

Charlotte Stav

Stemmen som kompositorisk verktøy



Masteroppgave i Musikkvitenskap

Nesna 2013

Forord

Av alle interesser jeg har står sangstemmen sterkest. Des mer jeg lærer, desto større blir sangstemmens muligheter og bruksområder. Det jeg i utgangspunktet så på som et svømmebasseng viste seg å være på størrelse med Atlanterhavet. Å jobbe med sangstemmen er noe jeg gjør hver dag, og det er spesielt ett område som har interessert meg over lengre tid: Hvordan kan jeg skape ny musikk med stemmen? Bakgrunnen for dette spørsmålet kommer fra flere hold. Jeg jobber som sangpedagog med elever fra 8-70 år. Noen av dem ønsker å lage egne sanger, men vet ikke hvordan. Selv skriver jeg musikk i ulike former og sjangre, og i lang tid har pianoet vært utgangspunktet i låtskrivingen. Stemmen er mitt hovedinstrument, så hvorfor bruker jeg da pianoet for å lage musikk? Behovet for å lære mer om dette har to sider: Jeg ønsker å kunne veilede andre sangere i bruken av stemmen som kompositorisk verktøy, og samtidig utvikle egne kompositoriske ferdigheter.

Masteroppgaven har gitt meg muligheten jeg trengte for å lære mer om akkurat det jeg interesserer meg for, og manglet tilstrekkelig kunnskap om.

Jeg retter herved en inderlig takk til sentrale personer i denne prosessen:

- Min veileder: **Svein Halvard Jørgensen**, en akademiker av rang. Takk for eksepsjonell veiledning og videreutvikling av undertegnedes hjernekapasitet.
- En enorm takk rettes mot **Frode Fjellheim, Stina Moltu Marklund, Oskar Yazan Mellemsether og Tone Åse** for intervjuene som har vært oppgavens grunnmur.
- **Katrine Svingen Hegglund**, min trofaste studinne og beste venn!
- **Marius Dalen Letnes**, musikkteknolog, støttekontakt og heltidsveileder i hjemmet.
- **Min kjære familie** for 25 år med støtte og motivasjon, intet mindre.
- **Høgskolen i Nesna** for en fantastisk lærerstab.
- **Hunden min Lykke** som har sørget for frisk luft i ny og ne.

Innholdsfortegnelse

1. INNLEDNING	1
1.1. Bakgrunn for oppgaven	1
1.2. Oppgavens formål	1
1.3. Hva er musikk?	2
1.3.1. Musikk som analytisk fenomen.....	2
1.3.2. Musikk som klingende fenomen	4
2. METODE	7
2.1. Kvalitativ og kvantitativ metode	7
2.1.1. Empirisk utvalg	8
2.1.2. Kvalitativt forskningsintervju.....	8
2.2. utfordringer ved kvalitativ metode	9
2.3. Utforming av spørsmålene	10
2.4. Verktøy som metode	10
3. TEORETISK GRUNNLAG	12
3.1. Komponering og intensjon	12
3.2. Musikalsk kreativitet	15
3.2.1. Kreativitet og begrensning	17
3.3. Kreativitet og komposisjon	18
3.4. Improvisasjon	18
3.5. The digital musician	19
4. INTERVJUENE	21
4.1. Frode Fjellheim	23
4.1.1. Utdrag av intervjuet.....	23
4.1.2. Fjellheims verktøy	29
4.2. Stina Moltu Marklund	31
4.2.1. Utdrag av intervjuet.....	31
4.2.2. Marklunds verktøy.....	36
4.3. Oskar Yazan Mellemsether	38
4.3.1. Utdrag av intervjuet.....	38
4.3.2. Mellemsethers verktøy	40
4.4. Tone Åse	42
4.4.1. Utdrag av intervjuet.....	42
4.4.2. Åses verktøy	45
4.5. En sangelevs bekjennelser	47
4.5.1. Utdrag av intervjuet.....	47
4.6. Analytisk sammenfatning av intervjuobjektene verktøy	49
5. VERKTØY	52
5.1. Verktøykassen	52
5.1.1. Motivasjon, inspirasjon og kreativitet	52
5.1.2. Improvisasjon	54
5.1.3. Rammer	56
5.1.4. Digitale verktøy	58
5.1.5. Vurdering.....	59
5.1.6. Teori og referanser	61
5.1.7. Stemmebruk og teknikk.....	62
5.1.8. Samarbeid og interaksjon	64
5.1.9. Tekst	65
6. Å BRUKE VERKTØYKASSEN	68
6.1. Verktøykassen – et kaos?	68

7. VERKTØYKASSENS KONSEKVENNS	74
7.1. Selvstendigjøring av sangeren	74
7.2. Er det å lage musikk uten teori en utopi?	74
7.3. Bevisstgjøring eller overanalysering?	76
7.4. Og så da	77
Bibliografi	78
Figurliste	79

1. INNLEDNING

1.1. Bakgrunn for oppgaven

Det var en sen høstkveld på musikkskolen hvor jeg underviser i sang, at kveldens siste elev spurte om jeg kunne hjelpe henne å komme videre med låtskrivingen. Denne eleven, ei jente i 20-årene, fortalte at hun hadde laget sanger fra hun var liten, men at hun nå ønsket å lære mer om det for å kunne ferdigstille og bli fornøyd med sangene hun laget. Låtskriving, eller komponering om du vil, er noe som har fascinert meg så lenge jeg kan huske, og noe jeg har drevet med like lenge, i en eller annen form. Med slik ”erfaring” ville jeg vurdert meg selv som en som har kompetanse til å veilede innenfor temaet, men i dette tilfellet fant jeg det problematisk. Eleven har ingen formell utdanning innenfor musikk, annet enn musikkundervisning på grunnskolen og ett semester med sangundervisning. Hun har heller ingen kunnskap på andre instrumenter enn stemmen. Er det da mulig å lage egne låter? Det skulle vise seg at denne problemstillingen ikke var isolert til denne ene opplevelsen. I jobben som sangpedagog opplever jeg stadig at sangelevnene tenker de ikke kan lage egne sanger uten å få hjelp av noen som spiller et instrument. Dette ønsket jeg å gjøre noe med, og dermed begynte jakten på metodikk og ideer til sangstemmen som kompositorisk verktøy.

1.2. Oppgavens formål

Oppgavens formål er å vise ulike tilnærminger til vokalt arbeid i skapende prosesser. Gjennom intervjuer med ulike utøvere og fra egne erfaringer ønsker jeg å utvikle en verktøykasse som kan tjene til å bevisstgjøre arbeidet med stemmen som skapende verktøy, og peke på ulike innganger og teknikker for vokal komponering. Et viktig aspekt ved formålet er ønsket om å selvstendiggjøre sangeren, å ”sette stemmen fri”, slik at den blir et naturlig utgangspunkt for komponering, uavhengig av andre instrument.

1.3. Hva er musikk?

Skriver man en oppgave om komponering¹ av musikk kan man ikke unngå å rette et analytisk blikk mot hva musikk *er*. Spørsmålet er og kan være et komplekst område, knyttet til, og omdiskutert i en rekke ulike perspektiver. ”Hva er musikk” blir i følgende avsnitt diskutert i to ledd;

- Musikk som analytisk fenomen

Dette leddet omhandler hvordan musikk som analytisk fenomen angripes eller forstås, altså hvordan en ”musikkviter” forstår og behandler sitt felt. Denne vinklingen fokuserer på å *forstå* musikk.

- Musikk som klingende fenomen

Dette leddet omhandler hva musikk som klingende fenomen er og kan være, og hvordan det står i forhold til kreativitet som en del av en større kontekst og sosial aktivitet. Musikk som klingende fenomen knyttes opp mot det å *lage* musikk.

1.3.1. Musikk som analytisk fenomen

Jørgensen viser til to forskjeller innenfor forskningsfeltet: Hvordan eller *om* vi kontekstualiserer det soniske materialet. Er det lyd materialet som sier noe om det vi skal forske på, eller er det konteksten lyd materialet befinner seg i? Noe skjematisk² kan vi vise til to ytterpunkter i denne sammenheng: Musikkvitenskap og etnomusikologi. (Jørgensen 2012)

”Det viktigste vi kan hente ut av den tradisjonelle distinksjonen er kanskje erkjennelsen av at enhver tilnærming til musikkfeltet er normativ; den peker mot et empirisk felt, og møter dette med teoretiske og metodiske forutsetninger som virker styrende på det som søkes etter og finnes.” (op.cit. 2012, s.2)

Med utgangspunkt i sitatet vil et empirisk felt møtt med teoretiske og metodiske forutsetninger legge føringer for det som søkes etter. Med hensyn til oppgaven vil ikke hensikten være å svare på hva musikk er, men heller hva musikk er i denne oppgaven, der

¹ Komponering er et begrep som kan ha mange betydninger og ikke minst konnotasjoner. I denne oppgaven brukes begrepet komponering om det å skape egen musikk. Begrepets betydning diskuteres på ss.12-15.

² Med skjematisk menes at disse ytterpunktene må betraktes som illustrasjon av ytterpunkter, der begge felt vil både kontrastere og overlape hverandre i praksis.

utgangspunktet ligger i det empiriske materialet som følger. For å videre beskrive oppgavens relasjon til musikkbegrepet kan vi trekke frem to ulike utgangspunkt for analytisk tilnærming:

1. *Musikk sett som enheter med innfoldet mening uavhengig av tid og rom, og enhetenes ontologiske status forstått som noe i nærheten av et metafysisk mysterium.*
2. *Musikk sett som sosial aktivitet, knyttet til tid og rom, hvor mening skapes i dialog mellom, og mulig forskjellig for, de enkelte tilstedeværende. Musikk er ingen selvstendig ontologisk enhet, men del i et sosialt felt og som sådan et integrert sosialt fenomen. (op.cit. 2012, s.7)*

Som Jørgensen poengterer må disse forstås som konstruerte ytterpunkt når det gjelder de fleste analyser. En faktisk analyse vil ha tilknytning til begge tilnærmingene, men vil i varierende grad fokusere på én av dem. I denne oppgavens tilfelle vil det være mest hensiktsmessig å fokusere på punkt to, der den sosiale konteksten fremstår som definerende for musikalsk aktivitet.

Christopher Small retter fokuset mot hva musisering³ er, fremfor hva musikk er, hvor han i likhet med punkt to knytter musikk opp mot aktivitet:

"Music is not a thing at all but an activity, something that people do. The apparent thing "music" is a figment, an abstraction of the action, whose reality vanishes as soon as we examine it at all closely." (Small 1998, s.2)

Analysearbeidet i denne oppgaven vil ikke i særlig stor grad dreie seg om det klingende materialet, informasjonen som søkes etter befinner seg i den sosiale konteksten en som lager musikk med stemmen befinner seg i. Det er prosessene og betraktningene som vil kunne frembringe materialet som ønskes analysert. I empirien kommer det klart frem at de ulike rammefaktorene hos utøverne i stor grad påvirker deres komponeringsprosesser. Eksempelvis bakgrunn i form av utdanning og tilhørighet til ulike musikkmiljøer. Dette peker på vesentlige

³ Å musisere (*to music*): *To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practising, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing.* (Small, 1998, s.9)

faktorer i utøvernes kompositoriske praksis, og er relevant for å kunne sette seg inn i deres komponeringsprosesser.

1.3.2. Musikk som klingende fenomen

Selv om oppgaven ikke vil fokusere på analyse av klingende materiale er musikk som fenomen viktig å forholde seg til for å kunne belyse hva musikk er og kan være. Lydia Goehr gjør en kritisk gjennomgang av verkbegrepet i forhold til analysen av musikk, og hvilke filosofiske og musikalske konsekvenser som oppstår når man bruker, eller kanskje heller naturaliserer, begrepet. Goehr skiller mellom to ulike filosofiske tilnærminger til verkbegrepet: Analytisk og historisk. Den analytiske tilnærmingen søker å beskrive hva slags *objekt* et verk er, mens den historiske tilnærmingen tar for seg hvordan *konseptet* har oppstått og dets funksjon i en historisk og nåtidig kontekst. (Goehr, 1992)

”Thinking about music in terms of works is not straightforward. This century has witnessed increased anxiety over the nature and implications of work-production in the field of music.” (Goehr, 1992, s. 2)

Her poengterer Goehr problematikken rundt hva et verk *er*, og hvordan nyere musikk stadig blir mer problematisk å definere ut ifra verkbegrepet. Ordet verk kan gi assosiasjoner til noterte klassiske stykker av Beethoven og Bach, men kan også være en konsert eller en plateinnspilling. Det er uansett knyttet til ”noe” som objektifiseres og gjøres tilgjengelig for folk flest, men samtidig ekskluderer det fra aktiv medvirkning. Det knyttes til få utvalgte hva utførelse gjelder, men mange i form av mottakere/lyttere. Slik kan vi si at verkbegrepet har vært med på å eksotisere det å lage musikk, det har vært et element i oppbyggingen av ”kunstnermyten” som på mange vis påvirker vårt forhold til aktivt skapende arbeid.

”We do not treat works as objects just made or put together, like tables and chairs, but as original, unique products of a special, creative activity.” (Goehr, 1992, s. 2)

For mange er det å lage musikk påvirket av ideen om verket; dette knyttes til komponering som krever kompetanse innen notasjon og instrumentering. Det er de utvalgte få som lager musikk, og dette krever spesielle evner. Når Goehr problematiserer verkbegrepet løser hun samtidig opp i den underliggende kulturelle kontekst som i mange lag og på mange vis har formet vår forståelse av det å lage musikk. Denne kulturelle koblingen har tjent til en

opphøyelse av musikk til kunst, og de som lager musikk er kunstnere, med det resultat at ”folk flest” ikke ser det som naturlig eller mulig å drive med komponering. Erkjennelsen av at slike fordommer er utbredt i vårt samfunn er viktig for å forstå hvor vanskelig det kan være å få ufaglærte amatører til å vurdere egen skapende virksomhet som en mulighet, og det peker også på behovet for modeller som kan åpne opp for og støtte slike aktiviteter. I sitatet ovenfor viser Goehr til verk som unike produkt av kreativ aktivitet. Hva er et produkt, og hvem skal bedømme om det er unikt? At det å lage musikk forbindes med kreativ aktivitet vil være vanskelig å motsi, men må aktiviteten ende i et unikt produkt for å ha verdi?

Ser vi videre til musikalsk kreativitet knytter også Merker musikken opp mot produkt:

”It should be obvious, but it is sometimes forgotten, that musical creativity cannot be defined without reference to the quality of the music it produces. If a greater degree of creativity does not result in a better piece of music, what is the meaning of creativity?” (Merker, 2006, s. 25)

Sitatet knytter musikalsk kreativitet opp mot *kvalitet*, noe som kan være problematisk. Hvem skal vurdere hva som er ”et bedre stykke musikk”? Hvorfor skal kvalitet være intensjonen for kreativitet? Jeg mener at kreativitet handler om å utvikle sin egen skaperevne, og dermed er ikke *resultatet* hovedfokuset.

Small problematiserer den objektfokuserte tankemåten i jakten på musikalsk mening:

”This idea, that musical meaning resides uniquely in music objects, comes with a few corollaries. The first is that musical performance plays no part in the creative process, being only the medium through which the isolated, self-contained work has to pass in order to reach its goal, the listener.” (Small, 1998, s.5)

En sådan idé, om at musikalsk mening utelukkende befinner seg i det ferdige verket/objektet skyggelegger dette de kreative prosessene. Som en konsekvens av en slik posisjon, hvor begrepet musikk ikke kan tolkes eller omtales som objekt, vil heller ikke den musikalske *meningen* ligge i objektet. Ideen om at musikk er en aktivitet, ikke et objekt, legger et grunnlag for lignende tanker om kreativitet, og derav også kreativitet som *aktivitet* fremfor resultat.

”Vi har lett for å tro at kreative evner er edle egenskaper som er gitt i nådegave til utvalgte oppfinnere, komponister, forskere, forfattere eller kunstnere. Dette er

ikke riktig. Alle mennesker har skapende evner. Kreativitet kan utvikles dersom det blir stimulert.” (Isaksen, 2009, s. 20)

Idet Isaksen poengterer at kreativitet kan utvikles om det blir stimulert dreier dette fokuset fra resultat til *prosess*. Med utgangspunkt i en mer prosessrelatert vinkling vil oppgaven ta for seg skaperevne og kreativitet som noe alle har mulighet til å praktisere. Stemmen er i tillegg et tilgjengelig instrument, kan du nynne kan du være kreativ med stemmen. Samtidig representerer utøverne ulike sjangre og musikkstiler; dette er et bevisst valg. Tanken bak det empiriske utvalget er å hente ideer, metoder og betraktninger fra utøvere med ulike uttrykk for å avdekke et bredere spekter av kompositoriske muligheter. Oppgavens formål er å senke terskelen for kreativ vokal eksperimentering, og gi innblikk i metoder som viser at det *er* mulig å lage musikk med stemmen.

2. METODE

2.1. Kvalitativ og kvantitativ metode

Kvantitativ og kvalitativ metode er ofte satt opp som to ulike tilnærminger til et felt man ønsker å forske på. I kvantitativ metode er det ofte snakk om et representativt utvalg, og lite komplekse spørsmål for å unngå for stor variasjon i svarene. Du må ha restriksjoner, ellers får du ikke en datamasse som kan håndteres. Kvalitativ metode søker ikke på samme måte ”målbare verdier”, og spørsmålene (dersom slike benyttes) er gjerne av en åpnere karakter. Undersøkelsen søker ikke statistikk eller andre ”målbare” verdier som resultat, og derfor vil spørsmålene bevisst åpne opp for variasjon i svarene. Målet er ikke en strengt strukturert masse av data, men heller en innsamling av informasjon som deretter analyseres.

Thornberg knytter begrepet ”orddata” til kvalitative undersøkelser. Med ”orddata” menes den informasjonen man tilegner seg gjennom språklig interaksjon, enten det er en samtale, hendelse eller en observasjon av et sosialt samspill. (Thornberg, 2009) Selve begrepet orddata kan gi referanser til kvantitativ tenkning med tanke på ordet ”data”. Samtaler og kommentarer er ofte ikke ”målbare” i en kvantitativ forstand, derfor kan orddata bli upresist, men er på samme tid beskrivende. Orddata blir i denne oppgaven brukt for å beskrive det innsamlede empiriske materialet, som ikke nødvendigvis er målbart, men grunnlaget for tolkningen.

Kvantitativ metode vil ikke være hensiktsmessig for problemstillingen, ettersom en slik tilnærming baserer seg på målbare verdier gjennom såkalte objektive data. Kvalitativ metode vil være mer relevant i søken etter sammenhenger som kan bidra til å beskrive en mer kompleks helhet. Ved bruk av kvalitativ metode beskrives en *hermeneutisk* tilnærming, der det i ettertid gjøres tolkninger av materialet for å skape mening i det. (Thornberg, 2009) En slik tilnærming vil åpne for en kontinuerlig tolkning, hvor meningen i orddata utvikles og endres gjennom stadig ”dypere” analyser av det totale materialet, som igjen gir de enkelte deler ny betydning og mening – som igjen endrer forståelsen av det totale materialet. I en slik stadig refleksiv bevegelse utvikles innsikt i og forståelse for empirien, og stadig ny empiri, og dette er grunntrekket i det som ofte kalles den hermenautiske sirkel.⁴

⁴ Ettersom en sirkel er en sluttet enhet ville egentlig spiral være en mer dekkende beskrivelse.

2.1.1. Empirisk utvalg

Kvalitativ metode vil altså være hensiktsmessig med utgangspunkt i oppgavens hensikt, å innhente betraktninger og mulige løsninger fra intervjuobjekter. Med andre ord søker intervjuene å innhente informasjon om intervjuobjektene egen praksis og det de vektlegger i denne sammenheng, og deres tanker rundt stemmen som kompositorisk verktøy. Det er lite litteratur som på en konkret og direkte måte tar for seg komponering med stemmen som utgangspunkt, men det betyr ikke at det ikke praktiseres. Oppgaven baserer seg på fire intervju med komponister/låtskrivere som aktivt bruker stemmen i sin musikalske praksis. Fokus har her vært på utøvernes egen metodikk i *komponeringsprosesser*, og deres tanker rundt stemmen som et kreativt verktøy for å lage musikk. Det har vært et bevisst valg å intervjue utøvere med ulik bakgrunn og praksis. Grunnen til dette var antakelsen om at bredde og variasjon mellom intervjuobjektene ville avdekke et bredere spekter av verktøy⁵. I tillegg har jeg foretatt et intervju med en av mine sangelever, den 20 år gamle jenta som ble beskrevet i bakgrunnen for oppgaven.

2.1.2. Kvalitativt forskningsintervju

For å kunne foreta et intervju som i størst mulig grad belyser det område som er vesentlig for oppgaven, er det nyttig å være bevisst intervjuets form. Intervjuene er basert på hverdagslig konversasjon, med fokus på intervjuobjektene betraktninger og fortellinger om sine kompositoriske tilnærminger. En form av forskningsintervjuet er det halvstrukturerte *livsverden-intervjuet* som defineres som et intervju hvor målet er å innhente beskrivelser av intervjuobjektets livsverden, for deretter å fortolke de beskrevne fenomenene. (Kvale, 2002) Livsverdenen i dette tilfellet er intervjuobjektene komponeringsprosesser, hvor ønsket er å kunne tolke deres beskrivelser i en større sammenheng. Prinsippene bak kvalitativt forskningsintervju er benyttet i forarbeidet til oppgaven, ved at strukturen for intervjuene har blitt satt på forhånd. I tillegg er prinsippene fulgt i ettertid, under fortolkningsprosessen av innhentet orddata. Utdrag fra intervjuene vil utgjøre oppgavens empiriske del.

⁵ Oppgaven bruker begrepet verktøy om ulike aspekter ved komponering med stemmen. Begrepet diskuteres på side.14.

2.2. utfordringer ved kvalitativ metode

Ved bruk av samtaler som det primære kildemateriell er det nyttig å reflektere over konsekvensene dette medfører med tanke på tolkningen av informasjonen. Hva er informasjon, hvor begynner tolkningen?

Boken *Shadows in the Field* omhandler etnomusikologisk forskning knyttet til feltarbeid, der behandling av muntlig informasjon omtales:

”There are the associated problems of recording verbal information, making and organizing field notes (in the field, and later). But before all that should have come acquiring linguistic and cultural competence; finding or selecting informants, consultants and teachers, and dealing with the complex question of who is a proper spokesperson for the culture being studied.” (Barz & Cooley, 2008, ss. vii-viii)

Sitatet understreker viktigheten av det som skjer *før* innsamlingen av informasjonen, nemlig utvelgelsen av informanter. Hvem er en rettmessig talsperson for å lage musikk med stemmen? For å finne og velge informanter ble min kulturelle kompetanse tatt i bruk, utvelgelsen ble gjort fra informanter jeg hadde kjennskap til på et musikalsk eller faglig plan. Spørsmålet ble stilt: Hvem bruker aktivt stemmen når de lager musikk? For å være en talsperson for et felt (i oppgavens tilfelle et felt som ikke har tilhørighet til *sted*) bør denne personen ha nettopp evnen til å *tale* om feltet. Informantenes musikalske virke var derfor ikke den eneste viktige faktoren i utvelgelsen, ønsket var også å finne informanter som kunne reflektere over, og forklare egen praksis.

