

**Examensarbete
Master
2010**

Andreas Henrik Backer

**Refleksjoner rundt sang og
stemmebruk,
improvisasjon og komposisjon i
egen musikk**

Handledare: Joakim Milder och Ragnhild Sjögren

Musikerprogram, konstnärlig master examen, profil Jazz

Institutionen för jazz



Kungl. Musikhögskolan i Stockholm

Innhold

1.	Innledning.....	4
1.2	Disposisjon og metode.....	6
2.	Min musikalske bakgrunn som utgangspunkt for mitt arbeid ved KMH	8
2.1	Trompetisten	10
2.2	Sangeren	12
2.3	Improvisasjonssangeren/improvisasjonsmusikeren	19
2.4	Komponisten/arrangøren	21
2.5	Pianisten/instrumentalisten	27
2.6	Bandlederen	28
2.7	Tekstforfatteren/tekstformidleren	30
3.	Ideer om musikalsk utvikling	34
4.	De opprinnelige ideene om arbeidet.....	41
5.	Improvisasjon – Arbeid med friimprovisasjonsmusikk i ulike konstellasjoner.....	44
6.	Angående øvelser for og i arbeid med friimprovisasjon.....	50
6.1	Sammendrag av Øvelser for friimprovisasjon	54
6.1.1	Øvelser solo.....	54
6.1.2	Øvelser duo/trio.....	55
6.2	Avslutningsvis om øvelsene	56
7.	CDen 1 – av og med Backer/Karlsson duo.....	57
8.	Eksamenskonserten med friimprovisasjon	59
9.	Angående intervju/samtale med Sidsel Endresen.....	62
9.1	Sammendrag av intervju/samtale med Sidsel Endresen.....	63
10.	Komposisjon – låtkomponering med tekster på svensk og norsk, arrangering, fremførelse/interpretasjon og utgivelse av musikk i vise/jazz/poplandskap.....	69
10.1	Tekst/språk/formidling.....	74
10.2	Melodier og harmonier	82
10.3	Arrangementer	84
10.4	Bandlederrollen og de ulike rollene satt i sammenheng med hverandre.....	94
10.5	Sangerrollen – i et litt større perspektiv	98

10.6	CDen <i>Vardag</i> – av og med Ester & Andreas	102
10.7	CD-slipp/eksamenskonserten med Ester & Andreas	108
10.8	Avslutningsvis om Ester & Andreas	109
11.	Avslutning	110
12.	Kilder	113
13.	Vedlegg	114
13.1	Øvelser for friimprovisasjon	114
13.2	Intervju/samtale med Sidsel Endresen	125

1. INNLEDNING

Denne skriftlige delen av mitt Masterprogram i jazz ved KMH, handler først og fremst om egne refleksjoner rundt det arbeidet som jeg har gjort i løpet av to studieår her. En del av disse refleksjonene vil kanskje være selvkclare for noen, imens andre refleksjoner og ideer kan være nye, eller i det minste formulert på en annen måte enn man selv kanskje ville ha gjort.

Min oppfatning er at innenfor et felt som musikk, som lett kan bli u håndgripelig eller intellektuelt uforståelig, og dermed romantisert/tåkelagt i den ene eller andre retningen, er det ofte mange små, sammensatte og kanskje motsigelsesfulle refleksjoner relatert til generelle musikalske problemstillinger som kan gjøre ideer og tanker rundt musikk interessant. Jeg ønsker derfor å forsøke å gjøre nettopp dette, ved å ta utgangspunkt i mine musikalske hovedprosjekter de siste to årene, og se på hva jeg ut ifra arbeidet med disse opplever som noe av det mest grunnleggende og essensielle i musikk, musikalsk arbeid og musikalsk utvikling og fokus her. Refleksjon rundt disse prosessene har vært viktige for meg, for på best mulig måte å kunne forstå, ta tak i og styre min egen musikalske utvikling i løpet av tiden ved KMH, men også med tanke på fremtidig musikalsk arbeid. Denne skriftlige delen av mitt masterarbeid fungerer som poengteringer av det jeg opplever som det viktigste i arbeidet med mine hovedprosjekter ved KMH. Jeg prioriterer da først og fremst generelle problemstillinger, utfordringer og løsninger jeg har stått overfor i arbeidet med hovedprosjektene mine. Samtidig kommer jeg også konkret inn på arbeidet underveis, men i konteksten av en helhetlig tankegang, med hensyn til min bakgrunn, prosessen underveis og mulige fremtidige utvikling som sanger, improvisasjonsmusiker, komponist og musiker generelt.

Både før jeg begynte masterstudiene, og underveis i studieprosessen, har mitt overordnede ønske vært å utvikle meg i størst mulig grad både som sanger, friimprovisasjonsmusiker, musiker innenfor ”mer tradisjonelle former” og som komponist og arrangør. I utgangspunktet så jeg da for meg å jobbe mot å koble disse ulike rollene sammen i praksis, på beste mulige måte. Men etter hvert kom jeg frem til at det var viktigere i denne omgang heller å forsøke dele opp mitt praktiske arbeid i to ulike og kontrasterende deler (se neste side). Dette tydelige bytte av fokus var et resultat av en prosess jeg har gjennomgått de siste årene, først på et ubevisst og ikke ferdigreflektert plan. Men i løpet av første semester i Stockholm ble det som sagt klarere og klarere for meg hva jeg egentlig ønsket med mitt praktiske arbeid her. Jeg ønsket dermed oppøvelse av grundig og grunnleggende kompetanse innenfor to musikalske områder jeg tidligere ikke hadde jobbet inngående med, men som jeg opplever som mer og mer essensielle for meg.

Som utgangspunkt i denne overbevisningen forestilte jeg meg at det dermed i ettertid skulle bli enklere å kombinere disse to områdene med et mye bedre håndverksmessig grunnlag enn hvis jeg hadde fulgt min opprinnelige idé. Ved å separere og rendyrke arbeid innenfor to kanskje tilsynelatende

kontrasterende musikalske håndverksmessige og estetiske områder, opplever jeg det også som at jeg i dag har et mye bedre grunnlag for i fremtiden å kunne kombinere disse to, i tillegg til å fortsette å rendyrke dem begge. Dessuten har jeg ervervet meg verdifull erfaring og kunnskap om grunnlag for kombinasjon av andre typer musikalske rammeverk og eventuell gjennomføring av dette.

Tidligere har jeg holdt på med såpass mye forskjellig innenfor musikk; diverse musikalske sjangre og rammeverk, ulike instrumenter og ikke minst ulike roller som utøver, komponist, arrangør, tekstforfatter og bandleder, uten å kjenne at jeg har behersket det jeg har gjort på en tilfredsstillende måte, overfor de kravene jeg har satt til meg selv. Jeg har tidvis også kjent det som om jeg har stagnert og egentlig ikke utviklet meg i noen særlig grad innenfor noen av de musikalskhåndverksmessige og musikalskeestetiske områdene jeg tidligere har jobbet innenfor. Men i og med studiene ved KMH har jeg fått en utrolig bra mulighet til ”å ta tyren ved hornene”, i stor grad på egne premisser, med utgangspunkt i de forutsetningene jeg hadde før jeg begynte disse studiene. Jeg har hatt mulighet til å arbeide med det jeg opplever som viktige nøkler til mulig utvikling innenfor de musikalske retningene/rammeverkene jeg har jobbet med her, og som jeg videre ønsker å fokusere på i årene som kommer. Som en konsekvens av arbeidet jeg har gjort i forbindelse med studiene, opplever jeg nå blant annet arbeid med improvisasjon kontra komposisjon som tydeligere adskilt og definert hver for seg, samtidig som de også speiler og tydeliggjør hverandre i mye større grad enn jeg har opplevd tidligere. Jeg er overbevist om at dette tilsynelatende paradokset med adskillelse og speiling isteden egentlig er en slags naturlov, der ingenting kan speile noe annet så lenge det i seg selv ikke er definert klart og tydelig. Dermed har det også blitt enklere for meg å se relevansen av de erfaringene jeg har gjort meg underveis, både som utøver- og komponist/arrangør og gjennom refleksjon, tanke- og skrivearbeid, i forhold til fremtidige musikalske prosjekter og min potensielle generelle musikalske utvikling i fremtiden.

Forholdsvis klart og tydelig kan jeg i alle fall her definere mine to praktisk musikalske hovedprosjekter, ut ifra hvordan studieprosessen i løpet av mine to år ved KMH på en måte har formet seg selv:

Improvisasjon: *Arbeid med friimprovisasjonsmusikk i ulike konstellasjoner*

og

Komposisjon: *Låtkomponering med tekster på svensk og norsk, arrangering, fremførelse/interpretasjon og utgivelse av musikk i vise/jazz/poplandskap*

Her er det samtidig viktig å poengtere at det å komme frem til konkrete mål for arbeidene, med tidsfrister, krav til seriøsitet og faglig kompetanse¹ i alle ledd, samarbeidsvilje/evne, åpenhet for læring og evne til å kunne ta til seg ny kunnskap ut ifra nye og de utfordrende situasjoner² som dukker opp underveis – og samtidig besluttosomhet og evne til å ta mer eller mindre vanskelige avgjørelser underveis i prosessene, blant annet, hele tiden har vært overordnede rammer og rettesnorer for og i mitt arbeid. Som jeg kommer inn på flere steder i teksten, har det vært viktig for meg å ha tydelige, definerte mål i mitt arbeid, men derimot *ikke* at disse målene er *målet* i seg selv. Mitt overordnede fokus har hele tiden vært på *prosessen/e*, og på den *utvikling* jeg har gått igjennom i forbindelse med arbeidene mine. De definerte målene har fungert som helt avgjørende faktorer for muligheten til å gå inn i prosessene, og gjennom disse ha hatt mulighet til å gå inn i en musikalsk utvikling som kommer til å være avgjørende for alt mitt fremtidige musikalske arbeid.

1.2 DISPOSISJON OG METODE

Til å begynne med i denne skriftlige delen av mitt arbeid ønsker jeg å komme inn på min musikalske bakgrunn, og med utgangspunkt i denne se på hvorfor jeg i løpet av mine to år på masterstudiet har valgt å fokusere som jeg har gjort. Mine valg underveis i studiene er naturlig nok tydelig preget av de erfaringene jeg har gjort meg gjennom arbeid og lek med musikk tidligere i livet. Videre presenterer jeg de ulike delene av arbeidet jeg har gjort ved KMH, og ser på den utvikling som har skjedd, det fokus jeg har hatt, hvordan jeg har jobbet og hva dette førte til.

Det er viktig for meg, som nevnt over, også å sette arbeidet med mine to hovedprosjekter i en litt større kontekst, og koble arbeidet opp til den utviklingen jeg har hatt som musiker og sanger før jeg kom til Stockholm. I tillegg kommer jeg inn på hvordan deler av undervisningen jeg har deltatt i ved KMH har hatt direkte og indirekte påvirkning på prosessen i mine to hovedprosjekter. Disse koblingene er helt essensielle for å kunne beskrive det arbeidet og den prosessen jeg har gått igjennom under mitt Masterstudie. Uten beskrivelse av disse sammenhengene opplever jeg denne teksten som forholdsvis meningsløs. Det er denne konteksten jeg har forholdt meg til hele tiden i løpet av årene i Stockholm, og jeg har fokusert deretter. I alt arbeid jeg har gjort i forbindelse med mine to hovedprosjekter har jeg hele tiden hatt fokus på å utvikle meg mest mulig ut ifra min bakgrunn, mitt potensial, situasjonen ved KMH og min generelle musikalske utvikling i alt dette. Denne utviklingen er for meg en minst like viktig og avgjørende del i prosjektene mine som de konkrete resultatene som kom ut av dem, som innspillinger, utgivelse av CD, eksamenskonerter og så videre. *Utviklingen* her er også kanskje det viktigste jeg tar med meg videre, i alt fremtidig musikalsk arbeid.

¹ Les: krav til meg selv og alle mine samarbeidspartnere og lærere

² Ikke bare det konkret musikalske, men også i forhold til situasjoner i forbindelse med det musikalske arbeidet

I denne innledningen vil jeg også passe på å understreke at denne skriftlige delen av mitt arbeide ikke skal sees på som en teoretisk masteroppgave. Snarere er det et refleksjonsnotat der jeg presenterer arbeidet med mine prosjekter og en del problemstillinger jeg har stått overfor i de enkelte prosjektene. Jeg ser også på prosjektene i forhold til hverandre, og på enkelte elementer jeg opplever som felles interessante musikalske problemstillinger for begge prosjektene. I noen tilfeller, der jeg mener det er relevant, ser jeg på problemstillingene i forhold til musikk generelt.

Jeg kommer til en viss grad til å trekke inn ekstern litteratur, der boken ”Spela fritt” (originalt ”Free play”) av Stephen Nachmanovitch har vist seg å bety mye for meg som musiker og menneske, og den prosessen jeg har gått igjennom i løpet av tiden ved KMH. Tanker og refleksjoner lesing av denne boken delvis har satt i gang hos meg, men også delvis bekreftet tanker og ideer jeg tidligere har hatt om musikk og musikalsk utvikling og erkjennelse, gjennomsyrrer hele denne teksten. Tankene og refleksjonene jeg har gjort meg her har vært veiledende for det meste av mitt arbeid under tiden i Stockholm.

Videre henviser jeg til utgivelser/innspillinger av musikere som har vært viktige for meg og min musikalske utvikling fremtil skrivende stund, en samling med øvelser for og i arbeid med friimprovisert musikk jeg har formulert selv³ og et intervju/samtale jeg har hatt med den norske stemmeimprovisasjonsmusikeren, sangeren, tekstforfatteren, komponisten og artisten Sidsel Endresen. Opprinnelig planla jeg flere intervjuer i forbindelse med denne oppgaven, men på grunn av mitt praktiske arbeids meget store omfang og kompleksitet, har tiden dessverre ikke strukket til for dette. Men intervjuet med Endresen var i alle fall det viktigste å få med, ettersom hun, som jeg kommer tilbake til, har vært en av mine viktigste inspirasjonskilder med tanke på hvordan jeg forholder meg til musikk på et teoretisk plan. Men også *hennes musikk* har vært meget viktig som referanse i mitt praktiske musikalske arbeid i flere år. I intervjuet/samtalen ønsket jeg å ta utgangspunkt i ulike forhold mellom improvisasjon og komposisjon. Underveis i intervjuet kom vi i forbindelse med dette inn på veldig mange interessante spørsmål og problemstillinger som ellers har vært meget viktige i både mitt praktiske arbeid ved KMH, og i forhold til tematikken og det konkrete innholdet i denne skriftlige delen av mitt arbeid.

Mitt utgangspunkt og fokus i Masteroppgaveteksten er mitt stemmeapparat, improvisasjon i forskjellige sammenhenger, med ulike utgangspunkt, samt komposisjon og arrangering i forskjellige sammenhenger og med ulike utgangspunkt. Et viktig mål for meg er rett og slett å forsøke å tydeliggjøre svart på hvitt hvordan prosessen ved KMH har vært. Bare ved å skrive denne teksten blir jeg åpenbart nødt til å skape en distanse til det praktiske arbeidet. Samtidig må jeg også å gå en del

³ Finnes med som vedlegg i tillegg til sammendrag som finnes som del av hovedteksten

runder med meg selv, mentalt, intellektuelt og følelsesmessig inn i noe som har tatt mye av min tid, oppmerksomhet og krefter de siste to årene. Jeg ønsker altså å dokumentere den prosessen jeg har gått igjennom i løpet av mine to år ved KMH, og samtidig gjøre det tydelig for meg selv og leseren hva denne prosessen har ført med seg. Kanskje denne formen for ”forskning” i mange tilfeller kan vise seg å være vel så generell som en teoretisk akademisk/analytisk studie av musikk, musikalsk arbeid og utvikling kan være? Jeg håper i alle fall at leseren kan finne interesse i teksten i seg selv, men at den først og fremst må sees i sammenheng med mitt praktiske arbeid som finnes dokumentert og vedlagt her. Det vedlagte musikalske materialet kan derimot ses på som selvstendig arbeid, men det kan naturlig nok også kobles til teksten her og dens innhold.

2. MIN MUSIKALSKE BAKGRUNN SOM UTGANGSPUNKT FOR MITT ARBEID VED KMH

Jeg begynte relativt sent å involvere meg med musikk på det jeg vil kalle et seriøst plan, og fikk min første store og forholdsvis bevisste opplevelse med musikken da jeg gikk på musikklinjen ved Foss videregående skole i Oslo. Tidligere hadde jeg riktig nok i ulike sammenhenger forberedt grunnen for denne opplevelsen med sangleker og lignende i hjemmet, en del kulturelle aktiviteter – deriblant skolekor, to år med trompet i skolekorps (blåseensemble) og engasjement i en rap/hip hop-gruppe som trompetist i løpet av de siste to ungdomsskoleårene i forbindelse med mine 9 år ved Rudolf Steinerskolen i Oslo (Waldorfskolan). Steinerskolen setter individet og personlig utvikling i sentrum, blant annet gjennom kunstneriske/håndverksmessige fag, der fantasi og skapende av håndverk i ulike former har stor plass i undervisningen. I tillegg har jeg vokst opp i en familie med foreldre som har vært og er lærere ved Steinerskolen, utdannet ved en pedagogisk-antroposofisk høyskole.⁴

Her skal jeg imidlertid ikke gå nærmere inn på Steinerskolens pedagogikk eller Antroposofi generelt, ettersom jeg selv ikke har studert Rudolf Steiners meget omfattende verk/tekster inngående. Det er også et viktig prinsipp i Antroposofien at dens konkrete innhold ikke skal ”prekes” eller belæres som del av pedagogikken og/eller i oppvekst, i skole eller oppdragelse. Derimot kommer jeg ikke bort ifra at Antroposofien indirekte har påvirket meg i stor grad, og på den måten bidratt til mine valg og generelle utvikling fra barnsben av. Med dette som utgangspunkt har jeg i hvert fall, som jeg ser det, utviklet meg til et søkende menneske og en musiker som ikke slår seg til ro med det som umiddelbart kan virke som det åpenbare/overflatiske i enhver situasjon – i hverdagslivet eller i musikken. Det er også viktig for meg i størst mulig grad å være ærlig overfor meg selv, og så godt det lar seg gjøre, unngå å gå på kompromiss med det man kan kalle *det hele tiden foranderlige selvet*. Eller kanskje litt

⁴ *Antroposofi*: Rudolf Steiners lære og filosofi, som omfatter generell livsfilosofi, pedagogikk, ulike kunstformer, arkitektur, medisin og jordbruk blant annet

mindre flytende sagt: forsøke hele tiden å ballansere det å utfordre seg selv med en slags kapitulasjon, og evne til å la sin egen intuisjon styre, gjennom nysgjerrighet og lek.⁵

Et annet viktig element fra Steinerskolen og Antroposofien som tydelig har formet meg som menneske, og dermed også som musikk menneske, er en grunnholdning der *prosessen er målet*, og at man gjennom et prosessarbeid, som mine parallelle Masterprosjekter er eksempler på, går *sin egen vei*. Å utvikle meg som individ gjennom musikalsk arbeid og lek er den mest grunnleggende og kanskje den viktigste grunnen til at jeg i det hele tatt holder på med musikk i dag. De siste årene har mitt musikkarbeid/lek handlet om å ta utgangspunkt i meg selv, og gå inn i ulike kortere og lengre, mer eller mindre omfattende prosesser i forbindelse med musikk. Deretter jobber og leker jeg meg gjennom dem, sammen med andre musikere eller alene, og etter hvert nærmer jeg meg ideelt sett *noe*⁶ som er mer generelt og allmenngyldig.

Valget av musikklinje i årene på videregående skole var, som jeg så det den gang, ganske tilfeldig ettersom jeg på det tidspunktet verken hadde fokusert i noen særlig grad på musikk, eller opplevde arbeid med musikk som det jeg virkelig ønsket å satse på. Jeg var først og fremst ”skole-lei”. Jeg forestilte meg at ved å gå på musikklinjen kunne jeg i det minste få litt variasjon i skoledagen samtidig som jeg fikk generell studiekompetanse slik at jeg senere hadde mulighet til å studere jus og dermed bli advokat, som jeg da ønsket.⁷ Tilfeldighetene ville det altså slik at jeg begynte på musikklinjen, og det var i alle fall først i løpet av tiden på Foss jeg fikk mine første store opplevelser med musikk, og spesielt ett minne har satt seg fast: Jeg satt i skolens storband og spilte med eldre musikere, og under en solo jeg hadde fått tildelt kjente jeg veldig flyt i musikken, og en tydelig overbevisning om at å spille jazztrompet var noe jeg faktisk hadde talent for, og noe jeg trolig kunne satse på i fremtiden. Selv om det ikke ble trompetist av meg holder jeg fortsatt på med musikk, og jeg jobber hardt for å kunne ha mulighet til leve av musikken i årene som kommer.

Herunder kommer jeg til å komme inn på min utvikling innenfor mine musikalske områder mer konkret og spesifikt. *Sangeren, komponisten/arrangøren, improvisasjonsmusikeren/sangeren, tekstforfatteren/tekstformidleren, pianisten og trompetisten* blir presentert hver for seg, frem til jeg kom til KMH. Der det har vært avgjørende og relevant i og i forhold til arbeidet med mine to prosjekter, trekker jeg noen linjer og ser på sammenhenger imellom bakgrunnen min og prosjektene mine. Ettersom jeg begynte min ”seriøse” musikalske vei med trompeten, er det også mest naturlig å begynne med trompetisten i denne sammenhengen.

⁵ Selvsagt uten at jeg dermed sier at denne typen egenskaper er avhengig av oppvekst påvirket av Antroposofien, men i mitt tilfelle ser jeg klare sammenhenger her

⁶ Definisjonen av dette ”noe” er jeg ikke i stand til å komme med på annen måte enn at det ligger foran og bortenfor det jeg tror meg fornemme, men sannsynligvis aldri kommer til å forstå fullt og helt

⁷ I dag ser jeg heldigvis at jeg nok passer bedre til arbeid innenfor musikk enn med lover og paragrafer...

2.1 TROMPETISTEN

I de årene jeg gikk på Foss Videregående, Musikklinjen (dvs. 2. og 3. året) og på musikkfolkehøgskolen Toneheim (året etter videregående), satset jeg meget hardt på å bli trompetist. Jeg øvde mange timer hver dag, la ned ekstremt mye energi, tankearbeid og følelser i mitt strev, ofret mye annet i livet til fordel for øvingen og spilte i mange forskjellige jazzkonstellasjoner og storband. Jeg fikk også mye positiv oppmerksomhet for mitt spill og ble i mange sammenhenger sett på som ett talent og så videre. Jeg ville, eller som jeg så det – *skulle* bli en av Norges ledende musikere. På grunn av norsk jazz' sterke posisjon i Europa og den vestlige verden skulle jeg dermed bli viktig også internasjonalt. Dette var min innstilling – intet mindre! Heldigvis, kan man kanskje si, gikk det ikke slik, ettersom den innstillingen jeg hadde da i større grad brøt ned meg som person enn den bygget meg opp. Jeg fungerte i stor grad destruktivt i forhold til alle andre deler av meg selv enn selve trompetisten.

