

# MASTEROPPGAVE

Emnekode: MUS5015

Navn: Gisle Torvik

---

“Den europeiske jazzgitaristen – polyfoni og orkestrering i egenkomponert musikk”

“The European jazz guitarist – polyphony and orchestration in original music”

---

Dato: 17.05.22

Totalt antall sider: 31

## **Sammendrag**

Jeg vil utforske det å kombinere polyfoni og orkestrering fra vestlig klassisk musikk med improviserende jazzmusikere. Mitt mål er å skrive musikk som er melodios selv om den til tider kan være rytmisk eller harmonisk kompleks. Jeg vil gjøre dette ved bruk av kontrapunkt / motstemmer, flere lag i musikken, asymmetri, polyrytmikk og en behandling av ledetoner inspirert fra senromantikken. Ensemblet vil bestå av gitar, strykere, trompet, piano, bass, perkusjon og trommer. Det kunstneriske resultatet er preproduksjoner hvor jeg har komponert, arrangert, programmert / spilt alle instrumentene, samt produsert og mikset. Kan jeg, ved å bruke instrumenter, arrangementsteknikker, og kompositoriske virkemidler fra Bach til Wagner, fornye mitt eget uttrykk, som er en del av den nordiske jazztradisjonen?

## **Abstract**

I want to explore combining polyphony and orchestration from western classical music with improvising jazz musicians. My goal is to write music that is melodic as well as rhythmically and harmonically complex. I want to do this by using counterpoint / counter-voices, several layers in the music, asymmetry, polyrhythms and a treatment of lead tones inspired by late romanticism. The ensemble will consist of guitar, strings, trumpet, piano, bass, percussion and drums. The artistic result is presented as pre-productions where I have composed, arranged, programmed / played all the instruments, as well as produced and mixed. By using instruments, arrangement techniques and compositional instruments from Bach to Wagner, can I renew my own expression, which is part of the Nordic jazz tradition?

Takk til Roy Waade, øvrige forelesere ved Nord Universitet, medstudenter og familie

En spesiell takk til Andreas Aase

## Innholdsfortegnelse

<b>1.0 Innledning .....</b>	<b>1</b>
1.2 Prosjektets målsetting.....	2
1.3 Problemstilling.....	2
<b>2.0 Historiske spor og kontekster.....</b>	<b>3</b>
2.1 Orkestrert jazz – jazz med strykere.....	3
2.2 Gitarister og gitarlydens rolle innen improvisert musikk - noen utvalgte eksempler og refleksjoner .....	5
<b>3.0 Teorier og metoder for prosjektet .....</b>	<b>9</b>
3.1 Kunstnerisk utviklingsarbeid .....	9
3.2 Musikkvitenskap.....	10
3.3 Hermeneutikk.....	11
3.4 Musikkanalyse.....	11
3.5 Auditiv analyse.....	12
3.6 Autoetnografi .....	12
<b>4.0 Musikken.....</b>	<b>13</b>
4.1 Lonesome Battles .....	13
4.2 Blue Gravity – også forsøkt sett utenfra .....	16
4.3 Turn of Events .....	17
4.4 To the End.....	19
<b>5.0 Produksjonsteknikker.....</b>	<b>21</b>
<b>6.0 Avslutning .....</b>	<b>24</b>
<b>Kildeliste .....</b>	<b>26</b>
<b>Diskografi .....</b>	<b>28</b>

## 1.0 Innledning

Sommeren 1992 fant jeg en gitar på loftet og bestemte meg for å bli gitarist. Da storebror sa “Da e nok av halvgode gitaristar!” bestemte jeg meg for å bli god, nesten bare på trass. Den første helten var Mark Knopfler, og lykken var stor da jeg fikk en CD-spiller som kunne loope en sekvens. Denne ble flittig brukt, ikke minst til å plukke låter til det lokale bandet jeg spilte i. Høsten 1994 startet jeg på folkehøyskole med band og lydstudio som emner. Gitarlæreren min var klassisk utdannet og vi spilte flere klassiske stykker på gitar, men det var også her jeg ble presentert for jazz for første gang. En trompetist fra Estland introduserte meg for musikken til gitarist og komponist Pat Metheny, og jeg ble forelsket. Ikke bare i fraseringene, tonespråket, improvisasjonene, men også i de sterke komposisjonene og hvordan musikken, særlig i Pat Metheny Group, var arrangert for et større ensemble. Den var både fengende lett, sangbar og melodøs, samtidig som den var sofistikert og til tider ganske avansert både tonalt, harmonisk og rytmisk. Det er hevet over enhver tvil at dette lydbildet har satt dype spor i meg, både som gitarist og komponist. Da jeg i 1995 begynte å studere musikk oppdaget jeg Stravinsky, Debussy, Ravel og Wagner samtidig som jeg satt fremst på stolen i satslæretimene. Koralsats og polyfoni har interessert meg siden den gang. Som gitarist har jeg vært innom de fleste stilarter fra klassisk via pop og country til tungmetall og frijazz (Torvik, 2021). I 1999 kom debutalbumet «Naken uten Gitar» (Gisle Torvik, 1999), som var en kvartett-innspilling med trommer, bass, piano og gitar med gjestesolistene Petter Wettre og Sigmund Groven. I årene som fulgte jobbet jeg mye i studio med mitt neste album. Det skulle imidlertid gå 10 år før dette så dagens lys. Albumet ble spilt inn flere ganger og representerte en bratt læringskurve for meg når det gjaldt studioproduksjon.

En annen stor inspirasjonskilde har vært Jim Hall. Han tenkte på gitaren som et orkester og var en mester i å spille melodisk, bruke motstemmer og frigjøre seg fra innøvde ‘licks’ og triks. I forlengelsen av at mitt vokabular av akkordomvendinger stadig utvidet seg, ble jeg mer og mer tiltrukket av de endeløse mulighetene som ligger i å spille og tenke lineært ‘gjennom’ akkordene. Det ble naturlig for meg å forankre grunnlaget for gitaruttrykket mitt i en slik horisontal retning. Med det mener jeg at selv om jeg tenker akkorder så tenker jeg like mye stemmeføring. For å få til dette spiller jeg nesten aldri mer enn 3 toner samtidig, under mottoet «keep your voicings liquid» (sitat tidligere Jim Hall-elev, Peter Bernstein, fra en time jeg hadde med ham i New York 2013). Tanken er at alle tre tonene som inngår i en akkord samtidig er ulike stemmer som kan bevege seg individuelt. På albumet «Tranquil Fjord» (Gisle Torvik, 2013) utforsket jeg hvilke utfordringer og muligheter jeg kunne finne med kun

gitar, bass og trommer. På albumet «Kryssande» (Gisle Torvik, 2014) komponerte og arrangerte jeg musikk for storband, og utnyttet mulighetene som ligger i hvordan flere lag av stemmer og kontrapunkt lar seg kombinere med improvisert musikk. Denne erfaringen har inspirert meg til å skrive mer polyfont, og nettopp det kommer til å være fremtredende ved mitt masterprosjekt (Torvik, 2021). Jeg vil nå forklare prosjektet og min målsetting.

### ***1.2 Prosjektets målsetting***

Jeg trives i skjæringspunktene mellom improvisert og arrangert, harmoni og dissonans, kompleks og enkelt, melankoli og optimisme. Kanskje skyldes dette at jeg er oppvokst mellom kontrastene fjord og fjell? Jeg vil utforske mulighetene som ligger i å kombinere stemmeføring, arrangement og polyfoni med improvisert musikk. Mitt mål er å skrive musikk som er melodios selv om den til tider kan være rytmisk eller harmonisk kompleks. Jeg vil gjøre dette ved bruk av kontrapunkt/motstemmer, flere lag i musikken, asymmetri, polyrytmikk og en behandling av ledetoner inspirert fra senromantikken (Torvik, 2021). Videre vil jeg bruke strykere som en integrert del av musikken. Strykere i jazz er ofte lagt på i etterkant av et kjerne-ensemble (se drøftinga av Metheny i kap. 2.1), og er ikke alltid en del av komposisjonsprosessens tidlige faser. All musikken i dette masterprosjektet er komponert, arrangert, spilt, produsert og mikset av meg selv. Jeg liker å gjøre det på denne måten fordi de ulike arbeidsformene overlapper hverandre og jeg kan eksperimentere med idéer. Planen videre er å spille inn musikken min med musikerne Espen Eriksen, Mats Eilertsen, Torstein Lofthus, Tine Thing Helseth og strykere fra Trondheimsolistene. Det hele vil da kunne få et organisk sound og musikerne vil kunne bidra med sitt særpreg selv om mye er arrangert. En utfordring ved større ensembler er å skape rom i arrangementene for å ivareta musikernes individuelle uttrykk.

### ***1.3 Problemstilling***

Jeg vil utforske det å kombinere polyfoni og orkestrering fra vestlig klassisk musikk med improviserende jazzmusikere. Kan jeg, ved å bruke instrumenter, arrangementsteknikker, og kompositoriske virkemidler inspirert fra Bach til Wagner, fornye mitt eget uttrykk, som er en del av den nordiske jazztradisjonen? Under innspillingsprosessen etter dette masterprosjektet vil jeg bevare rom for det personlige uttrykket til hver musiker. Det er akkurat dette møtet mellom det arrangerte og det improviserte, personlige uttrykket jeg er ute etter.

## 2.0 Historiske spor og kontekster

Før jeg diskuterer prosessene og produksjonene vil jeg redegjøre for hva jeg er inspirert av og hva som har bidratt til selve prosjektet, samt relevante historiske spor og kontekster. Valget falt på å dele dette opp i et kapittel om orkestrert jazz med hovedfokus på jazz med strykere, før jeg videre vil se litt på jazzgitarens utvikling og viktige stilskapere for jazzgitar, med særlig søkelys på gitarlyd.