Kvalitativ metode er utsatt for kritikk i forhold til for stor grad av subjektive og selektive tilnærminger til informasjon. På samme tid kan dette være en nødvendig svakhet, og samtidig det som kan avdekke poeng som ellers er skjult, og derigjennom gi ny innsikt. For å forsikre at orddata ble brukt på riktig måte har jeg sendt utdragene av intervjuene som blir fremstilt i oppgaven tilbake til intervjuobjektene. Dette fordi intervjuobjektene godkjenning av det empiriske materialet vil bekrefte (så langt som mulig) at fremstillingen korresponderer med deres meninger og intensjonene bak uttalelsene. Som intervjuer vil det være muligheter for å tilpasse den innhentede informasjonen tilegnet gjennom et kvalitativt forskningsintervju slik at det passer inn i en ønsket virkelighet. Informasjonen i intervjuene kan raskt endre mening om man i ettertid plasserer kommentarene i en annen kontekst med den hensikt å underbygge

en valgt fremstilling. Etterprøving har dermed vært en del av metodikken for å sikre en mest mulig korrekt gjengivelse av orddata.

2.3. Utforming av spørsmålene

Med utgangspunkt i problemstillingen og intervjuenes formål utformet jeg noen generelle spørsmål som basis for alle intervjuene (Figur 1). To av intervjuene er gjort gjennom samtale, de tre andre gjennom skriftlig korrespondanse. Intervjuformen vil kunne påvirke graden av spontane svar, og muligheten for oppfølgingsspørsmål og diskusjon. På grunn av dette var det viktig å nøye utforme både åpne og spesifikke spørsmål i de skriftlige tilfellene, hvor samtaleintervjuene hadde en åpnere form.

Primært tema:				
Bakgrunn	Bakgrunn innenfor musikkfeltet?	Nåværende jobb/prosjekter?	Andre instrumenter?	Ambisjoner?
Tekst	Er det viktig/uviktig?	Hvordan skapes teksten?	Brukes teksten som verktøy for musikken?	Foretrukket språk?
Improvisasjon	Tanker om begrepet?	Alene, eller sammen med andre?	Bevisst eller ubevisst?	Prosess for improvisasjon?
Inspirasjon	Hvor finner du inspirasjon?	Eksempler på hva det kan være?	Behandling/bearbeidelse?	Musikalsk, eller ikke-musikalsk?
Samarbeid	Grad av viktighet/relevans?	Eksempler på konstellasjon?	Eksempler på prosess?	Sangerens rolle i prosessen?
Hjelpemidler	Digitale verktøy?	Andre instrumenter?	Nettsider?	Teoretiske kunnskaper?

Figur 1: Basisspørsmål til intervjuene

2.4. Verktøy som metode

Valget av begrepet verktøy kan være noe misvisende for oppgavens formål. Verktøy er ofte forbundet med noe konkret og håndfast. Begrepet verktøy er i denne oppgaven brukt for å kategorisere ulike innganger og teknikker innenfor komponering med stemmen som utgangspunkt. Formålet med verktøybegrepet ligger ikke nødvendigvis i hvordan du steg for steg bruker et konkret verktøy, heller en analytisk tilnærming til verktøyets potensielle rolle

og viktighet. Verktøy er ikke ment som noe begrensende, men heller noe retningsgivende for å kunne videreutvikle kompositoriske evner. Formålet er ikke en instruksjonsbok, snarere en inspirasjonsbok.

Det skjer en ekspansiv økning i muligheter når man henter inn slik informasjon fra andre utøvere. Opparbeidelsen av et enda større verktøylager gir mer å komponere ut ifra. Oppgaven søker etter verktøyenes *brukspotensiale*. På samme måte som improvisasjonspotensialet⁶ øker når man har bredere kunnskap og erfaringer innenfor musikk vil også bredere kunnskap om komponering øke verktøyenes brukspotensial.

⁶ Grunnleggende kompetanse ligger som en nødvendig basis for aktivering av improvisasjonspotensialet. Begrepet omtales på s.19.

3. TEORETISK GRUNNLAG

3.1. Komponering og intensjon

Oppgaven bruker begrepet *komponering* om det å skape ny musikk. Vi bruker komponering, fremfor andre begrep som for eksempel låtskriving, for å kunne forholde oss til noe som er utformet og definert i større grad innenfor litteraturen. Å bruke stemmen som kompositorisk verktøy innebærer evnen til å komponere. Komponering, hva dette er og hvordan det gjøres, henger nødvendigvis sammen med ”verk”. Vi er kulturelt påvirket i denne retning, språket vi benytter for å snakke om musikk i en slik sammenheng er påvirket av de samme forhold. I lys av problemstillingen og oppgavens formål vil det være vesentlig å forsøke å definere hva komponering innebærer. Nødvendigvis ikke en universell og heldekkende definisjon, men en forståelse av begrepets intensjon i gjeldende oppgave.

”For many artists, the word ‘composer’ itself is problematic, conjuring up an image of a lone heroic genius or some historical character in a powdered wig. These artists do not call what they do ‘composition’, yet they are engaged in an activity which would undoubtedly be classed as such by most experts in the field, and they do it often with excellent results.” (Hugill, 2008, s. 99)

Dette sitatet illustrerer en generell, og noe karikert oppfatning av hva som tradisjonelt sett blir forbundet med begrepet komponering, og likeså hvordan begrepet stadig utfordres i takt med utviklingen av musikkutførelse og kultur. Komposisjon betyr i all enkelthet, og bokstavelighet, ”å sette ting sammen”. I videreført betydning vil en komponist innenfor musikk være en som setter klingende materiale sammen. Den mer konservative oppfatningen om at en komponist må bruke notasjon slik at andre skal kunne reprodusere verket under fremførelse vil ikke dekke alle retninger innenfor musikk, ett eksempel her er elektro-akustisk musikk. Samtidig understreker Hugill viktigheten av *intensjon* som grunnlag for komponering. Det må ligge en intensjon bak resultatet, og resultatet må kunne vurderes opp mot intensjonen av komponisten selv. (Hugill, 2008) Det er mange problematiske aspekter ved en slik fremstilling av forholdet mellom komponist og intensjon. Dette kommer vi tilbake til når begrepet intensjon videre diskuteres (ss.14-15).

Boken *Exploring the Musical Mind* sammenligner komponering med arkitektur, hvor skapelsen/byggingen av et verk deles inn i fire steg:

1. Fastsette verkets formål og funksjon
2. Planlegge en struktur som kan fylle funksjonen
3. Velge materialer som vil gjøre det mulig å lage verket
4. Interaksjon mellom tilgjengelige materialer og intensjon

Punktene ovenfor beskriver en av måtene å tenke komposisjon på. Denne modellen krever en høy grad av bevissthet og intensjon fra komponistens side, hvor planlegging kan overskygge evnen til spontanitet og intuisjon. (Sloboda, 2005)

I beskrivelsen av hva komponering *er* kan man anta at det vil være stor forskjell på måten Mozart og Beethoven beskrev sine komponeringsprosesser i forhold til hvordan medlemmene i The Beatles beskrev sine kreative prosesser. Komponisten John Paynter beskrev i all enkelthet komponering som en tidløs, naturlig prosess av tenking og skaping. (Espeland, 2007)

Utdanningsforskeren Pamela Burnard viser til en mer kompleks definisjon som tar utgangspunkt i musikologi, etnomusikologi og filosofi. Burnard summerer sin definisjon av komposisjon på denne måten:

”Composing involves an act of forming or constructing something, which reflects changes through time. By nature, composition involves thinking about ideas and fixing retrievable elements. Composing is concerned about conscious control, clarifying intentions, refining, evaluating and revising ideas. Composing can evolve in an organic way or be envisaged as a whole. The final form can be retrieved through notation or be recalled in memory, but writing music down takes the place of memory. Composing can involve an interplay of oral and notated traditions, or be exactly specified products or encompass purely oral forms which do not lead to a single version of a piece for replication. What defines the experiences is the composer’s intention.” (Burnard i Espeland, 2007, s.14)

I likhet med Hugill og Sloboda omtaler Burnard *intensjonen* som grunnlaget for komponeringspraksis. For Hugill er intensjonen motivasjonen bak, og det som resultatet skal vurderes ut ifra. Sloboda benytter intensjonen for å skape et rammeverk slik at

muligheten for å oppnå ønsket resultat øker. I Burnards bruk av begrepet er intensjonen det som definerer erfaringene og opplevelsene i forhold til komponering.

Ser vi nærmere på begrepet intensjon finnes det ulike sider begrepet kan omfavne. Den ordinære måten å anse begrepet på er intensjon som viljen eller ønsket om å gjøre noe på en bestemt måte, for å bringe frem et bestemt resultat. Benson bygger tankegangen videre på Edmund Husserls filosofiske betraktninger av begrepet intensjon, hvor begrepet har et bredere bruksområde i beskrivelsen av hvordan sinnet relaterer seg til et objekt. I denne vinklingen er alle mentale aksjoner intensjonale av natur, fordi det er umulig å tenke uten å tenke *om* noe. Dermed, når man tenker en tanke eller oppfatter et objekt, *intenderer* man tanken eller objektet. Tenker man på et gitt objekt kan man gjøre det fordi man har intensjon om å tenke på objektet, og, i tankeprosessen av samme objekt intenderer man det. (Benson, 2003) På samme tid understreker Benson at graden av bevissthet rundt intensjonen kan variere:

"Husserl speaks of presence in terms of intentionality being "empty" or "filled", "vague" or "distinct". The more filled and distinct a composer's intention is, the more "present" that object is to her mind." (Benson, 2003, s. 35)

Det kompositoriske kan inkludere, som vi skal se i intervjuene, komponering av tekst. Tekst vil også kunne knyttes opp mot intensjon, med oppfatningen om at teksten betyr det forfatteren mener. Denne tanken vil ta utgangspunkt i to ting: 1) At forfatteren/komponisten er bevisst på egen intensjon og, 2) er i stand til å kommunisere denne intensjonen på en slik måte at andre kan forstå det på samme måte som forfatteren/komponisten forstår det. Gitt at intensjon kan beskrives som en signifikant del av komponistens virke, hvor kommer disse intensjonene fra? Benson setter intensjonens oppstandelse opp mot det som kan antas som utgangspunktet for filosofer og matematikere, hvor deres intensjon vil oppstå i et øyeblikk av forståelse, mens hos komponisten tenkes det imot graden av *inspirasjon*. (Benson, 2003)

Begrepet intensjon kan altså omfavne flere aspekter av komponeringspraksisen, men beskrives samtidig som grunnlaget for muligheten til å komponere. Enten intensjon beskriver motivasjon, vurderingsevne, rammeverk eller erfaringer og opplevelser vil dette potensielt være relevante forutsetninger for komponeringspraksisen. I det empiriske materialet som følger finner vi tydelige eksempler på de ulike sidene av intensjon, hvor intensjon både kan styrke og begrense komponeringspraksisen.

Intensjon kan være begrensende ved at man utelukker nye muligheter eller endringer i positiv forstand for å bevare det man hadde tenkt i utgangspunktet. Her kan rammeverket bli så styrende at det begrenser prosessen. Ser man derimot på intensjon som noe dynamisk, noe som kan formes underveis i komponeringprosessene nærmer man seg ”nyttig intensjonalitet”. Tenker man intensjon som forutsetning for prosess vil et for rigid fokus på intensjon kunne hemme kreative prosesser. En bevisstgjøring i forhold til hvor fokuset ligger (resultat eller prosess) kan lede til en mer konstruktiv måte å forholde seg til intensjon. Med nyttig intensjonalitet menes en positiv bruk av begrepet som grunnlag for muligheten til å komponere, fremfor negative begrensninger på kreativitet.

3.2. Musikalsk kreativitet

”You ask me whence I take my ideas? That I cannot say with any degree of certainty: They come to me uninvited, directly or indirectly. I could almost grasp them in my hands, out in Nature’s open, in the woods, during my promenades, in the silence of the night, at the earliest dawn.” - J.S. Beethoven (Benson, 2003, s. 36)

Dette sitatet ble i følge Benson tillagt Beethoven, men i ettertid kom det frem at det var skrevet av noen andre. Samtidig representerer sitatet et romantisert syn på kreativitet som noe ubegripelig, en ”gudegave”. Å forholde seg til kreativitet på en slik måte vil bety at kreativiteten er ukontrollerbar for komponisten. Vet en ikke hvor kreativiteten kommer fra, vil en heller ikke kunne kontrollere den. Benson beskriver dette som et vanlig fenomen blant individer som bedriver kreativt arbeid, ideene simpelthen dukker opp. Videre trekker Benson frem Kants⁷ redegjørelse for sammenhengen mellom det å skape og det å oppdage, hvor skapelse er i seg selv ufattelig mens oppdagelse anses som noe forklarlig. (Benson, 2003)

Benson stiller videre spørsmålsteget ved skillet mellom skapelse og oppdagelse:

”...creation always involves some sense of discovery and discovery is likewise unthinkable apart from creation.” (Benson, 2003, s. 39)

⁷ Benson forholder seg her til Immanuel Kants *Kritikk av dømmekraften* (1987).

Poenget bak Bensons problematisering er å distansere seg fra tanken om kreativitet som noe ufattelig eller uforklarlig. Musikk er noe som alltid finner sted i et felleskap, altså finnes det en bakgrunn for kreativiteten. Videre påpeker Benson viktigheten av ulike påvirkninger, både bevisste og ubevisste, musikalske og ikke-musikalske som grunnlag for forståelsen av kreativitet. (Benson, 2003)

Kreativitet er et sentralt begrep i sammenhenger hvor man ikke gjengir noe, men går egne veier for å skape noe nytt. Selve begrepet kommer av det latinske ordet som betyr nettopp å *skape*. Kreativitet har blitt definert i ulike forskningstradisjoner og tidsaldere, hvor noen definisjoner beskriver kreativitet som medfødt og arvet. Andre definisjoner beskriver kreativitet som en mental prosess som går ut på å skape nye ideer og begrep, nye assosiasjoner eller sammenkobling av eksisterende tanker og ideer. (Isaksen, 2009)

J.P. Guilford, en amerikansk psykolog, regnes som den første innenfor moderne undersøkelser av fenomenet kreativitet. I Guilfords kreativitetsteori skiller det mellom to ulike typer tankesett: *Konvergent* og *divergent*. Det konvergente tankesettet omhandler jakten på det ene rette svaret eller løsningen, hvor den divergente tekningen fokuserer på kreative løsninger eller søken etter nye og fremmede muligheter. (op.cit., 2009)

De ulike tankesettene beskriver ikke hvorvidt dette er medfødte eller tilegnede ferdigheter, men det finnes flere teorier om kreativitet satt i sosial kontekst. Csikszentmihalyi hevder individets kreative aktiviteter ikke kan ses på isolert, men må betraktes i lys av den sosiokulturelle virkeligheten individet lever i. Med andre ord kan en bevisstgjøring av omgivelsene forsterke forståelsen av egen kreativitet. (op.cit., 2009)

Musikalsk kreativitet kan ikke likestilles med produksjonen av originalitet, men kan heller ikke unnvære en form for nyskaping. (Deliège & Wiggins, 2006)

Kreativitet kan opptre og resultere i utallige sammenhenger og versjoner, men når det er snakk om musikalsk kreativitet vil det allerede være lagt noen føringer for kreativiteten. På samme måte som at språket vårt inneholder en viss mengde ord og uttrykk som legger grunnlag for vår språklige kreativitet eksisterer det også fastsatte elementer i musikken. Fastsatte elementer kan være konvensjoner knyttet til preferanser, erfaringer, kultur, ”musikkfaglige” elementer som rytmikk, harmoni og melodi. Både språket og musikken som sådan inneholder et nærmest uoverskuelig ”råstoff”, slik at mulighetene gjennom kombinasjon blir enorme. For å kunne ha utbytte av elementene må man også ha kunnskap

om dem, om det er bevisst eller ikke. De utallige kombinasjonene kan bare være så utallige som individets kjennskap og kunnskap åpner for. Allikevel er ikke menneskelig kreativitet begrenset til øvelser i kombinasjoner, det er mulig å arbeide kreativt med lyd som medium direkte, uten å begrense kreativiteten til et forhåndsbestemt sett med elementer. På samme tid er det umulig å fri seg fra disse elementene ettersom vi er kulturelt og sosialt påvirkede og formede individer. I den grad man skal arbeide mer ”intuitivt” med lyd og lyd ”direkte” vil man uansett bære med seg en rekke ”fordommer”. (Jørgensen, 2012). Det kan resultere i tilpasning til ”form” uten at man behøver å være seg bevisst at dette ligger under valg og preferanser, og det kan også resultere i en bevisst stillingstaken gjennom konsekvente brudd med former - og i denne sammenheng fokus på nettopp å bryte ut av forutbestemte elementer for å forsøke og finne nye løsninger. Mulighetene for å arbeide kreativt med og i lyd har utviklet seg drastisk med moderne elektronikk hvor du kan lagre og manipulere lydmateriale, og dermed bruke kreativiteten intuitivt. (Deliège & Wiggins, 2006)

3.2.1. Kreativitet og begrensning

Rob Pope beskriver balansegangen mellom fritt spillerom og rammer (*creativity and constraint*), forholdet mellom kreativitet og begrensning. Er det for lite begrensninger skjer det ingen ting på grunn av et manglende press til forandring, og hvis noe allikevel skulle skje oppleves det som en tilfeldighet. For mange begrensninger vil også forårsake at ingen ting skjer, denne gangen på grunn av et rigid system uten rom for nyskaping, og igjen, om noe skjer vil det komme som en tilfeldighet. I begge tilfeller beskriver Pope utfallet som ”a miss or a mess”. (Pope, 2005)

Sharples summerer balansen mellom kreativitet og begrensning på denne måten:

”Constraints allow us to control the multitude of possibilities that thought and language offer. There are so many ideas that we might have, and so many possible ways of expressing them, that we have to impose constraint to avoid thinking and writing gibberish. Constraint is not a barrier to creative thinking, but the context within which creativity occur.” (Sharples, 1999, s.41)

Både Pope og Sharples deler synet på viktigheten av en balansegang mellom fritt spillerom og begrensninger. Begrensningene omtales som den nødvendige konteksten for kreativiteten.

3.3. Kreativitet og komposisjon

Psykologen Peter Webster beskriver hva kreativitet i musikk virkelig er på denne måten:

...the engagement of the mind in the active, structured process of thinking in sound for the purpose of producing some product that is new for the creator. This is clearly a thought process and we are challenged, as educators, to better understand how the mind works in such matters – hence the term "creative thinking". (Espeland, 2007, s. 63)

Webster peker på en viktig side av komposisjon i beskrivelsen av formålet av musikalsk kreativitet som produksjonen av et produkt som er *nytt for den som lager det*. Begrepet kreativitet er ofte linket opp mot et spørsmål om kvalitet, men vinkler man fokuset mot kreativitet som prosess vil heller typen tenkning og metode være det vesentlige i kreativt arbeid med musikk. (Espeland, 2007)

3.4. Improvisasjon

Gitt at kreativitet og komponering baserer seg på utviklingen av noe som er nytt for den som skaper det, vil man ha behov for et verktøy eller aktivitet som gjør dette mulig. Ordet improvisasjon finnes innenfor mange fagfelt, men også i dagliglivet hvor det ofte brukes i sammenheng med reserveløsninger eller annen form for oppfinnsomhet.

Bailey trekker frem et sitat av E.T. Farand for å beskrive improvisasjonens rolle i musikkhistorien:

"This joy in improvising while singing and playing is evident in almost all phases of music history. It was always a powerful force in the creation of new forms and every historical study that confines itself to the practical or theoretical sources that have come down to us in writing or in print, without taking into account the improvisational element in living musical practice, must of necessity present an incomplete, indeed a distorted picture. For there is scarcely a single field in music that has remained unaffected by improvisation, scarcely a single musical technique or form of composition that did not originate in improvisatory practice or was not essentially influenced by it. The whole history of the development of music is accompanied by manifestations of the drive to improvise." – E.T. Farand (Bailey, 1992, ss. ix-x)

Dette sitatet sier noe om improvisasjonens tilstedeværelse i utvikling og nyskaping av musikalsk materiale. Improvisasjon og komponering vil med dette gå hånd i hånd. Improvisasjon er gjerne forbundet med jazzsjangeren, og da ofte som en interaktiv prosess mellom musikere. Bailey beskriver problematikken med defineringen av improvisasjon fordi det handler om konstant endring, noe som aldri er satt og noe som er for flyktig for analyse eller presis beskrivelse. Videre trekker Bailey frem beskrivende fraser for å illustrere begrepet som ”making it up as he goes along” og ”instant composition”. (Bailey, 1992)

Jørgensen beskriver blant annet improvisasjon som en aktivitet der grunnleggende kompetanse ligger som en nødvendig basis, hvor ekspertkompetansen danner grunnlaget for aktivering av improvisasjonspotensialet. Videre vises det til samspillet mellom kompetansegrunnlaget og improvisasjonens evne til å bringe musikeren inn i en nyskapende tilstand. Med utgangspunkt i Berendts definisjon av jazz trekker Jørgensen frem spontanitet og vitalitet som motivasjon for en improviserende praksis, hvor den instrumentelle ferdigheten er et middel for å utvikle sitt improvisasjonspotensiale. (Jørgensen, 2004)

Jørgensen trekker også frem en mer avgrensede definisjon for improvisasjon av Sigmund K. Setreng, som har sammenheng med både Popes og Sharples’ tanker om kreativitet:

”Handling som ut fra øyeblikkets oppfinnsomhet tilstreber ny orden eller gir nye elementer til gammel orden – improvisasjon krever erfaring og trening som gir oppgavetjenelig beredskap”. (Jørgensen 2004, s.92)

I denne definisjonen blir improvisasjon, i likhet med kreativitet, knyttet opp mot eksisterende kompetanse og behovet for struktur og rammer.

3.5. The digital musician

Deliège og Wiggins omtaler ovenfor ”moderne elektronikk” som grunnlaget for en drastisk utvikling ved det kreative arbeidet. Samtlige av intervjuobjektene benytter seg av moderne teknologi. Moderne elektronikk omhandler alle former for elektroniske hjelpemidler en musiker kan ha utbytte av, og i denne sammenhengen, hjelpemidler i forhold til kreativt arbeid med musikk.