Som jeg ser det i ettertid hadde jeg helt klart stort potensial som trompetist på den tiden, og jeg kunne sikkert utviklet meg ett godt stykke i retning av mine mål. Men diverse komplikasjoner førte til trompetistens sakte død allerede i begynnelsen av mitt år ved musikklinjen på Toneheim Folkehøgskole. En utvikling som fortsatte de neste fire årene.

På den tiden hadde jeg så mye spenninger i kroppen og hodet, fysisk og mentalt, at jeg ved ett tilfelle i løpet av en konsert rett og slett ikke klarte å få fram en eneste tone. Det var en sjelsettende opplevelse! Konsekvensen ble naturlig nok at jeg begynte å prøve ulike metoder for å klare å spille trompet igjen. Jeg endte opp med en metode som krevde at jeg la bort hornet helt, på ubestemt tid, og begynte med systematisk ”leppe-summing”⁸ på heltid. Det vil si 4 til 6 20-minutters økter med summing per dag, i utgangspunktet først et halvt års tid. Dette halvåret dro ut, og nærmet seg ett år⁹ før jeg i det hele tatt begynte å nærme meg trompeten igjen. Ettersom tiden gikk kom jeg gradvis i gang med øvelser på hornet, i lang tid begrenset til en til tre toner med maks en stor ters¹⁰ som omfang. Det tok bortimot tre år før jeg kunne begynne å øve melodier, improvisasjon og så videre igjen. Da hadde selvfølgelig bortimot all min tidligere naturlige kontakt og kommunikasjon med trompetens musikalske og fysiske utfordringer for lenge siden forsvunnet bort fra kropp, hode og følelsesregister. Spesielt viste det seg i forhold til rent muskulære utfordringer. ”Summeprosessen” hadde ikke bidratt til at mine fysiske spenninger i nevneverdig grad hadde avtatt, snarere tvert imot. Jeg hadde fulgt ett opplegg av en meget anerkjent trompetist og trompetlærer som har funnet sitt eget system på hvordan leppemuskulaturen kan trenes opp i trompetspill, men dessverre fungerte ikke denne metoden på meg. Jeg hadde altså

⁸ Oppøvelse av leppenes og munnens muskulatur eller ”ambochure” gjennom kontrollert lyd/toneproduksjon ved å blåse ut luft konsentrert midt imellom leppene

⁹ Der jeg riktignok hadde avansert til å inkludere munnstykket i min summing

¹⁰ Avstand på tre hele tonetrinn, eksempelvis F til A

satset alt på ett kort – å spille trompet, og sto uten særlig grunnlag for å holde på med det jeg på den tiden hadde blitt mer og mer klar over: *jeg ville arbeide med musikk i en eller annen form.*

Det er merkelig å se tilbake på dette nå; 22 år gammel hadde jeg ett sterkt ønske om en karriere innen musikken, men tilsynelatende et dårlig grunnlag og utgangspunkt for dette. Underveis i ”summeprosessen” hadde jeg imidlertid begynt å synge litt for meg selv, både for å øve opp gehør i forhold til senere tenkt trompetspill og fordi jeg opplevde sang som spennende, morsomt og tilfredsstillende i seg selv.

Jeg kunne sannsynligvis valgt å bli nesten hva som helst innenfor yrkeslivet,¹¹ ettersom jeg blir mer og mer klar over min stahet og vilje som person, og derigjennom evnen/forbannelsen i forhold til å gå (mer enn) hundre prosent inn i det jeg har satt meg fore. På denne måten har jeg fått gjennomført de tingene i livet jeg forholdsvis tilfreds kan se tilbake på, og som jeg vet har vært viktige for utviklingen min, musikalsk og generelt. Men samtidig har jeg for eksempel ikke alltid vært like flink til å ballansere min stae innsats og mitt ivrige og engasjerte tunnelsyn med mental avkobling og indre ballanse.

I og med studiene ved KMH har jeg på mange måter fått en avslutning på en lang prosess som begynte da jeg sluttet å spille trompet, og fortsatte oppigjennom ulike musikkstudier og kortere modnings-/livsfaser. Prosessen har tidvis vært meget intens, utfordrende og slitsom, men det er på bakgrunn av den jeg har valgt å fokusere som jeg har gjort i mitt arbeid ved KMH. Samtidig tillater jeg meg å si at jeg her har gått en lang vei på forholdsvis kort tid, i nesten voksen alder. Dette har kostet mye av tid og krefter, men samtidig har utviklingen her også gjort sitt til at jeg er bevisst på mange sider av hva en prosess som dette krever, på en helt annen måte enn hvis jeg hadde gått igjennom samme type utvikling tidligere i livet. Jeg har hatt min (forholdsvis) voksne bevissthet med meg hele veien i denne utviklingen, og jeg har reflektert rundt prosessen og utviklingen hele tiden underveis. Videre er det selvfølgelig meningsløst å forsøke å forestille seg hva jeg hadde holdt på med i dag uten mine tidligere *ambochure*-utfordringer, og hva disse førte med seg i årene frem til avsluttet eksamen i Stockholm. I dag er jeg først og fremst sanger og stemmeimprovisasjonsmusiker, men også komponist, arrangør og musiker i bredere forstand, der min opprinnelige instrumentelle bakgrunn, og alt den førte med seg på godt og vondt, ligger som et tydelig grunnlag for alt musikalsk arbeid jeg har gjort senere. Mitt arbeid og min utvikling ved KMH henger uadskillelig sammen med denne utviklingen.

¹¹ Selvsagt med visse unntak

2.2 SANGEREN

Det å skulle ”bli sanger” var åpenbart mye vanskeligere enn jeg hadde forestilt meg på forhånd. I utgangspunktet tenkte jeg at det å synge ikke kunne være så langt ifra det å spille trompet, og at jeg forholdsvis enkelt skulle kunne overføre mye innøvd kompetanse fra trompeten til stemmen. Så lett var det imidlertid ikke. Å lære seg å synge ordentlig innebar blant annet oppøvelse av en kroppslig bevissthet og mentale og emosjonelle omstillinger jeg ikke hadde kunnet forestille meg tidligere. Denne prosessen er helt klart den største og mest omfattende utfordringen jeg noen gang har stått overfor. Selv i løpet av tiden ved KMH har jeg fortsatt jobbet med dette på ulike måter og i ulike sammenhenger (først og fremst mentalt og fysisk), og jeg kommer til å fortsette dette arbeidet i mange år fremover. Muligens blir jeg aldri helt ferdig med denne prosessen?

På mange måter startet jeg helt fra bunnen av igjen da jeg på egenhånd begynte å jobbe med stemmen, for å nærme meg det på den tiden diffuse ”å bli sanger”. En stor utfordring var da at jeg hadde opparbeidet nesten hele min musikalitet rundt mitt trompetspill og hvordan jeg orienterte meg og tenkte musikalsk med den. Jeg identifiserte meg veldig med det lydlige/auditive uttrykket jeg hadde på trompeten når det gjaldt klang, frasering, dynamikk og så videre. I tillegg opplevde jeg det skremmende og nakent å skulle fremføre musikk for andre, uten å ha trompeten som en slags ventil for mitt personlige uttrykk i forhold til de som til enhver tid hørte på. Det tok flere år å venne seg av med ønsket om/behovet av å ha trompeten foran munnen og hendene trygt og beskyttende plassert foran brystet, mot oppnåelsen av å kunne formidle noe jeg selv opplevde som et forholdsvis troverdig og ærlig uttrykk.

Nettopp disse to utfordringene: en helt annerledes forholdningsmåte i forhold til et instrument rent gehørmessig og teoretisk/analytisk, og den kroppslige og følelsesmessige utfordringen det var plutselig ”å være naken” som mitt musikalske utgangspunkt og ståsted, kan jeg i ettertid se var de største av alle i omvandlingsprosessen. Samtidig hadde jeg da naturlig nok også noen fordeler som sanger i forhold til ulike instrumentale og andre musikalske ferdigheter jeg tross alt hadde opparbeidet meg gjennom trompetspill og komposisjons/arrangeringsarbeid. Her tenker jeg på ferdigheter og kunnskaper som følelse av og kunnskap om musikalsk form, rytmikk, teoretisk og praktisk-teoretisk kunnskap og så videre. Dette er egenskaper jeg forholdsvis greit har kunnet overføre til sang og stemmebruk, og som jeg i ulike sammenhenger opplever jeg har fordel av også i dag; for eksempel i forhold til friimprovisasjon, der man etter min oppfatning er helt avhengig av denne typen kroppsliggjort kunnskap, for å kunne skape noe som ligner musikalsk form og/eller fremdrift.

Her er det avgjørende for meg også å nevne arbeidet jeg har lagt ned med utgangspunkt i Cathrine Sadolins stemmeskole/filosofi *Komplett sangteknikk*¹², i løpet av årene med studier ved Universitetet i Stavanger, Institutt for musikk og dans, avd. jazz (UiS¹³).

At jeg i det hele tatt begynte mine studier i jazzsang opplevdes på den tiden som nesten like tilfeldig som da jeg begynte på musikklinjen ved Foss videregående skole. Med utgangspunkt i de nevnte nye instrumentelle utfordringene jeg stod overfor i forbindelse med mitt hovedinstrumentbytte, fremstod Sadolins ideer om stemmens muligheter og begrensinger dermed som meget klargjørende og relevante for min del. Sadolins mål er at man ved å arbeide systematisk og analytisk med metoden, etter hvert vil kunne høres ut akkurat som man ønsker, i enhver sammenheng. En av mine sanglærere ved UiS, Camilla Maria Myrås, hadde selv fått grundig opplæring innen *Komplett sangteknikk*-skolen gjennom flere års studier ved en av de godkjente kursene/skolene innen denne stemmelæren. Ved hennes hjelp opplevde jeg etter hvert også stemmen som et meget konkret og håndgripelig instrument. Arbeidet her ble først og fremst en hjelp for å lære meg å se/analysere både grunnleggende komponenter i sang og stemmebruk, men også hvordan man gradvis kan bygge og utvide sin pallett som sanger og dedikert stemmebruker, på en forholdsvis bevisst måte. Dette ettersom metoden etter min oppfatning både er generell/allmenngyldig i sitt budskap, og tydelig i sitt språk og i måten budskapet formidles på. Den er blant annet logisk bygget opp med tre grunnleggende regler for all god/hensiktsmessig stemmebruk: *støtte*¹⁴, nødvendig *twang*¹⁵ og at man ideelt sett til enhver tid *unngår spenninger i kjeve og/eller lepperegionen*. Deretter deler Sadolin inn sang og stemmebruk i fire ulike *stemmefunksjoner*:

- *Neutral*¹⁶: Stemmefunksjonen som ligger nærmest talestemmen, som kan deles inn i to undergrupper: ”komprimert klang” og med ”luft på stemmen/luftig stemmeklang”, eksemplifisert ved mange visesangere og popsangere som holder et gjennomgående forholdsvis lavt volum i stemmebruken.
- *Curbing*: ”Tilbakeholdt” men med forholdsvis høyt trykk og aktiv bruk av støttemuskulaturen i stemmeapparatet, og gjennomført med mellomsterkt volum. Eksemplifisert veldig tydelig ved artisten Sting, som nesten utelukkende synger innenfor curbing-funksjonen, men også mange andre sangere og vokalister innen pop, rock, jazz og klassisk sang/opera med mer illustrerer tydelig stemmebruk innenfor denne funksjonen.

¹² Sadolin, Cathrine, *Komplett sangteknikk*, <http://www.completevocalinstitute.com/>

¹³ Ved UiS tok jeg min Bachelorgrad i jazzsang og musikkpedagogikk, og deretter videreutdanning i sang, komposisjon og ”utvidet biinstrument” piano

¹⁴ Ballansert bruk av støttemuskulatur i sang og stemmebruk

¹⁵ Epiglottis heves for å unngå luftlekkasje og øke kontroll over toneproduksjonen med klarere klang

¹⁶ Sadolin, Cathrine, *Komplett sangteknikk*, <http://www.completevocalinstitute.com/>

- *Overdrive*: Stor, åpen klang som kan minne om ”ropestemme”, eksemplifisert ved ”operastemmesang” eller ”supportersynging/roping” i grupper på fotballstadion under fotballkamper. Funksjonen krever meget aktiv og kraftig bruk av støttemuskulatur, og har utgangspunkt i ”åpne” vokaler som *a* og *å*.
- *Belting*¹⁷: Minner om *overdrive* i forhold til lydnivå og muskelbruk som kreves for å synge innenfor funksjonen, men med spissere karakter, og med utgangspunkt i ”lysere vokaler” som *i* og *y*.

Neste mulige skritt i sang og stemmebrukspyramiden er valg av *klangfarge* i forhold til aktuell/e stemmefunksjon/er, gradert fra *mørk* til *lys*. På toppen av det hele kan man jobbe med å legge til ”effekter” på stemmen i de ulike funksjonene, som *vibrato*, ”*distortion*”/støy, *knirk*, *growl* og så videre.

Jeg tar forbehold om forandringer og utvikling innen metoden fra da jeg jobbet med den (2004-2007) og frem til i dag, og henviser videre til boken *Komplett sangteknikk* og Sadolins hjemmeside (www.completevocalinstitute.com) for ytterligere/grundigere informasjon.

Det viktigste for meg i denne sammenheng er å få frem hvor avgjørende det var å kunne nærme meg mitt eget stemmeapparat på en så konkret, og for min del tydelig måte som denne stemmeskolen tilbyr. Stemmen min, og bruken av den i musikk ble da mer instrumentell og håndgripelig for trompetisten/komponisten i meg, og jeg kunne enklere begynne å jobbe systematisk med mitt nye instrument. Her bør det samtidig sies at jeg i ettertid ser mange utfordringer og potensielle problemer med å jobbe ut ifra *Komplett sangteknikk* som grunnleggende sangteknikk, ettersom man innenfor denne retningen først og fremst fokuserer på det lydlig/auditive i forhold til sang og stemmebruk. Uten grunnleggende ferdigheter som sanger¹⁸, kan man etter min erfaring lett havne i utallige sidespor. Dette var åpenbart tilfellet for min del, ettersom jeg før årene i Stavanger, som sagt, ikke hadde fått ordentlig sangundervisning. I tilfeller som mitt, kan man for eksempel risikere ikke å bli konfrontert tydelig nok med hvordan ens egen stemme faktisk fungerer, potensialet i den og hvilke muligheter og som ligger latent i en selv, teknisk og musikalsk. Og dermed også hvordan man best mulig utvikler seg som sanger ut ifra ens egne stemmemessige og musikalske muligheter og begrensninger.

Denne påstanden er naturlig nok først og fremst basert på egen erfaring, så for andre kan naturligvis Sadolin-metoden være selve Bibelen når det gjelder å finne hele sannheter i forhold til bruk av

¹⁷ Funksjonen *belting* har i den senere tid fått det nye navnet *edge*, for ikke å forveksles med begrepet ”belting” brukt i andre sammenhenger for sterk/kraftig sang/stemmebruk generelt

¹⁸ Stødig, men samtidig fleksibel bruk av støttemuskulatur, styrke og smidighet i hele stemmeapparatet, god og rasjonell plassering av vokaler og konsonanter blant annet

stemmen i musikk. Her skal jeg imidlertid av hensyn til tekstens omfang ikke gå nærmere inn på denne problemstillingen, ettersom jeg i løpet av årene ved KMH har gått mer og mer bort i fra fokuset på metoden. Istedenfor har jeg jobbet med å løsrive meg fra dette på forskjellige måter, både mentalt/tankemessig, fysisk og følelsesmessig, og heller begynt å leke meg mer med stemmen. I så måte fungerer den ovenstående korte presentasjonen av Sadolins stemmeskole, som en illustrasjon på hva jeg faktisk har jobbet med å *ikke* jobbe med eller fokusere på. Jeg har dermed tillatt meg selv og utforske stemmen min så forutsetningsløst som mulig, heldigvis. Men en viktig ballast i form av både intellektuell, intuitiv og direkte fysisk forståelse av ulike måter å bruke min egen stemme på, og hvordan disse henger sammen, har jeg helt klart fått gjennom arbeid med *Komplett sangteknikk*. Dette tidligere arbeidet ligger som et viktig grunnlag for alt sang og stemmearbeid jeg har gjort de siste årene, og dermed er heller ikke arbeidet med mine hovedprosjekter, direkte og/eller indirekte uberørt.

Da jeg så ved KMH ønsket å utvikle meg videre som sanger rent teknisk, og å nærme meg stemmen som en del av kroppen i større grad enn den mer intellektuelle og mentale tilnærmingen jeg hadde hatt i årene før jeg kom til Stockholm, fikk jeg stort utbytte av undervisningen med Gun-Britt Gustafsson. Gustafsson har en meget solid og intuitiv kunnskap og innsikt i hvordan stemme og kropp fungerer i forhold til hverandre, og hvordan man veldig konkret kan jobbe med å utvikle seg som sanger, ut ifra hver enkelt student/elevs egne forutsetninger. Etter eget ønske jobbet jeg i timene med Gustafsson stort sett med fokus på ulike øvelser for å utvikle min grunnteknikk, fleksibilitet i stemmen i melodisk frasering, plassering av vokaler og konsonanter, kroppsholdning i forbindelse med sang med mer. I undervisningen jobbet jeg deriblant også med å synge sanger, men da med hovedfokus på teknikk og teknisk stemmearbeidproblemstillinger-, utfordringer og løsninger, uten i særlig grad å blande inn spørsmål om estetiske valg, musikalsk smak og det lettere diffuse begrepet ”formidling”. Jeg har da enklere kunnet separere mitt tekniske stemmearbeid ifra mine musikalske uttrykk enn jeg har gjort tidligere, og parallelt med teknikkarbeidet har jeg kunnet fokusere veldig tydelig på å jobbe med disse uttrykkene ut ifra deres egne rammer og forutsetninger.

Som sanger handler den typen arbeid jeg snakker om her, først og fremst om å utvikle en type kroppsliggjort/praktisk kunnskap, som etter mange, mange timers øvelse over lang tid, gjerne flere år, etter hvert setter seg i stemmeapparatet og apparatets muskelminne. I denne teksten ser jeg det dermed ikke som nødvendig å utdype arbeidet jeg gjorde med Gustafson ytterligere, annet enn at jeg plasserer det i konteksten av helheten i den historien jeg forteller i tekstdelen av mitt Masterarbeid – min bakgrunn og utvikling frem til avsluttede studier ved KMH. Arbeidet jeg har gjort med henne har vist seg å være viktig for utviklingen i begge mine prosjekter – som sanger og stemmeimprovisasjonsmusiker med større intuitiv bevissthet og forståelse av min egen stemme, og stemmens tekniske muligheter og begrensninger generelt.

I løpet av tiden ved KMH har også undervisningen jeg fikk av sangeren, skuespilleren, regissøren og pedagogen Rolf Christianson vært viktig for utviklingen for meg som sanger, tekst- og musikkformidler og improvisasjonssanger/musiker, og dermed også i arbeidet med mine hovedprosjekter. Jeg fikk da både individuell undervisning og gikk et kurs i scenisk interpretasjon, med Christianson som lærer. Måten vi jobbet med spørsmål og problemstillinger i forhold til å fremføre sang på en scene var på mange måter nytt for meg, men veldig spennende og givende. Overraskende nok for min del, var dette veldig konkret og tydelig, i motsetning til en del tidligere erfaringer jeg har hatt med sangere som jobber med scenisk interpretasjon og sang.

Uten at jeg her i særlig grad skal komme inn på mine personlige estetiske preferanser i forhold til formidling av sang på en scene, kan jeg trygt si at jeg ofte har hatt problemer med måten mange sangere fremstår i sitt sceniske uttrykk. Min opplevelse er at veldig mange sangere legger på ulike lag av ”adopterte følelser” og forsøk på uttrykk i sin formidling, uten at man virkelig først har våget skrelle bort disse følelsene og sine forsøk på etterligning av andres uttrykk. Dette gjør man ofte, som jeg ser det, istedenfor å jobbe med grunnleggende faktorer i forhold til både musikk generelt og sin egen stemme og musikalsk formidling basert på et noenlunde bevisst forhold til musikkens grunnelementer og sin egen person i forhold til disse. Jeg har sterk tro på at ved å jobbe grundig med rent musikalske utfordringer, kommer man veldig langt også i forhold til formidling av musikk på en større eller mindre scene, innenfor de fleste musikalske sjangre¹⁹. Men ved å jobbe med skuespiller-/formidlingstekniske utfordringer på tilsvarende måte i tillegg, er det etter min oppfatning, ingen tvil om at ens sceniske uttrykk kan forsterkes betraktelig, uavhengig av sjangerrammer, og de ulike musikalske utfordringene man til enhver tid står overfor. I forbindelse med øvelsene jeg jobbet med i timene med Rolf, gikk vi løs på, for min del, like konkrete og håndgripelige metoder for scenisk formidling som jeg har jobbet med i forbindelse med Sadolin-metoden, Sidsel Endresens ”paramterinndeling”²⁰ og i mine hovedprosjekter ved KMH. For første gang i forbindelse med min musikalske utvikling og mine studier med sang som hovedinstrument, ble formidling av sang og stemmebruk ut ifra en ”skuespillervinkling” noe jeg ganske forutsetningsløst kunne forholde meg til, og jobbe konkret og ryddig med. Vi jobbet med øvelser for bedre å oppfatte de omgivelsene man befinner seg i og rommet man agerer og reagerer i, både fysisk og lydmessig, sin egen kropp og bevissthet i og om den, kroppsholdning og stemmebruk, kommunikasjon mellom seg selv og andre eventuelle sceneaktører, og forhold imellom disse ulike elementene i sammenheng med sang-, tekst- og musikkformidling. I tillegg til disse øvelsene jobbet vi også med en del sanger og låter, deriblant flere jeg selv har skrevet og fremført tidligere i ulike sammenhenger, men også med øvelser der jeg hadde utgangspunkt i friimprovisasjon og stemmelek. Vi jobbet dermed med deler av mine to

¹⁹ Fremførelser der ”teaterelementer” er minst like viktige som de musikalske har naturligvis jeg utelatt her

²⁰ Kommer inn på dette i avsnittet *Ideer om musikalsk utvikling*

hovedprosjekter på andre måter enn jeg ellers ville ha gjort, med bakgrunn i den erfaring og kompetanse jeg hadde tilegnet meg før jeg kom til KMH.

I forhold til arbeidet med friimprovisasjon jobbet jeg i timene med Christianson ut ifra et hovedfokus på min egen kropp, ulike sanser og opplevelser i forhold til det rommet vi befant oss i - først og fremst kroppslig/taktilt, mentalt og lydmessig/auditivt. Jeg fikk da jobbe med øvelser som hjalp meg med å la kroppen lede an eller reagere i forhold til lydene i improvisasjonene, og å forsøke å la kroppen så naturlig som mulig reagere på de stemmelydene jeg til enhver tid produserte. Ved et tilfelle førte for eksempel en øvelse til at jeg improviserte fritt med stemmen samtidig som jeg ”klatret” oppover veggene med beina først, og hendene plantet i gulvet. Ved et annet forsøkte jeg å spenne alle musklene i kroppen samtidig, og ha dette som utgangspunkt for musikalsk for et lite stykke improvisasjon.