### 2.1 Orkestrert jazz – jazz med strykere

“Warning! This album contains added sugar” kan vi lese i en anmeldelse av Chet Baker på nettstedet AllAboutJazz.com (May, 2020). Både kritikere og publikum har ofte vært skeptisk innstilte til ulike forsøk på å blande strykeinstrumenter og jazzbesetninger. Når artister kjent for rytmisk driv, dynamikk, organisk lydbilde, intrikat samspill og improvisasjon, pakkes inn i det noen vil kalle for «sukkerspinn», blir resultatet etter en subjektiv oppfatning gjerne rolige ballader uten friksjon eller harmonisk spenst. Dette kan kanskje gi noen lyttere assosiasjoner til ‘easy listening’ eller bakgrunnsmusikk, som ofte er ufortjent. Jazz med strykere har en relativt lang historie. Jean Goldkette og Paul Whiteman brukte strykere i sine orkestre allerede på 20-tallet. Vi må så klart også nevne George Gershwin, og særlig stykket «Rhapsody in Blue» (George Gershwin, 1927), som han skrev for piano og orkester allerede i 1924. Han kombinerte elementer fra både klassisk musikk og jazz. Generelt sett kan vi si at jazz med strykere ofte er basert på klare, melodiske fraseringer heller enn eksperimentering i det harmoniske og rytmiske. Mange av de beste arrangementene ble gjort av komponister som kunne skrive for strykere uten å prøve å få dem til å swinge. I stedet for å gjøre for stort inngrep i arrangementene, ble strykerne et slags tillegg uten å være i veien for improvisatorene. Selv om «Charlie Parker *With Strings*» (Charlie Parker, 1949-1952) i dag er en klassiker, ble den ikke like godt mottatt av kritikerne, men den var visstnok Parkers favoritt av egne innspillinger (Crane, 2015). Strykere fascinerte ham, og han gjorde innspillinger med mindre stryke-ensemble. Selv om nevnte album etter min mening klarer å integrere strykere, så sitter jeg ofte igjen med en følelse av at det er to stilarter som opererer parallelt når jeg lytter til det. Jeg tror det har mye å gjøre med at Parker og rytmeseksjonen spiller swing og bebop, mens strykerne noen ganger spiller mot det mer impresjonistiske. Dette er på ingen måte ment som en kritikk eller noe negativt, bare en observasjon. «Fusion! Wes Montgomery *with Strings*» (Wes Montgomery, 1963) var hans første album med strykere, og er i all hovedsak et balladealbum, med unntak av sporet «Tune Up». Det tror jeg også er en av

grunnene til at jeg opplever 'kortere avstand' mellom gitar, rytmeseksjon og strykere her enn hos Parker. Creed Taylor startet CTI Records i 1967, og på mange måter kan vi si at Taylor var 70- og 80-tallets Glenn Miller. Et eksempel fra CTI sitt rikholdige arkiv er Chet Baker-albumet «She Was Too Good to Me» (Chet Baker, 1974), som inneholder arrangement for strykere og perkusjon fra Don Sebesky. Stort sett hører vi «jazzkvartert-soundet», men her og der kommer det orkestrale inn og tilfører en ekstra dimensjon i produksjonen (Torvik, 2021).

I 2018/2019 begynte jeg å eksperimentere i studio ved å bruke stryke-samples i mine nye komposisjoner og arrangementer. Overraskelsen var stor da Pat Metheny kom med albumet «From This Place» (Pat Metheny, 2020), særlig fordi ideene som utforskes på denne plata ligger så tett opp til mitt eget arbeid på denne tida. Metheny sier i tidsskriftet *Downbeat*: “Not as mere sweetening behind a soloist, as on many “with strings” albums, but as a vital compositional element enhancing the improvisations and ensemble playing of the quartet. In the way that CTI Records used strings on LPs in the 1960s and '70s, when arranger Don Sebesky would take a jazz instrumental riff and blow it up to symphonic proportions.” Trommeslager Antonio Sanchez forteller: “If we had known that there was going to be an orchestra there, we would have completely changed our plan. But since we were recording as a quartet, we were playing exactly the way that we would if we were playing live” (Lorge, 2020). Etter min mening er dette et fantastisk album, men jeg tillater meg å være litt kritisk til Methenys egen påstand om strykere som et kompositorisk element (Torvik, 2021).

Jeg kan ikke huske å ha sett en advarsel om at Stravinsky, Wagner eller Debussy er for «søte». Strykere er kanskje et av de rikeste musikalske virkemidlene vi har når det kommer til dynamikk, frasing, klang, tonespråk, etc. Derimot har utgivelsene i jazz-sjangeren ofte vært preget av en idiomatisk bruk av strykere. Finnes det unntak? Ja, utallige. Jeg vil trekke frem Jim Halls liveinnspilling fra Holbæk Jazzklub 3. april 1998. The Zapolski String Quartet bidrar på sporene «Thesis», «Quartet +4» og en versjon av Jimi Hendrix' «Purple Haze» (Jim Hall, 1998). Strykerne er ikke bare integrert, men utgjør en bærebjelke i arrangementene. Albumet «American Dreams» (Charlie Haden, 2002) med arrangementer av Alan Broadbent, Jeremy Lubbock og Vince Mendoza er et annet godt eksempel. Duke Ellington blandet europeiske klassiske elementer og instrumenter med jazz. Da Wagner kom med «Tristan und Isolde» (Wagner, 1865/2011), var det som om han banet veien fra romantikken inn mot samtidsmusikken. Hans måte å behandle ledetoner på ga grobunn for en helt ny og tilnærmet totalkromatisk måte å tenke, skrive, fremføre og oppleve musikk på. Selv om vi også her kan bruke en del trinnanalyse vil det være å strekke strikken så langt at vi må revurdere metoden.

Tar vi for oss Anton Weberns «Symphony Opus 21» (Webern, 1927/28/2014) blir det derimot meningsløst å snakke om funksjonsharmonikk (Torvik, 2021).

Det som skjedde i den klassiske musikken mot slutten av 1800-tallet, videre mot impresjonismen, men også mot samtidsmusikken på starten av 1900-tallet, har preget flere jazz-komponister og utøvere. Senere vil jeg drøfte hvordan denne tradisjonen har inspirert også meg til å tenke mer horisontalt, også når jeg improviserer.

## ***2.2 Gitarister og gitarlydens rolle innen improvisert musikk - noen utvalgte eksempler og refleksjoner***

Fordi dette er et svært lerret å bleke, har jeg valgt å fokusere på impulser som har vært viktige for min egen utvikling og tilhører jazzgitar-tradisjonen, uten radikale tonekunstnere som f.eks. Westerhus og Torn. Det bør nevnes at inspirasjonskildene mine alle er menn, noe som dessverre nok reflekterer tilstanden innen improvisert musikk gjennom det 20. århundre.

Eddie Lang (eg. Salvatore Massaro) ble en av de aller første kjente gitaristene innen jazz på slutten av 1920- og begynnelsen av 30-tallet. Han akkompagnerte og spilte med fiolinisten Joe Venuti samt legenden Bing Crosby (AllaboutJazz, 2009). Når vi hører på opptak av Lang fra 20-tallet så kan vi høre ham spille både melodilinjer og improvisasjon. Dette gjør Lang til kanskje den første som banet vei for gitaren som et soloinstrument i jazzen. Det er også lett å legge merke til at han hadde et større vokabular for akkordomvendinger enn sine samtidige gitarister. Han spilte på Gibson L4 og L5. L4 så dagens lys allerede i 1911 og var en akustisk rytmegitar med ovalt lydhull. I 1935 redesignet Gibson L4-modellen, og den kom nå med 2 f-hull slik vi kjenner dem fra typiske halvakustiske jazzgitarer. L5-modellen ble først produsert i 1923 og var den første modellen med f-hull (Alcantara, 2018).

Konstruksjonen av en L5 har mange likhetstrekk med en cello, som buet klanglokk og innvendige spant, for å projisere den akustiske lyden gjennom stemt treverk. Ikke før 40-tallet kom gitarene med innebygget mikrofon. Dette ble svært avgjørende i utviklingen av gitaren som soloinstrument siden det løste volumproblemene som gitarister ofte opplevde i f.eks. storband. Rundt 1936 monterte Charlie Christian en mikrofon på en akustisk gitar for å kunne spille gitarsoloer. Dette regnes som den elektriske gitarens tilblivelse, selv om det rent teknisk hadde blitt forsket på i en årrekke. I 1939 ble Christian hyret til å spille i Benny Goodmans sekstett (Leonard, 1960). Christian sitt solospill er sterkt inspirert av blåsere som for eksempel Lester Young, og han skal ha sagt at han ville få gitaren til å låte som en tenorsaksofon (Lee, 1940). På tross av sin korte levealder banet han veien for elektrisk gitar og gitarister som T-



Bone Walker, BB King og senere Jimi Hendrix. Han inspirerte også noen av jazzens største stilskapere som Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk og Miles Davis. En interessant observasjon er at det i dag selges stadig flere jazzgitarer med mikrofoner som etterligner den Charlie Christian brukte.

I kjølvannet av Charlie Christian fikk vi også en rekke av det vi kan kalle ikoniske jazzgitarister, som for eksempel Wes Montgomery. Jeg brukte mange timer i studietiden på å transkribere soloene hans. Den gitaristen som imidlertid har inspirert meg mest fra denne tradisjonen er Jim Hall. Han flyttet til Los Angeles i 1956 hvor han studerte klassisk gitar hos Vicente Gómez samtidig som han spilte i Chico Hamiltons kvintett, som ble assosiert med sjangeren cooljazz (Ferguson, 2003). Fra 1960 da han flyttet tilbake til New York deltok Hall på utallige innspillinger med alt fra duoer til store orkester-innspillinger med for eksempel Quincy Jones. Hans særegne stil kommer godt til syne i mindre besetninger der han utfordrer både arrangementer og dogmer i jazzgitar-verden, og vi kan høre veldig interaktive improvisasjoner. Han så på gitaren som et eget orkester og kunne med sitt overskudd og sin gode oversikt akkompagnere på en måte som frigjorde ham fra den idiomatiske og vertikale akkord-tankegangen. Spillet hans var svært dynamisk og han var ikke redd for å la det være mye luft mellom frasene eller akkordene. Jeg vil også trekke fram hans unike evne til å utvikle motiv og ideer i improvisasjonene sine. Hall har også inspirert meg når det kommer til lyden fra selve gitaren. Selv om tonen hans er veldig rund, så har den en akustisk karakteristikk som tydeliggjør fraseringene. Mitt album fra 2013 er nesten en hyllest til ham når det gjelder gitarlyd. Da jeg var i New York for å lansere albumet fikk jeg en avtale om å komme hjem til Hall for å spise lunsj med ham. Samme dag måtte han melde avbud på grunn av helsen og han døde dessverre et par måneder senere.