Andrew Hugill omtaler denne ”nye” formen for musiker i boken *The Digital Musician*:

”A classical pianist giving a recital on a digital piano is not really a digital musician, nor is a composer using a notation software package to write a string

quartet. These are musicians using digital tools to facilitate an outcome that is not conceived in digital terms. However, if that pianist or composer were to become intrigued by some possibility made available by the technology they are using, so much so that it starts to change the way they think about what they are doing, at that point they might start to move towards becoming a digital musician.”
(Hugill, 2008, s. 3)

Videre beskriver Hugill et sett med evner som vil skille den digitale musikeren fra andre musikere:

- *Auditiv bevissthet* – evnen til å høre og lytte både vidt og presist, linket opp til en forståelse av hvordan lyd oppfører seg i tid og rom.
- *Kulturell kunnskap* – forståelsen av ens plass i en lokal og global kultur, koblet sammen med evnen til kritisk vurdering og kunnskap om aktuelle kulturelle fremskritt.
- *Musikalske evner* – evnen til å lage musikk på ulike måter, utøvelse, improvisasjon og komponering ved bruk av nyere teknologi.
- *Tekniske ferdigheter* – evner innenfor innspillinger, produisering, bearbeidelse, manipulasjon og formidling av musikk og lyd gjennom bruken av digital teknologi.

Hugill peker på endringene digitale verktøy har forårsaket for komponering, hvor rollen komponisten innehar er under stadig utvikling. Med teknologiske hjelpemidler til grunn mener Hugill at skillet mellom musiker og komponist brytes ned. Hugill deler disse endringene i tre hovedpunkt:

”First, they (i.e. modern technology) have placed all the tools for composing within reach: It is easy to compose. Second, they have enabled a degree of interaction with the music that can blur the distinction between the originator and the consumer. Third, they have transformed the act of performance into (potentially) an act of composition.”
(Hugill, 2008, s. 98)

Musikk som fenomen, hva det vil si å komponere, intensjon, kreativitet og improvisasjon er fenomen og begrep som er sentrale i denne oppgaven. Det ovenstående teoretisk grunnlaget gir en forankring for tolkning og analyse av empirien, og det trekkes til en viss grad inn i intervjuene og utdypes i forlengelsen av disse.

4. INTERVJUENE

Utvalget av intervjuobjektene ble basert på ulike aspekter. I første omgang var ønsket å intervju noen som brukte stemmen som utgangspunkt for komponering. I tillegg dreide vurderingen seg om å finne komponister med ulike musikalske uttrykk, ulik bakgrunn innenfor musikkfeltet og en viss spredning i alder. I følgende underkapittel finnes en introduksjon av intervjuobjektene for å bedre forståelsen av intervjuenes innhold. Videre er det tatt relevante utdrag av intervjuene, med påfølgende kommentarer.

Frode Fjellheim (1959) er utdannet i klassisk piano, og er utøver, komponist og arrangør. I tillegg er han professor i musikk ved HiNT hvor han blant annet har vært min lærer i komponering- og arrangeringsfaget håndtverkslære. Fjellheim har flere musikalske prosjekter som det kritikerroste bandet Transjoik og har skrevet læreboken ”Med joik som utgangspunkt”. I utgangspunktet er pianoet hans hovedinstrument, men det er allikevel flere grunner til at jeg ønsket å intervju Fjellheim. Han innehar bred kunnskap om komponering/arrangering, både som komponist og pedagog. I tillegg er joik en sentral del av hans musikalske virke, og dette er en vokaltradisjon.

Stina Moltu Marklund (1980) har utdanning både fra musikkvitenskap og jazzlinja ved NTNU med sang som hovedinstrument. Hun går under navnet Stina Stjern i sitt soloprojekt, men jobber også på tvers av kulturelle aktiviteter med prosjekt som inneholder dans og teater. Jeg oppdaget Marklund da jeg var en ung bandspire og hun hadde rollen som vokalist i bandet Supervixen, jentebandet som inspirerte flere av oss som var ferske i det guttedominerte bandmiljøet i Trondheim. Hun har også de siste årene holdt en rekke workshops og kurs for barn og unge som omhandler improvisasjon og lydkomposisjon.

Oskar Yazan Mellemsether (1988) er låtskriver, sanger og gitarist. Han studerer nå pedagogikk, og har ingen formell utdanning innenfor musikkfeltet. Mellemsether har vært med i ulike prosjekter, men har nå sitt hovedvirke i det trondheimsbaserte bandet Ósk hvor han skriver tekst og melodi. Bandet Ósk har blant annet blitt plukket ut som ”ukas urørt” på NRK Urørt, og har spilt på både Trondheim Calling og By:Larm i 2013. Mellemsether er interessant i forhold til problemstillingen fordi hans musikalske utgangspunkt er i all hovedsak praktisk utøvelse, noe som kan bety at komponeringen ikke nødvendigvis er forankret i musikkteori, i tillegg til at musikken han lager treffer mange tilhørere.

Tone Åse (1965) er utdannet i klassisk sang, og har siden da jobbet med improvisasjon og bruken av elektronikk i sammenheng med sang. Hun jobber nå som førsteamanuensis ved institutt for musikk hos NTNU i tillegg til forskningsarbeid og en rekke musikalske prosjekter som vokalgruppen Trondheim Voices og trioen BOL. Åse innehar både teoretisk og praktisk kunnskap om stemmen, i tillegg til erfaring innenfor didaktisk arbeid. Hun er spesielt interessant for problemstillingen grunnet hennes fokus på å utvide stemmens arbeidsområder i musikalsk praksis.

4.1. Frode Fjellheim



Bilde 1

Jeg møtte min tidligere håndverkslærer på en café i Trondheim sentrum, i håp om å kunne høre mer om hans virke som komponist.

4.1.1. Utdrag av intervjuet

- Hva gjør Frode Fjellheim når han skal lage noe?

Da jeg begynte var det med utgangspunkt i pianoet. Alltid utforsket piano som et systematisk verktøy. Det tok ganske lang tid før jeg kom i gang med å lage noe som jeg var fornøyd med. Aha-opplevelsen fikk jeg når jeg

begynte å jobbe med tekst, og oppdaget at en tekst har jo en melodi i seg selv.

- Når jeg spør om han har eksempler på slike tekster plukker han opp menyen fra caféen vi sitter på:

Jeg bruker teksten av og til uten mening. Jeg kunne for eksempel brukt denne menyen her, kunne laget en melodi til ”klassisk cæsarsalat med cæsardressing, toppet med krutonger”. Bare det å ta et utgangspunkt i noe sånt gir deg en form for struktur. Det er lett å tenke voldsomt på komponering, at man skal plassere toner, det er uendelig mange muligheter. Men det som ofte trigger en frase eller en melodi er jo ofte teksten, som bringer en naturlig struktur til det man lager.

- Kan man lage noe uten musikkteori?

Grunnen til at man finner på musikk er jo fordi det på en eller annen måte har slektskap til noe man har hørt, eller noe man har et forhold til og liker, så det å lage musikk fjernet fra kulturelle/musikalske referanser er vel kanskje en utopi? Kunnskap er en forutsetning, og erfaring med musikk. Det at du har spilt en del vil bety at du har, mer eller mindre bevisst,

avslørt en del musikalske strukturer, som også vil fungere som et slags verktøy i kassa. Du kan være utrolig smalsporet og bare spille stortrommemusikk, og har det som referanse. Selv om du prøver å late som du har kun én referanse, vil også andre opplevelser av musikk snike seg inn. Disse referansene vil være ulike fra person til person. Alt spiller inn på hva man liker, personligheten din, men også tilgjengelighet, hva man har mulighet til å få til.

- Med andre ord vil vurderingsevne spille en stor rolle? Det å vurdere om man liker noe er ikke like lett for alle, spesielt ikke de som nettopp har begynt, hvordan kan man bli flinkere til det?

Odd Nordstoga sa i et intervju på radioen en gang: For å bli en god låtskriver/komponist, så må du ha evnen til å være komponist, musiker og tilhører - samtidig. Du må lage noe, spille det, også må du også ha evnen til å være din egen tilhører. Ditt eget publikum. Og på en måte smile og bli glad for det du hører. Det var godt sagt, så jeg merket meg det utsagnet som en god beskrivelse som jeg kjenner meg igjen i. Av og til må du som komponist bare gjøre noe, så må du ha evnen til å synes at det er fint også må du ta det opp, og huske den følelsen man fikk, og stole på den. Hvis man syntes det var fint første gangen man hørte det, er det kanskje andre som synes det er fint.

Her kommer det også inn en rekke begrensninger. Man har forventninger til seg selv og etterspør respons, bekreftelse på at man får til noe. Man ser kanskje litt utenfor seg selv. Hva er det å komponere? Og dermed kan man fort miste noe. Jeg husker godt de første låtene på teateret, de var ikke bra. Jeg trodde jeg hadde laget noe som var fint og presenterte det, men jeg så jo på de skuespillerne som stor der at det ikke var helt bra. En grusom opplevelse da jeg var 25 år. Jeg hadde jo laget mye forskjellig, men det var da jeg skulle presentere dette for profesjonelle utøvere at jeg skjønnte at det var kanskje ikke bra nok. Kan jeg dette? Nei.. Da ble jeg litt lei meg.

- Ja, det kan jo være sårt å få negativ respons på noe man har laget selv, noe man har lagt sjela si i?

Det var kanskje det jeg ikke hadde gjort. Havnet over i det mekaniske i det, og skjønnte ikke helt hvordan jeg kunne sy det sammen. Og jeg hadde ikke den evnen til å gjøre ting spontant.

- Når kom det fram? Du har jo den evnen nå.

Jeg var veldig beskjeden, og er det kanskje fortsatt. Men det har vært en lang prosess.

- Spontanitet er viktig for improvisasjon, hva er ditt forhold til det?

Det med improvisasjon er en lang historie som henger sammen med ganske mye. Da jeg kom til Trondheim kom jeg til konservatoriet på klassisk piano. Der var det også jazzlinje, og jeg kom litt i kontakt med den sjangeren. Jeg hadde enorm respekt for det, og syntes det så morsomt ut, men turte aldri å spille sammen med dem. Jeg kunne ikke det heller. Jazzimprovisasjon er en sjanger som er veldig definert, egentlig mye mindre improvisasjon enn man tror. Det var møtet med hva jeg trodde improvisasjon var. Jeg improviserte jo da jeg var ung og spilte piano i rockeband, det følte jeg at jeg kunne. Men når jeg kom på konservatoriet turte jeg ikke engang si at jeg hadde spilt i rockeband. Det trodde jeg ikke var noe de kom til å like. Det tok litt tid. Det er kanskje først de siste årene jeg har skjønnet at jeg kan improvisere litt, og skjønnet at mye av det jeg har gjort har vært improvisasjon.

- Hvis man skal lage noe må man jo improvisere, eller?

Da er vi jo tilbake til verktøykassa. Når du har spilt mye, fått referanser, oppdaget tekst, improvisasjon når du spontant lager melodi til en tekst. Men samtidig ligger det mange føringer der, som lager musikalske effekter. Betoninger, stavelser og dialekt skaper melodisk forløp. Improvisasjon innenfor rammer, hvor teksten begrenser like mye som det er et utgangspunkt. Egentlig handler det like mye om å sette begrensninger som å oppdage noe. Det spontane ligger kanskje i det du har erfart av musikk tidligere.

- Når vi snakker om referanser, hvordan begynte du med joik?

På teateret begynte jeg gradvis å jobbe med joik. Selv om jeg har samisk familiebakgrunn og vokst opp i et samisk miljø var ikke dette noe som var medfødt, det var noe som kom etterhvert. Jeg fikk en bunke med joiketranskripsjoner og jeg ble spurt, kan du bruke noe av det her? Uff, tenkte jeg da, skal man begynne å lete i dette for å finne på noe nytt? Det var en tilfeldighet. Det var da jeg oppdaget verdien av å kunne stjele. Tema og melodier. Jeg skulle plukke ut fraser fra historisk materiale og lage noe ut fra disse. Oppdaget ting jeg ikke kunne funnet på selv, men som var veldig fine. Man må jo da ta kompositoriske valg hvor man henter ting fra, og hvordan man velger å bruke det. Jeg skjønnet ikke rekkevidden av det da, at det var noe jeg skulle holde på med resten av livet. Men det jeg skjønnet var at jeg fikk nye musikalske ideer som jeg ikke ville fått ellers. Dette utviklet jeg og det ble bra, derfor fortsatte jeg med dette også utenfor teateret. Kanskje første gangen jeg hadde laget noe jeg virkelig var fornøyd med, og kunne lage selvstendige komposisjoner som videreføring av dette materialet.

- Jeg var så heldig å få være med på workshop med joik i din regi, og da presenterte du en didaktisk og vokal tilnærming til å lage musikk/joik. Hvordan kom du på denne metodikken?

Analysering av materialet lå til grunn for dette, ved å se på hvordan disse frasene var bygget opp. Fåtonalitet, og koblingen til et objekt som skulle beskrives. Dette kan være tekst som ikke nødvendigvis er helt forståelig, men man kan oppfatte en link til temaet. Jeg så eksempler på at man beskrev en offerstein med tonesprang opp og ned. Tonal avbildning av objektet som skulle beskrives. Det var da denne joikemåten å tenke på ble klar. Det er en del av verktøykassa mi, det å beskrive et objekt både tekstlig, tonalt og uttrykksmessig.

- Med andre ord er tema et viktig verktøy når man skal lage en joik?

Jeg skjønner ikke hvordan for eksempel samtidsmusikere kan lage musikk som er helt fjernet fra tema eller betydning. Men da beveger man seg inn i kunstverdenen, hvor mange har ønsket å sprengre grensene for hva som er musikk og ikke. Måten jeg har brukt denne objektbeskrivelsen på som kompositorisk verktøy på er til dels veldig bevisst. Jeg kan lage en joik ut ifra deg, for eksempel.

- Frode Fjellheim setter i gang med en melodisk frase som skal beskrive meg. Den er fin, overraskende, og jeg lurer selvfølgelig på hvorfor han laget akkurat denne frasen i beskrivelsen av meg. Dette får jeg svar på.

Du er jo blid, så jeg kunne ikke lage noe dystert. En ekstra halvtone for den grønne gensen din. I tillegg er jeg litt inspirert av orientalsk tonalitet som snek seg inn der.

- Dette er jo fantastisk, det er konkret og håndgripelig.

Ved å bruke dette utgangspunktet kan man spinne videre på det, snu det, gjenta det og hente inn andre triks og referanser som man har opparbeidet seg. Det kan være visuelt, språklig, abstrakt på en eller annen måten i forhold til stemning. Men da beveger man seg inn i en gråsoner hvor man mister dette enkle og konkrete. Jeg har brukt dette undervisningsopplegget⁸ bevisst. Man får lansert ideen om joik, men på samme tid får man lansert en vanvittig tidsbegrensning. Du har som regel en times tid til å lage noe. Det som skjer da er at man ikke

⁸ Fjellheim omtaler her et undervisningsopplegg med joik, hvor elever eller studenter får svært begrenset tid til å lære om joik, og gruppevis lage en egen. Gruppene fremfører deretter joiken for resten av elevene/studentene.

får tid til å bruke de filtrene man vanligvis vil bruke, og som ofte stopper opp prosessen før den får mulighet til å begynne.

- Så tidsbegrensning er et verktøy i seg selv?

Den ultimate tidsbegrensningen må jo da være improvisasjon, hvor du skal gjøre noe NÅ. Det er rett og slett noe man må erfare. Og som sagt brukte jeg lang tid på å komme dit, å gi meg selv tidsbegrensninger⁹. Det ble gradvis bedre og bedre, og etter hvert begynte jeg å synes at jeg var flink til det. Jeg ble trygg på at jeg kunne ganske sent i fasen komme opp med spontane linjer, og jeg gjorde det. Men det ligger jo i bunnen at jeg hadde den erfaringen, at å se teaterstykket før jeg begynte å skrive musikken ville føre til at jeg skrev noe som er mer riktig. Hvis du skal tørre å gi deg selv slike tidsbegrensninger må du ha lært det. Når jeg da nå underviser i komposisjon, noe som egentlig er absurd i og med at jeg aldri har studert det, men det jeg kan gjøre er å formidle min inngang og erfaring i det. Og da er jo nettopp den intuitive komponeringsmetoden jeg har fått gjennom joik noe jeg ønsker å gi studentene så fort som mulig.

- Det jeg liker med undervisningen din er måten du avvæpner faget på, ufarliggjør det. Tidligere erfaring med komposisjonsfaget har i all hovedsak dreid seg om teori. Jeg har blitt sittende med notasjonsprogrammet og tenkt, nei dette blir sikkert feil, hvordan akkord er dette? Og dermed opplevd den siden av teorien som svært begrensende, i forhold til å synge eller spille fritt.

Det er i alle fall en måte som er linket til min erfaring. Men teorien ligger i bunnen som verktøy. Problemet har vel vært at jeg ikke har visst hva jeg skulle bruke all denne teorien til.

- Det er nettopp den linken jeg har følt at manglet.

Ja, for nå som jeg har blitt trygg på improvisasjon, jeg kan tørre å være spontan, så har jeg en måte å få ideer på. Videre kan jeg da bruke teoretiske verktøy, ja for eksempel korallharmonisering i Bach stil som jeg har lært på konservatoriet, og bruke det som et element om jeg for eksempel vil at det skal låte stort og mektig. Da vet jeg hvordan jeg skal få til det. Og det er mer teknisk, men det hadde ikke blitt noe, om jeg ikke hadde denne ideen. Jeg kan hente biter fra teorien etter ideen oppstår. Jeg kan også gjøre motsatt, å sette opp

⁹ Fjellheim refererer her til en tidligere diskutert episode som teaterkomponist, hvor han kom inn veldig sent i prosessen og laget musikken fort og intuitivt.

algoritmer, regler og oppsett som jeg i ettertid tilfører fraser og ideer fra andre ting. Man kan alltid snu på hva man starter med, om man har et bevisst forhold til det.

- Jeg husker at du har sagt at du lager deg et arkiv, en idébank?

Jeg bruker telefonen. Det kan være når jeg kjører bil eller hva som helst. Svært mange av disse opptakene har blitt brukt i komposisjoner, og jeg har også bladd gjennom disse skissene om jeg trenger å komme videre i en komposisjon.

- Dette vil jo være en stor fordel for mer sangbaserte komposisjoner. Når man lager en melodi fjernet fra teoretiske rammer, vil det jo være umulig å huske den akkurat som den var. Hvilken tone man startet på, hvilke intervaller man tok, hvordan man løste fraseringen i forhold til teksten.

Ja, og her kommer man jo inn på et annet aspekt som jeg også bevisst har stjålet fra joiketradisjonen. Dette å utnytte stemmens begrensninger. Det ligger innbakt en begrensning i hver enkelts stemme. Både i omfang, komfortsone, men også i mulige sprang. Når du synger en melodi vil du ikke finne på et sprang som låter mindre bra, eller er uoppnåelig, og det ligger dermed en begrensning ved at du gjør ting som låter fint vokalt.

- Det ligger en utfordring i dette for elevene. Når man starter å lage noe blir det ofte enkelt, monotont. De hører selv at det er ”kjedelig” eller ”dårlig”.

I folkemusikk har man ofte et tonalt senter, en flate eller et utgangspunkt, og det kan man utnytte også, men være klar over det. En måte å utvide dette på er jo å velge noen sanger med spesielle eller større sprang, og venne stemmen på denne tonaliteten. Dette kan være med på å utvide komfortsonen og hvilket register man kan bevege seg i. Og å bryte ut av den naturlige tonaliteten som er veldig mye brukt med terser osv.

- Men man trenger ikke tenke så vanskelig tonalt heller? Ta joik for eksempel. Flere av de jeg har hørt er særdeles enkle tonalt, fåtonale, men med klang og uttrykk blir det allikevel interessant.

Hvis du analyserer en del av de store hitene innenfor rock/pop/vise/folk, vil du jo oppdage at en del ting er forbausende enkle.

- Det er en del av elevene mine som identifiserer seg med artister som Aguilera og Beyoncé. For det første så skriver ikke de selv. De har også en helt spesielt vinkling i

forhold til hits, noe som fenger, men også det å brilliere med vokal. Det er vanskelig å skrive en låt som brillierer med vokal hvis du ikke har noe som helst begrep om sprang, teknikk osv. Selv om de hører mye på slike artister, vil de ikke umiddelbart kunne gjenskape denne stilen.

De som lager sånne pop-låter har jo definerte verktøy på hvordan man lager en hit. De bruker jo triks, ting som de har lært seg at funker, som for eksempel å løfte tonene, lage et refreng, og det at de får gjenkjennbarhet som ligner litt på noe annet. Men også uforutsigbarhet. Denne uforutsigbarheten kommer ofte som en konsekvens av tekst. For eksempel en rytmisk effekt om frasen er for lang. Dette er noe man kan lære bort, et teknisk triks man kan bli bevisst på å bruke. Hvis jeg legger til et par toner kan dette bli lengre enn det riffet som ligger under, kanskje det er tøft? Dette kan erfares og oppleves ganske fort.

- Komponerer du noen gang sammen med andre?

Ja, det gjør jeg. For eksempel tekstforfattere. Flott å skrive musikk til de riktige tekstene. I Transjoik har vi laget mye sammen. Blant annet Nils Olav Johansen har jeg laget mye sammen med. Det fungerer rett og slett ved at vi ofte er i studio, eller i kjelleren hos meg hvor vi delvis spiller, kommer med innspill. Vi har jobbet sammen så lenge, da får samarbeidet en annen dimensjon ved at vi vet hva hverandre kan, og kjennskap til referanser vi har. Transjoik har jo også et format, hvor vi jobber innenfor rammer og referanser.

4.1.2. Fjellheims verktøy

Fjellheim fortalte hvordan *tekst* kan benyttes som et verktøy i forhold til rytmikk og melodi, og tilfører en struktur, og hvordan nettopp tekst kan trigge en frase eller en melodi. Videre omtaler han også *kunnskap* som en del av verktøykassa, hvor teori, referanser, opplevelser og erfaringer inngår som kunnskap. Fjellheim understreker et annet poeng idet han sier hva du komponerer også forholder seg til tilgjengelighet og hva du har muligheten til å få til. Med sitatet fra Odd Nordstoga vil også *vurderingsevnen* fungere som et verktøy. Når man lager musikk innehar man flere roller, hvor også det å være sitt eget publikum inngår.

Fjellheims forhold til *improvisasjon* er interessant i forhold til hvordan man oppfatter begrepet. Om det er noe faglig og teoretisk, eller knyttet til spontanitet forbundet med andre situasjoner. Videre understreker han at verktøykassen vil ligge til grunn for improvisasjonen, og hvordan *begrensninger* og *rammer* er like viktige som det å oppdage noe.