Vi jobbet også med bare å registrere spenninger i kroppen, for så å forsøke å unnlate å gjøre noe med dem i det hele tatt. Altså ikke å reagere med å forsøke å spenne av, eller kompensere ved å spenne andre muskler på en eller annen måte. Som ett resultat av de kroppsspenningene jeg har hatt mye av tidligere, har jeg også lenge forsøkt å jobbe meg bort ifra nettopp disse spenningene ved å fokusere på å la kroppen være så nøytral som mulig. Dette har, innser jeg nå, på mange måter vært umulig å gjøre uten å trene opp mitt fokus og min bevissthet rundt min kropp, kroppsholdning og forhold imellom stemmen og kroppen i enda større grad enn jeg hadde gjort før studiene ved KMH.

Når man synger kan forsøk på å unngå spenninger man legger merke til underveis i syngingen, ofte føre til at man spenner enda mer ved å kompensere med andre spenninger/anstrengninger. Gjennom øvelsene jeg gjorde med Christianson, opplever jeg at jeg i dag mye enklere kan la kroppen få lov til å reagere på min egen sang og stemmeproduksjon, eller eventuelt avstå fra å reagere, hvis jeg ønsker det. Jeg kan i dag også enklere enn tidligere, registrere eventuelle spenninger i kroppen min, uten at de påvirker det musikalske uttrykket i negativ retning i særlig grad. Etter disse timene har jeg i dag dermed større frihet i mine improvisasjoner, både med tanke på kroppslige, mentale og følelsesmessige utfordringer i forbindelse med friimprovisasjon. Arbeidet med Christianson har også hatt tydelig påvirkning på sang og stemmearbeid i andre sammenhenger, og direkte i forhold til mitt samarbeid med Ester Årman. Ester og jeg hadde blant annet noen felles undervisningstimer med Christianson, der vi tok utgangspunkt i Esters og mine felles låter. Dette kommer jeg tilbake til både i forbindelse med avsnittet *Tekstforfatteren/tekstformidleren* og i delen der jeg kommer nærmere inn på et av hovedprosjektene mine ved KMH, Ester & Andreas.

På begynnelsen av mitt første studieår ved KMH hadde jeg ellers timer med Lina Nyberg. Nyberg er en meget dyktig, allsidig og særegen sanger, komponist og artist, og hun har vært (og er) en viktig aktør på den svenske og nordiske jazzscenen i mange år.

I timene med Nyberg jobbet jeg med utgangspunkt i egne låter med engelsk tekst og øvelser for friimprovisasjon, i tillegg til å jobbe med å kombinere disse uttrykkene. Jeg fikk gode og håndfaste innspill og ideer til hvordan jeg kunne jobbe med begge emnene, blant annet ved å øve meg på å synge stygt og urent.

Å sitte ved et stemt piano og kompe seg selv, og så tillate seg å fokusere på å synge ”surt og stygt”, men samtidig ikke miste retning i fraseringen/frasene eller miste tilstedeværelsen i musiseringen, er slett ingen enkel øvelse. Man utfordrer da seg selv mentalt, og sine forestillinger om hvordan ens egen stemme ”skal høres ut”, også i forbindelse med låter og tonalt forankrede harmoniske strukturer.

Ettersom jeg på den tiden jeg hadde disse undervisningstimene²¹ hovedsakelig ønsket å fokusere på å kombinere friimprovisasjonsstrukturer med låtstrukturer, ble imidlertid ikke alt vi gjorde i timene like relevant for de prosjektene jeg endte opp med å fokusere på. Men Nyberg satte i gang en del tanker og ideer hos meg, som jeg helt klart har hatt god nytte av i begge mine arbeid. I forhold til arbeid med friimprovisasjon, improviserte vi sammen som duo, og hun kom med ideer til øvelser, og hvordan vi kunne jobbe ut ifra disse. Det var både morsomt og inspirerende å improvisere i duoformat med henne, og det kanskje mest inspirerende var at hun bidro til å få meg til å innse at man innenfor friimprovisasjonsstemmebruk og sang, kan lage musikalsk form som fungerer bra, med veldig enkle midler, og ved tydelig å begrense seg selv i en improvisasjonsprosess. Denne lille, men viktige innsikten, har jeg tatt med meg inn i friimprovisasjonsarbeidet med Daniel Karlsson, som jeg kommer tilbake til, i soloimprovisasjonsformat og i andre sammenhenger der jeg har jobbet med friimprovisasjon. Blant annet henviser jeg til dette i øvelsene for improvisasjon jeg presenterer senere i teksten, og som finnes vedlagt i sin helhetlige form. Ettersom jeg også i mitt komposisjons/arrangeringsarbeid har vært veldig inspirert av mitt friimprovisasjonsarbeid, har innsikten også fått konsekvenser her²². Jeg ble også inspirert av Nybergs (som jeg oppfatter det) liketil, lite selvhøytidelige og direkte sangstil og stemmebruk.

Mye av det jeg fikk ut av undervisningen med Christianson, Gustafson og Nyberg har vært viktige deler i arbeidet med mine to prosjekter – som sanger, tekst- og musikkformidler og improvisasjonsmusiker, både direkte og indirekte. Undervisningstilfellene her har også vært viktig for min generelle musikalske utvikling, og dermed indirekte også min utvikling som komponist, arrangør og bandleder/musikalsk leder.

²¹ Helt i begynnelsen av høstsemesteret 2008

²² Denne typen gjensidig påvirkning imellom mine hovedprosjekter kommer jeg tilbake til løpende i teksten

2.3 IMPROVISASJONSSANGEREN/IMPROVISASJONSMUSIKEREN

Før jeg kom til KMH hadde jeg snust på utøvelse av friimprovisasjon i enkelte sammenhenger, men først og fremst hadde jeg lyttet til musikk innenfor sjangeren, på CD og konserter. Det har dermed vært ganske nytt for meg å fokusere på friimprovisasjon i sin rene form, uten elementer av forhåndskomponert materiale. Men jeg har også virkelig fått ører og øyne opp for denne formen for musikk og hvordan arbeid med denne musikken kan være ekstremt tilfredsstillende, men samtidig svært utfordrende og vanskelig å beherske, på litt andre måter enn jeg har opplevd med annen musikk.

Som syngende improvisasjonsmusiker hadde jeg for det meste jobbet med ”scat-sang” og improvisasjon over akkordskjemaer eller modale strukturer²³. Dette ser jeg som veldig naturlig ettersom jeg til en viss grad overførte det jeg tidligere spilte på trompet, når det gjaldt akkordforståelse, melodisk oppbygging og så videre. Men jeg overførte også mitt fokus på klang og klanglig uttrykk fra trompeten til stemmen, på godt og vondt. Her opplevde jeg at jeg til en viss grad fikk en del ”gratis” i forhold til det som mange sangere/vokalister finner vanskelig, nemlig å plassere stemmen bevisst på ulike bestemte akkordtoner i løpet av en solo, eller i det hele tatt å bygge opp en solo på lignende måte som en instrumentalist gjør. Samtidig hadde jeg minst like store problemer med å løsrive meg fra trompeten. Dette innebar blant annet det enkle faktum at når man setter an en tone på instrumentet (i dette tilfellet en trompet) så orienterer øret seg umiddelbart etter denne, også på et delvis analytisk/teoretisk plan²⁴. Denne automatikken gjelder delvis også for stemmebruk. Men en vesentlig forskjell er likevel at med de fleste andre instrumenter²⁵ kan man i utgangspunktet ved hjelp av analytisk/teoretisk kunnskap koblet til ulike former for gehør (se under) spille toner som passer inn i den til enhver tid aktuelle akkordstrukturen eller tonaliteten. Dette er selvfølgelig relativt i forhold til instrumentet det gjelder, ettersom alle instrumenter har sine typer utfordringer i forhold til disse problemstillingene og de utfordringene de personer som ønsker å lære seg å beherske de aktuelle instrumentene har. Mitt inntrykk er at for veldig mange musikere handler dette om å opparbeide seg et instrumentalt gehør, der man orienterer seg på instrumentet ved hjelp av en kombinasjon av generelt gehør, muskulært minne/muskelminne samt større eller mindre kjennskap til, og kunnskap om musikalsk teori i praksis. Som sanger opplever jeg det som at det muskulære minnet på en måte erstattet det instrumentelle gehøret jeg hadde opparbeidet meg på trompeten, men muskelminnet i stemmeapparatet tok naturlig nok også tid å trene opp.

Ettersom jeg begynte relativt sent med å synge på et seriøst plan, har prosessen med å styrke muskelminnet på mitt nye instrument, vært noe av det viktigste for å kunne ha stemmen som utgangspunkt for både sang, stemmeimprovisasjon, komposisjon og arrangering. Gjennom utallige

²³ Musikalske strukturer der grunntonen er konstant/lignende orgelpunkt

²⁴ Forutsatt at man jobber med en type musikk der tonenavn og forhold mellom tonene er en viktig del av den respektive tradisjonen

²⁵ Bortsett fra åpenbare unntak som ikke-melodisk slagverk/trommer og så videre

sangøvelser, musisering og samspill med stemmen som hovedinstrument, innen mange ulike sjangre og musikalske stiler, arbeid med øvelser og stemmelek for/i friimprovisasjon²⁶ og ved å bruke stemmen aktivt i komposisjons og arrangeringsprosesser, har ”urinstrumentet” stemmen²⁷ min i dag utviklet seg til ett av mine viktigste verktøy og utgangspunkt i forbindelse med alle mine musikalske områder.

I tillegg til nevnte undervisning med Lina Nyberg, der vi jobbet delvis med friimprovisasjon, hadde jeg i løpet av tiden på KMH også noen undervisningstimer med slagverkeren Raymond Strid og saksofonisten/klarinetlisten Fredrik Ljungkvist. Både Strid og Ljungkvist er ledende musikere i Sverige og Norden innen friimprovisasjon, frijazz og moderne jazz, og har vært/er aktive i en rekke band og konstellasjoner rundt omkring i Europa, USA og Asia med mer. Hver for seg var også disse timene meget nyttige for min musikalske utvikling og i forhold til arbeidet med mine hovedprosjekter generelt, og i forhold til arbeidet med friimprovisasjon spesielt. Gjennom disse timene fikk jeg mange nye impulser og ideer, som blant annet var med på å inspirere meg til å formulere øvelsene for friimprovisasjon (som presenteres senere i teksten og som helhet i vedlegg), og ellers var viktige ledesnorer i mitt arbeid med friimprovisasjon ved KMH.

Foruten timene jeg hadde med Strid og Ljungkvist, har jeg også vært så heldig ved flere tilfeller å få gjøre konserter med dem begge (vel å merke ikke samtidig – enda). Disse konsertene med Strid og Ljungkvist var veldig nyttige og uvurderlige erfaringer for meg som stemmeimprovisasjonsmusiker. Som jeg ser det, kan (og burde man) øve så mye man klarer for seg selv, på alle mulige velfunderte måter, men den viktigste og mest effektive måten å bli bedre til å musisere på, er å spille med de beste i den sjangeren/de sjangrene eller innenfor de rammene man ønsker å utvikle seg innenfor. Og det har jeg unektelig gjort i disse tilfellene. Innen friimprovisasjon handler grunnleggende kompetanse og ferdigheter i veldig stor grad om å kunne agere og reagere hensiktsmessig²⁸ i øyeblikket, på det som til enhver tid skjer i det musikalske samspillet og lydbildet. I disse tilfellene har jeg fått meget verdifull praktisk erfaring med å improvisere uten på forhånd bestemte rammer eller lignende, der jeg har erfart både kroppslig, mentalt, intellektuelt og følelsesmessig hva det innebærer å gjennomføre musikalsk form i improvisert samspill, og å jobbe og leke seg mot improvisert musikk på meget høyt nivå.

²⁶ Se vedlegget ”Øvelser for friimprovisasjon” og lytt til den vedlagte soloinnspillingen for eksempler på øvelser og lek med stemmen

²⁷ Stemmeapparatet som del av hele kroppen

²⁸ Med ”hensiktsmessig” tenker jeg på det som tjener den potensielle musikken som finnes, i og med at alle involverte musikere som har bestemt seg for å spille sammen, først og fremst ønsker å lage best mulig musikk ut ifra de forutsetningene og rammene man på et mer eller mindre bevisst plan må forholde seg til, på en eller annen måte. Dette snakker vi en del om i intervjuet/samtalen med Sidsel Endresen.

2.4 KOMPONISTEN/ARRANGØREN

Som komponist og arrangør hadde jeg, før jeg kom til KMH, først og fremst skrevet musikk til egne band, men som nevnt også tatt en halvårsenhet (30 studiepoeng) i arrangering og komponering ved UiS. Der komponerte jeg blant annet stykker for storband, messingkvintett og vokalensemble/kor. Før komponerings- og arrangeringsstudiene i Stavanger hadde jeg skrevet musikk til revyer, mindre teaterforestillinger samt til et par performance-akter. Som komponist og arrangør har jeg allikevel arbeidet mest den musikken jeg har skrevet til bandene mine; Andreas Backer Trio, Malt og Andy's Circus²⁹. I musikken jeg har skrevet til bandene her, har jeg hatt et veldig tydelig fokus på klang og klangkvalitet, harmonier og melodier, og behandling av disse elementene. Som utgangspunkt for musikken til disse bandene, har jeg som oftest sittet ved et piano og lekt, jobbet og lyttet meg frem til klanger, harmonier og melodier jeg har opplevd som *mine egne*. Det å fokusere på klang, klangbehandling og harmonier har på mange måter vært min vei inn i arbeidet med komposisjon, og i løpet av årene før jeg kom til Stockholm var pianoet mitt viktigste verktøy som komponist. Men ettersom mitt hovedinstrument nå i flere år har vært min stemme, og ikke piano (eller trompet for den sakens skyld), har jeg tidvis blitt frustrert, ettersom jeg ikke alltid har kjent at jeg har kunnet ta utgangspunkt i nettopp stemmen, men har vært tvunget til å gå omveien om pianoet for å kunne komponere.

I løpet av tiden ved KMH har imidlertid blant annet arbeidet med stemmen innen friimprovisasjon, som nevnt gjort at jeg i dag opplever det som at også min egen stemme er et viktig verktøy i forbindelse med komposisjon. Samtidig har komposisjonsarbeidet med pianoet som utgangspunkt blant annet ført til at jeg har oppøvd en viss kompetanse som pianist i visse sammenhenger³⁰. Gjennom mitt arbeid med Ester & Andreas har jeg i tillegg til å utvikle pianisten i meg, også jobbet med å få ”sangeren” og ”pianisten” til å fungere bedre og mer naturlig sammen. Dette er på mange måter først og fremst så enkelt som at jeg da har hatt mulighet til å kombinere rollene i større grad enn tidligere, og mangedoblet min erfaring med kombinasjonen, både når det gjelder øvelse og i forbindelse med konserter. Jeg opplever ikke lenger like store konflikter imellom disse to. Som følge av dette har jeg opplevd kombinasjonen av sang/stemmebruk og akkompagnering og pianosamspill med resten av bandet i Ester & Andreas som *kjernen* i overføringen av *formen i komposisjonene*, til den *levende formen* i forbindelse med *fremførelse og formidling*. I mitt friimprovisasjonsarbeid kombineres naturlig nok utøver- og komponistrollen på en helt annen måte, men gjennom arbeidet med Ester &

²⁹ Denne musikken kan veldig tydelig eksemplifiseres ved å lytte til CDen *Like the music isn't there* med Andreas Backer Trio, utgitt våren 2009 på norske SABMusic/Musikklosen

³⁰ Selv om kompetansen fortsatt er ganske begrenset i forhold til en som har fokusert hovedsakelig på piano over lengre tid

Andreas har ulike roller i improvisasjon, enten i samspill eller solo,³¹ også fremstått som tydeligere og mer definert. Tiltross for de tilsynelatende enorme forskjellene i det musikalske håndverket som kreves, estetisk forståelse for sjangre/stilarter, musikalsk form og uttrykk når man setter mine to hovedprosjekter opp mot hverandre, er spørsmål om- og i forhold til form, roller, samspill, formidling, uttrykk og så videre, akkurat like essensielle og avgjørende i begge tilfeller. Erfaringen og erkjennelsen av dette faktum hadde jeg sannsynligvis ikke opplevd like klart og tydelig dersom jeg ikke hadde jobbet såpass dedikert innenfor begge områdene parallelt som jeg faktisk har gjort. Disse parallelle arbeidene har også gjort at jeg, ved å hoppe fra det ene til det andre og tilbake igjen, tydeligere har kunnet dra nytte av erfaringer fra et arbeidsområde i forhold til det andre og vice versa. På denne måten har spørsmål om musikalske roller, rollefunksjoner og eventuelle fravær av disse blitt problematisert, konfrontert og forhåpentligvis løst på en eller annen måte.

Når det gjelder komposisjons- og arrangeringsstudiene ved UiS sin relevans i forhold til arbeidet mitt ved KMH, har jeg tatt med meg noen grunnleggende og musikalsk generelle prinsipper og teknikker fra forelesninger og individuell undervisning jeg fikk av læreren min i Stavanger, Svein Hundsnes³² inn i mitt masterarbeid. I Stavanger fokuserte jeg som nevnt blant annet på å komponere og arrangere musikk for større ensembler, der jeg etterstrebet det Hundsnes kalte *individuell stemmeføring*, og en type *harmonikk* som skapes av stemmeføringen og *retningen i hver enkelt stemme*. Hundsnes presenterte teknikken på den måten at hvis retningen i hver enkelt stemme er god/sterk nok, fungerer faktisk den ”tilfeldige” harmonikken og samklangen imellom de ulike stemmene ofte også godt. Høres helheten ikke bra ut, kommer dette ofte av at en eller flere av stemmene ikke har tydelig nok melodisk/musikalsk retning i seg selv.

Jeg oppfatter dette prinsippet som svært interessant, og det er ofte forbløffende hvor levende komposisjoner og arrangementer gjennomført på denne måten kan bli. Forutsetningen for at teknikken skal fungere musikalsk, er naturligvis at man evner å skrive gode stemmer med tydelig melodisk retning, samtidig som man alltid må ballansere hver enkelt stemme i forhold til de andre stemmene og helheten i komposisjonen/arrangementet i seg selv. Tiltross for at dette kan virke veldig enkelt i utgangspunktet, er det slett ikke like lett å gjennomføre dette prinsippet i praksis.

Denne forholdsvis moderne måten/teknikken å komponere på, kombinerte jeg etter hvert med den klangverdenen jeg tidligere hadde basert det meste av mine komposisjoner på (se over om komposisjon med piano som verktøy), og på denne måten utvidet jeg min ”harmonipallett” som komponist betraktelig, i forhold til tiden før komposisjons/arrangementstudiene i Stavanger. I ettertid ser jeg på arbeidet ved KMH som en naturlig utvikling og utvidelse av min harmonipallett fremtil

³¹ Som man vekselvis befinner seg i uten å styre seg selv bevisst i alt for stor grad, og på den andre siden; med forhåpentligvis klar tanke og klart fokus går inn i den levende komposisjonsprosessen og på en hensiktsmessig måte styrer det musikalske forløpet underveis

³² Komponist og førsteamanuensis ved UiS

tiden i Stockholm – i friimprovisasjonsdelen gjennom å frigjøre meg mer og mer fra tradisjonell harmonitankegang og fokus – i Ester & Andreas-delen gjennom å forsøke i størst mulig grad å skrelle bort antall toner og grader av spenning i akkordkomponeringen. Dette kommer jeg tilbake til i avsnittene *Melodier og harmonier* og *Arrangementer*.

Jeg ser også en klar parallell til arbeid med friimprovisasjon i gruppe her, der hver enkelt stemme/musiker må ha tydelig retning i sin musisering, men uten å forholde seg tydelig til de andre stemmene og deres musikalske fremdrift (eller mangel på sådan), er det hver enkelt musiker produserer av lyd meningsløst som musikk. Uansett hvor tydelig retning den enkelte har i sitt improviserende. I løpet av tiden ved KMH vil jeg si at jeg har etterstrebet evnen til å kombinere dette komposisjonsprinsippet, med de håndverks- og stilmessige rammene hvert av mine to hovedprosjekter har fått underveis. I arbeidet med friimprovisasjon i Stockholm, har dette åpenbart ikke vært et spørsmål om å skrive/notere ned stemmer, men derimot å etterstrebe en tilsvarende tydelighet i det friimprovisatoriske uttrykket og samspillet. Altså at jeg også her har gjort det jeg har maktet for å være så tydelig som mulig i den musikalske retningen på mitt auditive uttrykk, og de lyder jeg til enhver tid har produsert innenfor rammene av friimprovisasjon.

I tillegg til, og som forlengelse av denne teknikken har jeg også i mine hovedprosjekter ved KMH tydelig latt meg inspirere av et av Hundsnes' andre viktige prinsipper: For å skape harmonisk fremdrift i flerstemte stykker, bør man ideelt sett lage *skarpere og skarpere dissonans imellom tonene*³³ frem mot fraseavslutning, for så tydelig å løse opp dissonansen. Ikke nødvendigvis til en harmoni, men til *noe* som fremstår som tydelig avspenning i forhold til den spenningen man tidligere har bygget seg opp til, på en eller annen måte. Hva *spenning – avspenning* er i musikalsk sammenheng avhenger i veldig stor grad av sjanger, stilart, ulike komposisjonsteknikker og så videre, men prinsippet er, som jeg ser det, det samme uansett.

Av andre viktige komposisjonsprinsipper/teknikker jeg jobbet med i Stavanger, vil jeg trekke frem *motsatte bevegelser i de ytterste stemmene*³⁴ og *variasjon/repetisjon av tidligere presentert musikalsk materiale/idé*³⁵. Også disse prinsippene har jeg benyttet meg flittig av i arbeidet med mine hovedprosjekter ved KMH, og spesielt i arbeidet med Ester & Andreas – noe som vil fremgå av det vedlagte musikalske materialet, samt avsnittene *Melodier og harmonier* og *Arrangementer*.

