, Stan Getz, Oscar Peterson, - Hackensack* [Videoklipp]. Hentet 13. april 2019 fra:
<https://www.youtube.com/watch?v=beCGdmrP8Xc>
- Östersjö, S. (2017). *Thinking-through-Music: On Knowledge Production, Materiality, Subjectivity and Embodiment in Artistic Research*. In (pp. 88-107).

Musikkhenvisninger

1. Metheny, P. (2003). *One Quiet Night [CD]*. Burbank, CA: Warner Bros., c2003.
2. Metheny Group (2002). *Speaking out now [CD]* Burbank, CA: Warner Bros., c2002.
3. Halle, M., Henryson, S., & Jormin, A. (2005). *Ten easy pieces [CD]*. Oslo: Curling Legs.
4. Coltrane, J., Tyner, M., Garrison, J., Jones, E (1965). *A love supreme [CD]*. CA: Impulse! c1960.

Lytteeksempler fra konsert 24. mars

Lytteeksempel 1: «Til Stævnemøde» (Trygve Rypestøl)

Lytteeksempel 2: «Gonna be alright» (Trygve Rypestøl)

På «Gonna be alright» fikk jeg med to av mine ivrigste elever fra kulturskolen på altsaxofon. Takk til Eirik (12 år) og Filip (12 år)!

Lytteeksempel 3: «En erisk satire» (Rypestøl) – «Brytning» (Hoff)

Inkludert for å dokumentere tenorsaxklang.

Lytteeksempel 4: «Happy days (Hoff)

Inkludert for å dokumentere altsaxklang.

Lytteeksempel 5: «Nøkken ta meg» (Eggum)

Inkludert ettersom det er en av de fineste låtene noensinne.

Videoklipp fra konsert 3. mars

Videoklipp 1: Utdrag fra «Heftig pentalåt 1»

Videoklipp 2: Avslutning av «Heftig pentalåt 1»

Videoklipp 3: Utdrag fra «Heftig pentalåt 2»

Videoklipp 4: Utdrag fra «Albert og de syv søstre tok seg en piña colada på bondemarken»

Vedlegg

Vedlegg 1: «Heftig pentalåt 1» (Rypestøl)

Vedlegg 2: «Heftig pentalåt 2» (Rypestøl)

Vedlegg 3: «Albert og de syv søstre tok seg in piña colada på bondemarken» (Rypestøl)

Vedlegg 4: «Til Stævnemøde» (mel. Rypestøl, tekst. Krag)

Vedlegg 5: «Gonna be alright» (Rypestøl)

Hefdig pentalåt 1

Vedlegg 1

Trygve Rypestøl

Am Am

Forslag til bassriff

Am Am Am Am

5 **A**

Am Am Am Am

9

Am C#

13 **2**

Open solos over Am
Q to bar 13 at end of solos
Q to B after last solo

B

Am G F Em

Fmaj7/A Em/G Dm Dm/E

Cm/A Abmaj7(#11) Gm13 F#7(#11)

Fmaj7 E7alt UNIS! Am

Heftig pentalåt 2

A INTRO

Trygve Rypestøl

Bass line



TO CODA AFTER SOLOS

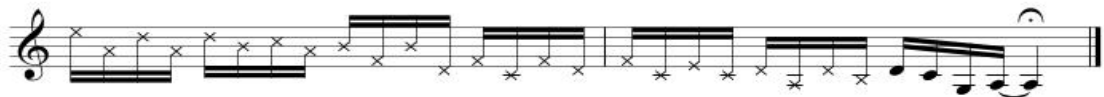


Sax Solo on Am
Head as backgrounds on Q
Organ Solo on Am
Q to head and go to CODA!



RANDOM KROMATIC LINE

UNIS!



Albert og de syv søstrene tok seg en piña colada på bondemarken

LATIN FEEL

Composer: Trygve+de andre folka
(Copyrightpolitiet here we come)

Open vamp

Ab Ab Ab Ab

A

5 Ab Ab Ab

8 Ab Db Cm Bbm UNIS!!!.....

Repeat to top

B

Open solos on
Q to A-part after solo
Q to C-part after last solo

Ab Ab Ab Ab

Ab Ab Ab Ab

C

Play after last solo

Ab Gm7 F#7(#11) Fm7 Emaj7(#5) Eb7 D7 Db7

Cm Dbmaj7 D7(#11) Fm/Eb C#5/E Fm Gb Ab/C

Db Cm Bbm STOPP UNIS!!!..... Ab

Rit.....