Joik er et interessant tema for oppgavens problemstilling, særlig med tanke på Fjellheims metodikk hvor skapelsen av en joik kan baseres på å beskrive et *objekt* både tekstlig, tonalt og uttryksmessig. Et annet verktøy viser seg i dette, nemlig bruken av et objekt som utgangspunkt. I videreført betydning kan dette også dreie som om å ta i bruk et *tema* som utgangspunkt. Fjellheims spontane joik om meg viste til et annet element idet han forklarte bakgrunnen for frasen. Graden av bevissthet rundt det han hadde laget var tydelig, og begrunnelsen understreket både inspirasjonskilde, musikalsk tolkning av denne inspirasjonen og teoretiske kunnskaper.

Teori inngår også som et verktøy i Fjellheims virke. Han bruker det i en flytende kombinasjon med improvisasjon og spontane ideer. Det varierer hva som danner utgangspunktet, men hans poeng er at teorien kan bidra til å oppnå det man i utgangspunktet ønsker å få til.

Fjellheim dokumenterer ideene sine på mobiltelefonen, hvor opptak da blir et *digitalt verktøy*. For sangere uten kunnskap om noter vil dette være en måte å huske ideen som den var. I tillegg peker han på stemmens begrensninger som et verktøy, med tanke på omfang, komfortsone og mulige sprang. Med andre ord vil også *stemmebruk* og *teknikk* kunne anses som verktøy for komponering.

4.2. Stina Moltu Marklund



Dette intervjuet ble gjort på mail av geografiske årsaker, uten oppfølgingsspørsmål grunnet utfyllende svar.

4.2.1. Utdrag av intervjuet

- Når begynte du å skrive egen musikk? Hvordan/hvorfor?

Da jeg startet mitt første band, Quintrophenia, i 1996, så startet vi å skrive egne låter med det samme. Det var veldig eksperimentelt i starten og vi opererte ut fra at vi ikke ville ha noen regler. Jo særere jo bedre! Vi skrev all musikk sammen på øving. Jeg stod for tekst og melodi. Da jeg flyttet til Trondheim og ble vokalist i Supervixen

var min primære oppgave å lage melodi og tekst til riff og arr som de andre hadde laget. Jeg brukte å få innspillinger på minidisc og ut fra dette laget jeg resten som jeg presenterte for jentene på øving.

Mens jeg gikk på jazzlinja begynte jeg å skrive all musikk selv. Det var veldig fint å bli mer selvstendig som komponist. Jeg trodde ikke jeg hadde det i meg, så jeg ble veldig overrasket over at det faktisk kom musikk ut da jeg gikk i gang. Det var en stor motivasjon!

- Hvordan begynner du som oftest med en ny låt? Tema, tekst, melodi, akkordprogresjon, rytme, andre ting?

Det er veldig mange av mine låter som kommer ut av at jeg plutselig hører for meg et melodisk motiv eller noen fraser. Dette er ironisk nok gjerne når jeg er ferdig med å sitte å

jobbe konsentrert med komposisjon eller øving. Når jeg går ut for å handle eller går i gang med å lage middag, sånne ting. Rett og slett når jeg slutter å tenke fokusert på skrivingen. Så da må jeg ha opptaksutstyr, kassettspiller eller iPhone, tilgjengelig. Dette er en viktig faktor for meg. Jeg samler gjerne slike små snutter og ideer over en periode og så setter jeg meg ned og bearbeider dem når det har gått litt tid. Min erfaring er at ingen idé er for dum og alt bør tas opp. Det kan ofte komme veldig gode låter ut av noe man i utgangspunktet ville avføyd som dårlig eller bare tull. Jeg har vært sjeleglad for at jeg har tatt opp noen banale melodier som senere har vist seg å bli til gull.

Stort sett har melodi kommet først, mens tekst sitter lengre inn og krever enda mer arbeid. Eller kanskje handler det mest om selvtillit? Det er det jeg prøver å endre på nå med mitt ”Kap Herschell” prosjekt.

Noe som også skjer er at jeg setter meg ned med gitaren og plutselig har det kommet en hel låt. Uten sammenligning for øvrig; men når Bjørn Eidsvåg sier at han skrev ”Eg ser” på 10 minutter så skjønner jeg hva han mener. Noen ganger kommer det bare. Låten Tuning fra ”Days Like Waves” kom bare på 10 minutter og det er en av de låtene jeg har vært mest fornøyd med. Hvor kom den egentlig fra? Jeg slutter aldri å forundre meg over dette.

- Bruker du noen gang stemmen som utgangspunkt for ny musikk? Hvordan?

Ja, det er nesten alltid stemmen som er utgangspunktet. Enten det er en melodi jeg hører for meg, en rytme eller et bassriff. Jeg synger ofte inn dette på kassett eller iPhone og bruker stemmen for å illustrere hvordan jeg tenker det, enten det er vokalmelodi, blåselinje, trommegroove eller gitarriff. Stemmen er mitt beste verktøy! Min erfaring med dette er også at det er viktig å ikke henge seg opp i om idéopptakene er estetisk fine, riktige eller blir sunget rent, teknisk bra osv. Jeg tenker at de er for mine ører og bare skal gi en skisse. For meg har det vært veldig viktig å ikke la kritikeren i meg få plass i denne prosessen. Det har tatt litt tid å bli komfortabel med at de helt første skissene ofte er veldig rå i kantene, er innspilt på bussen med masse støy, er surt og stygt sunget. Men jeg har lært meg til etter hvert å ikke lytte med estetikken, men forholde meg til ideen i seg selv. Dette har faktisk bidratt til at estetikken kan få trå til med større kraft i utarbeidelsen av ideene. For meg, som hele livet har vært ganske ”flink pike”, er det viktig å ufarliggjøre prosessen, åpne opp for det ukontrollerte og se hva som kommer i kjølvannet av dette.

- Kan du si noe om hvordan du skriver tekst?

Jeg har ofte skrevet tekst etter at melodien er satt, men de siste årene har teksten begynt å komme allerede sammen med en melodi. En tekstlinje jeg synes sier meg noe dukker gjerne opp mens jeg jobber med det melodiske. Det er som om teksten hører sammen med melodien og understreker stemninga i musikken. Det gir liksom god mening å si akkurat det i den låtideen, i den stemninga jeg befinner meg. Ut fra dette arbeider jeg med å finne ut hva denne tekstfrasen betyr og hva jeg vil fortelle med nettopp denne.

Noen ganger dukker det også opp en frase når jeg minst aner det. Kanskje når jeg akkurat skal til å sovne. Da krever det litt disiplin å vekke seg selv igjen for så å skrive linjen ned. Jeg har ofte tenkt at som komponist og låtskriver trengs selvfølgelig disiplin i form av å sette seg ned og jobbe fokusert og konsentrert på øvingsrommet. Men ofte krever det like stor disiplin i form av å ta opp/skrive ned ideer som bare dukker opp. Og *det* kan være vanskelig det: Unnskyld seg selv midt i en god samtale og trekke seg til siden for å synge inn en idé man ikke vet om vil komme til å bli til noe. Men som oftest opplever jeg at hvis jeg tror jeg har noe bra, så er det som oftest bra!

Det beste eksemplet er en tekstfrase som bare kom og fikk stor betydning, er frasen "I'm riding days like waves" som kom en kveld jeg skulle til å sovne. Jeg hadde en periode på over et år hvor jeg jobbet fra tidlig morgen til sen kveld. Livet mitt bestod av jobbe, spise, sove. Det var ganske hardt i lengden. Jeg så plutselig for meg at hver morgen når klokka ringte så steg jeg opp på dagen som på en bølge. Jeg måtte holde fokus og tunga beint i munnen for å kunne komme meg helskinnet over bølgen. Som om jeg surfet! Hvis jeg begynte å tenke meg om ville jeg kunne miste fokus og gå på trynet, og hele mitt intense tidsskjema ville rakne. Jeg ville styrte i vannet og det ville bli en kamp for å komme seg på overflaten igjen. Og i mellom bølgene jeg skulle overleve, var natta. Natta var bare sukket mellom to bølger. For meg så sa dette bildet alt om hvordan jeg hadde det på det tidspunktet og det ble til en tekst om livsvalg, drømmer og hverdagslig slit. Tekstlinjen fant plass i låta "Strings" på plata "Days Like Waves".

- Har du et foretrukket språk?

I det siste har jeg tenkt mye på det om jeg egentlig får uttrykt det jeg vil gjennom å skrive på engelsk. Jeg har derfor i mange tilfeller begynt å skrive utkast på norsk før jeg oversetter til

engelsk slik at jeg på best mulig måte kan få sagt det jeg vil si. Det er ellers lett at jeg pynter med fraser som jeg kjenner fra det engelske språket og som høres ”riktige” og bra ut, uten at jeg nødvendigvis får sagt det jeg har på hjertet. Jeg har skrevet mange tekster som klinger bra og har en slags mening, men nå vil jeg utvikle meg videre derfra. Jeg har mye på hjertet og jeg vil få sagt det på en fin måte. Det er målet for den neste plata. Så er det dette med selvtillitt igjen... Jeg har i mange år trodd at jeg ikke har noe på hjertet.

- Er det noe spesielt som inspirerer deg til å lage ny musikk?

Det kan være mange ting. Det fine med å være vokalist er at man gjerne har et nært forhold til tekst og det gjør at jeg ofte blir inspirert av en tekstfrase som jeg kommer på. Eller et tema.

Min neste plate tar utgangspunkt i et tenkt møte mellom meg, ”storbyjenta”, og min morfar da han var fangstmann på den lille fangststasjonen Kap Herschell på Nord-Øst Grønland i sesongen 1954/55. Han var 25 år og kjempet alene i isen mot storm og isbjørn. Da jeg var 25 år bodde jeg alene i en måned i Brooklyn, NYC. For meg står dette som et tydelig symbol på utviklingen som har skjedd i Norge de siste 60 år og generasjonskløften som følger med. Der jeg kan navigere i verdens storbyer uten de store problem, kunne min 25 år gamle morfar uten problem leve alene i isen langt, langt fra folk i en helt annen tid. Dette har inspirert meg til å skrive platen med tittel ”Kap Herschell” og i skrivende stund er jeg på vei til Nuuk Grønland for å la meg inspirere av dette landet og menneskene jeg møter. Hva som konkret kommer ut av dette prosjektet er jeg fortsatt ganske spent på , men det mangler ikke på problemstillinger og spørsmål som det kan skrives rundt.

Det jeg tror vil bli helt, helt avgjørende på min reise til Grønland er at jeg skal reise alene. Ensomhet i positiv betydning er et godt sted å starte når jeg skal la meg inspirere. Her kan jeg uforstyrret utforske materien, både musikalsk og tekstlig og ellers ta valg som ikke påvirkes av andres forventninger. Det er en måte å være nær meg selv på som jeg finner avgjørende når jeg skal jobbe. Jeg jobber best når jeg setter meg selv utenfor dagliglivet og kan hengi meg 100% uten å bli forstyrret.

Ofte vet jeg ikke helt hvor inspirasjonen kommer fra. Jeg liker det også. At det bare kommer musikk til meg fra et sted jeg ikke aner. Det krever imidlertid ofte ro og at jeg har plass til det i hodet. Forrige plata ”Days Like Waves” var et musikalsk lappeteppe, et møte mellom alle mine musikalske preferanser fra jeg var 14 år og fram til plata kom ut. Men den plata handlet

først og fremst om å komme i gang som komponist og tekstforfatter. Jeg hadde et ben i jazzverdenen og et ben i rockeverdenen. Jeg måtte på en måte lage en plate som forente dette for å derfra kunne gå videre. Lage et musikalsk samlingspunkt. Låtene på albumet spriker derfor litt i sjanger. Låter og tekst er tematisk uavhengige av hverandre og alle er kommet til i en slags meditativ tilstand uten at jeg har prøvd å legge for mange føringer. For meg er det viktig å gi liv til de ideene som kommer innenfra, framfor å angripe prosessen ved hjelp av musikalske virkemidler og håndverk. Musikalske virkemidler og håndverk er for meg hjelpemidler som skal utvikle og understøtte låten og ikke noe låten skal konstrueres ut fra.

- Hva er ditt forhold til improvisasjon? Bruker du det bevisst i låtskrivingen?

Jeg bruker mye improvisasjon i låtskrivingen. Prøver å se hvor musikken tar meg hen. Jeg blir ofte positivt overrasket over hvor melodiene føres hvis jeg improviserer over dem. Ofte så settes heller ikke vokalmelodiene 100% før de innspilles. Jeg liker å leke med melodi og utformingen av musikken, så improvisasjon finnes der i stor grad gjennom hele prosessen.

- Bruker du digitale hjelpemidler for å lage musikk? Hvilke/hvordan?

Ikke så mye for å lage, men for å innspille. Jeg har en Mac og en Apogee One som jeg bruker til å spille inn låtene når jeg har et utkast klart. Ellers er jeg som sagt en flittig bruker av innspilling på iPhone. Den har jeg stort sett tilgjengelig. Utover det bruker jeg en del analoge hjelpemidler og er spesielt glad i en liten kassettopptaker jeg har. Den er på størrelse med en Walkman og har i mange år hatt fast tilholdssted i veska mi.

- Bruker du å samarbeide med andre i prosessen? På hvilken måte?

Når låtene skal arrangeres så inndrar jeg bandet mitt. Jeg tenker da at istedenfor at jeg skal ha alt klart med tanke på hvordan jeg vil at sluttresultatet skal høres ut, så inviterer jeg mine medmusikanter til å by på seg selv og sine ideer. I denne prosessen lar jeg igjen kontrollen slippe. Det var litt hardt i starten. Magi kan oppstå når alle finner sin plass og kan bidra der hvor de er musikalsk. Jeg blir her ofte positivt overraska over hvor låtene tar veien. Det som skulle være en medium, litt rocka låt finner plutselig sitt sanne jeg i en ballade fordi noen hadde en genial idé. Dette er tilfelle med låta ”Strings” fra ”Days Like waves”.

Det skal sies at jeg kanskje har brukt veldig lang tid på å velge ut musikere ut fra hvem jeg synes jeg har en estetisk kjemi med. Dette er viktigere for meg enn at jeg skal være en bandleder som forteller alle hva de skal spille og hvordan. For meg er det viktig at de

musikerne jeg har med får god plass og at vi alle har eierforhold til låtene. For meg er dette med på å ta musikken til uante høyder samtidig som det er bra for bandmoralen.

- Har du tips til sangere som vil skrive musikk med stemmen som utgangspunkt?

Gå i gang! Ikke legg lista for høyt i starten. Alle må øve seg for å bli gode komponister og tekstforfattere. Gi plass til det som kommer. Ingenting er dumt eller dårlig som utgangspunkt. Fra en sped idé kan alt skje. Jeg tror det er viktig å være uredd og å forholde seg til sin utvikling som komponist som en prosess. Man blir aldri ferdig utlært på området uansett. Det kan være likeså viktig å være fokusert på arbeidsprosess og arbeidsmetoder, som på resultatene. Finn ut hva som funker for deg! Ingenting er riktig og ingenting er feil! Start et sted og ikke tenk at det nødvendigvis skal bli stor kunst med en gang. Stor kunst modnes med tiden men kommer ikke av seg selv.

4.2.2. Marklunds verktøy

I likhet med Fjellheim benytter også Marklund opptak for å arkivere ideene når de dukker opp, for så å bearbeide dem i ettertid. *Melodifraser* er oftere utgangspunktet for Marklund, hvor tekst er mer en arbeidsprosess. I forhold til hvordan disse frasene dukker opp ser hun selv på det som et mysterium, hvor kommer de fra? Stemmen er nesten alltid utgangspunktet i komponering, og det interessante her er at Marklund bruker stemmen også for å skape instrumentelle elementer som bassriff eller en blåselinje. Under behandlingen av ideene viser Marklund til en *vurderingsevne*, hvor målet er å lytte til kjernen av ideen, og å se forbi den musikalske prestasjonen i opptaket. Hun omtaler disse opptakene som skisser, og viser til en høy grad av *bevissthet* rundt idébehandling.

Tekst er ofte en konsekvens av en melodi eller frase, og da som en linje som er kompatibel med det melodiske og stemningen låten er ment å ha. Det interessante her er at hun i ettertid reflekterer over tekstlinjen, hva den betyr, og hva hun ønsker å formidle med den. I likhet med måten hun får en idé til en melodi dukker også korte fraser av tekst opp, gjerne når hun i utgangspunktet i fokuserer på musikk. Videre sier Marklund at tekst og selvtillit har en sammenheng. Må man ha noe på hjertet for å skrive tekst? Hvem eller hva bestemmer hvorvidt det du skriver om er av betydning?

Marklund søker i skrivende stund etter *inspirasjon* på Grønland, hvor hennes morfar har tilknytning. Dette er en interessant, og kanskje en ekstrem måte å innhente inspirasjon på, det

å reise til omgivelsene hun ønsker å skrive om. På en måte kan man anse dette som research, en metode for å komme nærmere inspirasjonskilden. Oppholdet på Grønland er et bevisst tiltak i forhold til inspirasjon, men på samme tid sier Marklund at hun ikke alltid vet hvor inspirasjonen kommer fra. Et viktig poeng her er når hun understreker viktigheten av å ha ro og plass til inspirasjonen mentalt.

Improvisasjon er sentralt i Marklunds komponeringsprosess, og følger med henne fra utgangspunktet til ferdigstillingen av komposisjonen, og da gjerne som en gjennomgående videreutvikling av melodiene.

Samarbeid spiller også en rolle i komponeringen. Når komposisjonsideene skal arrangeres henter hun ut en nøye utvalgt gruppe musikere som bidrar til ferdigstillingen av komposisjonen. Marklund understreker viktigheten av hvem hun samarbeider med, det må være noen som deler estetiske preferanser og har et eierforhold til komposisjonene.

4.3. Oskar Yazan Mellemsether



Intervjuet med Mellemsether ble i likhet med Marklund gjennomført via mail.

4.3.1. Utdrag av intervjuet

- Hvor finner du inspirasjon?

I historier. Kontrastfølelser. I konflikter i meg selv og rundt meg. Det er også interessant hvordan andre lytter til musikken. Deres perspektiv kan ofte føre til inspirasjon.

- Har du eksempler på hva det kan være?

For meg har hver tone eller riff flere følelser og handlinger i seg. Jeg tolker ofte improviserte melodier om til historier eller stemninger. Det er mye sensitivitet inn i bildet

og det er veldig viktig for meg å ha overskudd og riktig følelse i kroppen når jeg jobber ut en ide.

- Hva er ditt forhold til tekst, er det viktig/uviktig?

Det varierer fra uttrykk til uttrykk. I starten da jeg spilte mer solo var det helt essensielt, og det viktigste. Nå har bandet beveget seg mer mot det melodiose, så man kan i teorien slippe unna med dårlig tekst. Et av mine prinsipper er å alltid skrive noe jeg mener og føler sterkt om. På denne måten kan også melodien formidles med autensitet og troverdighet.

- På hvilken måte skaper du tekst?

Dette varierer, men som regel kommer en melodilinje og rytmikk først, kanskje med tulleord. Siden skriver jeg ut ordene og blir inspirert av dette til å sy sammen tematikk og resten av teksten, gjerne med en tydelig dramaturgi.

- Bruker du tekst som verktøy når du lager musikk? Hvis ja, hvordan?

Teksten styrer ofte det meste av komponeringen etter hvert som den utvikles. Det vil si, den melodiske strukturen må ofte vike for tekstens fortelling og temperament.

- Har du et foretrukket språk? Hvorfor dette?

Jeg liker å skrive på norsk, men mitt nåværende prosjekt er engelskspråklig. Jeg føler jeg har et godt tak på engelsk og får til å bruke det. Leke med språket. Samtidig ønsker å nå ut i verden med musikken, ha en større målgruppe som kan forstå tekstene. Det handler kanskje også om at engelsk har andre underliggende referanser knyttet til seg. Universet man skaper er ikke bundet til så mange dogmer som i trøndersk for eksempel.

- Hva er dine tanker om improvisasjon?

Improvisasjon er nøkkelen til å skape tror jeg. Selv om jeg bruker impro når låtene lages bruker jeg mye tid på å arrangere i etterkant. Jeg utøver ikke improvisasjon live.

- Tenker du at du improviserer når du lager musikk alene, eller skjer det helst sammen med andre?

Både og. Jeg samarbeider ofte med en kamerat og vi har på en måte lært å improvisere sammen. Å pushe hverandre frem gjennom improvisasjon.

- Er samarbeid viktig for deg i skapelsesprosessen?

For å tilpasse låter til bandet er det viktig. Noen låter blir til i samarbeid, mens noen har godt av å komme ut av et.

- Har du eksempler på hvordan dette fungerer?

Jeg kan ikke skrive noter eller arrangere for tuba, piano, trompet eller slagverk. Samtidig er det masse jeg ikke hører som andre kanskje hører i melodiene jeg har laget. Av låter som skapes sammen med andre er det først og fremst samspillet mellom instrumentene som er interessant og som videre inspirerer til arrangement og tekst.

- Hva tilfører du som sanger i denne prosessen?

Dette varierer også fra låt til låt, men når sangen kommer på får låta sitt ansikt og dypere innhold. Da justeres ofte arrangement og struktur for å passe med uttrykket. Vokalen skaper på

en måte låtas sjel eller karakter. Det har ingenting med innholdet i teksten å gjøre, men heller stemmens rytmikk, sound og temperament.

- Er det å lage musikk uten teoretiske kunnskaper om faget en utopi?

Jeg har ingen teoretisk bakgrunn i musikk så jeg håper ikke det. Jeg tenker heller ikke noe teoretisk på det jeg gjør når jeg lager musikken.

- Hvilke hjelpemidler bruker du når du skriver musikk?

Gitar, stemmen, og noen ganger ordbok. Det viktigste er opptaksmaskin. Hvis jeg fanger noe jeg har improvisert kan det være en liten ting som gjør hele forskjellen. Og da vil jeg destillere og fremheve dette.

4.3.2. Mellemsethers verktøy

En melodilinje med rytmikk er ofte utgangspunktet når Mellemsether komponerer, og da gjerne med noe som ligner på tekst for å definere rytмикken i frasen. *Teksten* kommer senere, men blir et styrende element for det musikalske når den utvikles. Utgangspunktet er gjerne musikalsk, og fører til utskrivningen av teksten som deretter styrer oppbygningen av det musikalske i komposisjonen. Han peker også på ulike dogmer knyttet til valg av språk, og da særlig dialekt. Mellemsether er opptatt av troverdighet og autensitet i formidlingen, noe som fører til at tekstene skal være noe han mener og føler sterkt om.

Improvisasjon er ikke en del av konsertuttrykket til Mellemsether, men i komponeringsprosessen beskriver han det som ”nøkkelen til å skape”. Når han jobber alene fungerer improvisasjon i kombinasjon med arrangering og gjennomtenkt utarbeidelse i etterkant. Et annet interessant poeng er hvordan han har lært seg å samarbeide improvisatorisk med kameraten sin, og at dette gjør at de begge strekker seg lengre i improvisasjonen. *Samarbeid* er også en del av komponeringsprosessen for Mellemsether, hvor han respekterer, og åpner for, kompetansen medmusikerene innehar. *Lydopptak* er viktig i denne prosessen, hvor en detalj kan spille en stor rolle for videreutviklingen av komposisjonen.