De sist nevnte prinsippene er velkjente og velbrukte gjennom århundrer av musikalsk komposisjon, og innenfor enormt mange stilarter, harmoniske landskap og estetiske rammeverk, men også derfor viser de seg gang på gang å være høyst effektive og allmenngyldige. I tilfeller der jeg har skrevet musikk med utgangspunkt i de tidligere nevnte prinsippene om individuell stemmeføring, gradvis

³³ Men også, som jeg tolker dette: *lydene*, hvis det er snakk om en eller annen form for ikke-tonal musikk

³⁴ Når eksempelvis øverste stemme beveger seg oppover, beveger nederste stemme seg nedover, og motsatt

³⁵ Enten i løpet av en frase, eller spredt utover som deler i en hel komposisjon

dissonansøkning/fortetting og forløsning samt mine egne ”europesk jazz”³⁶-klanger, har jeg også erfart effekten av å ballansere de ytterste stemmene mot hverandre med motsatte bevegelser, og ikke minst kraften i repetisjon/variasjon av tidligere presentert musikalsk materiale.³⁷ Men det skal samtidig sies at også i disse tilfellene finnes det unntak fra reglene, og det er utrolig morsomt og fasinende når man som komponist, enten skrivende eller improviserende, kommer opp med noe som i prinsippet ikke burde fungere musikalsk, men så av en eller annen uforklarlig grunn fungerer allikevel. Noen ganger kan komponistens tydelighet i både idé og sin gjennomføring av denne ideen være så sterk og klar, at den går utenpå tidligere etterprøvd logikk og tradisjon. Det er jo også i skjæringspunkter mellom tradisjon/håndverk og individuell uttrykksevne som musikalske tradisjoner har tatt nye retninger og utviklet/utvidet seg, og derigjennom dannet nyere tradisjoner og musikalske rammeverk. I arbeidet med komponering og arrangering til Ester & Andreas har jeg forsøkt etter beste evne å kombinere alle nevnte prinsipper og teknikker, med hele tiden å utfordre meg selv og mine inntil da satte/etablerte komposisjons/arrangeringsmønstre, med en åpenhet for løsninger basert på intuitiv oppfølging og forståelse av de musikalske ideene/materialet jeg til enhver tid har kommet opp med. Heri ligger eksempelvis evnen til bevisst å velge *ikke* å følge visse prinsipper, hvis det oppleves som det rette/mest hensiktsmessige i visse komposisjonssituasjoner. I sammenheng med friimprovisasjonsarbeidet jeg har gjort, opplever jeg det som interessant at jeg også i mitt skrivende komposisjons- og arrangeringsarbeid gradvis har latt meg påvirke av improvisasjonsarbeidet på den måten at også det skrivende arbeidet har blitt mer intuitivt og automatisert. Også i løpet av tiden ved KMH har avstanden fra idé til utførelse – fra hode via penn og papir/PC til hele komposisjoner blitt betydelig kortere.

I forhold til arbeidet med å skrive tekster, ser jeg også klare sammenhenger med komponering og arrangering her. Som jeg kommer inn på nedenfor, i avsnittet om tekstforfatteren/tekstformidleren, er tekstskrivningen min ofte styrt av en ”indre musikalsk logikk”. I denne logikken ligger blant annet forholdet mellom det *materialet* (materialet i denne sammenheng: *ord*) man benytter seg av, og den *formen* (en *hel tekst*) man setter/plasserer materialet inn i. Her er det for meg snakk om å åpne opp for å overføre eksempelvis prinsipper og teknikker angående form, lyd og stillhet jeg har opparbeidet meg som skrivende og improviserende ”musikkkomponist”, til ”språkkomponisten”. Dette ser jeg på som naturlig, ettersom jeg i først og fremst har håndverks- og erfaringsmessig ballast innenfor musikk, og ikke språk. Senere kommer jeg også nærmere inn på hvordan jeg jobber som tekstforfatter, og at min musikalskkompositoriske innstilling til tekstarbeid er en viktig grunn til at tekstene mine ofte fremstår som forholdsvis abstrakte og poetiske i uttrykk, form og innhold.

³⁶ Tradisjon som kombinerer influenser fra amerikansk jazz og europeiske musikktradisjoner, eksemplifisert med utgivelser fra plateselskapet ECM, deriblant av Jan Garbarek, Keith Jarrett, Bobo Stenson og Sidsel Endresen

³⁷ Man ”repeterer” en idé ved å variere og utvikle den videre, i forhold til *hvor i musikkstykket/arrangementet* variasjonen kommer. Prinsippet viste seg kanskje å være min viktigste rettesnor i arbeidet med komponering og arrangering til Ester & Andreas, spesielt i arbeidet med strykearrangementene. Jeg kommer tilbake til temaene her i teksten om Ester & Andreas

En annen viktig idé/tanke jeg fikk i undervisningen med Hundsnes, som jeg også har tatt med meg inn i arbeidet med mine prosjekter ved KMH, var en grunnleggende forståelse av at komponering og arrangering egentlig er to sider av samme sak. Arrangering er altså komponering, men med flere forhåndsbestemte rammer å forholde seg til.³⁸ Problemstillingen komposisjon/komponist versus arrangement/arrangør og hva som er hva, er ofte diskutert og debattert i komponistkretser/fora. Men ut ifra et grunnleggende spørsmål om hva man utfører hvis man setter sammen flere potensielt musikalske elementer – som fra før av ikke sitter sammen, gir for min del svaret seg selv. Også dette prinsippet fra Hundsnes, har som nevnt vært en viktig ledesnor for meg, i arbeidet med komponering, arrangering og improvisering i mine prosjekter ved KMH. Ved hjelp av dette prinsippet har jeg, gjennom omfattende praktisk erfaring med både ”komponering” og ”arrangering” i løpet av tiden i Stockholm, blitt mer bevisst på hva jeg selv oppfatter som det ene eller det andre, samt tilfeller i tydelig grenseland imellom disse to. Men ikke minst har denne problemstillingen klarere og tydeligere enn tidligere vist seg egentlig å være sekundær, og mindre interessant i forhold til den faktiske gjennomføringen av mitt praktisk-musikalsk arbeid. I gjennomføringen av mitt praktiske arbeid har jeg isteden fokusert på helheten i utviklingen av mine to hovedprosjekter, og ikke på grensene/skillene imellom mine ulike roller og arbeidsområder. Jeg har som nevnt allerede i innledningen også hatt som hovedmål å utvikle meg mest mulig mot en helhetlig og solid fundamentert håndverker innenfor faget musikk generelt. Årsaken til at jeg i teksten her har valgt å kalle delkapitlene i gjennomgangen av mitt komposisjonsarbeid ved KMH, for eksempelvis ”Tekst/språk/formidling”, ”Melodier og harmonier” og ”Arrangementer”, er at mine ulike roller og kompleksiteten i helheten av dette arbeidet skal fremstå så tydelig som mulig for leseren. Dermed har jeg – i denne skriftlige delen av mitt arbeid, vel å merke – altså valgt å følge mer tradisjonell inndeling av disse musikalske arbeidsområdene. Teksten her er, som tittelen *Refleksjoner rundt sang og stemmebruk, improvisasjon og komposisjon i egen musikk* tilsier, i stor grad refleksjoner gjort i ettertid av gjennomføringen av mine to hovedprosjekter ved KMH.

I løpet av tiden på KMH har ellers undervisningen jeg har fått i klassisk instrumentering ved Staffan Hedin, og arrangering for pop/jazzstrykere ved Joakim Milder, også vært viktig i forhold til arbeidet med mine to hovedprosjekter. Her er jeg også inne på samme forhold som tidligere nevnt: *improvisasjon* versus *komposisjon*, men i disse tilfellene har naturlig nok overføringsverdien vært størst fra komposisjonsdelen til improvisasjonsdelen. Jeg har da opplevd det nødvendig å sette spørsmålsteget ved måten/e jeg har jobbet med fri improvisasjon sett i forhold til instrumentasjonsteori og praksis samt arrangementsteori, strukturtankegang og gjennomføring av helhetlige arrangementer og komposisjoner. Tiltross for at jeg i improvisasjoner etterstreber en intuitiv tilstedeværelse i den levende komposisjonsprosessen jeg da til enhver tid er inne i, opplever jeg det som avgjørende at man

³⁸ Eksempler på den typer rammer jeg snakker om her: melodi/er, akkorder, rytmer, musikalsk stilart, grafisk notasjon: tekstur, dynamikk, storform og så videre

også som improvisasjonsmusiker opparbeider seg et tydelig og bevisst forhold til musikalsk struktur og mulig/potensiell form.³⁹ Sammenlignet med ”vanlig komposisjon”, der man til enhver tid har mulighet til å forandre det man tidligere har gjort, krever fri improvisasjon, som jeg ser det, om mulig en enda tydeligere intuitiv og kroppsliggjort forståelse av problemstillinger og løsninger knyttet til å kunne lage form i komposisjon av musikk, enn i tilfeller med ”penn og papir”⁴⁰. Jeg sier ikke da at man som ”improviserende komponist” nødvendigvis trenger en like omfattende forståelse for musikalske formbegreper, instrumentering, musikkteori og så videre som en ”skrivende komponist” på et relativt høyt nivå (etter vestlig klassisk/kunstmusikkstandard), men at man som improviserende komponist er avhengig av å kunne vekselvis bare være tilstede underveis i musikkens tilblivelse, uten penn og papir/notasjonsprogram som forsinkende/forstyrrende element, og på den andre siden klare å lede/styre musikkens form samtidig som man lager den. Dette sier jeg uten at jeg ønsker å undervurdere/overvurdere den ene eller andre typen komposisjon det er snakk om her. Og det er åpenbart vanskelig å si noe veldig bastant om disse problemstillingene og å sammenligne dem ut ifra samme premisser, men min erfaring gjennom parallelle arbeider med begge disse variantene av komposisjon tilsier at det faktisk er slik.

Som komponist og arrangør med ”penn og papir” har jeg ellers også latt mitt komposisjons/arrangementsarbeid inspireres av den lekende innstillingen og den type fokus jeg har tilegnet meg gjennom arbeid med fri improvisasjon. Improvisasjonsarbeidet har i tillegg medført at jeg i dag har et mer reflektert forhold til blant annet spørsmål/problemstillinger om *forgrunn/bakgrunn* eller *roller/rollefordeling* i musikk og *musikalsk tekstur*⁴¹, enn jeg hadde tidligere. Erfaringene jeg har gjort meg gjennom komposisjon i øyeblikket, der stemme, kropp, tanke og følelser er nødt til å fungere intuitivt sammen på en eller annen hensiktsmessig måte, har vært meget viktige for meg som skrivende komponist, og for mitt syn på musikk, musikalsk form og komposisjon generelt. Som skrivende komponist ved hjelp av blant annet Sibelius notenotasjonsprogram, piano og stemmen min, har jeg i løpet av tiden ved KMH forsøkt så godt det har latt seg gjøre, ut ifra de forutsetningene jeg har måttet forholde meg til, å komponere og arrangere noe jeg har oppfattet som levende, leken og organisk musikk.

Forutsetningene og temaene her i avsnittet kommer jeg tilbake til flere steder i teksten. Temaene her kommer jeg også inn på, direkte og indirekte, i store deler av intervjuet/samtalen med Sidsel Endresen, samt gjennom øvelsene for friimprovisasjon og refleksjonene rundt disse.

³⁹ Dette kommer jeg inn på flere steder i teksten

⁴⁰ Les: pc/mac med notenotasjonsprogram

⁴¹ Musikkens karakter/kvaliteter på ”overflaten” og grader av lydlig/auditiv tetthet og uttrykk i musikk

2.5 PIANISTEN/INSTRUMENTALISTEN

Bakgrunn som pianist har jeg som sagt først og fremst gjennom arbeid med komposisjon. Men jeg har også fått biinstrumentundervisning i piano ved musikklinjen på videregående og i løpet av tiden ved UiS. Underveis i mitt første år ved KMH fikk jeg også undervisning i piano med Ove Lundin, noe jeg har hatt stort utbytte av i arbeidet med Ester & Andreas, og generelt i forhold til den nevnte konflikten imellom *sangeren* og *pianisten*. Ved at *pianisten* har blitt flinkere generelt, teknisk og oversiktsmessig i forhold til instrumentets oppbygning og muligheter spesielt, har dette medført at *sangeren* friere har kunnet fokusere på stemmebruk og tekstformidling. Jeg har da gradvis klart å nærme meg samtidig formidling på begge instrumenter, på det jeg opplever som en mye bedre og mer tilfredsstillende måte enn jeg har klart tidligere. I fremføringssituasjoner der jeg både synger og spiller piano henger disse to rollene naturligvis sammen. Men i løpet av de to siste årene har jeg opplevd mer og mer at jeg kan koble bort den ene eller den andre rollen fra mentale/intellektuelle tankemønstre, og la dem vekselvis styre det musikalske forløpet på en mye mer intuitiv måte enn jeg har klart tidligere. Jeg er ikke lenger like låst i gamle rollefordelinger imellom sangeren og pianisten i meg. I forhold til denne problemstillingen ser jeg på arbeidet med friimprovisasjonsmusikk som en slags ventil for tidligere mentalt innestengt, og ikke utviklet potensiell kompetanse i forhold til impulsivitet og formidling i nuet i kombinert sang og pianospill. I dag tillater jeg meg blant annet mye mer av små skjønnhetsfeil underveis i en fremførelse, og kan i større grad enn tidligere heller utnytte, og bruke det jeg underveis i fremførelsen opplever som tilfeldige småfeil til noe konstruktivt, og la dem bli en naturlig del av den musikalske helheten.

På mange måter ble pianoet en slags erstatning for trompeten, der jeg i løpet av tiden med ”summing” opplevde at stemmen ikke strakk til i forbindelse med arbeid med musikk. Pianoet er så konkret og oversiktlig i sin fysiske form, og samtidig er jeg veldig fasinert av lyden i et piano eller flygel, litt på samme måte som jeg var fasinert av lyden av en trompet. Samtidig som man enda tydeligere kan gjemme seg bak et piano enn bak en trompet. I tillegg opplever begge instrumentene som potensielt veldig tydelige og definerte i sin klang.

Denne typen tydelighet har også hjulpet meg i arbeidet med friimprovisasjonsmusikk, der jeg gradvis ser mer og mer av hva som kreves for å tilegne seg en tilsvarende tydelighet i forhold til stemmen som instrument, både som stemmeimprovisasjonsmusiker og som sanger generelt. På den nevnte utgivelsen med Andreas Backer Trio spiller jeg for øvrig piano, i tillegg til å synge. Anledningen til at jeg spilte piano ved denne innspillingen, var som jeg har vært inne på, at jeg hadde skrevet låtene det er snakk om ved hjelp av piano, og at pianoet i denne sammenhengen først og fremst hadde en klanglig funksjon jeg er meget fasinert av. Jeg har i alle fall på mange måter hatt god nytte av denne pianisterfaringen også i mitt arbeid ved KMH, der jeg ser på arbeidet med Ester & Andreas som en videreutvikling av arbeidet med trioene min. Som pianist har jeg i løpet av tiden ved KMH utviklet meg

mye spilleteknisk, oversiktsmessig i forhold til instrumentet og oppbygningen/mekanikken av/i det, som akkompagnatør (i forhold til å akkompagnere Ester), som pianist i et ensemble og som ”kompmusiker” (med bass og trommer), i tillegg til nevnte forhold imellom *sangeren* og *pianisten*. Tiltross for at jeg ikke ser på meg selv som *pianist* i vanlig forstand, kjenner jeg meg i dag på mange måter hjemme ved pianoet. I tilfellet Ester & Andreas opplever jeg at jeg ved å sitte ved pianoet har kunnet nærme meg kjernen i musikken på en annen måte enn hvis jeg for eksempel ”bare” hadde sunget tekster og melodier. Men, som jeg kommer inn på senere, ble også det å inneha alle disse ulike rollene den største utfordringen i forbindelse med prosjektet.

2.6 BANDLEDEREN

Før jeg kom til KMH hadde jeg mine viktigste erfaringer som bandleder fra arbeid med mine egne nevnte band. Men i løpet av årene på musikklinjen på Foss videregående skole, Toneheim Folkehøgskole og UiS, har jeg også fått opplæring i klassisk- og jazzteori, ensembleledelse⁴², kjennskap til ulike instrumentgrupper, samspill i større og mindre grupper, gruppepsykologi, utviklingspsykologi og så videre. Jeg har også vært kapellmester ved to skolerevyer på videregående skole i Oslo, der jeg helt klart fikk erfaring jeg har hatt god nytte av i forbindelse med arbeidet med Ester & Andreas. Disse erfaringene har vært viktige for meg, med tanke på å komponere og arrangere all musikk til et bestemt prosjekt, og så gjennomføre øvelser og mange forestillinger som musikalsk og administrativ leder. Ellers har jeg erfaring som dirigent for barnekor, janitsjar- og brasskorps, og som lærer/instruktør i messinginstrumenter, sang og piano i kulturskolen i Stavanger, Sandnes og ved flere skoler i Oslo.

I tillegg ser jeg på utdannelsen min i musikkpedagogikk fra UiS som meget relevant for meg som musikalsk leder. Å lede band og større ensembler tenderer hele tiden mot rollen som pedagog og lærer. Som bandleder eller dirigent må man ta pedagogiske hensyn som å forberede seg godt og sette seg ordentlig inn i det aktuelle materialet før man leder øvelser – man skal kunne sitt fag og det aktuelle materialet inngående. Underveis i øvelsene skal man etter min oppfatning også legge til rette for et godt gruppeklime, der alle involverte kjenner at de har noe viktig å bidra med til helheten i sitt musiserende. Man bør også legge opp øvelsene på en slik måte at innøvingen går mest mulig smidig, hensiktsmessig og effektivt, og at musikerne så tidlig som mulig i innøvingsprosessen begynner å jobbe med kjernen/det mest avgjørende i hvert enkelt musikkstykke⁴³, samt unngå at verdifull tid går til spille. I alt dette, og mye mer, er det også helt avgjørende at man er veldig tydelig og flink til å kommunisere hva man ønsker å få frem av musikalske estetiske og musikalskhåndverksmessige ideer og

⁴² Deriblant ”Dirigentkurs 1” i korpsledelse

⁴³ Som kan være alt fra mindre deler av lengre stykker, eller i andre tilfeller er kanskje helheten fra a til å det viktigste å fokusere på; dette er opp til lederen å bedømme

valg i hvert enkelt musikkstykke, og i forhold til helheten i alle aktuelle musikkstykkene satt sammen og oppimot hverandre. Dette helst på en så enkel og ballansert måte som mulig, med lavmælt autoritet, så alle involverte (lederen selv inkludert) bruker minst mulig energi på å forstå hva lederen ønsker. Det er da åpenbart avgjørende at lederen har et reflektert og tydelig syn på hva han/hun selv vil fokusere på i hvert tilfelle.

Å nærme seg lederrollen ved å jobbe med å tilegne meg lavmælt autoritet har vært viktig for meg helt siden jeg begynte å lede korps av ulike slag i 2001/2, og etter hvert barnekor. Jeg har selv alltid sett mest opp til og respektert lærere og ledere som evner å få frem sitt budskap på en tydelig, gjerne enkel måte, uten forstyrrende autoritære trekk og fakter. Det er også tydelig for meg at en leder som ”må” få kompliserte oppgaver til å fremstå kompliserte, og enda verre: mer kompliserte enn de kanskje er, ofte ikke har forstått noe særlig av den aktuelle problematikken, og hvordan man videre kan ta grep og finne gode og konstruktive løsninger. Dette må selvfølgelig ikke føre til at man som leder tar lettvinde løsninger, der man ikke evner å se viktige deler av helheten og den kompleksiteten man som leder til enhver tid står overfor.

Erfaringene her har ellers også vært viktig i forhold til musisering i gruppe generelt, der det å kunne ta ledelse, både i samspilløyeblikket og i forbindelse med øvelser, er noe av det viktigste man bør utvikle som musiker. Dette er også helt avgjørende i samspill innen friimprovisasjonsmusikk, der det å kunne ta initiativ både underveis i samspill og ved samspilløvelse, og i vekselspill med dette andre ganger kunne tre tilbake og ha en musikalsk rolle i bakgrunnen, og ikke bare i front. Her er det for meg snakk om tydeliggjøring av de musikalske rollene man i samspill til enhver tid inntar, på et mer eller mindre bevisst plan. En god bandleder, som en hvilken som helst annen leder, mener jeg må ha evnen til også å kunne tre tilbake og overlate initiativ, ideer og innspill til andre i gruppen, i tillegg til å kunne ta ansvar og være tydelig når han/hun opplever det som nødvendig.

Gjennom disse ulike erfaringene har jeg opplevd rollen som bandleder og musikalsk ansvarlig for større og mindre ensembler som veldig spennende og utfordrende, men også veldig stimulerende. Spesielt med tanke på det å forsøke å jobbe i kjernen/senteret av hvert enkelt musikkstykke, dets bestanddeler og helhetlige form, og ikke kun som sanger eller solist. I arbeidet med Ester & Andreas møtte jeg på mange ulike typer utfordringer som bandleder og ”dirigent”, både forventede og uventede. Men erfaringene jeg gjorde meg i forbindelse med disse utfordringene, og hvordan jeg grep de an og forsøkte løse/komme igjennom dem på best mulig måte, er i dag uvurderlig tilegnet praktisk, mental og intellektuell kunnskap og en meget viktig ballast jeg kommer til å ta med meg videre i alt senere musikalsk arbeid.

2.7 TEKSTFORFATTEREN/TEKSTFORMIDLEREN

Inntil jeg begynte arbeidet med Ester & Andreas, hadde jeg utelukkende skrevet tekster til/i musikk på engelsk, og bare til mine egne band der jeg også skrev musikken til disse. Mitt fokus i tekstskriving før tiden ved KMH har som i forhold til komposisjon av musikk uten tekst, ofte vært min fasinasjon for klang og *lyden* av ord i musikk. Jeg har, som i arbeidet med Ester & Andreas, også tidligere fortalt små historier gjennom tekstene mine, men disse historiene har i veldig stor grad vært styrt av det jeg har opplevd som en slags indre musikalsk logikk i komposisjonsprosessene av hver låt. Historiene har i utgangspunktet som oftest bygget på en innskytelse, sinnsstemning, flyktig idé eller impuls jeg har opplevd som spennende og passende for mitt generelle musikalske uttrykk. Jeg har deretter forsøkt å la de enkelte historiene forme seg selv i et vekselspill med utviklingen av det tonale materialet, basert på den ideen/impulsen jeg hadde i utgangspunktet. Med ”å forme seg selv” mener jeg at jeg først skriver forholdsvis mye tekst, enten på rim eller som ren idémyldring, og deretter begynner å skrelle bort så mye som mulig av det skrevne, for så tilslutt, etter mange runder med meg selv, å sitte igjen med den ferdige teksten og melodien. Når jeg etter kortere eller lengre tid opplever det som at det ikke er mulig/hensiktsmessig å skrelle bort mer av teksten det gjelder, er den ferdig, og forhåpentligvis i symbiose med det musikalske uttrykket den skal virke med. Tekstene har da ofte vist seg å bli lettere poetiske og tidvis abstrakte, men allikevel med temaer jeg har vært og er opptatt av i og fra livet generelt.⁴⁴

Samarbeidet med Ester Årman har i stor grad bidratt til at jeg i dag i større grad enn tidligere kan la mine egne tekster styre parallelle komposisjonsprosesser enn omvendt, hvis jeg ønsker det. I arbeidet med Ester har jeg også jobbet med å videreutvikle evnen til å la tekst og musikk speile, kontrastere og lede hverandre underveis i komposisjonsprosessen av hver enkelt låt. Gjennom vårt samarbeid har jeg ved å skrive og fremføre tekster på svensk og norsk, også utviklet min palett som tekstforfatter rent språklig, og jeg opplever det som at jeg nå også i større grad kan formidle historiene i egne tekster på en enklere, men samtidig mer direkte måte enn jeg har klart tidligere.