En annen som også er inspirert av Jim Hall men som revolusjonerte jazzgitaren på sin egen måte, er tidligere nevnte Pat Metheny. Debutalbumet *Bright Size Life* (Pat Metheny, 1976) ble spilt inn i desember 1975 i Tyskland med produsent Manfred Eicher fra selskapet ECM. Albumet fikk lite oppmerksomhet da det kom, med omlag 800 solgte album, men har senere blitt genierklært og har havnet på «The Smithsonian's Collection of Classic Jazz». I intervju med Rick Beato forteller Metheny at Gary Burton spilte en mye viktigere rolle som produsent enn det Eicher gjorde (Beato, 2021). I 1977 startet han samarbeidet med pianisten og tangentspilleren Lyle Mays som han året etter dannet Pat Metheny Group med. De oppnådde eventyrlig suksess og fikk flere låter inn på Billboards pop-liste, såkalte cross-over hits. Vi kan si at Pat Metheny Group ble jazzens Pink Floyd og de fylte etterhvert store stadion-konserter med sin fengende og sjangeroverskridende jazz. Bandet forlot ECM på

begynnelsen av 1980-tallet fordi Metheny ønsket å bruke mye mer tid i studio til å skape et større og mer komplekst lydbilde. Dette brøt med Eichers dogmatiske tankegang som dikterte to dager til innspilling og én dag til miksing (Beato, 2021). Methenys arbeid som gitarist og komponist har vært enestående. Jeg tror de fleste gitarister vil kunne kjenne ham igjen i løpet av to sekunder. Han har alltid spilt på archtop-gitarer, tidlig i karrieren en Gibson ES 175, og senere Ibanez signaturmodeller, med tonekontrollen nesten helt nede, noe som gir en relativt mørk klang. Dette er særlig fremtredende i mindre formater som trio. Ved større Pat Metheny Group-produksjoner er gitarlyden noe lysere. Han bruker et mykt plekter og treffer strengene med den runde enden på siden av plekteret. Videre bruker han også i utstrakt grad glissandi opp og ned samt mye venstrehånds-legato for å skape dynamikk og fraser som er inspirert av blåseinstrumentalister. Metheny har alltid vært opptatt av, og utnyttet, teknologi i sitt virke. Siden slutten av 70-tallet har han brukt et treveis oppsett med et rent/tørt signal i én høyttaler, mens han forsinker signalene med henholdsvis 14 ms og 26 ms til to andre høyttalere ved hjelp av to Lexicon Prime Time effektprosessorer. I tillegg skaper prosessorene en subtil variasjon i tonehøyde, noe som er med på å skape et enda større stereobilde. Han bruker også en diskret delay på 450-500 ms (patmetheny.com). Metheny var en av de første til å gjøre dette, i alle fall innen jazz, og jeg vil påstå det finnes få moderne jazzgitarister som ikke bruker delay i dag. I seinere tid har dette treveis-oppsettet blitt erstattet med fysisk mindre løsninger, som for eksempel Kemper-prosessorer (Andreas Aase, personlig kommunikasjon, mai 2022). Han var også veldig tidlig ute med å bruke gitar-synth, en Roland GR-300, for å skape en horn-lignende tone. Et godt eksempel på bruk av dette finner vi på låten «Are You Going With Me» fra albumet «Offramp» (Metheny, 1982). Man kan kanskje påstå at det The Beatles gjorde for pop og rock på slutten av sekstitallet med å bruke studio som et forskningslaboratorium på nye lydbilder, gjorde Metheny til en viss grad innen jazzen fra 70-tallet. Men det var langt fra teknologien som alene skapte lydbildet til Metheny. Hans måte å frasere på samt de melodiske vokallignende linjene er fremtredende om han spiller enkle pentatoniske fraser eller beveger seg i grenselandet mot 12-tonerekker. Han er en mester i å utvikle ideer både som utøver og komponist, og allerede på debutalbumet var han uredd for å spille enkle treklanger, noe som på den tiden var uvanlig i jazz.

Kurt Rosenwinkel (født 1970 i Philadelphia) er kanskje den jazzgitaristen som har gjort mest inntrykk på meg de siste tiårene. I starten av karrieren turnerte han mye med sin mentor Gary Burton, på samme måte som Metheny hadde gjort noen år tidligere. Siden 1995 har Rosenwinkel turnert og spilt inn plater både som komponist og bandleder. Stilen hans er sterkt påvirket av jazzgiganter som John Coltrane, Bud Powell, Keith Jarrett og Pat Metheny,

men han har også utviklet sin egen stemme som karakteriseres av legato linjer og en utstrakt bruk av effekter som delay og reverb. Han har et rytmisk, harmonisk, melodisk og teknisk overskudd jeg ikke har hørt hos noen annen gitarist. Vi kan ofte høre at han akkompagnerer seg selv nærmest som en pianist under sine egne soloer, som på trioalbumet «Reflections» (Kurt Rosenwinkel, 2009), samtidig som han uttrykker harmoniene med linjer, slik vi er vant til å høre fra de beste saksofonistene. Mange jazzgitarister holder seg i tradisjonen med en ganske puritansk gitarlyd som refererer tilbake til Charlie Christian. Rosenwinkel derimot, kjører ofte gitar-signalet gjennom en rekke effektpedaler. I enkelte settinger bruker han signalbehandling for å skape helt nye lydbilder fra gitaren, som på albumet «Searching for the Continuum» (Kurt Rosenwinkel, 2019). Som solist har han gjennomgått en klar utvikling mot å redusere selve attacket i tonen ved hjelp av elektronikk. Etter en konsert han spilte på Nasjonal Jazzscene / Victoria torsdag 17. mars, ble Rosenwinkel og jeg stående og prate en times tid om løst og fast. Det stadig tilbakevendende temaet var likevel gitarlyd og ikke minst bruken av elektronikk i jakten på nye lydbilder. Det slo meg at vi hadde mange felles utfordringer selv om uttrykkene våre til tider er relativt forskjellige. Det gledet meg at han ville komme på besøk i studioet mitt ved neste Oslo-besøk for å prøve ut noen av mine løsninger. Selv om Rosenwinkel har en veldig tydelig gitarstemme, så er han hele tiden på vei mot noe nytt, noe som gjør det enkelt å trekke paralleller til legenden Miles Davis.

Mange gitarister har fått høre at «det sitter i henda», selv om en hel industri lever av forestillingen om at vi kan kjøpe oss til vårt nye sound med stadig nye effektpedaler. Jeg husker Jennifer Batten fortalte at hun ved en lydprøve, hvor Jeff Beck stod like ved siden av, tenkte at «nå skal jeg endelig låte som Jeff Beck». Hun spurte om å få prøve gitaren med utstyret hans og ble overrasket over hvor langt unna Jeff Beck det låt (J. Batten, personlig kommunikasjon, 2005). Jeg kan med hånden på hjertet si at jeg har brukt omtrent like mye tid på å skru og forske på gitarlyd som å øve. Særlig i live-situasjoner har jeg ofte slitt med å føle at den lyden jeg har oppe i hodet ikke kommer ut gjennom gitarforsterkeren. Ved å studere flere konsertopptak av meg selv har jeg kommet frem til at de gangene jeg har vært misfornøyd med gitarlyden overkompenserer jeg med å spille altfor mye. I disse tilfellene tar jeg meg ofte ikke tid til å utforme og frasere linjene like bra fordi jeg ikke klarer å nyte lyden av min egen gitarstemme.

Gitarlyd og frasering står altså i et dialogisk forhold til hverandre. Jeg trenger det jeg oppfatter som god lyd for å spille bra, og jeg må spille bra for å få god lyd. Det er ingen tvil om at det som treffer gitarstrengene, altså fingre og plekter samt måten vi fraserer på, kanskje har mest å si for lyden. Men å forske på ulike teknikker samt plekter, mikrofoner,

konstruksjon av gitar, forsterker, effekter og signalbehandling påvirker oss og kan inspirere oss til å spille på en annen måte enn vi gjorde før. Til sammen blir dette et intrikat nettverk av mange parametere som det tar lang tid å utforske. For meg er dette en eviglang reise som innimellom skaper frustrasjon, men mest av alt inspirasjon og glede over å stadig være i utvikling. Jeg har laget mine egne plekter av ulike tresorter, brukt plekter av stein, og ulike komposittmateriale. For 20 år siden måtte jeg spesialbestille strenger for å få dem tykke nok. I dag bruker jeg helt vanlige .010 elgitarstenger fordi det personlige uttrykket og frasingene kommer klarere frem, i tillegg gir de en mye rikere overtonerekke. Jeg har også drevet mye med bytting av mikrofoner, potetre og kondensatorer i gitarene mine. Siden jeg nesten alltid spiller med tonekontrollen et godt stykke ned, går mye av lyden min gjennom kondensatoren i tonekontrollen. Favoritten er gamle paper/oil-kondensatorer. I skrivende stund jobber en spansk gitarmaker med å konstruere en gitar spesielt for meg. Siden det allerede har blitt tatt flere hundre valg i denne prosessen blir det for omfattende å gå inn i den her. Selve frasingen, samt dynamikk og anslag, av en linje har mye å si for lydbildet. Når jeg spiller melodier eller improviserer maler jeg ofte ut enkelte toner som ikke er kvantiserte. Her prøver jeg å tenke mer som en vokalist, hvor frasingen blir viktigere enn at hver tone er helt metronomisk presis. Dette er jeg veldig bevisst når jeg noen ganger faller for fristelsen til å redigere et opptak i Pro Tools. Selv om det er mulig å få alt 'perfekt' på denne måten vil jeg også miste spenst og liv i frasingene. Jeg vil nå gå gjennom noen teorier og metoder jeg mener det er viktig å være bevisst i min forskning.

### **3.0 Teorier og metoder for prosjektet**

Metodologi teoretiserer sammenhengen mellom konkrete metodevalg og vitenskapsteori (Krogtoft & Sjøvoll, 2018, s. 246). Vi skiller mellom kvalitative og kvantitative metoder. Kvalitet betyr her at en søker typiske trekk eller egenskaper i forskningsfeltet og ikke vurderinger av om noe er godt eller dårlig. Mitt prosjekt er kvalitativt, og valg av teori og metode vil gjenspeile dette. Kapittel 3.2 til 3.6 er basert på utdrag fra min eksamen i teori og metode fra 2021 (Torvik, 2021).