Mellemsether beskriver stemmens viktighet når han betegner den som det som skaper sangens sjel, og gir den et ansikt.

I forhold til *teori* hevder Mellemsæther at han ikke har noen teoretisk bakgrunn i musikk, og at han heller ikke tenker teoretisk når han komponerer.

4.4. Tone Åse



Bilde 4

Intervjuet med Tone Åse ble gjennomført på et øvingsrom på NTNU Dragvoll.

4.4.1. Utdrag av intervjuet

- Når begynte du med improvisasjon? I hvilken form?

Jeg begynte å jobbe med improvisasjon samtidig som jeg gjorde ferdig min klassiske utdanning i 1992. Jeg jobbet en periode med standardlåter og harmonikk. Anbefaler alle å ha

vært innom det når man skal improvisere. Det å jobbe med improvisasjon bringer alltid frem nye ideer. Det du får tilbake fra andre i utprøvingen av låtideer er en berikelse. For meg er det en vanlig del av det å komponere, å leke seg frem.

- Kan improvisasjon være med på å ufarliggjøre komponeringsprosessen, at du improviserer for improvisasjonen sin del, og ikke tenker ferdig komposisjon?

Det er kjempeviktig, at du ikke setter deg ned med det formålet at nå skal vi lage en suveren komposisjon, men heller tenke at nå skal vi leke og kanskje dukker det opp noe gull. Ta opp underveis!

- Hva gjør du når du skal improvisere?

Jeg kan sette meg ned med et eller annet utgangspunkt. Lyd, tekst, effekt, teknikk. Jobber videre og prøver å holde fokus på det jeg skal undersøke. Et eller annet jeg har en forestilling om. Det hender også at jeg bare setter meg ned for å synge, og da kan det skje noe fint, men det kan også ende i en stor tomhet.

- Du har jo sangelever, hvordan lærer du bort improvisasjon?

Når jeg jobber med noen som ikke har improvisert ført, eller skal sette fokus på hva improvisasjon er, jobber jeg med enkle elementer og klare rammer. Klangvarianter på én tone, og da bringes det inn klang, ansats, crescendo. Oktaver. Eller rytmiske ostinat, for å sette i gang elevene. For de aller fleste er ikke det å si ”versegod, improviser, du står fritt til å gjøre akkurat det du har lyst til”, særlig fruktbart. Da får man angst. I undervisnings-sammenheng er klare rammer og klare oppgaver det viktigste. Det å ta utgangspunkt i det eleven kan fra før. Deretter kan man sette sammen øvelser. Stadig gjøre det åpnere. Jobber også med mer avanserte rammer etter hvert, med ulike skalaer og stilarter. Jeg ber elevene om å plukke fraser, groover og av og til akkorder, slik at man skjønner tonespråket til en sanger. Imitasjon er også helt grunnleggende for improvisasjon.

- Når/hvordan oppdaget du digitale verktøy for stemmen?

Jeg hørte Jan Magne Førde bruke en boks på trompeten sin. Effekten var en pitchshifter, som la til en tone, og boksen hadde også en delayeffekt. Kjøpte deretter en tilsvarende boks fordi jeg ble fascinert av det den kunne gjøre med lyden. Jeg ble også inspirert av Eldbjørg Raknes som jobbet med loopmaskin, og skaffet meg dette også.

- Hvilken innvirkning har bruken av dette hatt på deg som sanger?

En viktig del av motivasjonen min for å jobbe med elektronikk og improvisasjon, er at det gjør meg i stand til å ta flere roller som sanger. Jeg har prøvd å kategorisere veldig grovt de forskjellige rollene jeg kan innta, og har kalt dem, på engelsk, ”Singer”, ”Speaker”, ”Soundmaker” og ”Soundsinger”. Soundsinger er en slags mellomrolle, for eksempel når man lager lyd som kan ligne tekst, men kan ha en mer akkompagnerende effekt. Det gir meg flere muligheter som sanger og jeg kan ta del i samspillet som instrumentalist.

Det å jobbe med elektronikk er en dramatisk forskjell fra å ikke bruke det. Fordi du kan bruke stemmelyd uten at du synger selv hele tiden. I forhold til det kompositoriske vil en loopmaskin gi deg muligheten til å ta opp et utgangspunkt, for så å legge nye ideer oppå der igjen. Med dette kan du jo jobbe på øret. Jeg opplevde at dette ble en fin metode for å lage låter, og å ta opp underlag. En viktig endring for meg var å få en loopmaskin som kunne operere med flere looper uavhengige av hverandre.

- Hvilke muligheter, og eventuelt begrensninger, har det ført med seg?

Opplever det først og fremst som muligheter, men det finnes selvfølgelig konkrete begrensninger i selve elektronikken. Mange av maskinene har definerte bruksområder og tiltenkte oppgaver. Men du må ha kontroll over teknologien, slik at du ikke tvinges til å overføre fokuset på det å løse tekniske problemer. Mengdetrening er kjempeviktig. Men også hvilke rammer du setter for deg selv. Vær tålmodig, og gi deg selv tid. Det er lett å la seg blende av alle mulighetene, og føle et press på å utnytte alt teknologien kan tilby, men det er viktig å finne ut hva som fungerer for deg selv, akkurat der du er nå. Hva kan jeg musisere med? Endring av stemmelyd kan i seg selv inspirere til å lage nye ting.

- Jeg har hørt deg bruke abstrakt tekst, det vil si, lyder som høres ut som tekst, men som ikke gir konkret mening. Hva er ditt forhold til tekst, er det viktig/uviktig?

Begge deler. Av og til er teksten bare lyd, av og til er teksten hele ideen som bærer inspirasjonen til det musikalske. Bruker en del dikt, fra blant annet E.C. Cummings, abstrakte tekster som gir assosiative tanker. De er lette å leke med. Jeg har også brukt tekster fra Rolf Jakobsen. Selv skriver jeg sjeldent, men da mer ”statements-tekster”, korte tematikker. Ser ikke på meg selv som en tekstforfatter, men av og til kommer det en idé. Jeg er fascinert av det musikalske som finnes i tekst. Rytmikk, tonefall, måten vi snakker på. Den betyr noe alltid, men kan bety noe på forskjellige måter.

- Har du et foretrukket språk? Hvorfor dette?

Det er for det meste engelske tekster. Dette er egentlig et veldig avslørende spørsmål. Jeg tror den distansen som da oppstår gjør det lettere å leke med tekstene. Ordene på norsk, og særlig dialekt, får så voldsomt stor betydning, tyngde. Det blir veldig nære, cluet da må jo være å finne en måte å gjøre dette fint på.

- Er stemmen et fullverdig verktøy for å lage musikk?

I prinsippet er stemmen et fullverdig instrument for å lage musikk, i likhet med andre én-tone instrument, som trompet. Men i praksis tror jeg nok det er en del sangere som ikke spiller andre instrumenter i tillegg, og som samtidig ikke har en teoretisk musikkbakgrunn, og at dette kanskje kan hemme dem. Og her kommer teknologien inn som et viktig hjelpemiddel, utprøving.

- Er det å lage musikk uten teoretiske kunnskaper om faget en utopi?

Hva er teoretiske kunnskaper? Hva er begrepsgjøring? Er denne typen bevisstgjøring en form for teoretisk kunnskap? På et eller annet tidspunkt må du jo kunne bearbeide verktøyet ditt. Det å tilegne seg bruken av et verktøy er jo en form for teoretisk kunnskap i seg selv? Alt vi gjør er basert på noe vi har hørt eller andre har gjort. Det du er ute etter er vel kanskje ikke noe teoriløst, det du er ute etter er en bevisstgjøring. Det kan være praksis, men det ligger en begrepsgjøring i det. De vil ikke få så mye ut av det før de tenker på hva som hører hjemme i en komposisjon. En diskusjon vil jo bli, hvor lang tid vil det ta, hvor lenge klarer man seg uten teoretiske kunnskaper. For mange er jo det å tilegne seg musikalsk teori en åpenbaring, og ny inspirasjon. Hvis jeg finner ut grunnen til at den melodilinjen Chet Baker synger er så utrolig kul fordi han går opp til en none, ok, da kan jeg bruke det i en annen sammenheng. Hvis ikke forståelsen på en eller annen måte er der vil det bli vanskeligere å bevisst gjenskape den samme effekten. Hvor langt kommer du uten teori? Men dette går ikke an å svare på med mindre man definerer begrepet teori, gjør det vel?

4.4.2. Åses verktøy

Teoretiske kunnskaper har en sentral plass i Åses musikalske virke, uavhengig av hvordan begrepet defineres. Teorien brer seg over flere plan, i form av notelære, grad av bevissthet og praksis. Et viktig poeng er hvordan hun opplever tilegnelsen av ny kunnskap og teori som en kilde til inspirasjon og nytenkning.

Improvisasjon er grunnlaget for den musikalske praksisen, også som kompositorisk verktøy. Hun har et bevisst forhold til begrepet og bruker det for å skape noe hun ikke har gjort identisk før. Åse kobler sammen improvisasjon, komposisjon og lek. Problematikken for sangere som ikke er kjent, eller komfortable med improvisasjon kan løses ved å sette klare *rammer* og gi enkle oppgaver. Åse understreker også det å *lytte* til ulike sjangre for å kunne forstå tonespråk, hvor *imitasjon* danner grunnlaget for improvisasjon.

Digitale verktøy benyttes aktivt av Åse, både i improvisasjon og komponering. Loopmaskin gjør det mulig å improvisere over egen stemme, og å legge flere lag. For å kunne ha kreativt utbytte av digitale verktøy kreves mengdetrening, slik at fokuset ikke flyttes over til å løse problem. *Rammer* er også viktig her, hvilke verktøy man velger, hvilke mål man setter seg, og hva man ønsker å bruke verktøyet til.

I arbeidet med både digitale verktøy og akustisk kan *stemmebruk* benyttes for å skape nye ideer og fraser. Stemmen kan endres i klang, lydstyrke og uttrykk, noe som kan bidra til komponeringsprosessen.

Åse har et flytende forhold til *tekst*, hun bruker det både abstrakt og konkret. Hun benytter seg også av ferdigskrevet tekst som hun deretter leker med, improviserer over. Det som skiller Åses tekstbruk fra de andre intervjuobjektene er mangelen på fastsatt struktur. Åses metode vil føre til at teksten legger færre føringer, skaper mindre begrensninger for det tonale og rytmiske i komponeringsprosessen.

Samarbeid utføres som interaksjon med andre musikere, men også i samspillet med digitale verktøy. Åse understreker hvordan improvisasjon skjer lettere i samspill med andre, men peker også til graden av uforutsigbarhet noen av de digitale verktøyene kan tilby.

4.5. En sangelevs bekjennelser

Det var en kveld på jobb problemstillingen dukket opp, når en sangelev spurte meg om jeg kunne hjelpe henne med å lage musikk. Lignende spørsmål dukker stadig opp på timene, og for å kunne sette problemstillingen i perspektiv valgte jeg å intervju en av elevene mine, som vil skrive musikk, men som ikke har kunnskap om andre instrument enn stemmen. Intervjuobjektet er en ung dame i 20-årene.

4.5.1. Utdrag av intervjuet

- Når begynte du å skrive sanger, og hvorfor?

Jeg begynte å skrive sanger når jeg var rundt 13 år. Jeg har alltid likt å finne opp sanger, om forskjellige ting, som om et ukeblad eller et garnnøste. Men det var da jeg var rundt 13 år jeg begynte å skrive ned de sangene jeg fant på. Jeg liker best å skrive på engelsk, dette tror jeg kommer av at når man som meg skriver veldig personlige tekster, blir det en måte å distansere seg på fra handlingen i teksten.

- Hvor mange sanger har du skrevet?

Jeg tror faktisk ikke at jeg har en eneste sang som er 100% ferdig, men jeg har en haug med påbegynte og uferdige låter. Har kanskje 15 som er brukelige til noe om jeg finpusser og jobber veldig hardt med dem. Og kanskje én som jeg er ordentlig fornøyd med, det er også en av de siste låtene jeg har skrevet.

- Hva begynner du som oftest med når du skal lage en sang?

Jeg kommer på en måte inn i en slags boble, der jeg bare fokuserer på musikken. Det spiller ikke så mye rolle hvor jeg er eller hva jeg gjør. Sangen kommer bare til meg, og da må jeg enten huske på den eller spille inn på telefonen. Men det kommer sjeldent en hel sang, så da blir utfordringen å komme på resten. Nå har jeg fått hjelp til melodi og litt av teksten og fått en viss ide om hva teksten skal handle om, resten må jeg gjøre selv, underbevisstheten kan ikke gjøre alt for meg heller. Når jeg først er i «musikkboblen» kan det komme mange begynnelser på forskjellige sanger. Da er det lurt at jeg spiller det inn på en lydopptaker eller noe, slik at jeg lettere kan skille sangene fra hverandre.

- Når skriver du musikk? Alene, sammen med andre, tid på døgnet?

Jeg må være alene - helt alene. Ikke en lyd fra noen andre enn meg selv. Har prøvd å skrive med andre, men det har jo blitt helt kaos. Kan hende at det har noe med at de jeg har prøvd å

skrive med ikke har vært så fryktelig oppfinnsomme eller musikalske av seg. Når på døgnet? Helst når det ikke passer så fryktelig godt, når jeg skal noe sted eller når jeg er borte, det er svært sjelden «musikkboblen» kommer på søndag formiddag klokken elleve, om du skjønner. Men det kan komme da også. Det er perioder jeg skriver mer enn andre, vet ikke helt hvorfor. Antar at det er perioder jeg er mer inspirert enn andre, men det er vel normalt.

- Hvor skriver du musikk?

Har for det meste skrevet hjemme, men tror jeg kan skrive hvor som helst der jeg virkelig kan få ro i sjelen.

- Hva inspirerer deg til å skrive?

Det er mye som kan inspirere meg. Å høre på musikk kan inspirere meg, en spesiell lukt som for eksempel vår kan inspirere meg, en følelse av å være fri kan inspirere meg. Så jeg har egentlig ingen konkret inspirasjonskilde. Men jeg liker å skrive om triste ting selv om jeg ikke er trist.

- Hva synes du er det vanskeligste når du skal lage noe?

Det som definitivt er vanskeligst med å skrive en låt er å fullføre den slik at det er en helt ferdig låt. Det er også veldig lett at noen av låtene blir litt monotone, rett å slett litt kjedelig.

- Føler du at du mangler teoretisk kunnskap om musikk?

Ja kanskje, men tror ikke at man må ha studert musikk for å skrive bra musikk. Musikk handler om lidenskap ikke om utdanning. Du trenger ikke være den flinkeste til å synge, spille piano eller gitar, så lenge musikk er noe du brenner for, er alt mulig, og du må aldri gi opp drømmen din. Husk, den som intet våger, intet vinner.

- Hvordan lager du tekst?

Vet ikke om jeg lager det på noen spesiell måte. Jeg skriver ned det som kommer inn i hodet mitt. Noen ganger er det et vers, andre ganger et refreng. Så kan egentlig ikke svare på det.

- Hva er viktig for deg i forhold til tekst?

Det som er viktig er vel overgangen mellom refreng og vers. Det synes jeg kan være fryktelig vanskelig. Andre ting er at jeg synes det er viktig at sangen betyr noe, at den har et budskap,

et underliggende tema. For meg vel og merke. Det kan være svik, sorg, ensomhet og andre triste, dystre ting.

- Hvordan vurderer du om det du har laget er bra?

Når sant skal sies, så er det et fåtall av ting jeg skriver jeg synes er superbra. Tror det er ganske vanlig å være selvkritisk til seg selv og føle at ingenting er bra nok. Enkelte parti av sangen kan være veldig bra, og da kan jeg få frysninger eller en god følelse på hele sangen, da kan det også være lettere å skrive mer også.

- Har du ambisjoner for deg selv og låtene dine? Hva da?

Selvfølgelig har jeg ambisjoner og drømmer. Jeg har lyst til å kunne jobbe med musikk, jeg har lyst til å bli artist, gjerne en internasjonal artist. Dette er jo drømmen til svært mange, jeg som alle andre føler jeg har noe å bidra med, og at det er noe spesielt med meg. Jeg føler kanskje at jeg har det lille ekstra. Men igjen, det føler jo sikkert alle de andre også. Det som er litt dumt er at jeg ikke er i noe musikkmiljø, så det er litt vanskelig å vite hvor man skal gå eller hvem man skal til. Men en ting er sikkert, og det er at jeg skal gjøre alt hva jeg kan for at jeg kan jobbe med musikk og være artist.

4.6. Analytisk sammenfatning av intervjuobjektene verktøy

Intervjuene inneholder en mengde fellestrekk, men ett av intervjuene skiller seg ut basert på hvor omfattende svarene er. Mellemsethers intervju er kortfattet og konsist, med signaler om at ”slik er det for meg”. I første omgang ble det vurdert om spørsmålene ikke var presise nok, eller for den saks skyld, ikke åpne nok. Ved senere refleksjon oppstod det en tanke om hva som skiller nettopp Mellemsether fra de tre andre intervjuobjektene, nemlig fraværet av akademisk utdanning i musikk. En linje å trekke ut ifra dette kan være mangelen på begrep og teoretisk beskrivelse for egen musikalsk praksis, noe som vil gjøre det mer abstrakt å kunne sette ord på, og reflektere over, prosess og virke. En annen side av samme sak kan være et manglende behov for å gjøre nettopp dette. Hvorfor teoretisere og komplisere noe som allerede fungerer som ønsket? En slik tanke vil rokke ved denne oppgavens grunnmur. Er resultatet av denne oppgaven bevisstgjøring, eller rett og slett unødvendig overanalyse? Denne tankebanen vil bli tatt til etterretning senere i oppgaven.

Så, tilbake til intervjuenes fellestrekk. Til tross for differanse i bakgrunn, musikalske uttrykk og alder skulle det vise seg å være en del gjennomgående tema i intervjuene. Disse temaene,

elementer av den musikalske praksisen, vil danne grunnlaget for kategoriseringen av verktøyene.

Improvisasjon er ett av disse temaene. Graden av bevissthet rundt improvisasjon som kompositorisk verktøy varierer, men som aktivitet er improvisasjon til stede i samtlige komponeringsprosesser. Åse skiller seg fra de tre andre i bruken av improvisasjon. For Fjellheim, Marklund og Mellemsæther brukes i størst grad improvisasjon som et verktøy for en komposisjon som ender i et bestemt resultat. I Åses tilfelle er ofte improvisasjonen komposisjonen, og da en komposisjon som endres for hver gang den fremføres.

Tekst fremstår fra intervjuene som et strukturgivende verktøy, hvor teksten vil legge føringer for melodi, rytmikk og oppbygging. På samme tid viker både Åse og Fjellheim tidvis fra denne tanken. I Åses virke kan tekst være like abstrakt som andre element, teksten har heller ikke alltid konkret mening. Teksten er lyd. Fjellheim benytter seg av noe av det samme innenfor joiken. Lyder eller stavelser som kan høres ut som tekst, men brukes som lyd. Graden av viktighet vil med dette variere, hvor man kan stille spørsmål til hvorvidt teksten alene er meningsgivende, eller om tekst som lyd kan oppnå samme effekt for å uttrykke hva man ønsker med musikken. Om teksten består av lyder eller ord er dette et verktøy som finnes i samtlige av intervjuobjektene kompositoriske virker.

Vurderingsevne er også et gjennomgående tema i intervjuene. Noen vil søke til ytre bekreftelse, hvor andre søker å forstå den indre kritikeren. Særlig Fjellheim og Marklund diskuterer vurderingsevnen som verktøy. Fjellheim mener vurderingsevnen er en sentral del av komponeringsarbeidet, der du må kunne ta rollen som ditt eget publikum. Marklund omtaler et mer problematisk forhold til temaet, hvordan vurderingsevnen kan bli en hindring fremfor et verktøy, men også hvordan dette kan unngås gjennom å tenke komponering som en prosess.

Graden av fokus på *teori* differensierer i intervjuene. Hvor Åse og Fjellheim ser på musikkteori som kunnskap og hjelpemidler for å kunne uttrykke det du ønsker, hevder Mellemsæther at han ikke forholder seg til teori når han komponerer, og uttrykker dermed et mer intuitivt forhold til musikken. Både Åse og Fjellheim understreker viktigheten av kunnskap om musikk, men ikke utelukkende som formell musikkteori. En del av grunnlaget for komponeringsprosessen vil ligge i andre musikalske *referanser* man har, bevisste eller ubevisste.

Digitale verktøy benyttes av samtlige, og da spesielt i form av opptak. Opptak fungerer på sett og vis som deres notasjon, en måte for å huske ideer eller sanger. Åse har et bredere spekter i bruken av digitale verktøy, hvor de spiller en sentral rolle både for improvisasjon og andre musikalske muligheter. Fjellheim og Marklund er også kjent med studiobruk, men da tilsynelatende for dokumentasjonens skyld, ikke nødvendigvis som et styrende element i komponeringen.

Rammer er et tema som går igjen hos intervjuobjektene. Rammer tilbyr struktur i komponeringsprosessen. Intervjuobjektene beskriver rammer som ulike ting, blant annet hvilket format musikken skal fremføres i, hvor og når, intensjon og funksjon, som tekst eller tidsbegrensninger. Det gjennomgående poenget er at rammer gjør det mulig å være kreativ på en konstruktiv måte.

Samarbeid er noe samtlige benytter seg av, i forskjellige stadier av komponeringsprosessen. Det er ingen rigide system på hvordan dette fungerer, innenfor samme komponist vil samarbeid variere både i grad og hvilket tidspunkt det skjer. Fellesnevneren er samarbeid som et viktig utgangspunkt for improvisasjon, men også ferdigstilling av komposisjonene.

Stemmebruk vil være et naturlig aspekt når det dreier seg om komponering med stemmen. Et poeng her er at samtlige av intervjuobjektene er utøvende musikere, som selv fremfører det de lager.

Motivasjon er også en del av intervjuobjektene virke. Ikke nødvendigvis i form av karrierejag eller søken etter anerkjennelse, men som et indre ønske om å skape musikk. Motivasjon har tydelig sammenheng med kreativitet, hvorpå Marklund poengterer at hun må ha ”ro i sinnet”, en form for mental kapasitet for å kunne komponere og få ideer. Overskudd er et ord som beskriver dette.

5. VERKTØY

5.1. Verktøykassen

Verktøykassen er et forsøk på å kategorisere ulike elementer innenfor komponering med stemmen. Kategoriseringen er gjort med utgangspunkt i de foretatte intervjuene, som en systematisering av intervjuobjektene egen komponeringspraksis og refleksjoner rundt bruk av stemmen som utgangspunkt for komponering.