Til Stævnemøde

Original tekst: Vilhelm Krag
Omskrevet av Trygve Rypestøl

INTRO

Trygve Rypestøl

F/A Bbmaj7 Am7 Dm Bbmaj7 F/A

3 Bbmaj7(#11) Dbmaj7 Bbm7 C(add9)

Hun

1. vers
2. vers
ON DC pno solo

5 F Gm7 C Bbm7

tar sin ly - se kjo - le på. I
går som til en dans hver kveld. Hun

6 F/A Dm7 Gm7 G7/B C

hå - ret har hun blomst - er blå. Hun
går og nynn - er for seg selv. Hun

7 Dbmaj7 Ab/C Gm7 A7(b9) Dm7 F/A


pynt - er seg, hun pynt - er seg, for
skynd - er seg, hun skynd - er seg, for

8 Gm F/A Bbmaj7 Bbmaj7/C F

3

hvem det si - er hun ei. Hun
hvem det si - er hun ei.

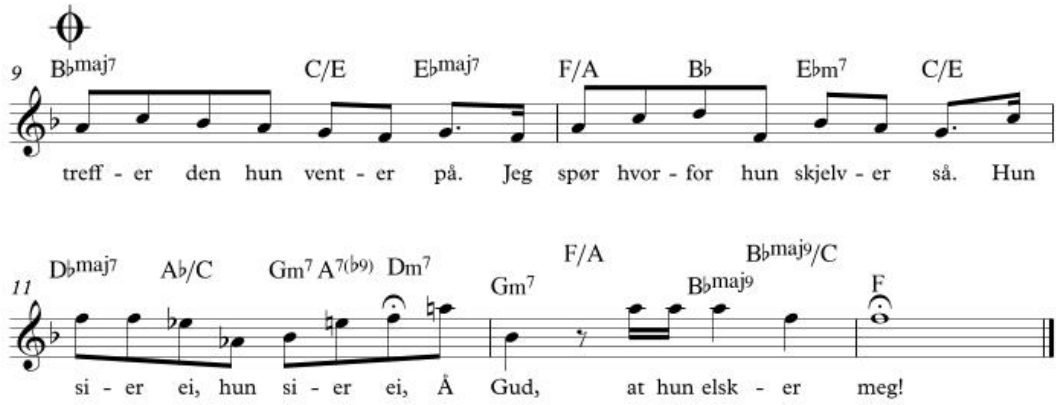
DC. al CODA
To CODA after pno solo

9  $B\flat$ maj7 C/E $E\flat$ maj7 F/A $B\flat$ $E\flat$ m7 C/E

treff - er den hun vent - er på. Jeg spør hvor - for hun skjelv - er så. Hun

11 $D\flat$ maj7 $A\flat/C$ $Gm^7 A^7(b9)$ Dm^7 Gm^7 F/A $B\flat$ maj9 $B\flat$ maj9/C F

si - er ei, hun si - er ei, Å Gud, at hun elsk - er meg!



GONNA BE ALLRIGHT

TRYGVE RYPESTØL

A

S_bmaj7 *A_m7* *D7(b9)* *G_m* *E_m7(b9)* *C7*

5 *C_m7* *B_b/D* *E_bmaj7* *C/E* *E_b/F* *B_b* *B_b* *E_b/B_b*

YOU KNOW THAT EVE-RY-THING IS GON-NA BE ALL RIGHT NOW

1. *E_bmaj7* *B_b/D* *C_m7* *E_b/F* *B_b* *B_b* *E_bm/B_b*

YOU KNOW THAT EVE-RY-THING IS GON-NA BE ALL RIGHT NOW

B **PNO SOLO**

G_mmaj7 *F7(b11)*

G_mmaj7 *F7(b11)*

E_m(b13) *E_bmaj7(b9)* */D* *C_m* *C_m*

B_b/D *G_m7* *C_m7* *E_bmaj7* *F* **(ONLY PNO)**

C

S_bmaj7 *A_m7* *D7(b9)* *G_m* *E_m7(b9)* *C7*

E_bmaj7 *B_b/D* *C_m7* *E_b/F* *B_b* *B_b* *E_bm/B_b*

YOU KNOW THAT EVE-RY-THING IS GON-NA BE ALL RIGHT NOW