Det er åpenbart at jeg egentlig har mye bedre forutsetninger for direkte formidling med det norske språk, og etter hvert også med svensk, enn jeg tidligere har hatt med engelsk. På den andre siden har den språkdistansen jeg har hatt til mine engelske tekster også hatt sin musikalske formidlingsfunksjon, der tekstene mine på en måte har kunnet leve sitt eget liv i større grad enn med mine betydelig mer kroppsnære norske og svenske tekster. Jeg har da lettere kunnet ta et skritt tilbake, og ha et metaperspektiv på komposisjonene og tekstene mine underveis i fremførelse av dem, enn jeg ofte har klart med det norske, og delvis også det svenske språket.⁴⁵

⁴⁴ Igjen kan dette eksemplifiseres gjennom å lytte til CDen *Like the music isn't there*

⁴⁵ Jeg kommer inn på temaet *metaperspektiv i underveis i egen musikalsk fremførelse/utøvelse* flere steder i intervjuet/samtalen med Sidsel Endresen, men da i første omgang i forbindelse med friimprovisasjon

Foruten å utvide min pallett som tekstforfatter rent språklig, har tekstkomponering av svenske og norske tekster også gjort at jeg ble nødt til å utfordre meg selv, mentalt, intellektuelt og følelsesmessig enda tydeligere og mer direkte enn jeg tidligere hadde gjort med tekstkomponering av mine engelske tekster. På lignende/tilsvarende måte som fremførelse av egne tekster på norsk og svensk blir kroppsnært og intimt, var også arbeidet med å skrive tekstene til Ester & Andreas mentalt, intellektuelt og emosjonelt utfordrende og krevende. I tillegg til at Ester og jeg hver for oss tydelig utfordret oss selv på denne måten, utfordret vi hele veien også hverandre i hver enkelt tekstkomposisjonsprosess, og generelt i forhold til alle tekstene våre satt i sammenheng med hverandre. At både Ester og jeg er meget bestemte og egenrådige personer, bidro i denne sammenhengen til at vi begge gikk inn i arbeidet med hud og hår, og gjorde det vi maktet for å komme frem til tekstuttrykk vi begge ikke bare kunne stå inne for, men også være godt tilfredse med. Men det er viktig å få frem at tiltross for at Ester og jeg gikk inn i vårt samarbeid med forholdsvis ulike utgangspunkt som tekstforfattere, nesten umiddelbart begynte å finne frem til vårt felles musikktekstspråk. Ester hadde tidligere fokusert på å skrive hverdagslige, rett frem enkle historier, satt opp mot mine litt mer abstrakte/poetiske tekster. Etter min oppfatning fant vi, hver for oss, ganske fort ut at vi hadde mye å tilføre hverandre, og at vi igjennom vårt samarbeid ganske naturlig utfordret og utfylte hverandres tekstmusikalske uttrykk. Men i vårt samarbeid var (og er) det selvsagt også snakk om å gi og ta, inngå kompromisser, åpne opp for andre løsninger enn de man kanskje i utgangspunktet brenner sterkt for å få gjennomført og så videre. I dette spennet imellom flyt og konfrontasjon kom Ester og jeg frem til et tekstuttrykk som ligger nært opptil den nordiske, og særlig den svenske, visetradisjonen. Tekstene våre viste seg etter hvert i stor grad å ta for seg hverdagslige temaer⁴⁶, med øyeblikksbeskrivelser, observasjoner, betraktninger, erkjennelser, etiske dilemmaer, glede, frustrasjon, kapitulasjon, lek, alvor og mye annet man møter i hverdagen. Tekstene våre ble/er dermed en slags hverdagspoesi, der vi begge fikk/får brukt og utnyttet våre respektive kvaliteter som tekstforfattere, samtidig som vi tilfører hverandre nye og inspirerende tematiske og språklige muligheter, begrensninger, utfordringer og løsninger. I delen om Ester & Andreas nedenfor kommer jeg nærmere inn på enkelte av tekstene våre, innholdet i flere av dem og hvordan vi jobbet frem tekster og melodier som senere kom med på CDen *Vardag*. Der kommer jeg også nærmere inn på andre forhold i forbindelse med Esters og mitt felles arbeid.

CDen har for øvrig høstet fine anmeldelser i flere svenske og norske aviser, der tekstene og formidlingen av disse blir trukket frem som noen av de fineste og viktigste kvalitetene på CDen⁴⁷.

Nettopp koblingen imellom egenkomponerte tekster og formidling av disse, er naturligvis avgjørende for alle som jobber med dette. Man forholder seg automatisk helt annerledes til en tekst man har

⁴⁶ Derav tittelen på CDen vår *Vardag*

⁴⁷ <http://www.sydsvenskan.se/kultur-och-nojen/musik/skivrecensioner/article871874/Jazzvisa--HHHH.html>
<http://www.side2.no/musikk/anmeldelser/article2901031.ece>
<http://www.lira.se/article.asp?articleid=4336>

skrevet selv, enn til en tekst man kun skal formidle, på godt og vondt. Som jeg var inne på ovenfor, kan det være positivt å ha en viss distanse til den teksten man fremfører/formidler – i tillegg til at man ofte kan jobbe mer forutsetningsløst med tekster man selv ikke har født til livet. Men den type umiddelbarhet man kan oppleve overfor egenproduserte tekster er det åpenbart vanskeligere å formidle i tekster man har adoptert.

Å fokusere på å formidle tekst på en *direkte*, men *ikke privat* måte⁴⁸, har vært noe av det viktigste for meg i dette prosjektet. Det er på den andre siden viktig å poengtere at jeg mener man aldri i en fremføringssituasjon fullt og helt kan, eller burde for den sakens skyld, distansere seg fra sine egne, private følelser, indre konflikter, dagsform med mer. Men for meg handler dette om en type grunnleggende fokus på hva man opplever som det mest interessante og vesentlige – *den potensielle musikken* eller *en selv som privatperson*. For min del er svaret opplagt. Samtidig har det også vært avgjørende for meg å være ærlig, oppriktig og direkte i fremføring av låtene. I dette, kanskje for noen tilsynelatende komplekset, tror jeg at Ester og jeg har funnet en god ballanse i vår formidling. Jeg opplever de fleste av tekstene Ester og jeg skrev sammen og hver for oss, som såpass sterke, tydelige og definerte i sin form, at målet mitt har vært å la tekstene få mulighet til å formidles så enkelt og nøytralt som mulig, både som sanger, akkompagnatør og arrangør. Etter å ha prøvd ut ulike måter å formidle tekstene på, blant annet i forbindelse med Esters og mine felles undervisningstimer med Rolf Christiansson⁴⁹, ønsket jeg etter hvert mer og mer, tydeligere og tydeligere å forsøke å la tekstene formidle seg selv. Dette handlet om å opparbeide seg en viss distanse til tekstene underveis i fremføringene, men en type distanse som modnes til ved at man har jobbet med tekstene på ulike måter en stund. I tilfellet her jobbet jeg sammen med Ester og for meg selv med å oppdage nye potensielle uttrykk og uttrykksmuligheter jeg/vi ikke hadde tenkt på i utgangspunktet da vi skrev tekstene, sammen eller hver for oss. I dette oppdagelsesarbeidet ble jeg nødt til å konfrontere meg selv, mine egne ideer og følelser knyttet til de enkelte tekstene, melodiene og klangene jeg etter å ha skrevet/komponert dem mer eller mindre hadde et tydelig og definert syn på. På mange måter ble forandringene i stemmebruken min konkret lydmessig da ikke veldig store, men når jeg hører på opptak fra før, underveis og etter øvelsene vi gjorde med Rolf, merker jeg allikevel stor forskjell.

Nachmanovitch⁵⁰ forteller i historien ”En ny fløjt” om en japansk fløytist som for lang tid siden hadde lært en enkel melodi av sin lærer, og i mange år hadde øvd og spilt den samme melodien, uten at formidlingen av den hadde modnet ordentlig. Plutselig en dag, etter at fløytisten hadde mange år og mye frustrasjon og strevsomhet bak seg skjedde det noe spesielt:

⁴⁸ *Privat*: man utleverer nesten alt av egne følelser, private indre konflikter, dagsform/humør og så videre, uten særlig reflekterte hensyn til den historien og det musikalske materialet man faktisk fremfører og kommuniserer

⁴⁹ Se avsnittet om Ester & Andreas for presentasjon av Esters og mitt arbeid med Rolf Christiansson. Temaet er også nevnt i avsnittet *Sangeren*

⁵⁰ Nachmanovitch, Stephen, 2004: ”*Spela fritt – Improvisation i liv och konst*”, Bo Ejeby Förlag

Han förstod nu att han ingenting hade att vinna och ingenting att förlora. Han satte sig och spelade den melodi han i det förflutna hade spelat så många gånger för sin lärare. När han hade slutat, förblev det tyst en lång stund. Sen hördes den äldste mannens röst, lågmält från bakre delen av rummet: ”Som en gud!”

(Nachmanovitch 2004:11)

Jeg oppfatter den typen modningsprosesser Nachmanovitch forteller om her som ganske utfordrende å konkretisere på samme måte som arbeid med musikkteori av ulike slag, sang og stemmeteknikkøvelser, øvelser for komposisjon, orkestrering, improvisasjon og så videre, men jeg ser på historien her som tydeliggjørende allikevel. Som jeg var inne på ovenfor, handler dette om en type modningsprosess man ikke kan gå igjennom på annen måte enn gjennom erfaring og levd liv.

Jeg ønsker ellers ikke å dra sammenligningen imellom den japanske historien og min situasjon for langt her, men prinsippet i historien om den etter hvert gamle fløytisten, tror jeg man som musiker, og som formidler av musikk generelt, tydelig kan kjenne seg igjen i. Når man etter lengre tids arbeid og kanskje med indre konflikter og kamp, i et kortere eller lengre øyeblikk har kommet frem til/oppnådd en slags kapitulasjon, har man ikke noe mere å vinne eller tape. Som formidler står man da igjen med en overgivelse til øyeblikket og det materialet man fremfører, slik at det kan formidle seg selv.

I forhold til mitt arbeid med friimprovisasjonsmusikk de siste to årene, har arbeidet med tekstskriving vært viktig i forbindelse med å videreutvikle den litt diffuse evnen til ”å fortelle en historie”, også i det improviserte musikalske uttrykket. Også i fri improvisasjon uten tekst er det helt avgjørende å kunne fortelle historier. Men som jeg ser det handler dette i stor grad om evnen til tilstedeværelse i det lydlige materialet man til enhver tid benytter seg av underveis i improvisasjonene, og om samtidig å være i en konstant ”samtale” med sine medimprovisatører og eventuelle lyttere/tilskuere. På samme måte som når jeg arbeider med å utforme en tekst, ønsker jeg i lydimpromvisasjoner med stemmen i størst mulig grad å forsøke å la teksten/improvisasjonen/komposisjonen ta form av seg selv, basert på det materialet jeg opplever som grunnideen/opplevelsen i det materialet jeg i hvert tilfelle har som utgangspunkt. Her opplever jeg naturlig nok også en tydelig sammenheng i forhold til å opparbeide evnen til å ha kroppen og stemmeapparatet som utgangspunkt for både tekstskriving, improvisasjon og musikalsk komposisjon. Mitt utgangspunkt i fasinasjonen for lyden/klngen i ord i musikk, har dermed også vist seg å ha en naturlig sammenheng med stemmeimprovisasjon og å jobbe med å lage musikalsk form og fremdrift ved hjelp av stemmeapparatets utallige klanglige muligheter. I mine parallelle, men i utgangspunktet kanskje kontrasterende musikalske arbeider de siste to årene, har arbeidet med komposisjon av tekst og lek med lyder produsert av stemmeapparatet utfyllt hverandre, ved å stimulere ulike sider i mitt musikalske og personlige ”jeg”, samtidig som de har inspirert og gitt næring begge veier. Arbeid med komponering av tekster i forhold til musikken i Ester & Andreas har

som nevnt også vært helt avgjørende for hvordan det musikalske materialet har blitt formet og formet seg selv i denne delen av mitt arbeid ved KMH.

3. IDEER OM MUSIKALSK UTVIKLING

Før jeg kommer nærmere inn på arbeidet med mine to hovedprosjekter, ønsker jeg å tydeliggjøre en del av de ideene om musikk og musikalsk utvikling jeg har jobbet ut ifra underveis i begge prosessene. Ideene illustrerer jeg her ved å ta utgangspunkt i mine viktigste musikalske forbilder, og se på hvordan disse har påvirket min musikalske utvikling og mitt arbeid med musikk gjennom flere år. Som ung musiker og komponist trenger man åpenbart inspirasjonskilder og modeller for sammenligning med sitt eget musikalske potensial og sin egen musikalske utvikling. Etter hvert som man forhåpentligvis tilegner seg en del av kvalitetene man ønsker, og som man over tid har jobbet/jobber for å oppnå, opplever jeg det som viktig deretter å kunne se seg selv utenifra, sitt ståsted/status quo, for å klare å utvikle seg videre på en god og effektiv måte. Jeg opplever at refleksjoner rundt sin egen musikalske utvikling, som her, kan være avgjørende. Man jobber da med å lære seg å se hva de ønskede kvalitetene faktisk er, hvordan man eventuelt har tilegnet seg dem og hvordan man deretter kan benytte seg av tilegnet kompetanse for videre musikalsk utvikling.

Min link til sangen kom på mange måter gjennom Chet Baker og hans måte å spille trompet på, og selvfølgelig hans sang og stemmebruk. Hans trompetspill er noe av det mest sangbare som finnes i instrumentalljazzen, og han er muligens den musiker innen denne jazztradisjonen (i hvert fall som jeg har hørt) som har klart å forene instrument og sin egen stemme på en sånn måte at det egentlig ikke er avgjørende om han spiller trompet eller synger. Chet Baker gjennomfører de samme typene musikalske ideer med samme klarhet og integritet i de fleste tilfeller jeg har hørt. Instrument, stemme/kropp og identitet er ett. For min egen del blir jeg mer og mer klar over Chet Bakers storhet som musiker, og jeg forsøker så godt jeg kan å etterstrebe denne type helhet i mitt musiserende. Her snakker jeg selvfølgelig ikke om at jeg ønsker å bli som han verken som person, eller strebe mot å beherske hans musikalske estetikk i størst mulig grad. Men hvis jeg kan utvikle meg i en retning som sanger, improvisasjonsmusiker, musiker generelt, komponist, arrangør og tekstforfatter i ett, der sangeren i meg ikke forsvinner når komponisten i meg jobber osv, opplever jeg selv at jeg begynner å nærme meg noe av det jeg ønsker å oppnå med musikken: en musikalsk helhet, der sangeren ikke overstyrrer komponisten eller motsatt og så videre.

I denne typen arbeid er det så mange problemstillinger og problemer man kan støte på underveis at jeg naturligvis ikke kan ta for meg alle her, men noen av dem⁵¹ kommer jeg naturlig nok inn på. Dette for

⁵¹ Forhåpentligvis de mest vesentlige og avgjørende for min del

å vise litt av relevansen og effekten av hva denne type arbeid kan ha i forhold til generelle musikalske utviklingsspørsmål og problemstillinger.

Av andre som har betydd mye for meg og for den sanger, musiker, komponist og tekstforfatter jeg er i dag, og ikke minst jobber mot å utvikle meg til, kan jeg nevne Miles Davis, Frank Sinatra, Sidsel Endresen, Phil Minton, Stevie Wonder, Jan Garbarek, Radka Toneff, Johnny Hartman, Marvin Gaye, Nick Drake, Tom Waits, David Sylvian, Christian Wallumrød, John Coltrane, Bill Evans, Monica Zetterlund, Gil Evans, Kurt Elling, Joni Mitchell, Nils Petter Molvær, Michael Jackson, Sten Sandel, Raymond Strid, The Beatles, Beach Boys og Glenn Gould i tillegg til produsenten/komponisten/arrangøren Quincy Jones og komponister som J. S. Bach, Igor Stravinskij, Alban Berg, Maurice Ravel, Edvard Grieg og W. A. Mozart. Som tekstforfatter har jeg i tillegg blitt inspirert av poeter som Robert Creeley og Charles Bukowski, blant annet gjennom å skrive musikk til flere av deres tekster.

Disse og mange andre har på ulike måter formet meg, mitt syn på musikalsk praksis og min streben etter å uttrykke noe eget innen det store området *musikk*. Men de kanskje viktigste personene og musikerne i sammenheng med min musikalske utvikling, er de jeg har hatt mulighet til å spille og *jobbe musikk* med, og de lærere jeg har hatt i mine år under musikkutdanning. De siste årene har jeg gått mer og mer bort ifra å forsøke å etterligne noen andre, og heller forsøkt å ta utgangspunkt i meg selv, mine medmusikere og de utfordringer som dukker opp i de ulike musikalske sammenhenger jeg til enhver tid befinner meg i. Som jeg opplever det er det helt klart mer enn nok å ta tak i her. Den fengslende, men samtidig sterke opplevelsen av frihet i det faktum at man aldri blir utlært innen musikk, eller i livet generelt, gir uante muligheter gjennom de begrensningene hver enkelt musiker og/eller person sitter inne med.

Til tross for fokus på å forsøke å arbeide med utgangspunkt i meg selv, eller kanskje snarere nettopp derfor, ønsker jeg altså kort å komme inn på mine kanskje viktigste ”idoler” (foruten nevnte Chet Baker), og det jeg opplever som deres viktigste musikalske kvaliteter. I hvert fall er det her snakk om kvaliteter som har gjort at disse musikalske personlighetene har vært, og kommer til å fortsette å være viktige for min musikalske utvikling og bevissthet rundt denne. Å tydeliggjøre for meg selv hvilke kvaliteter det er snakk om her, er som jeg opplever det, ett viktig arbeid som grunnlag for *egen* musikalsk utvikling. Jeg ønsker derigjennom å nærme meg de potensielle kvalitetene som finnes i min egen person og meg selv som musiker.

Miles Davis var på mange måter grunnen til at jeg *virkelig* ønsket å spille musikk. Da jeg, som mange andre, hørte *Kind of blue* for første gang, skjedde det et eller annet med mitt syn på musikk. Uten å romantisere for mye kan jeg i hvert fall si at jeg i årene etter dette ble ekstremt fokusert på jazzmusikk og trompetspill. Dette tok så stor del av min energi og oppmerksomhet at det meste annet i hverdagen lå ett stykke lenger bak i bevisstheten. Jeg lyttet til *Kind of blue* og etter hvert mange andre

jazzinnspillinger med Davis, Chet Baker, Clifford Brown og mange andre, spilte trompet til disse og imiterte musikernes fraser. Denne typen lek og arbeid hadde jeg stor glede av, og gjennom dette begynte jeg så smått å nærme meg det som i dag er mine musikalske språk.

Videre imiterte jeg Davis så godt jeg kunne, spesielt med tanke på hans klang i trompeten og hans frasering, men også hans noe spesielle og ikke særlig hensiktsmessige kroppsholdning da han spilte trompet.⁵²

Noe av grunnen til at jeg etter hvert ikke lenger klarte spille trompet, var nok at ut ifra mine forutsetninger, der jeg ikke hadde fått en særlig grundig opplæring på instrumentet, på denne tiden gjorde alt for at klangen i trompeten mest mulig skulle ligne på Davis'. Uten ytterligere å gå inn på dette her, kan man kanskje si at tross for at jeg klarte å nærme et ganske bra klanglig resultat i forhold til mitt mål, så sviktet teknikken og de deler av kropp og motorikk som skulle til for å kunne spille trompet overhodet. Men mange av Davis' kvaliteter som utøver står fortsatt som noe av det jeg hele tiden jobber mot å tilegne meg i mitt musikalske arbeid (i tillegg til hans evne til å forme klang og tone på sitt instrument, og hans frasering):

- hans evne til å gå inn i kjernen av musikalsk samspill og styre og tilføre akkurat de toner som behøves til enhver tid

- hans ekstremt bra rytmiske timing og evne til å plassere seg rytmisk i forhold til kompet

- hans evne til å skape enkle og meget sangbare vakre melodier i nuet, der hver tone har et nært og naturlig forhold til resten av det tonale og det generelle musikalske forløpet⁵³

- og hans evne til å være et naturlig kraftsentrum i samspill, samtidig som han er i ekstremt tett og konstant dialog med sine medmusikere, og skaper rom for dem til å bidra aktivt hele veien til å være med å styre det musikalske forløpet og skape musikalsk form

Angående Miles Davis kan jeg fortsette slik i det vide og det brede. Davis var på de fleste måter, i hvert fall i store deler av sin karriere, så nært man kan komme en komplett musiker i forhold til de rammene han skapte for seg selv.

Nettopp det å utvikle seg mot å bli så bra som utøver og komponist/arrangør innenfor de rammene man til enhver tid mer eller mindre bevisst setter opp for seg selv, er og har vært ett av mine største og viktigste mål. Etter hvert som jeg har blitt tydeligere overfor meg selv hva *mine* aktuelle rammer

⁵² Davis stod mer og mer framoverbøyd med nakken og øvre del av ryggen og spilte ned mot gulvet jo eldre han ble, sannsynligvis mest pga. svært dårlig rygg og generelt sviktende helse grunnet narkotikamisbruk og annet

⁵³ Dette tross for at han svært ofte repeterte egne fraser og brukte samme melodiske ideer om igjen mange ganger, låter det han spiller nesten utelukkende friskt, levende og "nytt", hver gang. På denne måten klarte han å kombinere strukturtankegang/"komponering" med intuitiv tilstedeværelse /improvisasjon på en svært inspirerende måte

faktisk innebærer og krever av arbeid, har det naturlig nok også vært enklere å fokusere på de musikalske estetiske områdene jeg gradvis har kommet fram til at det er snakk om. I denne sammenheng: rammene som arbeidet med friimprovisasjon og Ester & Andreas har medført. Det har dermed også vært enklere å velge bort arbeid i forhold til problemstillinger som kanskje ikke er så relevante i *mitt* musikalske utviklingsarbeid. I mitt tilfelle tenker jeg her på eksempelvis på at jeg de siste to årene har valgt bort arbeid innenfor en ren jazztradisjon, eller innenfor andre ”rytmiske musikktradisjoner” jeg tidligere har jobbet grundig med, men som i løpet av årene ved KMH har fungert først og fremst som grunnlag for det arbeidet jeg har fokusert på her. Man har dessverre ikke tid til å fokusere på alt man ønsker å bli bedre på.

Overgang til neste viktige musikkpersonlighet i mitt tilfelle, Frank Sinatra, er egentlig veldig naturlig. Jeg opplever at det finnes en type musikalsk slektskap mellom Davis og Sinatra, sett i forhold til flere aspekter.

Frank Sinatras naturlige, avspente og rent klingende stemme, fantastiske frasering og evne til å formidle et musikalsk materiale (i hans tilfelle tekst og melodi) med både den innlevelse og den distanse som kreves for å nærme seg et nivå av musikalsk formidling og uttrykk der ”det generelle” er gjeldende og ikke ”det private” eller ”det personlige”, er eksepsjonelle kvaliteter hver for seg. (Her ser jeg klare fellestrekk med Davis.) I tillegg har Sinatra som jeg opplever det en unik evne til å være musikalsk i front av bandet som artist samtidig som han går inn i musikken og jobber på detaljnivå, på samme måte som instrumentalistene i ensemblet han musiserer med. Også her speiler Sinatra og Davis hverandre. I de fleste innspillinger med Sinatra jeg har hørt, og gjentatte ganger lyttet til og kopiert etter beste evne, er hver minste, lille lyd eller nyanse i hans sang så vel plassert og velartikulert inn i ensemblet og lydbildet at jeg forbauses hver gang jeg hører disse. For enkelhetens skyld henviser jeg her til de tre samle-CDene i ”*Frank Sinatra. The Platinum Collection*” (Capitol/EMI, 2004).