#### ***3.1 Kunstnerisk utviklingsarbeid***

Kunstnerisk utviklingsarbeid i Norge tar utgangspunkt i kunstnerens særlige erfaring og refleksjon, og er slik i overensstemmelse med kategorien *research in the arts*. Kunstnere utvikler de arbeidsformer som viser seg å føre fram til kunstnerisk resultat. Metoder kan være

individuelle eller spesifikke for det enkelte kunstfelt. Fagområdet kunst har en eksperimentell karakter, hvor kritisk prøving, utfordring og omveltning av metoder ligger i fagområdets kultur. Refleksjonen som inngår i kunstnerisk praksis, om innhold, prosess og metoder, er sentralt i kunstnerisk utviklingsarbeid. I 2006 beskrev Henk Borgdorff tre ulike begreper knyttet til forskning og kunst: *research on the arts* som søker mot valide konklusjoner om utøvende kunst fra et teoretisk ståsted, *research for the arts* som er anvendt forskning i snever forstand, og *research in the arts* hvor den utøvende kunsten er essensiell for både prosessen og resultatene (Borgdorff, 2006). Han har videre beskrevet hvordan kunstneriske metoder og prosesser bærer fram kunstnerisk utviklingsarbeid, og hvordan dette er en avgjørende kvalitet i denne type forskning:

- genererer kunnskapsutvikling på kunstnerisk grunnlag
- artikulere og tematisere faglige spørsmål gjennom kunstnerisk praksis og refleksjon
- utvikler og utfordrer et bredt spekter av uttrykks- og dokumentasjonsformer
- etablerer arenaer for faglig deling både for prosess og resultat
- kvalifiserer refleksjon i institusjonene gjennom faglig kontekstualisering og kritisk drøfting
- bidrar til og utfordrer kunstnerisk praksis og kunstfeltets diskurser
- styrker kunstnerisk kompetanse i samfunnet (Borgdorff, 2010).

Kunstnerisk utviklingsarbeid bidrar til å oppfylle lovens forpliktelse i § 1-1 om å formidle kunnskap om virksomheten og utbreder forståelse for prinsippet om faglig frihet og anvendelse av vitenskapelige og kunstneriske metoder og resultater, både i undervisningen av studenter, i egen virksomhet for øvrig og i offentlig forvaltning, kulturliv og næringsliv. Mitt prosjekt plasserer seg i all hovedsak som et kunstnerisk utviklingsarbeid, men inkorporerer også noen andre forståelsesmåter i tillegg.

### **3.2 Musikkvitenskap**

Musikkforskning handler om systematiske undersøkelser av partiturer, manuskripter, innspillinger eller instrumenter. Like viktig for musikkvitenskapen i dag er studier av musikkopplevelser, fremføringer, bruk, forbruk, produksjon og formidling av musikk (Ruud, 2016, s. 15). Gjennom ulike fagfelt kan vi finne ulike perspektiver inn mot studiet av musikk som eksempelvis musikkpsykologi, musikkterapi, musikkantropologi, musikk sosiologi, musikkestetikk og musikkfilosofi, musikkhistorie og historiografi, musikkanalyse, foruten musikkpedagogikk. Faget oppstod i Tyskland på 1800-tallet og ble nært knyttet til en musikalsk tradisjon skapt av tysk-østerrikske komponister som Bach og Handel, Mozart og Beethoven, Wagner, Brahms og Schönberg. Musikkforskerne bidro til å skape et publikum

med bestemte innstillinger til musikk og bestemte lyttevener ('kontemplativ lytting'). Musikken ble betont som en kunstform som kunne studeres uavhengig av dens samfunnsmessige eller politiske roller (Middleton, 1990, s. 106-107). Jeg bruker til en viss grad verkanalyse av min egen musikk som for eksempel i avsnitt 4.2, og til en viss grad musikkpsykologi når jeg skildrer hvilke tilstander jeg motiveres av til å skrive musikk, for eksempel i avsnitt 4.1.

### ***3.3 Hermeneutikk***

Utover empiri og logikk som kunnskapskilder, bygger hermeneutikken på innlevelse. Hermeneutikken handler om å forstå ved å se inn i seg selv (introspeksjon) og bruke sine egne forforståelser til å forstå andre menneskers følelser og opplevelser (empati). Vi tolker verden omkring oss uatskilt fra oss selv, så det kan være vanskelig å forstå hvilke 'briller' vi oppfatter og tolker alle mulige multimodale signal og opplevelser gjennom (Torvik, 2021). For hver runde i den hermeneutiske sirkelen hvor man veksler mellom del og helhet, vil vi forhåpentligvis komme ut på et høyere erkjennelsesnivå. Denne sirkulariteten betraktes som en fruktbar prosess som åpner for en stadig dypere forståelse av meningen (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 237). Denne prosessen er gjennomgående i dette prosjektet i form av at jeg veksler mellom mange roller, samt at jeg ofte går inn og jobber med små detaljer, før jeg prøver å lytte til musikken som en helhet.

### ***3.4 Musikkanalyse***

Musikkanalyse kan brukes til å oppdage empirisk verifiserbare forbindelser mellom forskjellige musikkstiler og sammenhenger som opererer langs historiske linjer (Ruud, 2016, s. 264). Musikkfenomenologen Lawrence Ferrara opererer med tre nivåer i analysen: syntaktisk, semantisk og ontologisk. Dette er en tredimensjonal tekstur av mening der nivåene utsmykker og forsterker hverandre ved at deres atskilthet er organisk forbundet som deler av det samme stykket, skriver Ferrara. Ved å skifte perspektiv under lytting og rette oppmerksomheten mot ulike nivåer eller dimensjoner ved musikken, og deretter sammenlikne og sammenholde informasjonen vi får gjennom de ulike perspektivskiftene, kan vi få en forståelse, om ikke mer objektiv, så i hvert fall mer omfattende og sammenfattende enn ved tilfeldig og 'metodeløs' lytting. Etter å ha lyttet åpent og beskrevet syntaktisk, semantisk og ontologisk lytting, skal analytikeren foreta en avsluttende åpen lytting med en påfølgende beskrivelse hvor meningen synliggjøres i et kontrapunktisk design av meningsdimensjoner

(Ferrara, 1984, s. 360). Disse perspektivskiftene er grunnleggende i mine arbeidsmetoder. Om det dreier seg om arrangering eller lydbearbeiding bruker jeg åpen lytting for å høre om det jeg gjorde på et detaljnivå bidrar til det helhetlige lydbildet og stykkets underliggende mening.

### ***3.5 Auditiv analyse***

På 1960-tallet startet en revolusjon innen musikkteknologi, og innspillingene / masteren i musikkproduksjon fikk definerende status. Musikkforskeren Richard Middleton mente analysemetodene lå bak den musikalske og teknologiske utviklingen (Middleton, 1990). Når musikk defineres ut fra et partitur blir fort det visuelle overkommunisert, mens det som ikke kan noteres blir underkommunisert (Middleton, 2000, s. 4).

Begrepet 'sound' kan ofte være diffust og vanskelig å transkribere. Vi kan beskrive sound som et tverrsnitt av lyden. De fleste innen en bestemt kulturkrets vil kunne kjenne igjen en produksjon av ABBA ved kun å høre et halvt sekund. Vår opplevelse av lydstrømmen / lydbildet, avslører lytteeksempelet. På den objektive siden kan du beskrive hva som skaper et sound og hvordan det er produsert: instrumentering, arrangement, opptaksteknikk, akustikk og alle endeløse muligheter og valg som i dag ligger i digital lydbearbeiding, for eksempel av tonehøyde og rytmikk, kompresjon, 'equalizing', klang, filtre, moduleringer, automasjon av volum, og så videre. Vi kan på den subjektive siden si noe om hvordan lydbildet oppleves og gir mening i seg selv eller kontekstuel. Som produsent er gjerne jobben din å finne et sound som matcher låten. Men etter den digitale revolusjonen i musikkteknologi er det ikke uvanlig at vi jobber mot et sound til og med før melodien er på plass. Når vi i dag blar gjennom et stort antall låter i høy fart på strømmetjenester er det nettopp lydbildet vi rekker å få et inntrykk av, og er den viktigste faktoren for om dette er noe vi vil høre mer på. For flere artister og produsenter er nettopp lydbildet det viktigste varemerket (Torvik, 2021). Auditiv analyse vil være en aktuell forståelsesmåte for meg i form av lyttesesjoner til min egen musikk underveis i prosessen, gjennom at jeg endrer komposisjonene eller visjonen om det totale lydbildet for den enkelte komposisjon.

### ***3.6 Autoetnografi***

Autoetnografi er en selvreflekterende form for skriving som brukes på tvers av ulike fagområder, og er en form for kvalitativ forskning der en forfatter bruker selvrefleksjon og skriving for å utforske anekdotisk og personlig erfaring og koble denne selvbiografiske

historien til bredere kulturelle, politiske og sosiale betydninger og forståelser. Det autoetnografiske perspektivet er et tveegget sverd. Selv om forskning utført fra innsiden kan gi verdifull innsikt, er det samtidig en risiko for at man ikke er objektiv nok. Når forskeren selv er del av «det som blir forsket på» dukker spørsmål om troverdighet opp (Freeman et al., 2007). Det kan oppstå skepsis til forskningen, hvis forskeren blir for nær seg selv. Det handler om å finne en god måte å takle dobbeltrollen utøver-forsker på. Også i en analyse av min egen musikk vil metaforene gi oss en beskrivelse av musikken hvor faguttrykkene ikke strekker til. Mitt valg av beskrivelser har begrenset universell verdi, fordi individer lager forskjellige 'bilder' ut fra sin egen forståelseshorisont. Analysen inneholder dermed en subjektiv fortolkning, og her vil ulike personers analyse kunne gi helt ulike resultater (Torvik, 2021). I kunstnerisk utviklingsarbeid er det ikke mulig å være objektiv. Jeg vil nå ta for meg de fire komposisjonene som utgjør kjernematerialet i dette prosjektet, og redegjøre for mine metoder og valg. Videre vil jeg drøfte resultatet.

## **4.0 Musikken**

I de kommende kapitlene kommer jeg til å diskutere de fire komposisjonene mine fra litt ulike vinkler. Hvilke refleksjonsmåter jeg velger, er styrt av rent musikalske instinkter; iblant er konvensjonell verkanalyse mest formålstjenlig for å uttrykke hva jeg mener er essensen i en låt, andre steder går jeg inn i følelsesmessige sider ved unnfangelsesøyeblikkene, med et håp om at lytteren opplever noe av det samme som meg (selv om det naturligvis ikke er noe man kan detaljstyre). Av og til er det teknologiske valg som hjelper meg fram til uttrykket mitt. Motivasjonen min for å bruke disse ulike refleksjonsformene er rett og slett å slippe lytteren inn i hvordan jeg arbeider og forholder meg til musikken min, og inspirasjonskildene som ligger bak den; prosessen foregår ikke skjematisk og forhåndsdefinert, men heller på musikkens skiftende premisser, på mange simultane nivåer.