5.1.1. Motivasjon, inspirasjon og kreativitet

Disse tre ordene kan anses som selve grunnlaget for komponeringspraksisen. I samtalen med min sangelev kan man se tydelige tegn til motivasjon. Viljen til å få til noe, en trang til å lage musikk. På denne måten er motivasjon et verktøy i seg selv, selve utgangspunktet som legger grunnlaget for ønsket om å komponere. Sangeleven, Marklund og Mellemsether understreker alle viktigheten av sinnsstemningen de må være i for å kunne arbeide målrettet med komponeringen. Stillhet, ro og motivasjon spiller en viktig rolle i skapelsesprosessen, hvor også overskudd er en rådene faktor for produktiviteten. Marklund sier noe om selvtillit i forhold til komponering, hvor tvil kan ha en begrensende effekt på kreativiteten. Motivasjon vil henge sammen med tro og vilje bak eget arbeid, hvor det å bli bevisst egne mål og forventninger til seg selv kan bidra til å sette tvilen til side. Eksempelvis Marklunds utsagn om at hun lenge trodde hun ikke hadde ”noe på hjertet”, hvordan dette hemmet komponeringsprosessen og dermed fikk konsekvenser for motivasjonen. Ut i fra de foretatte intervjuene er inntrykket at skapes noe man er fornøyd med øker motivasjonen, og er man motivert øker kreativiteten.

For å kunne bruke motivasjon som et verktøy vil en bevisstgjøring av hva som motiverer til komponering være nødvendig. Hva motiverer, hvorfor? Er det ambisjoner om en karriere, er det gleden over å skape, eller er det spesielle hendelser eller situasjoner som trigger motivasjon? Refleksjon rundt dette vil gi mulighet til å forstå egen motivasjon, og dermed trigge eller utnytte dette i komponeringsprosessen. Isaksens (Isaksen, 2009) påstand om kreativitet vil forsterke denne oppfatningen, hvor han mener en bevisstgjøring av omgivelsene vil forsterke forståelsen av egen kreativitet. Gitt at en bevisstgjøring rundt kreativitet kan ha positiv effekt på prosessen gjennom bredere forståelse, er dette overførbart også til motivasjon. Har man innsikt i egen kreativitet og motivasjon vil det bli enklere å endre eller utnytte deres potensial i komponeringsprosessen.

Inspirasjon vil spille noe av den samme rollen som motivasjon. Et element som vil påvirke oppstartsfasen så vel som vurderingskriteriene. Intervjuobjektene har ulike svar på hva inspirasjon er for dem, om det er en sinnsstemning, et sted eller annen musikk. En interessant oppdagelse skjedde i intervjuet med Åse idet spørsmålet om hvor hun hentet inspirasjon fra ble besvart. Åse nevnte musikalske referanser i fleng, og besvarte egentlig et spørsmål om hvor hun hentet *musikalsk* inspirasjon fra. Poenget her er at inspirasjon er ment som et bredere begrep. Inspirasjon kan også være *ikke-musikalsk*. Inspirasjon vil med andre ord berøre og bli berørt av andre verktøy, for eksempel rammer og referanser.

Inspirasjon og motivasjon vil legge noe av grunnlaget for den kreative prosessen, i dette tilfellet komponeringsprosessen. Ved noe menes at disse to ikke utelukkende danner grunnlaget, men spiller en viktig rolle. Motivasjon vil stå for drivkraften bak ønsket om å komponere, hvor inspirasjon vil være kilden til det kreative arbeidet. I forhold til komponering vil Guilfords (Isaksen, 2009) divergente tanke sett være den ønskelige fremgangsmåten. Komponering vil, som funksjon, forbindes med søken etter nye og fremmede muligheter. Graden av ”nyhet” i det som lages vil kunne måles ut ifra den spesifikke komponistens opplevelse, om det som lages er nytt for den som lager det. Først da vil ordet kreativitet komme på banen.

Kreativitet omtales ikke direkte i intervjuene, men vil ha sammenheng med verktøyene som benyttes i komponeringsprosessen. Særlig i forhold til rammer og bruken av rammer som et systematiserende verktøy. Pope (Pope, 2005) teoretiserer intervjuobjektene stadige utsagn om hvordan rammer er et verktøy for å kunne skape musikk gjennom bruken av *creativity and constraint*. Intervjuobjektene og Pope finner enighet i påvirkningen rammer har på skapende arbeid, i videreført betydning hvordan rammer kan ha en positiv effekt på kreativitet.

I likhet med argumentasjonen for hvordan improvisasjon og komponering bør behandles som en prosess, støtter også Websters (Espeland, 2007) utsagn en lik tilnærming til kreativitet. Kreativitet vil ofte måles ut fra kvaliteten på det kreative arbeidet, men anses kreativt arbeid som en prosess vil fokuset flyttes over til typen tenkning eller metoden i og under arbeidet. Dermed blir ikke fokuset på resultatet, men på prosessen, noe som kan føre til konstruktiv utvikling av de kreative evnene. Dette fordi resultatet ikke er det som skal vurderes, det er prosessen, noe som igjen vil støttes av Isaksens utsagn om at en bevisstgjøring av omgivelsene vil forsterke forståelsen av egen kreativitet.

5.1.2. Improvisasjon

Improvisasjon defineres på ulike måter i musikkverdenen. Bailey (Bailey, 1992) omtaler begrepet blant annet som "instant composition", i likhet med hvordan Fjellheim omtaler improvisasjon som "den ultimate tidsbegrensningen". Improviserer man innenfor gitte system eller står helt fritt har dette en sammenheng med spontanitet. Spontanitet handler om å gjøre noe som ikke er ferdigtenkt på forhånd, og som sitatet av E.T. Ferand¹⁰ poengterer, er improvisasjon det som skaper endring, det som forårsaker at man går nettopp nye veier. Mellemsøther beskriver improvisasjon som nøkkelen til å skape, og i skapelsesprosessen eksisterer ikke det konkrete materialet fra før - det er ikke ferdigtenkt. Fjellheim ser også på improvisasjon som et verktøy for å få ideer.

I intervjuene med Fjellheim og Åse understrekes viktigheten av rammer når man skal improvisere. Fjellheim viser til kontrasterende rammer når han forteller om jazzimprovisasjon, noe han ønsket å delta i men følte han ikke kunne, i forhold til improvisasjonen han gjorde i rockebandet. I rockebandet følte han at han kunne improvisere, med andre ord var dette rammer hvor improvisasjon kunne utføres. Når Åse lærer bort improvisasjon gir hun elevene enkle og overkommelige oppgaver, og setter opp et rammeverk i form av øvelser elevene kan bygge improvisasjonen ut fra. I tillegg understreker Åse viktigheten av lytting og imitasjon som et hjelpemiddel for å bedre improvisasjonsevner. Både Åse og Fjellheims tilnærming til improvisasjon referer til Popes (Pope, 2005) forhold mellom *creativity* og *constraint*, hvor improvisasjonen vil være kreativiteten, og rammene vil være begrensningene. Ut ifra deres improvisatoriske virke vil Popes utsagn lyde sant; begrensninger er ikke en barriere til kreativ tenkning, men en kontekst kreativitet oppstår i. Åse presenterer samtidig et eksempel på hvordan en skjev balanse mellom kreativitet og begrensninger kan utfolde seg idet hun forteller hvordan hun noen ganger kan sette seg ned med "ingenting" for å komponere, og videre hvordan dette kan ende i en "stor tomhet" eller av og til ende i noe fint, men da uten mulighet til å forklare dette.

Det psykiske aspektet ved improvisasjon spiller for mange en stor rolle. For noen vil improvisasjon være en dans på roser, mens for andre, angstfremkallende og forbundet med sperrer. I likhet med hvordan komponeringen bør anses som en prosess bør improvisasjonen ha samme utgangspunkt. Både Åse og Marklund fokuserer på leken forbundet med improvisasjon. Viktigheten av å fjerne fokuset fra kvaliteten, og heller utforske de

¹⁰ Sitatet finnes på s.22 i denne oppgaven.

mulighetene man innehar. Ordtaket ”øvelse gjør mester” gir mening også her. I forhold til det psykiske aspektet vil mengdetrening innenfor trygge rammer være med på å ufarliggjøre improvisasjonen. Er formålet å lage en suveren komposisjon vil forventningene kunne sette en stopper for improvisasjonen, fremfor å prøve seg frem og se hva som dukker opp. Tenker man på improvisasjon – både i form av evner og formål – som en prosess vil dette kunne ufarliggjøre og forenkle improvisasjonsarbeidet.

Samtlige av intervjuobjektene omtaler improvisasjon også som en samhandling med andre musikere, og hvordan improvisasjon i fellesskap kan bidra til inspirasjon og nye ideer. Arbeid med digitale verktøy i improvisasjonsprosessen vil også kunne fungere som en ytre faktor som kan bringe improvisasjonen videre.

I likhet med kreative og kompositoriske evner vil individets kunnskap og erfaringer med musikk danne grunnlaget for improvisasjonen. På samme tid vil ikke stor kunnskap om musikk automatisk bety gode improvisasjonsevner. Improvisasjon krever mengdetrening, og er man i tillegg rik på kunnskap og erfaringer vil dette være en god kombinasjon. En god kombinasjon fordi i følge både Fjellheim og Åse er alt man gjør basert på noe man har erfart eller spilt før, og dermed vil større kunnskap bety et større utvalg å improvisere ut fra. Sharples’ (Sharples, 1999) utsagn støtter argumentasjonen for mengdetrening idet han sier improvisasjon krever erfaring og trening som gir oppgavetjenelig beredskap. Jørgensen (Jørgensen, 2004) omtaler også dette i forhold til hvordan ekspertkompetansen danner grunnlaget for improvisasjonspotensialet. Med andre ord vil ikke ekspertkompetansen danne grunnlaget for selve improvisasjonen, men heller danne et utgangspunkt for *muligheten* til improvisasjon. Gitt at man har lagt grunnlaget for improvisasjonspotensialet vil utøvelse og mengdetrening videreutvikle improvisasjonsevnene.

Improvisasjon som verktøy kan brukes til å skape et utgangspunkt og likefremt videreutvikle utgangspunktet. Utviklingen av improvisasjonsevnene vil også åpne opp for hvilke muligheter komponisten ”ser”, eller har evne til å forestille seg. Erfaringer med musikk som helhet vil ligge til grunn for improvisasjonen, hvor rammer, begrensninger og mengdetrening vil gjøre improvisasjon mulig.

5.1.3. Rammer

Med utgangspunkt i intervjuene er rammer et sentralt verktøy når man skal komponere. Rammer som verktøy er de begrensningene og betingelsene man komponerer ut ifra. Det kan dreie seg om å skrive til et format, som et band eller en teaterforestilling, men rammer inneholder også aspekter som tidsbegrensninger, hvilke kunnskaper og evner man har til rådighet og andre bevisste eller ubevisste føringer som finner sted i komponeringsprosessen.

Det finnes ulike måter å arbeide med rammer i komponeringsprosessen. Boken *Exploring the Musical Mind* (Sloboda, 2005) sammenligner komponering med arkitektur, hvor rammer beskriver hele skapelsesprosessen. I likhet med konstruksjonen av et bygg kan komponeringen av et verk skapes ut ifra forhåndsbestemte rammer. De fire stegene beskrevet i boken er interessante i forhold til rammer som verktøy, og kan tilføre komponeringsprosessen struktur og oversikt. Det første steget går ut på å fastsette verkets formål og funksjon. I Fjellheims tilfelle vil dette allerede være forutbestemt idet han får et oppdrag fra teateret. Formålet er å lage noe som har sammenheng med historien, funksjonen er at musikken skal brukes på en forestilling. Om man ikke lager noe på bestilling kan det allikevel være nyttig å reflektere over formål og funksjon i forkant av komponeringsprosessen. Dette kan være nyttig i forhold til flere aspekt, som hvor man kan hente inspirasjon, hvilke forventninger man har til musikken man skal lage og hvilket publikum man skriver for. Er komponeringen utforskning eller er målet et konkret verk?

Idet formålet og funksjonen er satt vil det bli mer logisk å gå videre til neste steg: Planlegge en struktur som kan fylle funksjonen. Struktur kan være valg av sjanger, lengde på det man lager eller hvilket uttrykk man ønsker for å fylle funksjonen. Med andre ord de generelle rammene, grunnlaget for å komme frem til et ønsket resultat. Det tredje steget går ut på å velge materialer som vil gjøre det mulig å lage verket. Materialer kan vise til selve verktøykassen, hvilke verktøy skal man ta i bruk for å lage verket? En konkret utvelgelse av verktøy kan gjøre det lettere å gå i gang med komponeringsprosessen ettersom man vet hva man har å jobbe med. På samme tid som dette begrenser prosessen kan rammene også forenkle og strukturere. Som Fjellheim poengterer handler komponering ofte like mye om å sette begrensninger som å oppdage noe. Det fjerde steget, interaksjon mellom tilgjengelige materialer og funksjon vil være mer gjennomførbart om tidligere steg er definert. Om intensjonen og tilgjengelige verktøy er fastsatt vil interaksjonen mellom disse bli en mer bevisst prosess, og mulighetene for å oppnå ønsket resultat øker.

De fire stegene er én måte å forholde seg til rammer på, en måte som krever et bevisst forhold til både prosess og resultat. Rammene legger sterke føringer, hvor målet kan virke å stå mer i fokus enn veien. Å forholde seg til rammer på en slik måte vil fjerne seg fra tanken om komponering som en utforskende prosess. På samme tid som rammer kan legge begrensninger som gjør komponeringsprosessen mer tilgjengelig, kan de også legge begrensninger på kreativiteten. Åses forhold til rammer kan i større grad oppfattes som mer flytende enn strukturen stegene tilbyr. Det kan dreie seg om at hun setter seg ned med et eller annet utgangspunkt, eller noe hun vil utforske. Åse kommenterer også det å jobbe frigitt fra rammer idet hun sier at det har hendt hun har satt seg ned for å synge og hvordan dette kan resultere i noe hun ønsker å bruke, eller ende i ”en stor tomhet”. Med andre ord kan mangelen på rammer være en hindring for kreativiteten på samme tid som for klare rammer kan begrense den. Hvilken påvirkning rammer har på kreativiteten vil være individuelt basert og situasjonsbestemt, hvor målet er å finne en balansegang mellom frihet og begrensninger.

Tidsbegrensning er et aspekt innenfor rammeverktøyet. Den ultimate tidsbegrensningen vil være improvisasjon, hvor man komponerer i sanntid. Fjellheim beskriver hvordan tidsbegrensning kan være en fordel for kreativiteten, for om man har kort tid til å lage noe vil man ikke få tid til å bruke de filtrene man vanligvis vil bruke, filtrene som ofte stopper opp prosessen før den får muligheten til å begynne. Fjellheim understreker også at hvis man skal tørre å gi seg selv tidsbegrensninger må man ha lært det. Å sette tidsbegrensninger er en treningssak, det å forholde seg til dem noe man må vende seg til. Nyttan med tidsbegrensninger er sterkt knyttet til vurderingen av det man lager, hvor tidsbegrensningene kan sette den indre kritikeren i skyggen, og drive komponeringsprosessen fremover.

Rammer kan også omfatte hvilken kontekst man komponerer i. Om man komponerer sammen med andre, i hvilke situasjoner eller tidsrom, men også hvilke steder man komponerer. Marklunds reise til Grønland er et bilde på rammer som sted. For å hente inspirasjon til prosjektet ”Kap Herschell” reiser hun direkte til kilden. Konteksten vil da bli lik tematikken hun komponerer ut fra, hvor rammer som sted er grunnlaget for inspirasjon. Et gjennomgående aspekt i intervjuene er også hvordan intervjuobjektene beskriver fred, ro og mental plass som nødvendig basis for komponeringsprosessen.

I arbeidet med digitale verktøy understreker Åse viktigheten av rammer. Ettersom digitale verktøy tilbyr et hav av muligheter og stiller krav til en annen form for kompetanse vil det

være nyttig å ha et bevisst forhold til hvilke verktøy man velger, hvilke mål man setter seg, og hva man ønsker å bruke verktøyet til.

5.1.4. Digitale verktøy

Samtlige av intervjuobjektene benytter seg av digitale verktøy i komponeringsprosessen. Med digitale verktøy menes elektroniske hjelpemidler som kan brukes i forbindelse med komponering. Det mest fremtredende hjelpemiddelet er opptak av ideer, både for lagring og inspirasjon. Opptak gjør det mulig å dokumentere ideer uten å ha kunnskap om notasjon og akkorder, med andre ord åpner dette for gehørbasert komponering – ”å jobbe på øret”. I forhold til vurdering og videre inspirasjon vil opptak bidra i form av muligheten for avspilling, det å høre ideen utenifra som tilhører fremfor utøver. Fjellheim, Marklund og Åse arkiverer sine ideer, små og store, og henter disse frem i ettertid fremfor å forkaste ideen om den ikke har umiddelbar brukbarhet.

Med utgangspunkt i intervjuene varierer omfanget og funksjonaliteten av digitale verktøy i det kompositoriske virket. I likhet med hvordan Hugill (Hugill, 2008) beskriver et skille mellom en musiker som benytter seg av digitale hjelpemidler for å frembringe noe som ikke har utgangspunkt i teknologien, hvor en digital musiker vil bruke teknologien som utgangspunkt, ser vi dette skillet mellom intervjuobjektene. Ut ifra det som har fremkommet i intervjuene (her tas høyde for eventuell manglende informasjon om bruken av digitale verktøy hos gjeldende komponister) vil det være tre komponister som går under den første kategorien, nemlig musikere som benytter seg av digitale hjelpemidler uten å nødvendigvis arbeide *i* dem. Opptak vil være et eksempel på en sådan passiv bruk av digitale verktøy. Åse er den digitale musikeren, hvor digitale verktøy er en signifikant del av hennes musikalske virke. Hugills (Hugill, 2008) sett med evner som beskriver den digitale musikeren oppleves som en beskrivelse av Åse, hvor både tankegang og kompetanse innenfor digitale verktøy spiller en vesentlig rolle. Hvorvidt man benytter seg av digitale hjelpemidler eller *er* en digital musiker vil være opp til hver og en komponeringspraksis, men det kan være nyttig å skille mellom disse to formene. Ønsker man å arbeide kreativt *i* digitale verktøy kreves en dypere form for kompetanse og forståelse av verktøyene man ønsker å bruke. Har man et mer passivt forhold til verktøyene vil ikke dette kreve like mye kunnskap eller bevissthet rundt digitale verktøy.

Åse benytter seg blant annet i stor grad av loopmaskin i både improvisasjon og komponering. En loopmaskin er et intuitivt hjelpemiddel som ikke krever forkunnskaper for å kunne

benyttes. Utfordringen med loopmaskinen vil være kravet den stiller til rytmefølelse, spesielt om man skal legge flere lag over hverandre. På samme tid vil denne utfordringen presentere både begrensninger og muligheter. Begrensningene vil finne sted i tidsforløp og maskinens forhåndsbestemte elementer, til eksempel lengden på opptak, om tempo kan justeres og hvor mange lag man kan legge. Mulighetene loopmaskinen tilbyr er repetitiv lytting, improvisasjon over lag, og ikke minst legger den til rette for en interaktiv komponeringsprosess.

Andre eksempler på digitale hjelpemidler er effekter som endrer stemmelyd. Det kan være effekter som vring, oktavering og klang, hvor disse effektene kan gi nytt liv til en frase, eller inspirere til nye ideer og uttrykk. I Åses musikalske praksis er digitale effekter en arena for utforskning og utprøving, hvor prosessen er interaktiv og flytende. Noen ganger blir utforskningen til en idé, andre ganger utforskes en idé. Med en slik inngangsmåte skaper man en åpen prosess som gir de digitale verktøyene muligheten til å i sterk grad bidra til komponeringsprosessen, en styrende faktor.

Et viktig poeng ved bruken av digitale verktøy er å ikke la seg blende av alle mulighetene. Som Åse understreker er det vesentlig å finne ut av hva som passer til sitt bruk, og hva man har kapasitet til å få utbytte av. For å bevare det musikalske fokuset og kreativiteten vil valg av riktig verktøy være avgjørende, og i neste vending mengdetrening i bruken av disse. Digitale verktøy kan bare være til nytte om det tekniske ikke kommer i veien for det musikalske. For en sanger som ikke har kunnskap på andre instrument vil digitale verktøy kunne fungere som en samarbeidspartner i komponeringsprosessen, og kan erstatte behovet for et eksternt instrument.

5.1.5. Vurdering

Vurdering er en del av komponeringsprosessen. Vurdering er til stede under utvikling og utvelgelse av ideer underveis i prosessen, og spiller en rolle når komposisjonen er ferdigstilt. I intervjuene omtales ulike aspekter ved vurdering og vurderingsevnen hos den som komponerer. Fjellheim understreker et poeng når han sier komponisten ofte søker bekreftelse utenfor seg selv for å selv kunne vurdere komposisjonen, men skal man ta i bruk vurdering som verktøy er det nyttig å reflektere over egen dømmekraft fremfor andres i komponeringsprosessen. Hvilke grep kan tas for å endre vurdering fra hindring til verktøy?

Inspirert av Odd Nordstogas utsagn vil den spontane reaksjonen på materialet avsløre en form for egen vurdering. Får man en positiv reaksjon på eget materiale er det som Fjellheim sier: Huske den følelsen man fikk, og stole på den. For å kunne fremprovosere en umiddelbar reaksjon vil opptak være et nyttig redskap i vurderingsprosessen. Som Marklund understreker er det ikke kvaliteten eller prestasjonen man skal lytte etter, men kjernen av ideen. Vurdering, og da spesielt negativ vurdering kan stikke kjepper i hjulene for komponeringsprosessen, og her blir det vesentlig å tenke over idébehandling. Med idébehandling menes tankeprosessen rundt skisser, strofer eller andre påbegynte element av en komposisjon. Verken Marklund eller Fjellheim forkaster ideer, de lagrer dem. Om en idé ikke umiddelbart inspirerer til videre arbeid kan man allikevel ta vare på den, kanskje passer den inn i noe annet på et senere tidspunkt. Poenget med bevisst idébehandling er at man ser på arbeidet som en prosess, og for å kunne ha en prosess må det finnes et utgangspunkt.

Åse peker på en effektiv måte for å unngå selvkritikk og kreative sperrer: Improvisasjon. Improvisasjon er i seg selv en prosess, og kan bidra til avvæpning av behovet for å vurdere. Det er ikke dermed sagt at vurdering er noe negativt, noe man skal unngå i komponeringsprosessen. Dette er ikke en oppfordring til ukritisk masseproduksjon, men heller et verktøy for å finne et utgangspunkt. I søken etter et utgangspunkt kan fraværet av vurdering fungere som et hjelpemiddel, for å starte komponeringsprosessen. Vurderingen kan bringes inn når idéutvalget skal skje.