Som med Baker og Davis er ikke mitt ønske lenger å kopiere Sinatra og hans estetiske uttrykk, men å fokusere på det jeg opplever som generelle kvaliteter i hans utøvelse og uttrykk i musikk. I mitt tilfelle forsøker jeg ”oversette” og overføre disse kvalitetene inn i de musikalske rammene jeg setter opp for meg selv, og velger å jobbe innenfor.

I tilfellene Baker, Davis og Sinatra er det her snakk om musikalske ferdigheter på et ekstremt høyt nivå. Man kan egentlig eksemplifisere med ekstremt mange andre musikere innenfor hvilken sjanger som helst, ettersom jeg ikke ser på ferdighetene det her er snakk om som sjangeravhengige, forbeholdt visse typer estetiske rammeverk eller lignende. Det er her, som jeg ser det, snakk om å komme nærmere kjernen i musikk generelt. At jeg velger å bruke akkurat disse eksemplene, er av den enkle grunn at det er disse musikerne, på høyeste musikalske nivå, jeg selv har best og klareste grunnlag for å uttale meg om. Alle tre representerer musikk med utgangspunkt i jazztradisjonen, men samtidig også

musikalsk kompetanse nært opptil det man ideelt sett kan oppnå innenfor deres respektive musikalske rammeverk og tradisjon/er.

Visse personer med utelukkende sterk tilknytning til visse sjangre, vil kanskje si seg uenige i noen av disse påstandene, og argumentere godt for å fremheve sine ideer og sitt syn på eget arbeid innen sin/sine musikalske områder, rammer og uttrykk. Dette kan jeg ikke gjøre annet med enn å forsøke være så tydelig som mulig i forhold til å konkretisere mitt syn og mine ideer rundt emnet musikk, med bakgrunn i mine erfaringer, refleksjoner og tanker.

I alle tilfeller opplever jeg spørsmål angående *personlige preferanser* i forhold til musikalsk stil og estetikk som sekundært i denne sammenheng, og bare forvirrende i forhold til å beskrive den type arbeid og fokus jeg tar for meg i denne teksten. Det er dermed bevisst fra min side i størst mulig grad å se bort ifra problemstillinger innenfor dette tema, for enklere å ha mulighet til å se hva som jeg opplever som *generelle, grunnleggende musikalske problemstillinger* i det arbeid jeg har gjort ved KMH. Jeg mener selvfølgelig ikke at disse spørsmålene på noen som helst måte ikke er viktige og/eller essensielle i hver enkelt utøvers/komponists/lytters forhold og opplevelse av og i musikk. Forholdet *musikk* versus *menneskelige følelser* av ulike slag, er som jeg ser det noe av det vesentligste når det gjelder musikk som uttrykksform eller fenomen, men dette er altså ikke direkte tema her i denne teksten. Indirekte kommer man dermed ikke unna dette svært ladede temaet, men for min del handler dette igjen om å forsøke i størst mulig grad å konkretisere deler av det enorme feltet musikk. Her ønsker jeg, istedenfor å begi meg inn på ulike syn på musikk versus følelser og mine ideer om dette emnet generelt, se på mitt arbeid ut ifra mer håndgripelige og rent praktiske og håndverksmessige problemstillinger jeg opplever som relevante. Gjennom dette håper jeg derimot å nærme meg mine egne *subjektive opplevelser* i og av musikk generelt, og derigjennom forhåpentligvis *generelle opplevelser*, med mine egne små skritt, og de opplevelsene/mulighetene/begrensningene disse skrittene åpner opp for.

Som jeg har vært inne på flere ganger, direkte og indirekte, har jeg så langt tilbake som jeg kan huske, alltid hatt behov for å tydeliggjøre og ofte konkretisere mine opplevelser, forholdet til mine omgivelser, situasjoner og fenomener som man står overfor – i det hele tatt det meste man kan oppleve i livet. Her tenker jeg på både følelsesmessige, mentale, intellektuelle og fysiske aspekter. Så også i forhold til musikk.

Da jeg fikk *Sidse Endresen* som min første ordentlige sanglærer, i løpet av mitt første år i Stavanger, var det mange biter som falt på plass i forhold til hva jeg tenkte om det å synge, og om musikk generelt. Samtidig utfordret hun meg veldig, og hun var tydelig og konkret i forhold til hva jeg måtte jobbe med som sanger. Ettersom jeg før dette hadde lyttet veldig mye til Endresens musikk, og i stor grad var påvirket av denne i forhold til hvordan jeg selv ønsket å høres ut, fikk naturlig nok også

hennes innspill og meninger om min musikk stor betydning. Sidsel Endresen var da, og er i dag, en av de ledende/viktigste og mest betydningsfulle friimprovisasjonsvokalistene og -musikerne i Norden.

Som Sinatra, har også Endresen evne til virkelig å gå inn i kjernen av musikalsk samspill som en hvilken som helst instrumentalist, og hennes detaljvariasjon og kontroll som stemmeimprovisasjonsmusiker er enorm. Hver minste, lille lyd eller lydcelle/”lydcelleområde”⁵⁴ er utrolig finstemt og perfektionert i seg selv, i tillegg til at forholdet mellom de enkelte lydene/”lydcellene” er velballanserte, og hele tiden i naturlig relasjon til hverandre.⁵⁵ Men kanskje det viktigste jeg sitter igjen med etter timene med Endresen, er hennes veldig konkrete forhold til musikk og musikkens bestanddeler, uavhengig av sjanger og musikalsk estetikk. At jeg i dag ser på musikk generelt som noe veldig konkret og håndfast, er i stor grad takket være Endresen og undervisningen jeg fikk av henne i Stavanger, og de prosessene jeg har gått igjennom frem til i dag, som følge av denne undervisningen. Vi jobbet blant annet med øvelser der vi tok for oss, og jobbet med hennes inndeling av musikk i fire parametere;

- *forvaltning i tid* (innbefatter *begynnelse til slutt på et musikalsk forløp; deler av et lengre musikalsk forløp; tidslengde på alle lyder og stillhet som forekommer i et musikalsk forløp; rytmikk og plassering av lyder/toner i forhold til hverandre i et musikalsk forløp*)
- *klangkvalitet* (hver enkelt lyds klangvalør og lydlige uttrykk i et musikalsk forløp)
- *dynamikk* (sett i forhold til deler og helheten i et musikalsk forløp)
- *melodi/harmoni* (alle toner eller lyder med en eller annen form for tonalt eller atonalt forhold til hverandre i et musikalsk forløp)

At musikk kan gjøres *så* konkret og forståelig for en ung og håpefull musikkstudent, er kanskje en av de viktigste opplevelsene jeg har hatt i mitt arbeid med musikken. Det å tilegne seg kompetanse for å mestre disse fire elementene hver for seg, og i forhold til hverandre, på en for seg selv tilfredsstillende måte, er derimot ikke alltid like konkret og forståelig. Samtidig har denne formen for bevissthet rundt musikkens bestanddeler, siden den gang vært en helt avgjørende for det meste jeg har gjort i mitt musikkrelaterte arbeid.

Som motpol til Endresens veldig tydelige og definerte måte å tenke musikk på, har jeg vært så heldig også å få innspill og undervisning av kanskje den viktigste stemmekunstneren innen ”europisk friimprovisasjonsmusikk”, *Phil Minton*.

⁵⁴ Som Endresen selv kaller det i det vedlagte intervjuet/samtalen: side 124, 8. avsnitt

⁵⁵ Her henviser jeg til solo-CDen ”ONE” på selskapet SOFA, fra 2006, og ”Merriwinkle” med Christian Wal-lumrød og Helge Sten, på Jazzland, fra 2004, som tydelig viser hennes evner som stemmeimprovisasjonsmusiker

Ved tre anledninger har jeg deltatt på workshops og gjennomført konserter med Minton, i større vokalensembler. Ved to av tilfellene var deltakerne utelukkende musikkstudenter, og den tredje gangen deltok også en del andre, som ikke holdt på med musikk med tanke på utøvelse i offentlige sammenhenger. I tillegg har jeg nå i flere år lyttet til, og blitt inspirert av Mintons akustiske soloinnspillinger ”A Doughnut in one hand” (utgitt på FMP) og ”Doughnut in Both Hands” (Emanem Records), og duoinnspillingerne ”Drainage” (Emanem Records) med perkusjonisten og improvisasjonsmusikeren Roger Turner og ”Songs From A Prison Diary” (Leo Records) med pianisten, improvisasjonsmusikeren og komponisten Vervan Weston.⁵⁶ Det viktigste jeg sitter igjen med fra både Mintons innspillinger og fra disse workshopene, er nok hans lekende forhold til sin egen stemme og hans evne til å utnytte sin egen stemmes potensial og variasjonsmuligheter i musikalske sammenhenger. Ved hjelp av sin fleksible stemmebruk får han fram et enormt spekter av ulike temperament og uttrykk. Med utgangspunkt i sin egen stemme, sin personlighet, sin historie og oppvekst, har han i flere tiår nå vært en av de ledende musikerne innen engelsk og europeisk friimprovisasjonstradisjon.

På en av workshopene der jeg deltok, fortalte han selv om hvordan han som liten gutt hele tiden hørte ulike typer sang og stemmebruk rundt seg. Begge hans foreldre var klassisk skolerte sangere, og hans bestemor var en meget dyktig jodler. Som liten gutt oppfattet ikke Minton helt at de ulike stemmene tilhørte ulike personer, med hver sin stemme, med sine egne karakterer og begrensninger. Han imiterte like greit alle stemmer og lyder i sin omgivelse, med inntrykket av at alt sammen var ”en stor stemme” og tilegnet seg dermed, gjennom lek, tidlig et bredt spekter av ulike klanglige stemmeuttrykk.

I løpet av workshopene var Minton også veldig flink til å inspirere til åpenhet for at deltagerne også selv skulle få leke seg fram til lyder og lydlandskap med stemmen, uten kritisk ”å arrestere seg selv” og sine impulser underveis i øvelsene. Nesten ingenting av stemmelyder var dermed feil eller upassende i utgangspunktet. For hans egen del, som han selv sa det, oppfatter han alle lyder produsert av stemmeapparatet som potensielt musikalske, bortsett fra hosting. Jeg går ut ifra at anledningen til hans oppfatning når det gjelder hosting, har å gjøre med at denne typen lyd ikke kan kontrolleres i særlig grad.

I tillegg til sine meritter som sanger/improvisasjonsmusiker/stemmekunstner har Minton bakgrunn som trompetist, og har blant annet bodd i Sverige i flere år (1966 – 70), da han spilte trompet og sang i Yngve Forssells Orkester. Nettopp hans bakgrunn som trompetist har naturlig nok også vært interessant for min del, der jeg opplever tydelig at han klarer å overføre sin instrumentale kompetanse til sin sang og stemmeimprovisasjon. Også Minton, som Davis, Sinatra, Baker og Endresen, har

⁵⁶ Foruten disse har Minton en stor diskografi, og han har samarbeidet med de fleste av verdens ledende friimprovisasjonsmusikere

ekstreme kvaliteter i forhold til å fungere på lik linje med, og ut ifra de samme premisser som, de instrumentalistene han spiller med. I tillegg har han også sitt unike vokale uttrykk i seg selv.

Gjennom blant annet grundig arbeid, lek, prøving og feiling, justeringer av ulike slag, strukturtankegang og refleksjon inspirert av disse musikalske forbildene, fremstår i dag musikalsk utvikling for meg som noe konkret, håndterbart og forståelig. Sidsel Endresens evne til å konkretisere musikk og hennes håndverksmessige og kunstneriske perfektjonisme, og Phil Mintons lekende, eksperimenterende og åpne syn på stemmen i musikk, har vært noen av mine viktigste inspirasjonskilder og referansepunkter, for og i arbeidet med mine to hovedprosjekter ved KMH.

4. DE OPPRINNELIGE IDEENE OM ARBEIDET

Da jeg begynte mine studier ved KMH så jeg i utgangspunktet for meg først og fremst å fokusere på noe jeg opplever som et ikke utnyttet musikalsk potensial hos meg selv, i grenselandet mellom friimprovisasjonsmusikk og komponert musikk i ulike former. Etter å ha kommet litt mer inn i min nye situasjon i Stockholm og i forhold til hvordan Masterstudiet ved KMH var lagt opp, med alt det innebar, endret jeg gradvis mine mål og kom fram til at det beste for min del, i denne omgang, var å dele opp min opprinnelige idé i to deler. Ettersom studiet i Stockholm i stor grad var basert på deltakelse i diverse kurs og individuell undervisning med lærere med tilknytning til KMH, innså jeg at jeg helt klart ville få mest ut av studiesituasjonen ved å knytte den individuelle, og kursundervisningen nært opptil det prosjektarbeidet/ene jeg etter stund bestemte meg for å fokusere på. Til sammenligning er for eksempel Masterstudiene i utøvende jazz ved Norges Musikkhøgskole og NTNU i Trondheim, mye friere i sin form enn det tilfellet er ved KMH. I Oslo og Trondheim får masterstudentene "tildelt" en viss sum penger/midler, som skal benyttes til musikalske prosjekter i løpet av deres to år under utdanning. Studentene her får da mange muligheter til å velge seg ut samarbeidspartnere og lærere, og mulighet til å gjennomføre større og mindre prosjekter de hver for seg mener er til det beste for sin egen utvikling som musikkstudent og musiker. I utgangspunktet så jeg for meg en lignende ordning for mine studier i Stockholm, men det viste seg ved studiets begynnelse at institusjonens økonomiske resurser her først og fremst brukes til kurs i KMHs regi og til undervisning av lærere tilknyttet skolen. Ettersom Masterstudiet i utøvende jazz i Stockholm er mye mer kursbasert enn i de nevnte tilfellene i Norge, ble jeg nødt til å tenke nytt, planlegge, gå inn i og gjennomføre studiene mine ut ifra litt andre premisser enn jeg før studienes begynnelse hadde forestilt meg. Noe av grunnen til mitt bytte av hovedfokus musikalsk var dermed rett og slett rent praktisk motivert. Jeg innså ganske tidlig i løpet av første termin ved KMH, høsten 2008, at jeg trolig ville få mest utbytte av studiene her, og dermed også best mulighet for solid musikalsk videreutvikling, ved å koble undervisningen ved KMH tett sammen med det som skulle bli mine to hovedprosjekter. Ettersom studietiden i Stockholm gikk sin gang, innså jeg klarere og klarere at jeg i mine prosjektarbeid fikk mye igjen for koblingen, og

studiene her viste seg å være veldig utviklende og viktige for hvordan arbeidet med prosjektene mine tok form.⁵⁷ Her er det også på sin plass å nevne at tilværelsen som student på en solid og tradisjonsrik institusjon som KMH, egentlig passer meg, mitt lynne og min mentalitet svært godt. Dag etter dag i to år gikk til ”jobben” og gjorde det som krevdes av meg, og ikke minst forsøkte å leve opp til de kravene jeg satte til meg selv. Den type struktur som forventes og kreves innenfor en institusjon som ved KMH, gjorde at jeg fikk mulighet til å utvikle meg jevnt og trutt, og gjennom hvordan studiet mitt ved KMH var lagt opp, kunne jeg styre min egen musikalske utvikling gjennom mine prosjektarbeider, og alt annet arbeid jeg bevisst valgte å knytte opp til prosjektene mine.

Etter hvert som jeg begynte mine samarbeider med Ester Årman og Daniel Karlsson (som presenteres hver for seg senere) innså jeg også veldig klart og tydelig *viktigheten av samarbeid* for og i min musikalske utvikling. I forbindelse med demokratisk samarbeid⁵⁸ strekker man seg gjerne litt lenger, man blir naturlig konfrontert og speilet tydeligere, samt at samarbeid forplikter på en helt annen måte enn hvis man stort sett bare har seg selv å ta hensyn til. Musikalske samarbeid har etter hvert blitt en av mine viktigste nøkler til og for utvikling som musiker og menneske. I tilfellene ved KMH, der mine to samarbeidspartnere er svært ulike som personer⁵⁹, i tillegg til deres respektive musikalske bakgrunn, musikalske kompetanseområder, musikalske smak og estetiske betraktninger om musikk, så jeg ganske tidlig stort utviklingspotensial for meg som sanger, musiker og komponist i tett, parallelt samarbeid med dem begge. Jeg fikk dermed mulighet til å strekke meg langt i flere retninger – samtidig. Gjennom samarbeid som disse er jeg dermed overbevist om at jeg har utviklet meg mye lengre og bedre enn hvis jeg først og fremst hadde jobbet alene, og da med arbeidet jeg først så for meg.

Her er det viktig å si at jeg er veldig opptatt av egenutvikling som musiker gjennom kontinuerlig øvelse, lek og arbeid på egenhånd, men ettersom jeg har blitt eldre, dyktigere og mer erfaren fremstår samarbeid som kanskje den viktigste nøkkelen til videre utvikling innenfor sitt/sine potensial. Det ene styrker klart det andre.

En annen viktig grunn til at jeg valgte å fokusere som jeg gjorde, var at jeg tydelig opplevde at jeg trengte å utvikle både friimprovisasjonssangeren og sangeren/komponisten/låtskriveren/arrangøren i mer tradisjonelle sammenhenger i større grad enn jeg hadde hatt mulighet til tidligere. Omprioriteringen handlet for meg også om å innse mine egne begrensninger og muligheter, både generelt musikalsk og sang/stemmemessig, men samtidig også oppdage og utnytte nye muligheter ut

⁵⁷ Jeg har allerede kommet inn på en del av den undervisningen som fikk direkte påvirkning på prosjektene, og kommer til å fortsette å se nærmere på, og underveis trekke inn de delene av undervisningen ved KMH som tydelig var med på å forme prosjektene mine

⁵⁸ Her: at man ikke bare er leder eller blir ledet, men at to eller flere samarbeider ut ifra forholdsvis like premiser

⁵⁹ Jeg skal dog ikke gå særlig nærmere inn på personkarakteristikk av Ester og Daniel, men jeg oppfatter poenget her som prinsipielt viktig å poengtere

ifra begrensningene mine. Jeg tror mye av min styrke i arbeid med musikk ligger nettopp her: å våge/orke å ta tak i en del elementer og utfordringer i min egen musikalitet som en del musikere ofte velger å overse, som jeg oppfatter det, av bekvemlighetshensyn til sitt eget selvbylde og ego. På den andre siden, som jeg allerede har vært inne på i flere sammenhenger her, har beslutningen om å fokusere annerledes enn først tenkt, også en del å gjøre med mitt behov for å beherske bestanddelene i det musikalske håndverksmaterialet jeg til enhver tid arbeider med. Og dermed har også jeg *mine* bekvemlighetshensyn å ta i forhold til min musikalske utvikling, der jeg, som jeg ser det i dag, rett og slett ikke hadde blitt tilfredsilt nok ved å følge den opprinnelige ideen fullt ut, for så å godta alle sannsynlige mangler i det fusjonsarbeidet jeg først så for meg.

Dette er naturligvis bare forholdsvis reflekterte spekulasjoner. Men i ettertid kan jeg se at denne omprioriteringen har vært effektiv i forhold til å bli bedre innenfor begge feltene, i tillegg til at jeg i dag er mye bedre håndverksmessig rustet for å jobbe med ulike metoder og teknikker, i grenselandet mellom improvisasjon og komposisjon. Jeg ønsker nå imidlertid å nærme meg og jobbe med min opprinnelige til arbeidet ved KMH – og ikke minst videreutvikle og foredle dette grenslandsarbeidet i årene som kommer.

I prosessen med å bytte hovedfokus for arbeidet, så jeg meg ellers også nødt til å utfordre meg selv en del ganger i forhold til estetisk-musikalske problemstillinger og utfordringer. Jeg ønsket, som jeg delvis har vært inne på tidligere, etter hvert å gå bort ifra det jeg i utgangspunktet så på som min estetikk/mitt uttrykk, og isteden å våge la estetikken/uttrykket formes av de rammene mine to nye hovedprosjekter gradvis fikk av seg selv underveis i prosessene.⁶⁰ Hva disse, da fremtidige, respektive uttrykkene/rammene innebar kunne jeg naturligvis ikke vite alt for mye om før jeg tok avgjørelsen om å bytte hovedfokus i mitt arbeid. Men ettersom jeg begynte så smått å jobbe innenfor mine to (tilsynelatende) nye musikalske estetiske uttrykk, ble jeg mer og mer overbevist om viktigheten av i størst mulig grad å rendyrke dem hver for seg.

Tidligere hadde jeg sett på estetikk, estetiske rammeverk og bevissthet rundt temaene som noe av det viktigste i mitt musikalske arbeid. I og med mitt nye fokus klarte jeg gradvis å tilegne meg større frihet i tanker og ideer rundt mitt musikalske virke, og oppdage inntil da utforsket potensial i eget arbeid med musikk. Dette uten at det gikk på bekostning av meg som person eller mine mer grunnleggende ideer om hva jeg opplever som det aller viktigste i musikk⁶¹: å arbeide med å fylle de rammene man til enhver tid mer eller mindre bevisst setter opp for seg selv og det materialet man arbeider og/eller leker med. Veien blir heldigvis til imens man går den!

⁶⁰ Når jeg sier ”min estetikk/mitt uttrykk” tenker jeg på ett slags nordisk/europeisk ”ECM-jazzuttrykk”, kombinert med et litt råere lydbilde, med elementer av rock, pop og friimprovisasjon/”avantgardejazz”, eksemplifisert her ved *Like the music isn't there*, Andreas Backer Trio

⁶¹ Som nevnt i forhold til Davis, Sinatra, Endresen og Minton

Som konkret eksempel på den type arbeid jeg først så for meg, gjorde jeg i forbindelse med eksamenskonserten og CD-slippet av *Vardag* med Ester & Andreas, også en konsert med pianisten Alexander Zethson og trommeslageren og perkusjonisten Erik Carlsson. Da tok vi nettopp utgangspunkt i låter, komposisjoner og tekster jeg har skrevet, i tillegg til det man kan kalle ”åpne strukturer” eller ”styrte improvisasjoner”, i et vekselspill med friimprovisasjon. Her benyttet jeg meg også av noen tekster av den amerikanske poeten Robert Creeley, hvis tekster jeg som nevnt også tidligere har skrevet musikk til, og hatt som utgangspunkt for improvisasjon.

Denne konserten kommer jeg ikke til å gå inn på, på samme måte som med mine hovedprosjekter, men den finnes vedlagt her som DVD, som eksempel på hvordan arbeidet innenfor mine to områder kan kombineres i praksis. Men for min egen del opplevdes konserten med Alexander og Erik som en befrielse og en bekreftelse på at jeg faktisk har valgt å fokusere rett, ut ifra de musikalske forutsetningene jeg hadde før jeg begynte studiene ved KMH. I årene fremover ønsker jeg, som jeg har vært inne på flere ganger, nå å jobbe konkret med metoder, håndverk og løsningsmodeller for arbeid med kombinasjon av friimprovisasjon og egenkomponert musikk i ulike former og stilarter. I tillegg kommer jeg så klart også til å fortsette å jobbe med, og å videreutvikle de to prosjektene jeg har fokusert på i løpet av mine studieår i Stockholm, og prosessene arbeidet med disse har satt i gang. Begge prosjektene i seg selv, og det de har ført med seg, har i løpet av tiden ved KMH blitt meget viktige for meg, både som musiker og person.