### ***4.1 Lonesome Battles***

Jeg mener at denne innspillingen illustrerer hvordan jeg forsøker å skape horisontale gitarlinjer gjennom akkorder, for så å overføre den samme tankegangen til strykearrangementet. Som rettesnor henter jeg estetiske og ideologiske impulser fra både jazz og klassisk musikk. Komposisjonen ble til ved at jeg først lagde den stigende akkordrekken som spilles i begynnelsen. Man kan se på denne bevegelsen som akkorder der topp- og bunnstemmen beveger seg trinnvis (med en mellomstemme i tillegg), men jeg hører i stedet



tre selvstendige stemmer. Grunn-ideen til denne akkordrekken er inspirert av «They Won't Go When I Go» (Stevie Wonder, 1974). Wonder holder seg i e-moll på versene med akkordene;

Em – B7/F# – Em/G – Am6 – Em/B – Am6 – G – B7 – Em<sup>1</sup>

Som vi ser har vi en trinnvis bass og en akkordrekke som lett lar seg spille med god stemmeføring på gitar. Jeg hører harmonikken hans som nesten koral-aktig, og har alltid hatt stor sans for ideen. Dette er en av mine favorittlåter, og selv om jeg ikke hadde den bevisst i gehøret da jeg skrev «Lonesome Battles» er det veldig tydelig for meg at det er denne komposisjonen og arrangementet av akkordrekken som gav meg ideen.

Dersom vi forenkler akkordskjemaet på «Lonesome Battles» får vi denne rekken:

Am – E7 – Am – G7 – Cm – Fm – Dm – A7 – Am – Gm

Ved første øyekast så ser vi tydelig at her moduleres det flere ganger til nye tonearter. Dersom vi noterer ned besifringen slik min komposisjon ble til med ledetonene, og slik jeg spiller akkordrekken på gitar får vi følgende:

Am F/A – E7/B – Am<sup>^</sup>/C – G7/D – Cm<sup>^</sup>/Eb –

Fm Cm/Eb – Dm Bb/D – A7/C# – Am<sup>^</sup>/C – Gm<sup>^</sup>/Bb

Jeg har valgt tittelen «Lonesome Battles» for å uttrykke noe om ensomme kamper vi alle kjemper fra tid til annen, og ideen min var at jeg ville få musikken til å høres ut som en kamp om å komme seg videre, og skuffelsen over å stadig komme tilbake til start. For å få til dette har jeg brukt en bassgang som beveger seg oppover og modulerer til nye tonearter, for så å snu og vende trinnvis tilbake til utgangspunktet i a-moll. Modulasjonene og behandlingen av ledetonene er sterkt inspirert av senromantikken i klassisk musikk. Selv om akkordrekken inneholder en melodi i seg selv begynte jeg å skrive et tema over den. Her falt det naturlig for meg å ha en enkel melodi hvor et kort motiv bestående av fem toner blir sekvensert gjennom akkordrekken og understreker modulasjonene. Jeg oppdaget så en mulighet for å utvikle temaet over de samme akkordene. Ved akkordrekkas andre gjennomspilling flyttes temaet en oktav opp og endrer seg halvveis ut i akkordrekken. Temaet blir gjentatt enda en gang med en ny variasjon i melodien, men i takt 8 moduleres det inn til en forløsende B-del i d-moll. Siden A-delen hele tiden er på vei et sted, tenkte jeg at på B-delen burde jeg få det harmoniske til å lande.

Jeg lagde først en skisse hvor jeg spilte melodien på gitar, oppå mitt eget gitarakkompagnement. Deretter programmerte jeg enkle trommer og bass for å ha et underlag. Jeg spilte også inn et enkelt piano som viderefører ideen fra komp-gitaren, men hvor jeg også

---

<sup>1</sup> Jeg bruker det internasjonale /engelske systemet med B og Bb.

varierer spillet litt. Nå kunne jeg endelig ta fatt på strykerarrangementet. Her hadde jeg allerede en idé om å bruke elementene fra gitar-akkompagnementet, og så videre en mulighet for å kunne legge de ulike temaene oppå hverandre for å få en flerstemt melodi på A-delen, for så å bruke dette til utvikling i arrangementet.

Etter presentasjonen av gitararrangementet spiller andrefiolin tema mens cello spiller bassgangen. For å skape harmonisk og melodisk utvikling, samt dynamisk oppbygning, tar første fiolin over tema i tredje runde av A-delen. Her valgte jeg også å doble cellostemmen med kontrabass en oktav under. Videre lagde jeg en stemme i bratsj ut fra motivet til gitararrangementet. Med noen små modifikasjoner kunne jeg nå legge tredje variasjon av tema oppå første variasjon og legge disse til henholdsvis første- og andrefiolin i tredje repetisjon av A-del. Her virket det naturlig for meg å sette inn trommene. Jeg prøvde først med ulike rytmemønstre spilt med trommestikker, men fant etterhvert ut at vispekomp kledde uttrykket bedre. Ved fjerde repetisjon av tema slipper gitaren taket i figuren og går over til melodilinjens inn i et forløsende B-tema. Siden akkordene i gitaren her forsvinner valgte jeg å sette inn piano for å kunne spille melodien på gitar og få en variasjon i lydbildet på B-delen. I første utkast gikk arrangementet rett inn i en gitarsolo, men etter å ha jobbet en stund med dette innså jeg at jeg ville utnytte strykerne, og skrev derfor et nytt parti. En første tanke var at cellostemmen, som hadde spilt bassfigur så langt, kunne få mer interessant materiale innenfor konstellasjonene i en oktett. Jeg besluttet derfor å bruke bass, trommer, bratsj og cello. Ved å leke meg på midi-klaviaturet med bare cello-sample havnet jeg fort inn i noe som lignet en etyde. I denne prosessen ble det naturlig for meg å endre akkordene litt for å få en variasjon fra A-delen. Da jeg var fornøyd med cello-stemmen ble det klart for meg at bratsj-stemmen burde være veldig enkel. Etter å ha lyttet gjennom cello-stemmen et par ganger hørte jeg for meg bratsj-stemmen og spilte den rett inn. Når denne delen så var på plass ble det naturlig for meg å gå over til en improvisert del med utgangspunkt i A-delen og akkordene fra den nye delen fra cello-partiet. Her hadde det vært naturlig å improvisere en gitarsolo i en live-situasjon i studio med musikere som kan reagere og spille ball med hverandre. Siden det ikke var et alternativ grunnet både pandemi og økonomi, måtte jeg gjøre det beste ut av det på egenhånd. Derfor valgte jeg å bruke en del tid på å utvikle trommene under gitarsoloen så jeg hadde noe å spille opp mot. Videre prøvde jeg å variere piano-spillet litt med de begrensningene jeg har som pianist. For å få en utvikling og for å øke intensiteten valgte jeg å utvikle strykerarrangementet enda litt mot slutten av gitarsoloen og særlig for å bygge opp mot B-delen. For at ikke denne skulle bli for lik melodien valgte jeg her å lage en litt annen stemme i første fiolin.

#### **4.2 Blue Gravity – også forsøkt sett utenfra**

Dette er også en preproduksjon spilt og laget kun ved hjelp av samples og innspilt gitar. Spesielt synes jeg pianoet ikke er variert og dynamisk nok, siden jeg ikke er pianist. Allikevel kan jeg på denne måten sy sammen alle elementene til et ferdig arrangement og en preproduksjon som forhåpentligvis vil gi en klar retning for det endelige resultatet. Vi kan også høre tekstløs vokal som jeg synger sammen med gitaren på B-delen. Her spiller også trompet unisont med gitar for å gjøre meloditonene fyldigere, med mer sustain.

Komposisjonen starter med 60 celloer som spiller 'sul ponticello'. Her ønsker jeg å skape en umiddelbar følelse av sårhet, melankoli og kanskje en fornemmelse av mørke krefter som lurder i sivet? Samtidig prøver jeg å bygge opp en spenning, en antesipasjon, på at noe skal komme. Etter 17 sekunder begynner første fiolin å sakte spille et tema mens celloene fremdeles ligger på en dyp c med masse overtoner. Dette kan kanskje virke allegorisk: noe som stiger opp fra asken. Etter en kort pust spilles temaet igjen, denne gang med fullt strykeensemble. Nå blir tema satt sammen med harmonier og motstemmer, og pulsen er nå 56 bpm. Det hele kan skape assosiasjoner tilbake til Bach og koralsats, men med en senromantisk behandling av ledetoner. Strukturelt består A-delen av tre takter i 4/4 og en 2/4-takt, noe som gir en sirkulær bevegelse, som om temaet hele tiden er på vei videre et sted. Dette understrekes av det harmoniske og ledetoner som ikke blir forløst. Akkordene presenterer seg i følgende rekke:

G7b9/F Ebmaj7add13 G+/F Ab6 Bbadd11 Abmaj7#11 G7b9/B

Umiddelbart ser vi at A-delen nå starter med en alterert dominant med septim i bass, og fremstår ikke som den mest idiomatiske akkordrekken i et standard jazzrepertoar. Vi hører også gjennomgangstoner hvor vi kan trekke linjer tilbake til barokken. Jeg prøver å få det horisontale til å være minst like toneangivende som det vertikale. Det er utstrakt bruk av ledetonen b, men siden den aldri får lov til å lande på C-moll, prøver jeg å ikke forløse spenningen. Vi får en kort pust før det kommer en Fm/G-klang som går over i en G7sus4-klang. Så kommer gitar, bass og perkusjon inn, og tar oss med videre inn i et nytt landskap, men celloene som spiller 'sul ponticello' slipper ikke taket. Jeg vil at mørket skal holde litt tak i lytteren fremdeles. 1 minutt og 20 sekunder ut i låten slipper celloene taket, og vi går inn i en formdel med perkusjon som driver musikken fremover i det jeg hører som en slags optimistisk melankoli. A-temaet vi hittil har hørt i fiolin, blir her overtatt av piano. På dette strekket kommer improviserte linjer fra gitaren der jeg prøver å tenke på folkemusikalske og nesten orientalske fraseringer. Gitaren kommer inn med et nytt tema, deretter blir tema

repetert en oktav over, nå også med strykerne. Nå hører vi intensiteten bygge seg opp og endelig, 2:05 ut i låten, får vi forløsningen til C-moll. Gitaren spiller nå tema på B-delen, som vi kan kalle et refreng. Det hele låter stort og kanskje litt pompøst. I tillegg til å ha en harmonisk funksjon, spiller også strykerne her motstemmer til melodien. B-delen består av 3 takter, og blir repetert. Andre gang går melodien over i et melodisk moll-løft. Selv om vi nå har vært inne i et litt mer optimistisk landskap minner strykerne oss på at det såre ikke er langt unna. Ut fra en ny dissonans springer det frem et parti med kun piano og gitar. Dynamikken blir dempet, og en ny variasjon av A-delen presenteres. Denne går videre inn i en gitarsolo / improvisasjon som hele tiden bygger seg opp. Strykerne kommer inn, og her hører vi en kombinasjon av arrangement og improvisasjon. Det hele avsluttes i en Cmaj9-klang, og vi går over til et kort improvisert gitarparti før vi er i tilbake i A-del, som tar oss direkte inn i refrenget. Etter refrenget står gitaren igjen nesten alene og spiller en linje i melodisk moll-tonalitet før det hele avsluttes med en massiv crescendo hos alle strykerne. Lydbildet er ganske eklektisk, og man kan høre sterke bånd til både jazz, etniske folketonar, klassisk, og filmmusikk a la Hans Zimmer - det sistnevnte særlig på grunn av den utstrakte bruken av massive stryke-samples som f.eks. 60 celloer. Men selve arrangementet og komposisjonen bidrar etter min mening også til det filmatiske uttrykket (Torvik, 2021).