Hvordan vurdering fungerer er i aller høyeste grad en individuell affære. Bakgrunn, kultur og personlige preferanser er elementer som spiller inn på egen vurdering.. Med utgangspunkt i intervjuene får vi innblikk i utfordringene ved vurdering av eget materiale. Fjellheim forteller om hvordan hans arbeider med joik var første gang han virkelig var fornøyd med noe, en suksess som har blitt en stor del av hans musikalske virke. Dermed er vi tilbake til poenget med å stole på egen vurdering - om du liker det er det sannsynlig at andre vil like det også.

Men hva om komponisten ikke har meninger om eget materiale? Hva om følelsesregisteret er blankt, og komponisten er blottet for evnen til egenvurdering? Dette er ikke et uvanlig fenomen fra egen erfaring, både i forhold til meg selv og elever. Har man ikke evnen til konstruktiv vurdering kan det læres. Læres i den forstand at bevisstgjøring rundt hva man liker og hvorfor i annen musikk kan bidra til forståelsen av vurdering av eget materiale. I følge både Fjellheim og Åse stammer alt som lages fra noe man har hørt eller spilt før, slik at en bevisstgjøring i forhold til referanser kan hjelpe komponisten å forstå egen smak. Hva liker

jeg, og hvorfor? Vurdering av andres musikk kan også gi inspirasjon til elementer man selv kan dra nytte av, som tonesprang, tekstlige valg og stemmebruk.

Forventninger til egen innsats vil også være individuelt, og kan både motivere og forhindre i komponeringsprosessen. Noen vil overvåke prosessen med et kritisk blikk, andre vil produsere ukritisk. Balansen mellom konstruktiv vurdering, fravær av vurdering og uproduktiv vurdering er individuell, men opplever man vurdering som et negativt verktøy er det behov for endring. Både vurdering av annet materiale og eget kan være et fordelaktig redskap om det brukes konstruktivt, og en bevisstgjøring rundt vurderingsprosessen kan fremme dette.

5.1.6. Teori og referanser

Kunnskap om musikk vil legge grunnlaget for komponeringen. Teoretiske kunnskaper kan være evnen til notasjon, muligheten for konkret analyse av musikk eller kjennskap til taktarter og andre musikalske strukturer. Referanser som verktøy omfatter bevisste og ubevisste musikalske erfaringer, og ligger ofte til grunn som inspirasjon. Fjellheim mener grunnen til at man finner på musikk er fordi det på en eller annen måte har slektskap til noe man har hørt eller opplevd, noe man har et forhold til og liker. Videre mener han at kunnskap og erfaring med musikk er en forutsetning for å kunne komponere. For å tilnærme seg kunnskap og erfaring vil det å ha utøvd på instrumentet være av betydning. Har man sunget en del vil man – mer eller mindre bevisst – avsløre musikalske strukturer og uttrykk.

Referanser er noe man kan ha et bevisst eller ubevisst forhold til. Referansene vil være ulike fra person til person, og kommer an på hva man liker, men også hva man har mulighet til å få til. Fjellheim oppdaget verdien av det å ”stjele” når han begynte med joik. Med stjeling menes det å bruke referansene i det man komponerer og gjøre det til sitt eget. Gjennom Fjellheims arbeid med joik oppdaget han musikalske elementer han ikke ville ha funnet på selv, men som han syntes var fine. Han tok utgangspunkt i eksisterende tema og melodier og komponerte ut i fra disse. Arbeidet med joik har resultert i selvstendige komposisjoner som videreføring av dette materialet. På denne måten har arbeidet med referanser avslørt en kilde til ideer og inspirasjon, og igjen tilført musikalske erfaringer som kan benyttes i komponeringsprosessen.

Fjellheims forhold til teori som verktøy er interessant. Musikkteorien ble innlært før komponeringsarbeidet begynte, og Fjellheim viser til et tidligere problem i forhold til hva

denne teorien skulle brukes til, og hvordan. Gjennom improvisasjon har han en måte å få ideer på, for så i neste omgang bruke teoretiske verktøy for å utføre ideen. På grunn av de teoretisk kunnskapene vet han hvordan ideen kan bli realisert, men på samme tid kunne ikke teorien bli brukt uten en idé som utgangspunkt.

I likhet med Fjellheim mener Åse at alt man lager er basert på noe man har hørt eller andre har gjort. Åse stiller spørsmål til teoretiske kunnskaper. Hva er teoretiske kunnskaper? Hva er begrepsgjøring? Hun stiller også spørsmål til hvor lang tid det vil ta, hvor lenge man klarer seg uten teoretiske kunnskaper. Som poengtert må man på et eller annet tidspunkt kunne bearbeide sitt instrument, og dette vil kanskje inngå som teoretisk kunnskap? Åse beskriver også teoretisk kunnskap som bevisstgjøring, og viktigheten med å forstå hva som utgjør en komposisjon. I tillegg vil tilegnelsen av musikalsk teori kunne gi nye åpenbaringer og ny inspirasjon. Om den teoretiske forståelsen ikke er der vil det også bli vanskeligere å kunne gjenskape elementer fra referanser man ønsker å ta i bruk.

5.1.7. Stemmebruk og teknikk

Når man skal komponere med stemmen som utgangspunkt vil stemmebruk og sangteknikk være en stor del av prosessen. Mellemsether omtaler sangstemmen som ”låtas sjel eller ansikt”, uavhengig av tekstlig innhold, men på grunn av stemmens sound og temperament. For en lytter vil sang være et naturlig fokuspunkt i musikken som lyttes til. Stemmen er et instrument med mulighet for stor variasjon, men har også sine begrensninger. Som instrument har stemmen mulighet for store variasjoner i dynamikk, endring av klangfarge, rytmiske og tekstlige valg samt formidlingen av uttrykk. Fjellheim poengterer at stemmen har sin begrensning, både i omfang, komfortsone og mulige tonesprang. Når man lager en melodi vil man søke etter noe som høres bra ut vokalt. Sangeleven forteller hvordan hun opplever at sangene hun lager blir monotone, og ytrer et ønske om å kunne lage mer ”interessante” melodier. I denne sammenhengen vil Fjellheims utsagn bety at stemmens begrensninger er til stede når eleven skal lage en melodi, melodien lever ikke opp til elevens forventninger eller ideal. Kanskje er forventningene for store i forhold til hva eleven er i stand til å skape, men ser man fortsatt på komponering som en prosess vil utvikling av stemmen som verktøy spille en sentral rolle i komponeringskompetansen.

Innenfor stemmebruk og teknikk er det mange måter man kan utvikle dette på. Fjellheim nevner ordet ”komfortsone”, et viktig aspekt ved stemmen når man skal lage noe. En sangers

komfortsone vil ta utgangspunkt i sangerens kompetanse på instrumentet, men også dreie seg om mentale aspekt som selvtillit og bevissthet rundt stemmens muligheter. Komfortsonen kan dreie seg om spennvidde av toner man er komfortabel med å synge innenfor, rytmiske valg, intervaller og sprang, uttrykk og lydstyrke. Komfortsonen legger føringer for det som skapes, nettopp fordi man i utgangspunktet ikke vil finne på noe som høres mindre bra ut eller er uopnåelig for sangeren som komponerer.

Komfortsonen vil også legge føringer for improvisasjonsevnene. For å bedre improvisasjon er mengdetrening innenfor trygge rammer viktig. Som tidligere poengtert vil improvisasjonen ha sitt grunnlag i sangerens kompetanse. Dette gjelder også stemmebruk og teknikk, hvor man i improvisasjonen benytter seg av stemmens forhåndssette muligheter og begrensninger. Det er ikke dermed sagt at improvisasjonen er forutbestemt av sangerens komfortsone. På samme måte som komfortsonen legger føringer for improvisasjonen vil også improvisasjonen ha påvirkning på komfortsonen. Med andre ord vil improvisasjon tilby muligheten til å videreutvikle og utforske stemmebruk og teknikk ved å prøve noe man ikke har prøvd før. Når Åse lærer bort improvisasjon er endring av stemmelyd noe av det første hun viser elevene. Klangvarianter på én tone, som for eksempel mørk/lys klang eller skarp/myk klang. Andre elementer kan være ansats, varighet eller lydstyrke. Klangvarianter på én tone er et overkommelig steg for improvisasjon, men også en mulighet til å lære om stemmens lydlige og uttrykksmessige muligheter og hvilke kontraster som kan skapes gjennom endring av stemmelyd.

En relativt enkel melodi kan gjøres mer ”interessant”, uten å endre tonene, men ved å endre stemmelyd. Fjellheim viser til folkemusikken som ofte har et tonalt senter, en flate eller et utgangspunkt. Joik er et tydelig eksempel på dette, hvor tonespennet og valg av intervaller i utgangspunktet er enkle. Enkle i den forstand at det ikke krever stor kompetanse innenfor sang for å kunne synge dette. Frasene gjentas gjerne i ulike variasjoner. Det som imidlertid gjør disse frasene interessante og uttrykksfulle er stemmebruken. Store variasjoner i dynamikk og stemmelyd kan forvandle en enkel melodilinje til noe svært uttrykksfullt. Slike endringer vil også påvirke formidlingen av komposisjonen. Den akustiske stemmen gir mange muligheter for endring av stemmelyd, og ytterligere muligheter ved bruken av digitale verktøy. Digitale verktøy kan også endre stemmelyd, gjennom effekter som klang, ekko eller vring.

For sangeleven kan endring av dynamikk og stemmelyd være løsningen for å gjøre melodilinjene mer interessante. En annen mulighet er å legge et grunnlag for å kunne lage mer avanserte melodier, både i forhold til tonevalg og rytmikk. Grunnlaget vil bestå av kompetansen sangeren innehar og hva stemmen har erfart og gjennomført. Fjellheim mener at å velge sanger med spesielle eller større tonesprang kan venne stemmen på ny tonalitet, noe som kan utvide komfortsonen og hvilket register man kan bevege seg i. Denne inngangsmåten for å utvide tonalitet vil også gjelde for rytmikk. Ved å ta i bruk andres musikk for å tilnærme seg kunnskap om nye løsninger og øve seg i bruken av disse vil man kunne utvikle stemmens praksis.

Stemmebruk og teknikk vil ikke være like relevant om komposisjonen er notasjonsbasert, eller man bruker stemmen for å illustrere andre instrumenter. Allikevel vil kunnskapen og bevisstheten rundt stemmen ligge til grunn for hva man skaper når stemmen er det kompositoriske verktøyet. Kunnskap om instrumentet vil gi større muligheter for kompositoriske valg.

5.1.8. Samarbeid og interaksjon

I intervjuene får vi innblikk i hvordan samarbeid kan berike og utvide komponeringsprosessen. Samarbeid i seg selv er kanskje et verktøy som går imot et av oppgavens formål, nemlig selvstendigjøring av sangeren. Allikevel kan samarbeid ses på som et nyttig verktøy for videreutvikling av ideer, men også som en læringsprosess man kan benytte seg av i ettertid under selvstendig arbeid. Med samarbeid menes ikke nødvendigvis instrumentalister. Fjellheim og Åse samarbeider blant annet med tekstforfattere, som ofte bidrar med utgangspunktet for komposisjonen. Åse har også tilknytning til flere vokalensembler, hvor improvisasjon skjer i felleskap ved hjelp av stemmen. Improvisasjon i samarbeid er også noe Mellemsether benytter seg av, hvor han sier kameraten og han har lært å få utbytte av improvisasjonen sammen. Når de improviserer i felleskap tas større sjanser, og man kan spinne videre på hverandres impulser.

En vesentlig faktor når det kommer til samarbeid er *hvem* man samarbeider med. Marklund beskriver utvalget som en nøye gjennomtenkt prosess, hvor de hun ønsker å samarbeide med er noen som deler estetiske preferanser. På samme tid er det ønskelig å samarbeide med noen som kan tilføre uventede elementer til både komposisjon og improvisasjon. Fjellheim forteller hvordan hans samarbeid med gitaristen i Transjoik har fått en annen dimensjon fordi de har

samarbeidet så lenge. De er enige om referanser og vet hva den andre besitter av kunnskaper. Poenget i denne sammenheng er at samarbeid også kan læres og utvikles over tid.

Er man i en slik situasjon som sangeleven forklarer i sitt intervju, hvor man ikke har et musikkmiljø og mangler noen å samarbeide med finnes det andre løsninger. Digitale verktøy er et element som kan skape interaksjon. I likhet med en annen musiker vil digitale verktøy kunne tilby uforutsigbarhet. Dette kommer selvfølgelig an på hvilket hjelpemiddel man bruker, men selv en loopmaskin kan bidra til nye ideer om man for eksempel bommer med timingen og ved et uhell lager en forskyvning som skaper en ønskelig effekt.

På tross av oppgavens intensjon om å styrke stemmens kompositoriske rolle vil samarbeid og interaksjon være en rik kilde til komponeringsprosessen. Gjennom samarbeid kan sangeren strekke seg lengre, plukke opp andres impulser og sanke musikalske erfaringer. Det å søke inspirasjon og hjelp utenfor seg selv er et verktøy de fleste som skriver musikk benytter/bør benytte seg av.

5.1.9. Tekst

Noe av det mest karakteristiske for stemmen som instrument er koblingen den har til tekst. Tekst er ingen nødvendighet, stemmen kan synge uten bruk av tekst, men dette elementet står sentralt i formidling av budskap og er ofte et fokuspunkt for lytteren. Som et verktøy kan teksten bidra på flere måter i komponeringsprosessen. Intervjuobjektene forholder seg til tekst på ulike vis, både i forhold til bruk av andres tekster og skriving av egne.

Fjellheim beskriver oppdagelsen av tekst som verktøy som en aha-opplevelse, og hvordan en tekstfrase har en melodi i seg selv. For han er det ofte teksten som trigger en frase eller en melodi og bringer inn en naturlig struktur. Selv en tekstfrase uten mening for komponisten kan brukes som et verktøy for å ha et utgangspunkt til en melodi. På samme tid som teksten er et utgangspunkt vil den også legge føringer. Tekst inneholder betoning, oppbygning og rytmikk som påvirker det melodiske forløpet. På denne måten er tekst begrensende, men det er også dette som gjør den til et håndterbart verktøy, et konkret element. Teksten kan legge føringer, men den tilbyr også et element av uforutsigbarhet. Mellemsæther forteller hvordan den melodiske strukturen ofte må vike for tekstens temperament og fortelling. For å kunne uttrykke det komponisten ønsker med ord kan forskyvninger skje for å tilpasse musikken til teksten. Tilpassningen kan bidra til uventede tonale og rytmiske vendinger i komposisjonen.

Tekst kan brukes som et konkret verktøy, noe som tilfører struktur og begrensninger. Måten Åse benytter seg av tekst skiller seg fra en slik tankegang. Tekst kan være konkret eller abstrakt, og den betyr noe alltid, men på forskjellige måter. Noen ganger er teksten bare lyd, andre ganger inspirasjonen til det musikalske. Åses bruk av tekst skiller seg fra de andre intervjuobjektene på grunn av manglende struktur. Tekstens oppgave er ikke å tilbringe struktur, den blir en del av improvisasjonen og som en konsekvens av dette mindre styrende for det musikalske forløpet.

Både Åse og Fjellheim benytter seg tidvis av andres tekster, og da som inspirasjon til det musikalske. Åse foretrekker bruken av abstrakte tekster som gir assosiative tanker, og da spesielt dikt som er ”lette å leke med”. Abstrakte tekster legger færre begrensninger på det musikalske ettersom de kan endres i rekkefølge og rytmikk uten at den konkrete meningen forsvinner. Fjellheim bruker ofte teksten som rammeverk for det musikalske, og dette tilfører både inspirasjon og begrensninger for det musikalske. Med andre ord er det mulig å benytte seg av ferdig tekst både fritt og bundet, og teksten kan være et element som bidrar til og i improvisasjon.

For Mellemsether er teksten av stor betydning. Han er opptatt av at musikken skal fremføres med autensitet og troverdighet, og mener teksten er essensiell for å få til dette. Av denne grunn forsøker han alltid å skrive noe han føler og mener sterkt om. Marklund har ofte en annen tilnærming til tekstens betydning. Det kan dukke opp en tekstfrase som ikke gir umiddelbar mening, men som gir henne et utgangspunkt til videre skriving. I ettertid kan hun tolke teksten og finne mening i den. Dette gir referanser til hermeneutisk tenkning, hvor man utfører noe som først i ettertid kan forklares og gir mening.

I utvelgelsen av intervjuobjektene var formålet å finne frem til kontrasterende komponister med ulike tilnærminger og musikalske uttrykk. De har imidlertid et vesentlig fellestrekk, nemlig valg av språk. Ingen av de fire synger på sitt morsmål. Tre av de fire synger hovedsakelig på engelsk. Et hovedtrekk i forklaringene er distansen som oppstår når man ikke skriver på sitt morsmål. Distanse gjør det enklere å leke med ord og setningsoppbygninger. Åse poengterer hvordan ordene får stor betydning, tyngde, når man synger på dialekt, og at dette kan føles ubehagelig nære. På samme tid forteller Marklund hvordan tekstlinjene på engelsk kan resultere mer i fine setningsoppbygninger enn meningsbærende strofer fordi det språklig høres mer ”riktig ut”. Dermed kan teksten miste noe av sin betydning. Ut ifra dette oppleves engelsk som et mer nøytralt språk, hvor dialekt ofte vil være knyttet til dogmer. Et

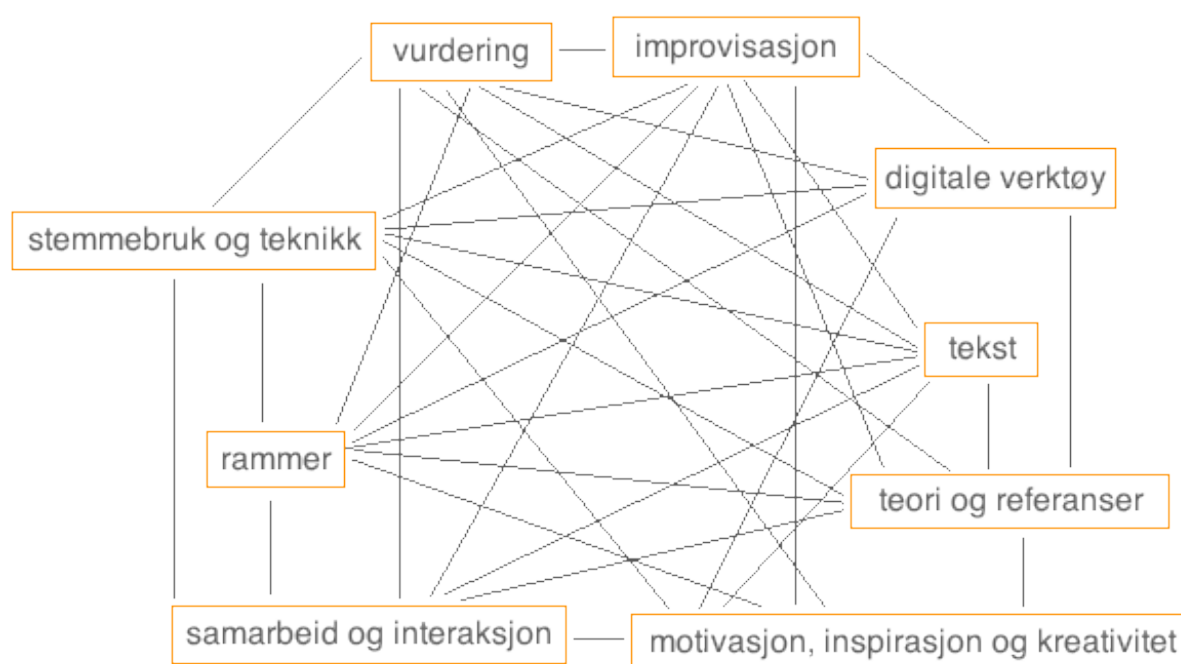
annet aspekt er det internasjonale ved å bruke engelsk som språk. Gruppen av lyttere som kan forstå det tekstlige innholdet blir da drastisk større enn om man skriver på norsk. Valg av språk er også et kompositorisk valg, både på grunn av språkets føringer og hvilke lyttere man skriver for.

Uavhengig av hvilket språk man benytter seg av vil gode språkkunnskaper ligge til grunn for skrivingen. Mengdetrening er nødvendig for å utvikle skrivingen, både i form av utvikling av egen tekst og utforskningen av andres. Viktigheten av tekst som verktøy vil variere fra komponist til komponist, men dette er et verktøy som kan bidra til komponeringsprosessen på ulike nivå. Om tekst er utgangspunktet, strukturen, betydningen eller et abstrakt element vil verktøyet kunne utnyttes i komposisjonsprosessen.

6. Å BRUKE VERKTØYKASSEN

6.1. Verktøykassen – et kaos?

Selv om verktøyene er kategorisert betyr ikke det at de skal ses på isolerte. Tvert imot vil det ene verktøyet legge grunnlag for bruken av det andre – og omvendt. På samme tid vil ikke nødvendigvis ett verktøy avhenge av et annet, som eksempel: Improvisasjon kan utføres uten digitale verktøy. Allikevel vil det være mulig å trekke tråder mellom samtlige av verktøyene, hvor det ene kan styrke og bidra til det andre. For å illustrere argumentasjonen billedlig presenteres følgende modell:



Figur 2: Modell av verktøyenes potensielle sammenheng

Modellen ovenfor viser verktøyenes *potensielle* sammenheng. Det vil si, som nevnt tidligere vil ikke ett verktøy nødvendigvis avhenge av et annet, men verktøyene vil kunne ha en styrkende effekt på hverandre. Eksempelvis improvisasjon. Som argumentert for i både det teoretiske grunnlaget og intervjuene vil rammer være en essensiell del av improvisasjonspotensialet, like fullt kunnskap i form av teori og referanser. I beskrivelsen av jazzimprovisasjon, samt intervjuobjektene forhold til aktiviteten kan dette også knyttes opp

mot samarbeid og interaksjon, som i tillegg vil omfatte interaksjon med digitale verktøy. Videre kan vi se at både Fjellheim og Åse bruker tekst som utgangspunkt for improvisasjon. Når Åse lærer bort improvisasjon inkorporeres stemmebruk og teknikk som en del av improvisasjonen. Likeså vil vurdering ha sterk tilknytning til improvisasjonen, både i form av forhindring, men også for å kunne vurdere om improvisasjonen frembringer noe som kan brukes i en komposisjon. På samme tid som verktøyene kan styrke hverandre kan de også begrense hverandre. Både i form av at manglende evner i et verktøy kan svekke grunnlaget for bruken av et annet, men også i form av verktøyenes fokus. Vurdering er et eksempel på dette. Ligger fokuset på vurdering av arbeidet kan dette få negative følger for kreativitet eller improvisasjon, på samme måte som for sterkt fokus på kreativitet på bekostning av vurdering kan begrense produktivitet og fremgang. Modellen viser i utgangspunktet ”positive” sammenhenger mellom verktøyene, men der det finnes positivitet vil man finne kontrasten i negativitet. Poenget her er viktigheten av bevisstgjøring. Hva er mine svakheter? Hva kan jeg gjøre for å forbedre dette?