5. IMPROVISASJON – ARBEID MED FRIIMPROVISASJONSMUSIKK I ULIKE KONS- TELLASJONER

I *Improvisation – Its Nature and Practice in Music* skriver improvisasjonsmusikeren, gitaristen og forfatteren Derek Bailey følgende om fritt improvisert musikk:

Freely improvised music, variously called ”total improvisation”, ”open improvisation”, ”free music”, or perhaps most often simply, ”improvised music”, suffers from – and enjoys – the confused identity which its resistance to labelling indicates. It is a logical situation: freely improvised music is an activity which encompasses too many different kinds of players, too many different attitudes to music, to many different concepts of what improvisation is, even, for it all to be subsumed under one name.

(Bailey 1993:83)

Som dette sitatet illustrerer, kan det være vanskelig å sette *ett* bestemt navn på, eller *en* beskrivelse av det man ofte kaller friimprovisert musikk. I dag bruker man i hvert fall ofte ”improv” eller ”impro”⁶² som en internasjonal fellesbetegnelse på sjangeren, med sine ulike stilarter og musikalske retninger. I

⁶² Av ”improvised music” som Bailey snakker om her

denne teksten kommer jeg til å bruke ”friimprovisasjon” når jeg snakker om musikalsk arbeid der man har som mål å lage musikalsk form/helhet samtidig som man fremfører denne formen. Det blir dermed opp til hvert enkelt individ, eller hver enkelt gruppe med individer som jobber med å lage musikk på denne måten, å definere for seg selv hva sjangeren og begrepet ”friimprovisasjon” innebærer.⁶³

Av de former for musikk jeg selv har jobbet med, opplever jeg i dag friimprovisasjon som den mest umiddelbare, ærlige og direkte, på godt og vondt. I denne formen for musikkutøvelse går man mer umiddelbart inn i musikkens bestanddeler enn man som utøver som oftest gjør innenfor andre sjangre. Her jobber og fokuserer man på for eksempel klangbehandling, frasering, rytmikk, dynamikk, samspill og så videre som utgangspunkt for at det i det hele tatt skal bli noe som ligner på musikalsk form. Dette har å gjøre med at man lager musikken samtidig som man spiller den, i motsetningen til en musiker som spiller musikk som i større eller mindre grad er skrevet på forhånd.⁶⁴ Det er naturlig nok også andre grunner til at jeg har funnet denne musikken veldig givende å jobbe med. En av disse er at jeg blir veldig tilfredsstillt av utfordringene som ligger i *bare å begynne å synge/spille* ett eller annet, i ensemble eller solo, uten å kunne vite hva som kommer til å skje, for så å hele veien til samspillet er avsluttet, forsøke å være utelukkende fokusert på å få denne risikofylte aktiviteten til å fungere som musikk. En annen grunn, som for så vidt henger sammen med den sistnevnte, er den type indre ro og fokus jeg oftere og oftere har kunnet merke som resultat av musisering innenfor de tilsynelatende fraværende rammene i friimprovisasjon. Både underveis i musiseringen, og i etterkant av hver økt begynte jeg etter hvert å oppdage en tankemessig og følelsesmessig ballanse jeg tidligere ikke visste jeg kunne oppnå gjennom musikk. Denne typen ballanse kan jeg best beskrive som noe lignende det jeg har opplevd i og etter økter med yoga, og delvis også i visse øyeblikk som sitter igjen fra tidlig barndom. For eksempel husker jeg spesielt en episode der jeg som toåring klarte å lure meg ut av leiligheten familien min bodde i, tuslet rundt hjørnet, satte meg på en trapp og *bare var ”tilstede”* i folkelivet rundt omkring meg. Hvor lurt det var av meg å oppsøke denne situasjonen som toåring er et annet spørsmål, men opplevelsen jeg fikk den gangen har jeg hatt med meg siden. Den har ligget i underbevisstheten oppgjennom barndom, ungdomstid og inn i det voksne livet, men altså først kommet klart og tydelig til overflaten i forbindelse med musisering og tilstedeværelse i friimprovisasjon de siste to årene.

I forhold til den situasjonen jeg var i da jeg begynte mine studier ved KMH, har det viktigste arbeidet jeg har gjort i forbindelse med friimprovisasjon, vært mitt tette samarbeid med Daniel Karlsson i Backer/Karlsson duo. Som duo har vi jobbet med ulike typer øvelser og rammeverk som utgangspunkt for improvisasjon, men noen av de største og kanskje mest avgjørende skrittene i vår felles utvikling som ensemble, har vi tatt i forbindelse med å spille konserter. Det er gjennom erfaring fra

⁶³ I det transkriberte intervjuet/samtalen med Sidsel Endresen kommer vi i forbindelse med forholdet mellom komposisjon og improvisasjon også inn på ulike måter å definere friimprovisasjon på

⁶⁴ Som Endresen er inne på i intervjuet/samtalen

konserterituasjoner vi har blitt tydeligst konfrontert med hvert vårt respektive musikalske håndverk, potensial, begrensninger, tilbøyeligheter, mer eller mindre ubevisste handlingsmønstre og så videre, og hvordan våre respektive uttrykk påvirker samspillet generelt. I motsetning til i øvingssituasjoner, der man lettere kan innta en viss distanse til både ens eget spill, den/de andres spill og samspillet som helhet, vil man i konsertsituasjoner – etter min erfaring – oftere havne i en type “sone” som lett kan utvikle seg til en eller annen form for et musikalsk vakuum. Endresen⁶⁵ snakker om noe av denne problematikken i intervjuet/samtalen, når hun sier at noen ganger går alt og legger seg “som en død hund”. Som jeg kommer inn på nedenfor, snakker også Stephen Nachmanovitch om dette gjennom uttrykket “do-loop”⁶⁶. I kampens hete kan man altså lett miste evnen til å både styre samspillet på en hensiktsmessig måte, samtidig som man ofte i sammenheng med dette også mister evnen til å følge opp den/de andre musikerens/musikernes initiativer og innspill. Medimprovisasjonsmusikerne vil forhåpentligvis også gå igjennom en lignende prosess, samtidig som alle involverte musikere naturlig, i større eller mindre grad, vil registrere hvordan den/de andre agerer og reagerer i forhold ens egne lydlige handlinger og generelle musikalske uttrykk. Gjennom gjentatte erfaringer fra konsertsituasjoner, kombinert med konkrete og tydelige øvelser for improvisasjon og samspill, har Daniel og jeg gradvis vokst som friimprovisasjonsmusikere hver for oss, og som ensemble.

I tillegg har det vært viktig bare å øve på samspill, uten å analysere for mye i forhold til hva vi rent konkret har spilt oss igjennom. Samtidig er jeg overbevist om at min egen, og vår felles tydelige utvikling ikke ville vært mulig uten den typen arbeid jeg illustrerer med vedlegget *Øvelser friimprovisasjon*⁶⁷. I forhold til Daniels og min felles utvikling som friimproviserende ensemble, har arbeid med denne typen øvelser i stor grad bidratt til at vi har klart å jobbe effektivt, men samtidig prosessorientert. Arbeid med øvelser som dette, har bidratt til å konkretisere samspillet vårt på en forholdsvis nøktern måte. Vi har da klart⁶⁸ å nærme oss et slags metaperspektiv i forhold til både vårt respektive spill/lydproduksjon hver for oss, og ikke minst vårt felles lydbilde, musikalske uttrykk og samspill forøvrig.

I samspillsituasjoner generelt, og kanskje med friimprovisasjon spesielt, opplever jeg det ofte som en fare at man lett kan miste styringen av-, og bevisstheten rundt den potensielle strukturen det musikalske materialet man er i ferd med å skape innehar. I friimprovisasjonssamspill er det etter min oppfatning veldig fort gjort å miste seg selv på en måte som gjør at man også mister retningen i samspillet – man kan lett havne i utallige blindspor uten begrep om hva den/de andre personene i ensemblet har fore. Samtidig klarer man selv kanskje ikke å være tydelig nok i sin lydproduksjon/sitt

⁶⁵ Side 133, avsnitt 6 i vedlegget Intervju/samtale med Sidsel Endresen

⁶⁶ Se side 47, tredje avsnitt samt side 48

⁶⁷ Sammendrag av øvelsene finnes som del av hovedteksten. Som del av hovedteksten reflekterer jeg også rundt hver enkelt av de presenterte øvelsene, og ser på hva jeg opplever som det viktigste man kan få ut av arbeid med dem og lignende øvelser

⁶⁸ Som Endresen også er inne på i intervjuet/samtalen

auditive uttrykk til at medspilleren/ene oppfatter i hvilken retning man ønsker å utvikle det musikalske uttrykket, og dermed også formen i/på dette uttrykket. Øvelsene jeg presenterer nedenfor og som vedlegg, fungerer i sammenheng med teksten her, både som en innsikt i hvordan jeg delvis har jobbet med friimprovisasjon ved KMH, men også som en billedliggjøring av hvordan systematisk arbeid med den ofte abstrakte friimprovisasjonsmusikken kan foregå innenfor tydelige rammer.

Utgangspunktet for Daniel Karlssons og mitt samarbeid var egentlig de timene jeg hadde med Lina Nyberg høsten 2008. I denne undervisningen ønsket jeg opprinnelig blant annet å jobbe med friimprovisasjon, og Nyberg tipset meg om Daniel. De første gangene Daniel og jeg spilte sammen – og vi ikke kjente hverandre verken personlig eller musikalsk, handlet vårt samspill i stor grad om å etablere vårt samspill, og å bygge opp en trygghet i forhold til hverandre og vårt respektive spill og improviserende. Dette gjorde vi som sagt blant annet gjennom den typen konkrete øvelser jeg kommer inn på nedenfor, men også gjennom å på hver vår side innta en åpen holdning til hverandres spill og uttrykk, der ingenting av det vi laget av lyd hver for oss i utgangspunktet var feil eller meningsløst. Daniel og jeg etablerte heldigvis forholdsvis fort en god kjemi oss imellom, der vi begge tok til oss av det den andre hadde av innspill og synspunkter – både verbalt, før og etter økter med samspill, og i selve det musikalske uttrykket. Jeg opplever det som at både Daniel og jeg først og fremst hadde fokus på å få musikken og samspillet til å styre seg selv, og dermed i størst mulig grad unngå at våre respektive egoer og ideer om hvordan vi hver for oss ønsket å fremstå, være underordnet vårt felles potensiale musikalske uttrykk.

I mine øyne handler grunnlaget for friimprovisasjon i stor grad om trygghet i samspill, og å kunne stole på at man kan kommunisere på en ærlige, åpen og direkte måte med den/de man spiller med. Blant annet gjennom de undervisningstimene Daniel og jeg hadde med Nyberg, og øvelser i forbindelse med disse timene, lærte vi etter hvert å bli trygge på- og komfortable med hverandre i vårt respektive spill. Etter hvert begynte vi også å finne frem til vårt eget felles musikalske uttrykk, og i dag opplever jeg at vi veldig tydelig har funnet en felles musikalsk plattform. I dag kan vi faktisk til og med uten å øve i særlig grad på forhånd, gjennomføre en eller flere konserter på en mer enn respektabel måte. Noen ganger vi nettopp har gjennomført en konsert uten særlig øvelse på forhånd, har vi til og med kanskje gjort vår inntil da beste prestasjon musikalsk. Denne felles egenskapen har etter min oppfatning først og fremst å gjøre med vår felles erfaring med å musisere i konsertsituasjoner, der vi har vant oss til å agere, reagere og fungere sammen, nesten som en egen liten enhet. Generelt bør det også sies her at det finnes bare en måte å øve seg på å beherske konsertsituasjoner på en ballansert og tydelig måte, med tilstedeværelse, fokus og at man samtidig er oppgiret og alert. Det kan kun gjøres gjennom å oppsøke og gjennomføre et antall konserter og fremførelser for publikum. Erfaringer fra reelle konsertsituasjoner, med alt det innebærer, kommer man som tidligere nevnt åpenbart ikke utenom.

Denne typen virkelighetserfaringer står altså for meg som avgjørende for å lære seg musikk på et høyt musikalsk nivå/profesjonelt plan.⁶⁹ Jeg tenker da ikke bare for oppøvelse av kompetanse til bruk ved senere konserttilfeller, men også i forhold til bevissthet rundt hva man som utøver også bør jobbe med på egenhånd, når man øver for seg selv. Jeg mener da spesielt en slags selvbevissthet i forhold til ens egne reaksjonsmønstre, og i første omgang den type mønstre der man kjører seg selv opp i et hjørne, og ikke har evnen til å løse problemet på en musikalsk hensiktsmessig måte.⁷⁰ Eksempelvis hvis man innad i en gruppe eller i løpet av en soloimprovisasjon gjør en rekke handlinger, kollektivt eller solo, som bare leder videre i en slags destruktiv kjede, uten at noen av de involverte makter å ta ledelsen/ansvar, bryte ut og skape nye og friske impulser. Stephen Nachmanovitch snakker i kapittelet ”Onda sirkler” om fenomenet ”do-loop”. Begrepet kommer fra dataprogrammeringsspråket, og beskriver nettopp en kjede av tvangsmessige handlinger utført av et dataprogram (Nachmanovitch 2004:124 -129). For min del har jeg ingen problemer med å se at denne sammenligningen passer også på mennesker og menneskelig kommunikasjon, være seg i hverdagen eller i musikalsk utfoldelse. Denne tematikken og problemstillingen har åpenbart også vært tydelig tilstede i Daniels og mitt samarbeid. I tilfellet mennesker, kommunikasjon og musikk snakker Nachmanovitch om utfordringer i forhold til ego, og sier blant annet:

Den extra omständighet som medvetandet sätter in är egots inblandning till förmån för den ena eller andra sidan. Egot vill ha rätt, men i livets och konstens kraftspel har vi aldrig rätt, vi förändras, vi rör oss i sirklar. Denna anknytning till en pol i en dynamisk cykel utsätter oss för besvärliga känslor såsom vrede, stolthet, och avund. Om den ena eller andra polen utöver ohämmad dragningskraft på oss kan vi inte styra, eftersom vi saknar centrum.

(Nachmanovitch 2004:126)

og

Å andra sidan, om en pol innehåller något vi fruktar, kommer vi att springa i sirklar runt oss själva för att undvika den. Detta förlänger fruktan i oändlighet. Om jag är förhäxad av en tanke eller en smärta är ända utvägen att gå rakt in i källan till smärtan och försöka utröna vad det är som är så angeläget att komma till uttryck.

(Nachmanovitch 2004:126)

Kompetanse til å løse denne typen konflikter i fritt improvisert samspill, og i stor grad klare å unngå å havne i dem, kan etter min oppfatning på mange måter sees på som å beherske håndverket friimprovisasjon. Hvis man underveis i enhver fremførelsessituasjon klarer å finne en ballanse

⁶⁹ Hva ”et profesjonelt plan” innebærer skal jeg ikke gå nærmere inn på her, men her menes et såpass høyt musikalsk nivå at det oppfattes som profesjonelt av den gjengse konsertgjenger/lytter med en viss lytterkompetanse innenfor den aktuelle sjanger

⁷⁰ Med ”musikalsk hensiktsmessig måte” menes evne til å skape musikalsk fremdrift og form uansett hvor utfordrende den aktuelle musikalske konflikten er

imellom tilstedeværelse/fokus i seg selv og eventuelt samspill med andre musikere, og samtidig klare å høre/”se”/oppleve det hele fra utsiden, er jeg overbevist om at både lyttere/publikum og musikanter får en mye sterkere opplevelse enn hvis musikeren/musikerne kun er oppmerksomme på sitt indre liv.⁷¹

I sammenheng med Backer/Karlsson duo har, for min del, en av de viktigste lærdommene i forhold til konkret stemmebruk, vært å forsøke å gå inn og utelukkende med min akustisk klingende stemme – dog ofte forsterket av en mikrofon – fungere ut ifra de samme auditive musikalske premissene som Daniel med sitt store instrumentarie. I duoen vår har Daniel spilt på alt fra sitar med ulike typer prepareringer, akustiske og elektriske gitarer, lap-steel-gitar, diverse varianter av perkusjon, ulike former for elektronikk, sampling, kornett med mer. Et viktig mål og fokus i vårt samspill har dermed for meg vært å kunne gå tydelig inn og ut av de varierte og ulike lydbildene Daniel til enhver tid har produsert.

Dette har vært med på å utvikle min evne til intuitivt å reagere, eller velge *ikke* å reagere – med lyder som enten er i samme lydlandskap som Daniels, eller som kontrasterer disse. Samtidig har jeg da også utvidet min lydlige/auditive, håndverksmessige pallett som stemmeimprovisasjonsmusiker. Denne kompetansen har jeg også hatt stor nytte av i samspill med andre musikere innen friimprovisasjon, men faktisk også for eksempel i arbeidet med Ester & Andreas (se under). Som sanger har jeg i denne leken med potensielle lyder, produsert av stemmen, tillatt meg selv å gjøre stemmemessige og musikalske handlinger jeg sannsynligvis ellers aldri ville gjort.

Ettersom Daniel med sitt store instrumentarie til enhver tid rent fysisk har mulighet til å endre retning i/på musikken ved bare å gjøre små, lette bevegelser, har jeg i vårt samspill vært nødt til å oppøve mine evner til konstant både å være så tydelig som mulig i mine lydlige handlinger, og samtidig konstant være åpen for nye lydlige innspill og impulser. Jeg anser at mye av kjernen av samspill i friimprovisasjon ligger nettopp her: i evnen til å til enhver tid være åpen for nye innspill og impulser, og å kunne på en eller annen måte reagere på disse, men også i kampens hete å bevisst kunne velge å avstå fra impulser man får underveis. Som Sidsel Endresen er inne på i intervjuet/samtalen, fungerer ikke friimprovisasjon som musikk hvis man som utøver ikke har evne til ”å gå ut og inn” og delvis høre/oppleve seg selv og samspillsituasjonen utenifra samtidig som man er i aksjon⁷².

Låten ”Solkatt” på CDen *Vardag* kan sees på som et eksempel på at man som sanger også har mulighet til å gå delvis inn og ut av instrumentale lyder og lydlandskap, der jeg delvis har tenkt på min (og Esters) stemme som en del av stryketrioens klanglige/lydlige landskap. Jeg har da delvis overført fokus fra friimprovisasjonsarbeidet inn i en helt annen type sammenheng. I det parallelle arbeidet med

⁷¹ Dette snakker Endresen om flere steder i intervjuet, spesielt med tanke på friimprovisasjonssituasjoner, for å unngå å lage lyd uten mål og mening i forhold til samspill og musikalsk form

⁷² Side 128, avsnitt 3 i vedlegget *Intervju/samtale med Sidsel Endresen*

fremføring av Esters og mine låter, har dette ellers blant annet gitt resultater på den måten at jeg har tillatt meg selv ikke nødvendigvis å ta meg selv så høytidelig som sanger hele tiden, og for eksempel tillatt meg selv ikke å behøve å synge ”pent” eller tonalt rent til enhver tid. I arbeidet med låtene har jeg da for eksempel tillatt meg selv å fokusere mer på formidling av den aktuelle teksten jeg har fremført, og dermed fått et mer avslappet forhold til pretensjoner om til enhver tid å høres ”perfekt ut”. I løpet av undervisningstimene med Lina Nyberg jobbet jeg som nevnt også med nettopp dette å øve seg på bevisst å synge surt eller ”stygt” i låter der man kanskje forventer seg at man skal synge pent og pyntelig.

Som nevnt, og som jeg kommer tilbake i delen om Ester & Andreas, jobbet jeg også i timene med Rolf Christianson med fokus på historiefremføring i tekstfremførelse istedenfor den for mange, vanlige ideen om at man skal synge så ”pent” man kan. I denne typen arbeid kan man, som i friimprovisasjonsarbeidet, også finne frem til nye klanglige uttrykk, med utgangspunkt i sin egen stemme og kropp, sine egne følelser og sin egne mentale og intellektuelle kapasitet.

6. ANGÅENDE ØVELSER FOR OG I ARBEID MED FRIIMPROVISASJON

I vedlegget *Øvelser for friimprovisasjon* presenteres den type øvelser jeg har benyttet meg av i mitt arbeid med friimprovisasjon i løpet av tiden ved KMH. Ved å presentere/sammenfatte øvelsene og mine refleksjoner rundt dem som del av hovedteksten her, ønsker jeg å konkretisere hva slags arbeid det er snakk om, hva arbeid med denne typen øvelser kan lede til for den/de som gjennomfører dem, og hvordan jeg har utviklet meg som stemmeimprovisasjonsmusiker og musiker generelt ved hjelp av denne typen øvelser. Arbeidet med øvelser som dette har også hjulpet meg med å se mitt eget arbeid med komposisjon og arrangering i et metaperspektiv, og tydeligere kunne sette komposisjons/arrangeringsarbeidet i en større, mer generell musikalsk kontekst. Gjennom praktisk erfaring og direkte kunnskap har jeg da tydeliggjort for meg selv hvilke musikalske muligheter jeg har hatt underveis i ulike improvisasjonstilfeller, ikke bare med hensyn til *improvisasjonssangeren/musikeren*, men også i forhold til parallelt og senere arbeid som *komponist og arrangør*⁷³.

I tillegg til å kunne dra nytte av improvisasjonsarbeidet i komposisjon og arrangering har jeg også fått stort utbytte av dette arbeidet generelt som sanger/utøver, og naturlig nok også her oppøvet evnen til klarere ”å se meg selv utenifra” i ulike samspillsituasjoner. Jeg ser tydelig relevans og overføringsverdi her, både i forhold til utøvelse innen friimprovisasjonssjangeren (som dog er et relativt begrep: se tidligere angående friimprovisasjon), men også i forhold til alle andre musikalske

⁷³ Som jeg har vært inne på tidligere, og kommer tilbake til i delen der jeg tar for meg komposisjons-, og arrangeringsarbeidet ved KMH

sammenhenger som utøver, og dermed også i forbindelse med Ester & Andreas. Jeg opplever at ved å jobbe med den typen veldig konkrete øvelser som presenteres i vedlegget, der man ikke nødvendigvis blir nødt til å ta seg selv så høytidelig som sanger (eller instrumentalist for den sakens skyld), lettere kan oppøve evnen til å oppfatte hvilken effekt det man til enhver tid produserer/ikke produserer av lyd har på den musikalske sammenhengen man er inne i. I tillegg til å oppøve sine ferdigheter og kompetanse innenfor området friimprovisasjon, handler arbeid med disse øvelsene også generelt om å leke seg med lyd innenfor visse, bestemte rammer. Gjennom dette kan man også forhåpentligvis lære seg å bli oppmerksom på noen av mange, inntil da kanskje ukjente sidene i sitt eget musikalske potensial⁷⁴, og videre kunne utvikle seg som musiker ut ifra sine egne grunnleggende fysiske, følelsesmessige og mentale/intellektuelle forutsetninger.