Strukturen og periodene er asymmetriske, noe som gir en sirkulær bevegelse som hele tiden holder på spenningen. A-delen består av sekvenseringer, og fiolinmotivet er fire toner som blir sekvensert oppover og består kun av fire deler. Melodilinjen i gitar er et motiv bestående av seks toner som også blir sekvensert oppover i registeret, men med synkoperte rytmer og aksenter på underdelingene, slik at temaene blir mer uttalt polyfone.

Ved å analysere instrumenteringen finner vi klare tradisjoner fra jazz med akustisk trommesett, kontrabass, piano og archtop gitar. Lydbildet fra selve denne kvartetten er idiomatisk for nordisk jazz, slik jeg opplever det. Det samme kan vi gjøre med strykerne, hvor stemmeføringen og frasingene har sterke røtter fra romantikken, mens når jeg analyserer det auditivt mener jeg å høre parallellene til for eksempel Hans Zimmer. Ved å fokusere på små detaljer kan vi også høre at tam-trommene og perkusjonen har en stor og lang romklang, ikke ulikt moderne orkestral filmmusikk (Torvik, 2021).

### ***4.3 Turn of Events***

Komposisjonen «Turn of Events» er også foreløpig en preproduksjon spilt og laget kun ved hjelp av samples og innspilt gitar. En stor utfordring her er å skape dynamikken, variasjonene og et lydbilde som nærmer seg noe gode musikere og ikke minst hva en god trommeslager og

perkusjonist ville skapt. MIDI-teknologien har sine klare begrensninger, men jeg håper og tror denne preproduksjonen vil tydeliggjøre musikkens budskap, kompositoriske temaer og motiver, samt arrangement. Et viktig element for dette stykket vil være å få trompet til å spille melodiene. Spesielt B-delen har lange toner i melodien hvor trompeten vil tydeliggjøre og artikulere melodilinjen på en fin måte og ikke minst kunne holde tonene lenger enn gitaren. Ved å bruke kompressor, distortion, delay og romklang får jeg mer sustain i gitartonen, noe jeg synes kler dette arrangementet, og jeg tenker den vil stå godt sammen med trompeten.

De fleste av oss har fått smake på at livet er komplekst og kan by på brå endringer. Denne tematikken er forsøkt gjenskapt i denne komposisjonen og produksjonen. Låten begynner med kontrabass som spiller en figur med flageoletter. Etter to takter kommer shakere inn og spiller kun på alle underdelingene, unntatt taktslagene, før vi får lavfrekvente trommeslag, som jeg tenker på som hjerteslag, fra takt 5. Disse slagene spilles av tupan og surdo, kommer inn hver femte åttedel og står i kontrast til underdelingen i taktarten. Dette er gjort som et bilde på at vår indre puls ikke alltid er synkron med omgivelsene, og at verden kan virke kaotisk. Videre henger fiolin og cello seg på kontrabassfiguren med pizzicato og holder denne når piano og kontrabass spiller en ny synkopert figur fra takt 9. Musikken bygger seg videre opp med mer perkusjon og trommer før vi får første melodi presentert av gitar fra takt 15. Rytmask er dette ganske komplekst, synkopert og polyrytmisk, og taktarten er nettopp 15/8 delt inn i 3 punkterte firedeler etterfulgt av 3 firedeler. Slike heteropodiske taktarter finner vi blant annet i folkemusikk, som jeg både har vokst opp med og blitt inspirert av. Melodilinjen alene antyder en d-moll-tonalitet hvor 6. trinnet unngås, mens akkordunderlaget og bass-stemmen 'tilslører' tonaliteten noe med akkordene:

Bb Am/C Dm D7b9sus D/Eb Gm11 Am11 Gm7 Am

I takt 23 valgte jeg å komponere inn et unisont 'break' som tar oss videre inn i et nytt, mer ettertenksomt landskap i 4/4. Her spiller bassen en blanding av komp og melodi. Gitar og trompet begynner å spille et nytt langstrakt tema og følges i begynnelsen av strykerne, men de går etterhvert over i motstemmer før de er tilbake sammen med melodien, for så igjen å gå sine egne veier. Tanken her er at det er melodiske motiver som jobber sammen men også skaper polyfoni mellom gitar, stryk og bass. Inn mot takt 45 ville jeg ha en brå overgang og prøvde å lage en pianostemme som gir opplevelsen av at noen drar i håndbrekket, og det harmoniske livet blir kastet inn i en melodisk og rytmisk tørketrommel. Ut av vakuemet etter dette klimakset kommer pizzicato stryk og perkusjon med sin 15/8-figur, hvor piano og trompet tar oss med gjennom en del der jeg ser for meg støv som faller mot bakken. Det tar imidlertid ikke lang tid før vinden tar oss videre inn i A-tema hvor livet er mer komplekst,

men allikevel driver oss fremover. Etter et kort og intenst brekk er det et åpent parti hvor jeg improviserer en gitarsolo over et modulerende akkordskjema. Arrangementet utvikler seg og bygger seg hele tiden opp og blir mer intenst før det ender i et abrupt klimaks i takt 90. I kjølvannet hører vi hjertet slå harde puls-slag og jeg ser for meg å komme meg opp på beina igjen og bevege meg mot kjent terreng. Siste del, B- delen, er forsøksvis harmonisk og ettertenksom med lyriske og romantiske linjer. Livet og låten ender i et brått synkopert smell som er tenkt som et bilde på siste åndedrag av et levd liv.

Dette stykket skiller seg ut fra de tre andre komposisjonene ved at tempoet er høyere og det er mye mer rytmisk komplekst. Allikevel er også her polyfoni svært fremtredende. I likhet med Blue Gravity har jeg har brukt mer enn fire strykere. Selv om strykekvartetten er mest fremtredende har jeg også her valgt å bruke noen store orkester-samples for å gjøre lydbildet mer kraftfullt og massivt.

#### ***4.4 To the End***

Dette stykket er det siste tilskuddet i mine komposisjoner, og det siste i dette prosjektet. Selve melodistemmen og akkordene ble skrevet på gitar og piano uten bruk av daw (digital audio workstation). Temaet på A-delen består hovedsakelig av en sekvensering i d-moll. Etter en repetisjon går vi inn i en B-del som modulerer til varianttonearten d-dur. Nå hadde jeg et utgangspunkt for å komponere og arrangere videre. Jeg tror komposisjonen så langt kunne fungert fint som en standardlåt spilt av for eksempel en trio, slik jeg gjorde det på albumet «Tranquil Fjord». Men jeg ville ha et nytt lydbilde med motstemmer og polyfoni for å sammenføye låten med målet mitt, så komponeringen var her langt fra ferdig. Jeg trengte en enkel figur som binder alt sammen i horisontal retning. Jeg kom etterhvert opp med pianofiguren som starter hele stykket. Deretter begynte arbeidet med å utvikle nye temaer og ideer for stryk. På A-delen tar jeg utgangspunkt i akkordene og lager et nytt tema som også kan fungere sammen med melodien som senere blir spilt i gitar. Gjennom disse trinnene hadde jeg dermed laget flere melodier som fungerer hver for seg men også sammen. Derfor velger jeg å presentere temaet i strykere og piano før gitaren kommer inn og spiller først melodien alene sammen med pianofigur før strykerne kommer inn og spiller en variant av sitt første tema. Senere, under gitarsoloen, bruker jeg også deler av temaet som først ble spilt av strykere. På første del av B-delen spiller strykerne motstemmer, og på andre del spiller første fiolin unisont med gitar. Siden pianofiguren her ikke kunne fortsette måtte jeg prøve å lage en ny figur for å fylle tomrommet. Her hentet jeg inspirasjon fra «Bibo no Aozora» av Ryuichi Sakamoto (Sakamoto, 1996) til et strykeostinat spilt av fiolin. Etter B-delen valgte jeg å legge

inn A-delen igjen uten strykere for å få litt luft i lydbildet. For å skape ytterligere variasjon blir nå B-delen spilt kun med strykere. På denne måten får jeg også utnyttet variasjonene som er mulige i større besetninger. Ut av dette partiet går vi inn i en improvisert gitarsolo med strykere. For ikke å mette lydbildet for tidlig velger jeg å bruke kun bratsj og cello i første del. Fiolinene kommer så med og spiller enkle melodiske temaer som ble presentert under introen. Solodelen bruker akkordene fra B-delen, og dynamikken og intensiteten økes mot slutten. Her syntes jeg det igjen var behov for luft og valgte å bruke en re-intro med pianofigur samt trommer og bass før alt avsluttes med A og B-del samt outro kun med piano for å avslutte der jeg begynte.

Sammenlignet med de andre låtene er dette arrangementet relativt enkelt rent rytmisk. Jeg eksperimenterte litt med å gjøre strykerne mer rytmiske under gitarsoloen, men oppdaget fort at idéene mine graviterte mot enerne i takten og en lite synkopert rytmikk. Videre syntes jeg at den røde tråden som nå går gjennom hele stykket ble for mye oppbrutt. Det er godt mulig jeg burde utforsket dette enda mer, og brukt mer tid på å finne andre løsninger, særlig i strykerne mot slutten av soloen. For meg ble den røde tråden og behovet for å bevare det sakrale og melankolske gjennom stykket viktigere. Mindre rytmisk informasjon gjør også at harmoniene får mer plass. Videre tror jeg at min draging mot det melankolske og lengselsfulle uttrykket i ballader påvirker meg. (Dette gjelder ikke på for eksempel «Turn of Events» hvor det er veldig komplisert og synkopert rytmikk.)