Vi har nå sett hvordan verktøyene avhenger og forholder seg til hverandre, i noe som synes et komplekst kretsløp. Allikevel er det mulig å kategorisere verktøyene i forhold til deres potensielle rolle eller bruksområde i komponeringsprosessen. Modellen nedenfor er et forsøk på en slik beskrivelse, hvor nederste del danner grunnlaget, midterste del bearbeidelsen av grunnlaget og øverste del ferdigstillingen av komposisjonen:



Figur 3: Modell over verktøyenes potensielle rolle i komponeringsprosessen

I følgende del vil det rettes et analytisk blikk mot verktøyenes plassering i pyramiden. Øverst i pyramiden står tekst, vurdering og stemmebruk. På den ene siden kunne **tekst** vært plassert i nederste del, og da som en del av inspirasjon med tanke på hvordan både Fjellheim og Åse tidvis bruker tekst som utgangspunkt for det musikalske. På den andre siden kan tekst fungere som et verktøy for å ta i bruk grunnlaget, om man bruker tekst i forhold til referanser, rammer eller si, motivasjon. Tekst som verktøy er her plassert i øverste del, med utgangspunkt i rollen dette verktøyet spiller i forhold til struktur, men også med tanke på tekstens viktighet i en komposisjon. En komposisjon *trenger* ikke tekst. Dermed er ikke tekst et nødvendig verktøy i bruken av grunnlaget, samtidig *kan* det være viktig – det beror på komponistens forhold til tekst som del av komposisjonen. Både Mellemsæther og Marklund velger å bruke tekst som ferdigstilling og strukturering, hvor tekstens fortelling legger føringer for selve resultatet av komposisjonen, noe som vil tilsi at tekst er et verktøy som kan bidra til ferdigstillingen.

Stemmebruk er plassert øverst i pyramiden, som en del av ferdigstillingen av komposisjonen. Stemmebruk kan, som tidligere diskutert, være en kilde til inspirasjon eller en del av improvisasjonen, men i likhet med tekst er ikke fokus på stemmebruk *nødvendig*. I intervjuobjektene tilfelle har stemmelyd og teknikk (i noen tilfeller også uttrykk) en sentral plass i komponeringsprosessen, fordi de selv *utøver* det de komponerer. Dette vil ikke være et faktum i alle komposisjoner. Bruker man stemmen for å komponere for andre sangere, eller komponerer man med tanke på andre instrumenter vil ikke nødvendigvis stemmebruk ha en relevant plass i komposisjonen. Videre kan det argumenteres for at stemmebruk vil ligge til grunn for både improvisasjon og komposisjon, med tanke på instrumentets begrensninger og muligheter. Allikevel er stemmebruk plassert øverst i pyramiden, med bakgrunn i intervjuobjektene fortellinger om hvordan uttrykk og forming av stemmen skjer ved et senere tidspunkt i komponeringsprosessen, og da som en siste finpuss for å oppnå ønsket uttrykk med tanke på formidling.

Det kan imidlertid diskuteres hvorvidt plasseringen av **vurdering** i pyramiden er korrekt. På den ene siden kan vurdering anses som en del av grunnlaget for å komponere, fordi man i utgangspunktet må kunne vurdere egendefinert kvalitet på det som skal ligge til grunn for komposisjonen. På den andre siden kan vurdering anses som et verktøy for å ta i bruk det som ligger til grunn; er dette gode referanser? Er dette en god idé? Allikevel falt valget på øverste del av pyramiden. Argumentasjonen for dette har bakgrunn i tidligere diskusjoner om vurderingsverktøyets potensielle negative effekt, som en begrensning på kreativitet.

Eksempelvis å forkaste en idé før den har fått mulighet til å utforskes. Med vurdering på toppen av pyramiden vil dette tre i kraft senere i komponeringsfasen, hvor vurdering da vil sile ut ideene, strukturere materialet og dermed bidra til å ferdigstille komposisjonen fremfor å forhindre prosessen.

I midterste del av pyramiden finner vi improvisasjon, digitale verktøy, samarbeid og interaksjon. Den midterste delen illustrerer verktøyene som kan tas i bruk for å bearbeide grunnlaget. **Improvisasjon** har denne plasseringen med utgangspunkt i både det teoretiske og empiriske materialet, hvor det argumenteres for hvordan innholdet i nederste del av pyramiden bør ligge som grunnlag for improvisasjon. Videre anses improvisasjon som et verktøy som kan realisere intensjon, kreativitet, improvisasjon, for ikke å si selve handlingen for komponering. Improvisasjon har med dette en logisk posisjon i midterste del, verktøyet vil ikke fungere uten nederste del som grunnlag, og det vil heller ikke spille like stor rolle i slutføringen av komposisjonen. Et interessant motpoeng; Hva med Åse? I hennes tilfelle burde improvisasjonen også befinne seg i øverste del, med tanke på funksjonaliteten av hennes komposisjoner. De har i hovedsak ingen slutføring. Komposisjonen *er* improvisasjonen, like fullt som improvisasjonen *er* komposisjonen.

Digitale verktøy befinner seg i midterste del. Også dette verktøyet plassering kan utsettes for kritikk. Digitale verktøy kunne vært plassert nederst, i form av teori, inspirasjon eller rammer. Plasseringen kunne også vært i øverste del, med tanke på henholdsvis Marklunds bruk av digitale verktøy som innspilling av komposisjonene, altså slutføringen. På samme tid finner vi grunnlag i Åses praksis hvor digitale verktøy i stor grad brukes som bearbeidelse av nederste del, og da som et verktøy for å kunne benytte seg av innholdet i nederste del. Samtlige av intervjuobjektene benyttelse av opptak vil også plassere verktøyet i midterste del, som bruk i bearbeidelsen av grunnlaget.

Det tredje verktøyet i midterste del er **samarbeid og interaksjon**. Plasseringen har sitt utgangspunkt i intervjuobjektene beskrivelse av deres tilknytning til verktøyet. Samarbeid og interaksjon har tilknytning til både improvisasjon og digitale verktøy, og brukes i deres tilfelle som en ressurs for *videreutvikle* ideer. I Marklunds tilfelle benyttes samarbeid med andre musikere også som ferdigstilling, på samme måte som samarbeid kan danne grunnlaget for komposisjonen om man vurderer verktøyet som rammer. Verktøyet finner allikevel den mest logiske plasseringen i midterste del, med bakgrunn i tilknytningen samarbeid og interaksjon har til improvisasjon og digitale verktøy.

I nederste del finner vi rammer, teori og referanser, motivasjon, inspirasjon og kreativitet. Nederste del representerer et potensielt grunnlag for muligheten for komponering. Det vil si, med utgangspunkt i det teoretiske og empiriske grunnlaget, elementer som kan anses å være ”påkrevd” om komponering skal være mulig.

Rammer befinner seg i denne delen med tanke på at verktøyet i seg selv er til for å skape grunnlag. Rammer er verktøyet som legger nødvendige begrensninger for produktivitet og fremgang. Det å sette rammer man kan eller må forholde seg til er en del av bevisstgjøringen rundt komponering, en form for konkretisering av muligheter og begrensninger. Rammer vil følge hele prosessen i ulike former, med tanke på verktøyets påvirkning på andre verktøy.

Teori og referanser har en logisk plassering i nederste del av pyramiden. Argumentasjonen for plasseringen tar blant annet utgangspunkt i Fjellheims og Åses formening om at alt man lager kommer fra noe man har hørt eller spilt før. Ergo, teori og referanser danner grunnlaget. I tillegg inneholder både teori og referanser kilder til inspirasjon og kunnskaper og ferdigheter som gjør det mulig å komponere. Dette verktøyet vil kunne benyttes gjennom de andre verktøyene videre i komponeringsprosessen, og er kanskje det ene verktøyet hvor plasseringen synes mest korrekt.

Det siste verktøyet, **motivasjon, inspirasjon og kreativitet**, synes også å ha en rettferdig plassering som grunnleggende verktøy for muligheten til å komponere. En komponist bør være motivert, en komponist bør være inspirert og en komponist bør være kreativ. Ordet ”bør” benyttes her, for man kan komponere til en viss grad uten de to første. Jeg har selv skrevet musikk for å oppfylle skoleoppgaver, hvor verken motivasjon eller inspirasjon har vært til stede. Når sant skal sies opplevdes dette som svært tunge prosesser, med resultater som for lengst har gått i glemmeboka. Derfor order bør. Ut ifra definisjonene av hva kreativitet er, vil det være tilnærmet umulig å fjerne egenskapen eller aktiviteten fra komponeringsprosessen. Kreativitet beskrives som det å skape noe, det å sette sammen noe, eller å gå nye veier for å oppdage noe som er nytt for den som oppdager det. Begrepet komponering vil inkorporere alle sidene av kreativitet, og anses med dette som et uunnværlig verktøy, plassert på hedersplassen i nederste del av pyramiden.

Verktøyenes plassering i pyramiden er på ingen måte absolutt. Resultatet av plasseringene er knyttet opp mott denne oppgavens innhold, likeså betraktningene av intervjuobjektene disponering av verktøyene. Med andre ord vil en slik ”rangering” av verktøyene kunne variere fra komponist til komponist. Eksempelvis Åses benyttelse av improvisasjon. På en måte kan

man si at verktøyenes ”tyngde” vil avhenge av musikkstil, intensjoner og valg av innhold i komposisjonen, og pyramiden vil da virke som en påtvunget strukturering av komponering som prosess. Når det er sagt, pyramiden vil gjenspeile argumentasjonen for *hvorfor* komponering burde anses som en prosess, og for komponister som ”står fast” eller befinner seg i startfasen vil pyramiden være en ressurs for å forstå hva komponering med stemmen som utgangspunkt *kan være*.

7. VERKTØYKASSENS KONSEKVENNS

7.1. Selvstendigjøring av sangeren

I oppgavens formål er det formulert et ønske om å selvstendigjøre sangeren, å ”sette stemmen fri”, slik at den blir et naturlig utgangspunkt for komponering, uavhengig av andre instrument. Uavhengig, ja, men det betyr ikke at man skal unngå å benytte seg av andres ekspertise eller jobbe isolert, snarere er tanken at sangeren skal ha *mulighet* til å jobbe isolert. Med andre ord, sangeren skal ha mulighet til å komponere på lik linje med andre instrumentalister. Komponerer man med stemmen som utgangspunkt vil sangeren måtte ta ulike roller, alt etter typen musikk og kompositoriske arbeidsmåter. Benyttes tekst vil sangeren være forfatteren/dikteren, er intensjonen å komponere for andre instrument må stemmen påta seg en rolle som forholder seg til de andre instrumentenes muligheter og begrensninger. Er stemmen et fullverdig instrument for å komponere?

Med utgangspunkt i verktøyene har stemmen som instrument store muligheter, og begrensninger. En av disse begrensningene er at stemmen er et ”entoneinstrument”. Det vil si, i likhet med for eksempel trompet, kan instrumentet bare spille én tone i gangen, det er altså ikke mulig å harmonisere ”med seg selv”. Komponerer man for solosang vil ikke dette være et problem, om formålet er å komponere enstemmig vokal. I andre tilfeller vil bruken av verktøyene kunne fylle roller som stemmens begrensninger ikke kan. Eksempelvis vil en loopmaskin gjøre det mulig å komponere flerstemt, på samme måte som innspillings-teknologi vil bety at man kan legge flere lag med stemmen som lydkilde. Til og med umiddelbart, om sangeren tar i bruk effekter som legger på harmoniserende stemmer. Stemmen *er* et fullverdig instrument for komponering, men hva man trenger av verktøy vil avhenge av typen musikk, konstellasjoner det komponeres for, og hvilke verktøy man har tilgjengelighet til.

7.2. Er det å lage musikk uten teori en utopi?

En betraktning er at sangere ofte kan ”operere” lengre enn instrumentalister uten tilknytning til teori. Eksempelvis egen erfaring fra kulturskoleopplæring i sang, hvor notekunnskap, taktarter og andre musikkteoretiske begrep viket for det rent fysiske av sangteknikk og formidlingen av budskap. Åse stiller et vesentlig spørsmål i denne sammenhengen: Hvor lang tid vil det ta, hvor lenge klarer man seg uten teoretiske kunnskaper? På ett eller annet

tidspunkt må man kunne bearbeide instrumentet sitt. Mellemsethers utsagn om en teoriløs tilnærming til komponering vil stille spørsmål til hva teori *er*, ettersom Mellemsether i aller høyeste grad bearbeider sitt instrument, i utøvelse og komponering. Hva er teoretiske kunnskaper? For å kunne besvare et slikt spørsmål vil det i første omgang være nødvendig å kunne beskrive hva som menes med teori.

Ett steg på veien er å sette ordet *musikk* foran *teori*. Musikkteori vil bety teori med utgangspunkt i en musisk verden. En generell oppfattning av musikkteori er læren om notasjon, taktarter og andre former for regelsett som eksisterer innenfor den fagteoretiske verdenen av musikk. På samme tid presenterer denne oppgaven andre former for teori, som ikke i utgangspunktet har med musikk å gjøre, men som kan benyttes i musikalsk arbeid. Mellemsether benytter seg av flere musikalske verktøy i sin kreative prosess, som referanser og uttrykk, hvorpå dette betyr at han innehar kunnskap om musikk. Kunnskap om musikk vil ha tilknytning til teori om musikk. Selv om kunnskapen ikke anses som teori, enten fordi den er selvlært eller ubevisst, så eksisterer den. Vil dette bety at teori kan anses som en form for bevisstgjøring? På denne måten kan teori, i oppgavens sammenheng, betraktes som en konkretisering, en bevisstgjøring, av potensielle elementer som brukes innenfor komponeringsprosessen.

Om vi snur litt på det, er kunnskap et bedre begrep i denne sammenhengen? Gitt at kunnskap kan tilegnes gjennom ulike metoder, i motsetning til teori som ofte knyttes opp mot en konkret læren om noe, vil dette si at kunnskap kan være både praktisk og teoretisk relatert. Bevisst og ubevisst, men av verdi for komponeringsgrunnlaget. Om kunnskap omfatter både praktisk og teoretisk, passiv og aktiv viten om musikk vil man med trygghet kunne si at det å lage musikk uten *kunnskap* er en utopi. Dette vil falle i god jord i forhold til intervjuene, hvor begrepet teori i Mellemsethers tilfelle tilhører en annen dimensjon enn tiltenkt, og for Åse, som stiller spørsmål med hva som menes med teori. Kunnskap er ordet for å beskrive intensjonen bak begrepet, altså et begrep som omfatter både praksis og teori. I oppgavens øyemed vil begrepet teori bestå som benevnelsen på et verktøy. Dette fordi *bevisstgjøringen* av kunnskapen vil omdanne kunnskapen til teori. Tanken er at denne bevisstgjøringen vil omdanne kunnskapen til noe mer konkret, noe som kan bearbeides eller utnyttes på en fordelaktig måte for de som bruker det.

7.3. Bevisstgjøring eller overanalysering?

Komponering og kreativitet er komplekse områder som kan være vanskelig, for ikke å si umulige, å omtale uten hensyn til komponisten eller komposisjonens intensjon. Det å kategorisere slike flyktige og vide tema inn i et tilsynelatende rigid system kan synes påtvunget, og kanskje til og med overflødig. Poenget er, at kategoriseringen er forsøkt å behandle komponering og kreativitet nettopp fordi det er flyktig å vidt, uten å stikke dette under en stol. Verktøyene kunne visst vært kategorisert annerledes, de kunne hatt andre navn, og oversikten er nok ikke komplett. På samme tid må denne kategoriseringen og beskrivelsene ses i lys av oppgavens teoretiske og empiriske del, hvor undertegnede forhold til komponering også er implisitt.

Ser vi tilbake på oppgavens formål var dette å samle en form for verktøykasse som skulle bidra til å bevisstgjøre komponeringsprosessen, og peke på ulike inngangsmetoder og teknikker for komponering med stemmen. Verktøykassen skulle vise seg å være mer kompleks enn en ressurs for inngangsmetoder og teknikker. Verktøykassen ble noe som viser til sammenhenger, muligheter og begrensninger i forhold til verktøyene. Inngangsmetoder ble straks mer innviklet, særlig med tanke på pyramiden som krever et grunnlag som for mange vil synes voldsomt. På samme tid skal vi ikke glemme at hvert verktøy er én ende å begynne i. Man trenger ikke alle verktøyene, man trenger ikke all verdens kunnskap for å komponere med stemmen. Spørsmålet er og blir hva *intensjonen* er. Intensjonen vil kunne definere hva komponisten trenger for å oppnå ønsket resultat.

Innledningsvis ble det diskutert hvorvidt musikalsk kreativitet må ende i et produkt for å ha verdi. Goehr (Goehr, 1992) knytter dette opp mot verkbegrepet, der verket er noe som objektifiseres og gjøres tilgjengelig for folk flest, men samtidig ekskluderer det fra aktiv medvirkning. Merker (Merker, 2006) stiller spørsmål ved kreativitetens hensikt om aktiviteten ikke ender i et unikt produkt. Spørsmålene som ble stilt var: Hvem skal bestemme hva som er av verdi, og hvem skal bedømme om det er unikt? Svaret på spørsmålene finner vi i begrepet intensjon. Intensjonen bak kreativt musikalsk arbeid defineres av den som utfører aktiviteten, og det vil dermed i første omgang være komponistens intensjon som definerer verdien det kreative arbeidet. For å kunne kalle noe for et verk innebærer dette at musikken gjøres tilgjengelig, og det er først her andres vurderinger om verdi og graden av hvor unikt verket er kommer inn.

I forhold til formålet om bevisstgjøring rundt komponeringsprosessen gjør verktøykassen dette i form av beskrivelsen av verktøyene, deres potensielle viktighet og tilhørighet til hverandre. I tillegg kan det argumenteres for bevisstgjøring i forhold til kreativitet og intensjon. Økt bevissthet gir en ekspansiv økning i bruken og oppdagelsen av tilgjengelige muligheter.

Oppgavens avgjørende oppdagelse er og blir tanken om komponering som *prosess*. Avgjørende fordi prosess åpner for utforskning, lek og ufarliggjøring av noe som svært ofte har blitt knyttet opp mot en uoppnåelig eller fjern aktivitet. Komponisten i hvit parykk som mottar noter fra oven blir et blekt bilde av hva komponering kan være, og fjernt fra hva denne oppgaven prøver å avbilde.

7.4. Og så da...

Som jeg sa innledningsvis jobber jeg hver dag med sangstemmen; både i form av egen praksis som sanger og låtskriver og som pedagog for elever. Ett spørsmål som har vokst seg stadig sterkere er hvorfor min kompetanse som låtskriver har syntes mindre overførbar i pedagogisk sammenheng; hvorfor faller det ikke naturlig å undervise i låtskriving med stemmen som utgangspunkt? Oppgaven har bidratt til forståelsen av flere metoder og innganger til nettopp en slik praksis, hvor min ”oppskrift” er én tilnærming til stemmebasert komponering. At jeg hittil har benyttet pianoet i låtskrivingen grunner i mangel på metoder hvor stemmen finner sin rettmessige plass. Lager man musikk med utgangspunkt i akkorder, som så veldig mange gjør, vil ikke stemmen være det mest logiske instrumentet å komponere med.

Gjennom arbeidet med denne oppgaven har jeg forsøkt å utvikle en større forståelse for stemmen som kompositorisk utgangspunkt; intensjonen har vært å komme på sporet av innganger og metoder hvor stemmen *er* det logiske instrumentet. Jeg mener arbeidet har resultert i en bevissthet og større trygghet for min egen del, og håper de som leser dette kan finne et utgangspunkt og inspirasjon til å utvikle sin egen vei. En bevisst og reflektert tilnærming til stemmen som kompositorisk verktøy er særdeles overførbar til pedagogiske sammenhenger. Mulighetene er tilnærmet ubegrensede, og i enhver sammenheng er det mulig å anvende en metodisk tilnærming som kan inspirere og tilpasses ulike ferdighetsnivå.

Stemmen er det mest umiddelbare og tilgjengelige instrumentet, det er en del av vår anatomi. Det ville være en skam å ikke utnytte stemmens muligheter innenfor komponering, og forhåpentligvis kan denne oppgaven inspirere andre gjennom sine eksempler og betraktninger; det *er* mulig å komponere med stemmen!

Bibliografi

- Bailey, D. (1992). *Improvisation: It's nature and practice in music*. London: The British Library.
- Barz, G. F., & Cooley, T. J. (2008). *Shadows in the Field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Cary: Oxford University Press, USA.
- Benson, B. E. (2003). *The Improvisation of Musical Dialogue: A phenomenology of music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Deliège, I., & Wiggins, G. A. (2006). *Musical Creativity*. New York: Psychology Press.
- Espeland, M. (2007). *Compositional Process as Discourse and Interaction*. Haugesund: Høgskolen Stord.
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Clarendon Press.
- Hugill, A. (2008). *The Digital Musician*. New York: Routledge.
- Isaksen, B. (2009). *Musikk med leik, leik med musikk*. Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Jørgensen, S. H. (2012). Noter til musikken: Premisser og konstruksjoner. Norsk tidsskrift for musikkforskning.
- Jørgensen, S.-H. (2004). *På sporet av improvisasjonens potensiale*. Trondheim: NTNU.
- Kvale, S. (2002). *Det kvalitative forskningsintervenjuet*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Merker, B. H. (2006). *Layered Constraints on the Multiple Creativities of Music*. (I. Deliège, & G. A. Wiggins, Red.) New York: Psychology Press.
- Pope, R. (2005). *Creativity - Theory, history and practise*. London ; New York: Routledge.
- Sharples, M. (1999). *How We Write: Writing as Creative Design*. London: Routledge.
- Sloboda, J. (2005). *Exploring the Musical Mind*. New York: Oxford University Press.
- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Thornberg, A. F. (2009). *Handbok i kvalitativ analys*. Stockholm: Liber.

Bildeliste

Frode Fjellheim, portrett:

http://vuelie.net/bilder/Frode_foto_Lars_Oberg.jpg

(hentet ut 03.05.13)

Stina Moltu Marklund, portrett:

http://marklund.no/download/foto/stinastjern3_JACOB_HOFFMANN.jpg

(hentet ut 05.03.13)

Oskar Yazan Mellemsether, portrett:

<http://www.adressa.no/incoming/article6915769.ece/ALTERNATES/w980-default/mestlovendetronderskeartist.jpg>

(hentet ut 03.05.13)

Tone Åse, portrett:

http://www.toneaase.no/wp-content/uploads/pressebilder/tone_aase_2.jpg

(hentet ut 05.03.13)

Figurliste

Figur 1: Basisspørsmål til intervjuene	10
Figur 2: Modell av verktøyenes potensielle sammenheng	68
Figur 3: Modell over verktøyenes potensielle rolle i komponeringsprosessen.....	69