Etterhvert som ukene gikk ble det allikevel mer og mer tydelig for meg at det var noe uforløst ved denne komposisjonen. Da jeg forsøkte å lage noe mer rytmisk under hovedtemaet fikk jeg det aldri til å passe. Men hva om den heller manglet en del? Ved å flytte pianofiguren så den starter på eneren, fikk jeg et tema som kunne fungere som utgangspunkt for en ny del. Ideen var å arrangere dette i brytningspunktet mellom en jam over temaet og et arrangement. Jeg prøvde å høre for meg hvordan Torstein Lofthus, på trommer, ville ha utviklet og intensivert delen, nesten som en trommesolo. Dette er et håpløst prosjekt å klare å programmere, men jeg vil antyde følelsen av noe som bare vokser og vokser i energi. Etter å ha laget en grov skisse med utvikling av trommer, bass og piano, tok arbeidet til med strykerne. Etter noen timer hadde jeg fem ulike ideer, hvor jeg endte opp med å bruke to av dem for videre å lage enda en ny del. Tanken er her at selv om strykerne er arrangert så er det mulighet for små løp og 'fills' også hos dem. Da jeg begynte å bli fornøyd med utviklingen var jeg klar for å legge på gitar. For å skape variasjon bestemte jeg meg tidlig for at jeg ville ha en annen gitarlyd enn den 'cleane' tonen. Etter å ha forsøkt ulike kombinasjoner landet jeg på å bruke en distortionpedal inn i en rørforsterker. Dette signalet behandler jeg senere med

relativt mye delay og romklang for å få mer sustain, og nærmest fiolin-aktig tone. Jeg har for vane å vente til neste dag med å gå igjennom gitaropptakene. Da jeg skulle redigere og bestemme meg for hvilke tagninger av gitaren jeg skulle bruke satt jeg igjen med følelsen ‘her var det mye gitar’ (et ikke ukjent problem blant gitarister...). Dette er veldig fort gjort i en situasjon hvor man ikke har musikerne rundt seg og kan kommunisere og interagere, men heller spiller med et statisk og sample-basert ‘band’. Heldigvis er det lett å slette opptak, og ut ifra dette sprang ideen om å ha en egen del med nesten bare strykere som spiller rytmisk.

Selv om jeg hele tiden endret, redigerte, og spilte inn variasjoner i trommer, bass, piano og strykere ville jeg aldri klare å få det så organisk som jeg hørte det for meg. Men det er heller ikke poenget. Poenget er å få intensjonene i arrangementene tydeliggjort gjennom gode demoer.

## 5.0 Produksjonsteknikker

Fordi jeg har et godt utbygd studio har jeg rom til å eksperimentere mye, og ta løpende avgjørelser rundt hva som fungerer og ikke – en form for prosessanalyse. Siden preproduksjonene består av nesten utelukkende samples er det en viss fare for å fatte forhastede beslutninger i arrangementet basert på at det ikke låter fint / riktig ved bruk av samples. Ved slike preproduksjoner kan jeg altså risikere å velge bort noe som hadde blitt organisk, taktilt, levende og ekte med musikere, men som låter kjedelig, statisk eller flatt med samples. Det er altså en fare for å ‘overprodusere’. Jeg har for eksempel vært i dialog med Spitfire Audio, som er ledende innen sampling av strykeinstrumenter. Utgangspunktet er at det er veldig vanskelig å få samples av strykere til å låte organisk. Selv om man kjører automasjon på dynamikk og vibrato samtidig med å justere ulike midi-parametere som ‘velocity’, mangler man alle de subtile organiske variasjonene. Man må nesten velge mellom kort tone med aksent, eller lang tone med lang ‘attack-tid’. For å prøve å komme nærmere et riktig uttrykk blander jeg flere lydbibliotek. Da henter jeg ansatsen fra ett sample, og blander det med symfoniske, svære samples. Planen er å erstatte de nære samplene med ekte fiolin, bratsj, cello og kontrabass der jeg vil ha en hybrid løsning. Først da vil det nære og taktile i strykerne komme frem. Utfordringen blir da å få dette til å henge sammen med de svære samplene som for eksempel på «Blue Gravity». En viktig faktor her er å plassere strykerne i samme rom. Rent praktisk betyr det at jeg kjører alle strykere til en effektsløyfe hvor jeg bruker en nøye tilpasset IR (‘impulse response’)-klang. Siden jeg allerede har brukt denne teknikken som produsent i popbransjen vet jeg at den kan fungere (Torvik, 2021). Gleden var



stor da Native Instruments lanserte Cremona Quartet underveis i mitt prosjekt. Dette var akkurat det jeg savnet, ett og ett instrument samlet med utallige teknikker. Siden jeg nå fikk mye mer følelsen av å kunne forme lyden av en strykekvartett, begynte jeg å endre arrangementene for å tilpasse dem til dette verktøyet. Særlig gjelder dette «Lonesome Battles» og «To the End» hvor jeg har rendyrket strykekvartett-formatet. På «Blue Gravity» og «Turn of Events» har jeg gått for en hybrid løsning hvor enkelte stemmer er spilt av et enkelt instrument, men hvor jeg også har valgt å bruke store orkester-samples. For å få de samplede strykerne til å låte mer organisk kjører jeg automasjon på parametere som dynamikk og vibrato (ibid.).

Ved å skrive, arrangere og produsere alt selv kan jeg forsøke å sikre at de emosjonene som var tilstede under fødselen av komposisjonen blir ivaretatt til det ferdige innspilte materialet slik jeg ønsket det. Jeg trives godt med å samarbeide med andre på produksjoner, men dette materialet er såpass personlig for meg at jeg velger å produsere det selv. Hvis jeg hadde brukt en annen produsent kunne musikken blitt ført inn i nye og spennende farvann. Men jeg kunne også risikert at jeg ikke ville oppleve de emosjonene som skapte selve musikken når jeg hører på den ferdige produksjonen. Tom Waits beskrev det å skrive sanger som å fange fugler uten å drepe dem (Maher, 2011). Alle de tusenvis av valgene som tas fra en liten idé til en ferdig produksjon er en symbiose hvor det kompositoriske, det utøvende, arrangementene, lydbearbeidingen og produksjonsteknikkene er vevd inn i hverandre. Det har likevel vært en viktig prosess å spille produksjonene underveis for noen få utvalgte personer. Her kan jeg få et utenfra-perspektiv og innspill fra vedkommende. Det som også hjelper er at når jeg hører på musikken min sammen med for eksempel veilederen min så hører jeg strykerne annerledes enn når jeg lytter alene. I tillegg er det så klart veldig nyttig å kunne diskutere valg med en så dyktig fagperson samt få innspill på flere områder.

Før innspilling av gitar brukte jeg flere dager på å teste ulike gitarlyder og ulike opptaksteknikker. Selv om mesteparten av det jeg har spilt inn av gitar på mine egne utgivelser har blitt tatt opp 'rett i bordet', så prøvde jeg med ulike gitarforsterkere. Men som så ofte ellers endte jeg opp med å plugge gitaren rett inn i en Universal Audio preamp. Det jeg ofte opplever med gitarforsterkere er en aksentuering av frekvensene i øvre mellomtone og nedre diskant som jeg ofte opplever som litt hard og harsk, i tillegg til mer støy, og nesten ingen informasjon over 6 kHz. Min favoritt blant gitarforsterkere ble laget av Gibson på slutten av 40-tallet, og jeg har selv bygget en kopi av denne kretsen med tilhørende 8" + 12" kabinett. Etter mye forskning på denne gitarforsterkeren så er jeg fremdeles ikke i helt i mål med å 'tune' den inn som jeg vil. I mange sanger og stilarter passer den perfekt, men siden jeg

som artist liker uttrykket hvor gitaren nesten nærmer seg en piano-aktig klang, føler jeg at jeg kommer nærmere dette ved å unngå fargingen av lyden som gitarforsterkere lager. Videre liker jeg at det å ta opp direktesignalet gir meg muligheten til å gjøre hva jeg vil med signalet etterpå. For eksempel kan jeg ombestemme meg og sende signalet tilbake til en gitarforsterker dersom jeg ønsker det. På albumet «Tranquil Fjord» (Torvik, 2013) 'reampet' jeg direktesignalet for så å blande det inn med direktesignalet. På «Lonesome Battles» valgte jeg å beholde direktesignalet, og prosesserte det på ulike måter i Pro Tools. På denne måten synes jeg det er lettere å skreddersy lyden av gitaren inn i produksjonen og arrangementet. En annen fordel med å ta opp gitaren direkte er at jeg opplever det som at alle nyansene i fraseringene kommer tydeligere frem. I tillegg til direktesignalet tar jeg også opp den akustiske lyden fra gitaren med en Neumann KM 184 mikrofon plassert bare 15 cm fra strengene i området hvor gitarhalsen møter kroppen. Dette gjelder «Lonesome Battles», og «To the End». Det viktigste her er de øvre frekvensene som de innebygde gitarmikrofonene ikke er like egnet til å frembringe. Ved å blande inn mikrofonsignalet sammen med direktesignalet fra gitaren kommer jeg nærmere mitt ideal om den piano-aktige klangen, med et hint av kassegitar/akustisk stålstrenger. På signalet fra mikrofonen i rommet setter jeg inn et kraftig basskutt, mens jeg fremhever frekvensene i 8-12kHz-området litt. Jeg justerer også ned litt frekvenser i 3-5 kHz-området fordi det ofte er en del fingerstøy ved posisjonsskift i dette området. Det er allikevel viktig at noe av 'ulydene' er med og at man ikke skrur dem helt bort. Det er jo nettopp de som gjør at gitarspillet høres menneskelig ut. Dette utgjør ofte et problem ved bruk av samples, lydene blir for perfekte og man får en følelse av manglende tilstedeværelse samt tap av et organisk lydbilde. (Jeg erfarte dette allerede i 1998 under innspillingen av mitt debutalbum. Sigmund Groven spilte munnsspill og jeg ble overrasket av alle de små surklelydene som kom med på opptaket. Jeg ba teknikeren fjerne disse. Når vi så lyttet til det redigerte sporet i sammenheng, ble det klart for meg at jeg hadde begått et stort feiltrinn. Vi gikk tilbake til det originale opptaket som låt akkurat slik det skulle, med nydelige fraseringer og personlighet). I tillegg til lett kompresjon blir ikke det akustiske gitarsignalet behandlet noe mer. Direktesignalet har derimot en litt lengre reisevei. Signalene går først inn i to ulike kompressorer, en API, og en CLA-76 med litt forskjellige innstillinger. Deretter går signalet inn i en equalizer hvor de laveste frekvensene blir dempet litt rundt 200 Hz for at ikke lyden skal bli altfor tykk og grumsete. Signalene går videre inn i en simulering av den klassiske Pultec EQP-1 A. Her fremhever jeg litt i området 8kHz. Som så mange andre jazzgitarister spiller jeg som sagt med gitarens tonekontroll skrudd litt ned, for å få en rund tone. I Pro Tools bruker jeg equalizere for å rydde litt opp i frekvensene og bringe frem

diskantområdet for at ikke lyden skal miste helt definisjon. Jeg har mange ganger forsøkt å spille inn med tonekontrollen helt åpen, det vil si at den ikke kutter noen frekvenser, og så justere mer på frekvensene etterpå. Men jeg oppnår aldri den samme lyden ved den fremgangsmåten. For å skape en større gitarlyd og få mer sustain i tonen tapper jeg signalet fra gitaren og kjører det videre til to ulike effektsløyfer. Den ene er en delay satt på åttedeler med relativt få repetisjoner. På den andre sløyfa legger jeg romklangen. Her har jeg eksperimentert med å bruke mange forskjellige typer men endte opp på Exponential Audio sin R4. Denne romklangen synes jeg tilfører gitaren en slags tredimensjonal lyd og den har en organisk etterklang som er med på å skape mer sustain i gitartonen. Ved å bruke delay, romklang og en diskret mengde fra det akustiske mikrofonsignalet fra gitaren synes jeg instrumentet mitt også blander seg bedre sammen med strykerne i det totale lydbildet enn uten.

## **6.0 Avslutning**

Målsettingen om å skape noe nytt er i seg selv lite forenlig med en objektiv analysesituasjon, fordi du i en prosess tar mange valg i den retningen som du selv synes er best, selv om ikke dette møter forventninger hos publikum. Siden jeg i det daglige arbeider som komponist, produsent, arrangør og musiker tar jeg hele tiden med meg min forståelseshorisont inn i arbeidet. Hvis jeg ikke er min forståelseshorisont bevisst kan jeg gå inn i forskningen og bare finne akkurat de svarene jeg forventet å finne og unngå å oppdage poeng som er åpenbare for utenforstående. Særlig utfordrende vil det være å kunne trekke en konklusjon på min problemstilling, da det vil være vanskelig å innrømme at jeg ikke klarte å oppnå målet mitt. Det vil også være utfordrende å sammenligne meg selv med tradisjoner og artister som har preget musikkhistorien. Det handler om å finne de beste løsningene for å drive mitt prosjekt videre, og samtidig ha et balansert blikk på arbeidet. Det har vært en svært lærerik prosess hvor jeg har bevisstgjort meg mange valg, funnet nye utfordringer og kanskje oppdaget både muligheter, men også problemstillinger som jeg ikke har tenkt på tidligere. Gjennom å arrangere og bruke mye tid på preproduksjon har jeg lært meg nye produksjonsteknikker. Dette gjelder særlig arbeidet med å få samplede instrument til å låte mer i retning av noe ekte og organisk (Torvik, 2021). Det at bandmusikerne antagelig kommer til å spille sammen med simulerte strykere, tror jeg vil være en viktig nøkkel til å få dette til å låte som en helhet, i motsetning til produksjoner der stryk og andre elementer blir lagt til produksjonen i etterkant. Dersom det blir budsjett til det kan det være en tanke å spille inn alt samtidig. En mer

realistisk fremgangsmåte er at trommer, bass, piano, og gitar blir spilt inn sammen med strykere og perkusjon fra preproduksjonene, for deretter å ta opp levende strykere. På grunn av preproduksjonene vil vi da kunne spille til samlede strykere, og strykerne vil igjen kunne tilpasse dynamikk og fraseringer til trommer, bass, piano og gitar.

Likevel er det i det kompositoriske jeg har lagt hoved-ambisjonene mine, og her mener jeg at prosjektet har lyktes i å skape interessante temaer og arrangementer som balanserer på vippepunktet mellom orkesterarrangement slik vi kjenner det fra den klassiske musikken, og åpne akkordskjemaer med melodistemme slik vi kjenner det fra jazzfeltet. Arrangementene bruker teknikker som koralsats inspirert fra blant andre Bach, og tilslørt tonalitet inspirert av blant andre Wagner. Jeg har videre forsøkt å skrive arrangementene slik at det er rom for personlige fraseringer, tolkninger og ikke minst muligheten for å løsrive seg litt fra det noterte. Det vil også være partier som er åpnere for musikerne. Målet er å bevare mine ideer og føringer samtidig som musikerne får lov å bidra med sitt personlige uttrykk. De vil også få tilsendt preproduksjonene slik at de kan lære seg musikken gjennom lytting, og vil da kunne stå friere i en innspillingssituasjon. Basert på disse preproduksjonene vil det være lettere å diskutere ulike løsninger på arrangementene og hver enkelt musikers rolle. Jeg vil ikke at arrangementene skal stoppe musikerne fra å leke seg i studio, og jeg vil ikke at de skal bli for opptatt av notasjon, særlig når det gjelder fraseringer. Siden preproduksjonene så tydelig viser en retning vil det være lett for musikerne å forstå komposisjonene og arrangementene samtidig som de forhåpentligvis gir rom for tolkning. Jeg mener det er lettere å løsrive seg fra og tolke en komposisjon man kjenner godt i gehøret, enn noe man kun har et forhold til fra notasjon. Hver enkelt musiker får dermed også en mye tydeligere forståelse av sin rolle i arrangementene. God kjennskap til materialet er en av bærebjelkene i jazz og grunnen til at mange store improvisatorer spiller de samme låtene om og om igjen. Dette vil også gjelde for strykerne siden alle i dette prosjektet også har lang erfaring fra både rytmisk og improvisert musikk. Arrangementene er også laget slik at det alltid vil være deler med ulike konstellasjoner hvor det skapes et større rom for hver enkelt musikers identitet.

Det har vært en fin opplevelse å få tatt i bruk hele meg i prosessen, samtidig som jeg stadig har fått nye utfordringer. Jeg håper og tror at alt arbeidet som er gjort med preproduksjonene vil betale seg når dette skal spilles inn i studio. Dette prosjektet har bidratt til min egen kunstneriske utvikling og, for meg, et nytt musikalsk landskap jeg håper jeg snart kan dele med verden.

## **Kildeliste**

Alcantara, P. (2018). <http://prewargibsonl-5.com>

All about Jazz. (2009). *The story of jazz guitar*. <https://www.allaboutjazz.com/the-story-of-jazz-guitar-various-artists-by-aaj-staff>

Beato, R. (2021, 19. august). *The Pat Metheny interview*. [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=QEgalcH\\_-b4](https://www.youtube.com/watch?v=QEgalcH_-b4)

Borgdorff, H. (2010). *The production of knowledge in artistic research*, The Routledge Companion to Research in the Arts. (s. 46) <https://www.routledge.com/products/9780415581691>

Borgdorff, H. (2006). *The Debate on Research in the Arts*, Sensuous Knowledge no 02, Kunsthøgskolen i Bergen.

Crane, R. (2015). *Jazz with strings* <https://www.allaboutjazz.com/jazz-with-strings-by-roger-crane>

- Ferguson, J. (2003). *The New Grove Dictionary of Jazz* B. Kernfeld (Red.), Grove Music Online.
- Ferrara, L. (1984). *Phenomenology as a-Tool for Musical Analysis. The Musical Quarterly*, (3.utg. s. 355-373).
- Freeman, M., Marrais, K., Preissle, J., Roulston, K. and St. Pierre, E. A. (2007) Standards of Evidence in Qualitative Research: *An Incitement to Discourse*. *Educational Researcher*, 36(1), 25-32.
- Krogtoft M. & Sjøvoll J. (2018). *Masteroppgaven i lærerutdanninga*. (2.utg.). Cappelen Damm.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju*. (3. utg., T. M. Anderssen & J. Rygge, Overs.). Gyldendal Akademisk.
- Lee, A. (1940). *Charlie Christian Wanted to Play Hot Tenor!* Metronome.
- Leonard, F. (1960). *The Encyclopedia of Jazz*. Horizon Press.
- Lorge, S. (2020, 13.03). *Pat Metheny Expands His Vision On 'From This Place'*. <https://downbeat.com/news/detail/pat-metheny-expands-his-vision-on-from-this-place/P2>
- Maher, P. Jr. (2011). *Tom Waits on Tom Waits: Interviews and Encounters (Musicians in Their Own Words)* Chicago Review Press
- May, C. (2020). *CTI Records: Ten Tasty Albums With No Added Sugar (Almost)* <https://www.allaboutjazz.com/cti-records-ten-tasty-albums-with-no-added-sugar-almost-chet-baker>
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Open University Press.
- Middleton, R. (2000). *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford University Press.
- Metheny, P. (1999, 24. mars). *Guitar sound*. <https://www.patmetheny.com/qa/questionView.cfm?queID=56>
- Ruud, E. (2016). *Musikkvitenskap*. Universitetsforlaget.
- Svendsen, L. F. H. & Säätelä, S. (2007). *Det sanne, det gode og det skjønnne. En innføring i filosofi* (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Torvik, G. (2021). [Eksamensbesvarelse i Musikkvitenskapelig teori og metode]. Nord Universitet.

## Diskografi

- Charlie Haden. (2002). *American Dreams*. [Album]. Verve.
- Charlie Parker. (1949-1952). *Charlie Parker With Strings* [Album]. Verve.
- Chet Baker. (1974). *She was too good to me*. [Album]. CTI Records.
- George Gershwin. (1927). *Rhapsody in blue*. [Album]. Van Up Records.
- Gisle Torvik. (1999). *Naken uten Gitar*. [Album]. UpNorth.
- Gisle Torvik. (2013). *Tranquil Fjord* [Album]. Ozella Music.
- Gisle Torvik. (2014). *Kryssande* [Album]. NORCD.
- Jim Hall. (1998). *Jazzpar Quartet + 4*. [Album]. Storyville.
- Kurt Rosenwinkel. (2009). *Reflections*. [Album]. Wommusic.
- Kurt Rosenwinkel. (2019). *Searching for the Continuum*. [Album]. HEARTCORE.
- Pat Metheny. (1975). *Bright size life*. [Album]. ECM
- Pat Metheny Group. (1982). *Are you going with me* [Sang]. På *Offramp*. ECM
- Pat Metheny. (2020). *From this place*. [Album]. Nonesuch Records.
- Ryuichi Sakamoto. (1996). *Bibo no Aozora* [Sang]. På *1996*. Milan.
- Stevie Wonder. (1974). *They won't go when I go* [Sang]. På *Fulfillingness' First Finale*. Motown.
- Wagner, R. (2011) *Tristan und Isolde*. [Album innspilt av Berlin Philharmonic Orchestra] Warner Classics. (Opprinnelig urfremført 1865)
- Webern, A. (2014) *Symphony Opus 21*. [Album innspilt av Berlin Philharmonic Orchestra] Deutsche Grammophon. (komponert 1927-1928)
- Wes Montgomery. (1963). *Fusion! Wes Montgomery with strings*. [Album]. Riverside.