Min erfaring er at gjennom arbeid med/innenfor friimprovisasjon, har jeg tillatt meg selv, i større grad enn med eget materiale innenfor andre sjangre, å leke meg fram til ulike, og ofte uventede resultater. Uavhengig av tidligere erfaring innenfor musikk, har man her en svært god mulighet til å kombinere lek og fokusert arbeid, med utgangspunkt i de musikalske forutsetningene man til enhver tid besitter/innehar. Dette gjelder enten man jobber mot å utøve denne typen musikk på ett profesjonelt nivå, eller man bare ønsker å leke seg med lyder, stillhet/pauser og andre musikalske byggesteiner, for egen del. Hvis man ikke har jobbet med denne typen øvelser tidligere, vil det dog som oftest ta tid før man kan begynne å jobbe ordentlig med de elementene man velger å ta utgangspunkt i, men som med alt annet – øvelse gjør mester. Etter hvert vil man forhåpentligvis bli bedre på det som er den virkelige utfordringen her, nemlig at man på en eller annen måte gjennom improvisasjon klare å lage tydelig musikalsk fremdrift og form. Her er det snakk om mange ulike prosesser som pågår samtidig: fysiske, mentale, tankemessige, følelsesmessige, estetiske og etiske betraktninger og mer eller mindre bevisste valg man gjør underveis. Disse prosessene kan man underveis i øvelsene, og egentlig i hvilken som helst øvelse innen musikk, eller andre kunstformer for den sakens skyld, øve seg opp i å bevisstgjøre seg overfor seg selv. Jeg tenker da på bevisstgjøring rundt hva man til enhver tid faktisk gjør og ikke gjør, hvorfor man gjør si eller så, hvorfor man ikke gjør si eller så og så videre. Forskjellen på arbeid med såpass enkle øvelser som jeg snakker om her, og innøvelse av for eksempel ett stykke musikk av Stravinskij eller å improvisere over en låt med ett avansert akkordskjema, eksempelvis ”Giant steps” av John Coltrane, er at man her tidligere i den musikalske prosessen; *idé – komposisjon – utøvelse*, i større grad fokuserer på musikalske bestanddeler og musikkens kjernemateriale. Man går altså direkte inn og jobber med ”musikalske byggesteiner”, kun begrenset av seg selv og de omgivelser man befinner seg i (rommet man er i, akustikk, lyder utenifra og så videre). Man konfronterer da seg selv og sine musikalske handlinger og valg, utfordrer sin bruk av ens egen musikalske pallett⁷⁵ og bruken av fargene på palletten. Overføringsverdi i forhold til andre musikalske sammenhenger er for meg helt

⁷⁴ Som alle mennesker etter min mening sitter inne med, men av ulike grunner aldri blir oppmerksom på

⁷⁵ De musikalske virkemidler man som musiker har til rådighet i utførelse, eller i komposisjon av musikk

åpenbar, så lenge man snakker om generelle musikalske parametere, som musikalsk form⁷⁶, klangkvalitet, melodi, harmoni, tekstur, dynamikk, rytmikk, pauser/stillhet og så videre. Dette er musikalske bestanddeler man på ett eller annet plan forholder seg til uansett hvilken sjanger eller musikalske rammer man musiserer innenfor.

Som jeg opplever det har man innenfor friimprovisasjon i større grad enn innenfor andre sjangre jeg har jobbet med, ekstremt stor mulighet til enhver tid å bevisstgjøre seg hva det fra grunnen av innebærer å lage noe som ligner på musikalsk form. Dette i stor grad uavhengig av om man har musisert mye eller lite fra før av. Man lager og tolker formen på samme tid, og må hele tiden forholde seg til det man har gjort, gjør og skal gjøre i sekundene og minuttene som kommer. Man har da ingen mulighet til, i motsetning til en skrivende komponist, ”å gå ut av tiden” og forandre eller finpusse på det man allerede har gjort/komponert, eller som utøver, å øve inn og finpusse på ett allerede ferdigkomponert materiale. Dermed blir man i lengden automatisk nødt til å utfordre seg selv og utvikle sine evner både som komponist og utøver, som resultat av ett forhåpentligvis bevisst syn på sitt ”i øyeblikket-komponerende” i forhold til sin utøvelse av det hele tiden ferske, komponerte materialet det er snakk om. Denne tematikken og disse problemstillingene kommer Sidsel Endresen og jeg inn på flere steder i det vedlagte intervjuet/samtalen.

Hvis man ønsker å improvisere fritt uten noen form for forutbestemt ramme/rammer, mener jeg at *håndverket* innen tradisjonen/e friimprovisasjon i veldig stor grad dreier seg om å kunne sette musikalske rammer for seg selv, og å kunne begrense seg og sitt musikalske uttrykk underveis i improvisasjon. Den største utfordringen når man improviserer er da åpenbart ikke for eksempel å produsere instrumentalt teknisk vanskelig/utfordrende materiale, men å klare å lage bra musikalsk materiale og form ut i fra de rammene man mer eller mindre bevisst har satt opp for seg selv og sine eventuelle medmusikere. Sammenhengen til det meste annet av musikk er for meg åpenbar her, og som sagt står for eksempel Miles Davis for meg som et lysende eksempel på nettopp evnen til å ballansere forholdet imellom sine instrumentale evner med de rammene man setter opp for seg selv.

I forbindelse med arbeidet med Ester & Andreas har jeg naturligvis også måttet forholde meg til de rammene Ester og jeg har satt opp for oss selv og vårt ensemble, og gjennom øvelser som de jeg snakker om her, har jeg mentalt sett oppøvet mine evner til å oppfatte de aktuelle rammene også i Esters og mitt arbeid. Det er selvsagt snakk om helt andre typer estetiske rammer i Esters og mitt arbeid enn i arbeid med friimprovisasjon, men etter at jeg i en viss tid nå har jobbet parallelt innenfor begge typene rammeverk, er ikke overgangen her så stor lengre. Jeg tenker da både sett i forhold til min opplevelse av de nevnte *alltid like relevante musikalske parametere og grunnelementer*, og at jeg rett og slett har fått et mer normalisert og etablert forhold til å hoppe frem og tilbake imellom de aktuelle rammeverkene/sjangrene.

⁷⁶ Storform eller mindre former som del av en større form

Improvisasjonsøvelsene jeg har gjort på egenhånd går for eksempel ut på at jeg bestemmer meg for å fokusere på en type lyd produsert av stemmeapparatet: munnhulen, leppene, stemmebånd, tunge, gane – i det hele tatt med utgangspunkt i det meste av apparatets muligheter. Her tenker jeg også på ”vanlig sang og stemmebruk”, improviserte melodier og klangvariasjoner på mer tradisjonell toneproduksjon med stemmen, i tillegg til alle andre små og store stemmeapparatlyder. Igjennom dette arbeidet har jeg kommet frem til mange ulike alternative stemmeteknikker og klangvalører.

Som instrumentalist kan man naturligvis tenke på samme måte; alt som er relatert til instrumentet og som kan produsere lyd, kan, hvis den som spiller er dyktig nok i sitt musiserende, fungere som musikalsk råmateriale og dermed potensielt resultere i samspill og musikk.

Øvelsene er i utgangspunktet svært enkle, men nettopp derfor opplever jeg dem som veldig relevante og illustrerende i en sammenheng som denne teksten er, der jeg forsøker å konkretisere mitt arbeid og mine arbeidsmetoder så tydelig som mulig. Den typen øvelser som presenteres i vedlegget kan sies å være typiske for arbeid med å forbedre sin musikalske kompetanse innen ”sjangeren” friimprovisasjon, så man kan finne lignende øvelser i mange ulike varianter og i mange ulike sammenhenger. Jeg har imidlertid formulert øvelsene selv, og der jeg ikke skriver annet har jeg selv kommet frem til dem, med utgangspunkt i blant annet samarbeidet med Daniel Karlsson. Men de er også tydelig inspirert av samspill med andre musikere jeg har ”friimprovisert” med, i tillegg til lærere jeg har hatt ved KMH og UiS. Her tenker jeg på Sidsel Endresen, den svenske trommeslageren, perkusjonisten og improvisasjonsmusikeren Raymond Strid; den svenske pianisten, stemmeimprovisasjonsmusikeren og komponisten Sten Sandell; den norske saksofonisten, frijazzmusikeren, friimprovisasjonsmusikeren og klarinettisten Frode Gjerstad; den svenske sangeren og komponisten Lina Nyberg og den norske sangeren, komponisten og stemmeimprovisasjonsmusikeren Anita Kaasbøll. Øvelsene er også generelt inspirert av Derek Bailey gjennom boken *Improvisation – Its Nature and Practice in Music*, den svenske gitaristen og improvisasjonsmusikeren David Stackenäs gjennom hans skriftlige Masterarbeid ved KMH *Separator. Utforskning av improviserat solospel på gitarr*, fra 2009 og den amerikanske improvisasjonsmusikeren, sangeren, trommeslageren, komponisten og performanceartisten David Moss gjennom at jeg deltok i workshop-serien ”Institute for living voice”, våren 2008 i Stavanger. I tillegg er det, i forhold til alle øvelsene et viktig prinsipp for meg at *improvisasjon* generelt kan sees på som en samtale innad i gruppen som improviserer, men også som en samtale med eventuelle lyttere/publikum. Sistnevnte punkt er også gjeldende hvis man improviserer solo med publikum til stede.

I forbindelse med øvelsene har jeg i vedlegget også tydeliggjort hvilke fokus jeg opplever som de viktigste i forhold til gjennomføring av de enkelte øvelsene, og jeg har forsøkt så tydelig som mulig å konkretisere hva jeg mener man faktisk ideelt sett jobber med i hvert tilfelle. I vedlegget presenterer

jeg totalt 16 øvelser, der de fem første er soloøvelser man kan jobbe med på egenhånd, og de 11 neste er øvelser for duo og/eller trio. Her i hovedteksten presenterer jeg nedenfor noen av øvelsene, og deretter noen avsluttende betraktninger i forhold til arbeid med disse øvelsene og øvelser som dette generelt.

6.1 SAMMENDRAG AV ØVELSER FOR FRIIMPROVISASJON

6.1.1 ØVELSER SOLO

Øvelse 1:

”Utforskning av lyd/lydlandskap” (Inspirert av Anita Kaasbøll)

Man tar utgangspunkt i en bestemt lyd eller et lydlandskap man opplever som interessant, og utforsker mulighetene for musikalsk utvikling utelukkende ved hjelp av bare denne lyden/dette lydlandskapet.

Man tester og utvikler da både sine egne evner til å få ut ett eller annet som gir musikalsk mening av de begrensningene den spesifikke øvelsen gir i seg selv.

Man finsliper så på det begrensede materialet man har bestemt seg for, i tillegg til forhåpentligvis å oppdage potensielle nye musikalske muligheter materialet innehar i seg selv.

Øvelse 2:

”Overgang mellom to lyder/lydlandskap” (Inspirert av Anita Kaasbøll)

Etter å ha gjennomført flere varianter av øvelse 1, bestemmer man seg for to lyder/lydlandskap man finner interessante. For eksempel kanskje man da kom frem til en bestemt lyd i et lyst register og en i et mørkt register.

Deretter øver man på å lage ulike overganger mellom disse to, som man selv opplever kan gi musikalsk mening.

Man øver først ulike overganger fra ”lyd/lydlandskap 1” til ”lyd/lydlandskap 2”, og deretter overganger fra ”lyd/lydlandskap 2” til ”lyd/lydlandskap 1”.

Øvelse 4:

”Videreutvikling av eget lydmateriale”

Man øver på samme måte som med øvelse 3 (se vedlegg), men nå ”kobler man på” sin egen kritiske sans til en viss grad. Man skal da legge merke til enkelt – biter/elementer i det man holder på med som man finner spennende på en eller annen måte.

Man tar deretter disse elementene ut av ”flyt – sammenhengen” så godt det lar seg gjøre, og videreutvikler disse som enkeltelementer på samme måte som i øvelse 1.

6.1.2 ØVELSER DUO/TRIO

Øvelse 1:

”Impuls – refleksjon”

Man spiller kun på impuls, og forsøker så godt det lar seg gjøre å holde det gående lenge, uten at man er for selvkritisk til hvordan det egentlig høres ut som musikk.

Etterpå blir man enige om å ta utgangspunkt i ett musikalsk landskap alle involverte husker som noe som fungerte bra, med hensyn til samspillet og den musikalske kommunikasjonen innad i gruppen underveis i samspillet.

Øvelse 2:

”Tempo/ ikke – tempo”

En av musikerne i gruppen spiller et eller annet musikalsk materiale i et bestemt tempo, og den/de andre spiller mot dette i ett ”ikke tempo”.

Deretter bytter man roller og den/de andre får øve seg på motsatt tilfelle.

Øvelse 3/4:

”Roller i samspill”

Man øver seg på innad i bandet å innta ulike roller (front, bakgrunn, komp, rytmisk funksjon og så videre), men uten å ha bestemt de respektive rollene på forhånd.

I første omgang gjør man øvelsen på den måten at man holder seg til en rolle hele veien til øvelsen avsluttes (øvelse 3), men etter hvert som man som enkeltmusiker i gruppen, og i gruppen som helhet behersker ulike roller, kan man underveis i øvelsen gå inn og ut av ulike roller og funksjoner i samspillet (øvelse 4).

Øvelse 11:

”Ulike tidsbegrensninger”

Improvisér fritt, men med utgangspunkt i ulike tidsbegrensninger, for eksempel 3 minutter, 10 minutter eller 20 minutter. Til å begynne med er det bra å begrense seg til kortere økter, imellom 1 til 5 minutter. Etter hvert som man innad i gruppen begynner å etablere en felles, reell oppfatning av tid i samspillet, kan man øke lengden på øvelsen.

Etter hver økt sjekker man klokken, og ser hvor nære ”fasit” man faktisk var.

6.2 AVSLUTNINGSVIS OM ØVELSENE

Øvelsene i vedlegget (og her) kan naturligvis kombineres etter hvert som man opplever man har begynt å få taket på essensen i deres respektive utfordringer. Men min erfaring er at man får større effekt hvis man til å begynne med klarer å fokusere på en av dem av gangen. Enda større effekt av den typen arbeid man gjør med denne typen øvelser, får man ved å spille inn seg selv på en eller annen måte, for så å lytte nøye igjennom materialet i ettertid. Hvis man som gruppe har spilt inn seg selv, og så lytter igjennom sammen, er det veldig viktig at man innad i gruppen kan diskutere resultatet av øvelsene åpent og trygt, med gjensidig respekt og empati for den enkeltes spill. Man bør samtidig jobbe med å skape åpenhet for både å kunne ta og gi ros og konstruktiv kritikk i samtale om det innspilte materialet. Dette er ikke alltid like lett hvis man ikke kjenner hverandre personlig i særlig grad, så man får jo selvfølgelig forsøke å ballansere sine utsagn etter hvordan man selv oppfatter gruppeklimate.

Øvelse og arbeid på den måten disse øvelsene er lagt opp, vil ellers etter en viss tid forhåpentligvis forplante seg i både i den fysiske, mentale og følelsesmessige paletten man som utøvende musiker eller komponist/arrangør til enhver tid har til rådighet for produksjon/skapelse av musikk, uavhengig av sjanger. Det bør ellers også sies at man ikke nødvendigvis er nødt til å jobbe med denne typen øvelser for å lære seg å improvisere fritt, men de kan være til stor hjelp i forhold til de fleste faktorene/utfordringene man står overfor i forbindelse med friimprovisasjon. Man kan jo så klart også finne på egne tilsvarende øvelser, der man setter rammer for seg selv før man begynner å improvisere. Det handler her om å utvikle sine generelle musikalske ferdigheter samtidig som man øver seg på spesifikke stilidiomatiske ferdigheter og utfordringer. I øvelser som disse utfordrer man også veldig tydelig sine musikalske preferanser og forestillinger om hvordan ens instrument og musikk i allmennhet ”kan/skal høres ut”. For min del har nettopp det å utfordre meg selv og mine preferanser i veldig enkle og grunnleggende øvelser, vært svært utviklende med tanke på det meste av musikkrelatert arbeid jeg har gjort parallelt, eller i perioder etter jeg har jobbet med denne typen øvelser. Andre viktige sider i å jobbe med denne typen øvelser, er den refleksjonen man forhåpentligvis automatisk gjør i etterkant av hver øvelse, og etter økter med flere av denne typen øvelser. I de fleste tilfeller reflekterer man, enten man vil det eller ikke, uansett rundt øvelser man akkurat har gjennomført, på en eller annen måte. Uavhengig av hva slags øvelser det er snakk om.

For presentasjon av alle øvelsene, samt grundigere gjennomgang av og om dem, henviser jeg til vedlegget *Øvelser for friimprovisasjon*.

7. CDEN 1 – AV OG MED BACKER/KARLSSON DUO

Gjennom at Daniel Karlsson har tilgang til noen av EMS' (Elektroakustisk Musik i Sverige) studioer i gamle Münchenbryggeriet i Stockholm, har vi hatt mulighet til å spille inn, redigere, mikse og mastere CDen helt gratis. Med utstyr av meget høy kvalitet, i lokaler som holder høy standard i forhold til innspilling av finstemt og lydmessig intrikat musikk, har vi hatt god tid på oss til først å gjøre innspilling, og så mikse og mastere denne til det ferdige lydlige resultatet i form av vår CD.

Daniel har bakgrunn som komponist innenfor elektroakustisk musikk, han har god erfaring i forhold til miksing og mastering i ulike programmer, og han hadde også tidligere spilt inn en del musikk i ulike sammenhenger. Dermed har vi heller ikke behøvd andre eksterne personer til å hjelpe oss med innspillingen, og vi har stått fritt til å velge og vrake mulige tidspunkter for innspilling, miksing og mastering. En annen fordel med at ingen andre personer har vært involvert i dette prosjektet, er at Daniel har hatt mulighet til å stille inn mikrofoner og generelle innspillingsinnstillinger akkurat som han foredrar å spille inn lyd. Dette innebærer blant annet at alle instrumenter, inkludert mitt stemmeapparat, er spilt inn med mikrofonene veldig nært plassert inntil/opptil dem. Som resultat av dette kommer alle nyanser i vårt spill veldig tydelig frem i lydbildet, og man hører hva som foregår i samspillet ned til minste detalj.

Med disse ulike forutsetningene har vi med andre ord hatt meget gode muligheter til å komme frem til et så bra resultat som mulig, uten den type stressfaktorer jeg opplevde med Ester & Andreas, som jeg kommer tilbake til. Problemet har derimot kanskje vært at vi hadde *for* god tid. Vi har ikke hatt noen utenforstående faktorer som har presset på, og dermed tok det faktisk bortimot et halvt år fra da vi spilte inn, til vi kunne si oss klare med CDen.

Selve CD-produksjonsprosessen begynte med at vi booket oss inn på EMS i tre hele dager i august 2009, og rett og slett spilte inn alt vi gjorde av samspill disse tre dagene. Innimellom lyttet vi litt til det vi hadde gjort, men først og fremst fokuserte vi på bare å spille oss inn i en "god flyt". Det at vi hadde tre dager til rådighet uten tidspress var i seg selv meget bra, for i ettertid så viste det seg at det vi hadde spilt inn den siste dagen, og til en viss grad den andre dagen, var det klart beste etter begges oppfatning. Deretter begynte miksing og masterings-arbeidet, som i seg selv tok lang tid, med lange pauser imellom hver gang vi begge hadde mulighet til å mikse/mastere. Men vi ble i hvert fall klare tilslutt, og er begge fornøyde med det endelige resultatet. Vi har imidlertid i disse vanskelige tider for plateselskaper generelt, enda ikke funnet et selskap å utgi CDen på, der vi ikke selv må gå inn med mye egenkapital. Ettersom jeg for min del har hatt en del utgifter i forbindelse med Esters og min CD *Vardag*, har jeg dessverre ikke hatt finansiell mulighet til å gi ut Backer/Karlssons CD i denne omgang. Som det ser ut nå, er planen å gi ut CDen vår 1 i løpet av 2011, på det norske selskapet SABMusic, der jeg tidligere har gitt ut den nevnte CDen *Like the music isn't there* med Andreas

Backer Trio. Dette forutsetter sannsynligvis at vi begge kan gå inn med egenkapital eller at vi får statlig eller kommunal støtte til prosjektet.

Den kommende CDen skal altså hete noe så enkelt som *I*, ettersom vi ønsker å styre lytterens opplevelse av musikken minst mulig, og la det musikalsk-auditive uttrykket få bestemme opplevelsen i seg selv, i størst mulig grad. Personlig opplever jeg det ofte forstyrrende i forhold til min egen opplevelse av instrumentalmusikk/musikk uten tekst, hvis komponisten på en eller annen måte forsøker å styre denne opplevelsen i stor grad. Dette er spesielt gjeldende hvis det er snakk om friimprovisasjon, der man improviserer frem musikk uten noen forutbestemte rammer eller rammeverk. Sporene/låtene på CDen *I* heter dermed også ”1”, ”2”, ”3” og så videre. Jeg er fullstendig klar over at den måten å gi navn til egen musikk ikke er ny på noen måte, men som jeg ser det, viser dette bare at det her er snakk om enkel og solid etterprøvd logikk. Musikken i seg selv er derimot ny, og kommer i fremtiden til å finnes kun på CDen *I*, av og med Backer/Karlsson duo. Den er ett klingende resultat av det arbeid og den lek med musikk vi har holdt på med det siste ett og ett halvår. Samtidig som vi naturlig nok ikke kommer til å spille akkurat denne musikken igjen, er den et tydelig bilde på hvordan den type musikk vi spiller høres ut. Ut ifra en musikalsk-analytisk synsvinkel vil etter all sannsynlighet elementer av musikken og samspillet som finnes på CDen, finnes med i Daniel og mitt samspill i all den tid vi i fremtiden spiller sammen, som duo eller med andre. Dette ble blant annet veldig tydelig i forbindelse med eksamenskonserten, som jeg kommer inn på nedenfor.

CDen *I* består i alle tilfeller av til sammen 6 spor, som opprinnelig var deler av lengre innspilte strekk på inntil en halvtime. Ettersom ingen av sporene i utgangspunktet var forutbestemte på noen måte – har vi, for å skape en helhetlig musikalsk og auditiv opplevelse av CDen, sett oss nødt til å redigere, og til en viss grad komponere musikken i ettertid. Med å komponere i ettertid mener jeg at vi satte oss ned og lyttet nøye til alt innspilt materiale, for så ved hjelp av elimineringsmetoden gradvis nærme oss de utvalgte delene av det innspilte materialet vi opplevde som det beste. Deretter lyttet vi enda mere inngående, og kom frem til de sporene som finnes med på CDen. I neste omgang kom vi frem til den rekkefølgen vi ønsket å presentere de da utvalgte sporene, med tanke på å forme CDen som en slags storformkomposisjon i seg selv. Vi tok da klare hensyn til de ulike ferdige sporenes kvaliteter hva gjaldt *hvert enkelt spors storform; eventuelle mindre deler av sporets form; tidslengde; tekstur og grader av auditiv tetthet; temperatur/auditiv densitet og intensitet; eventuelle dynamiske forandringer og /eller lengre partier uten særlig dynamisk forandring; klangvariasjonene i løpet av hvert enkelt spor og grader av melodiske og/eller harmonisk elementer*. Alt dette og mere til, var med på å forme det som Daniel og jeg opplevde som den beste løsningen for å skape en type helhet der de ulike sporene ikke bare fungerte godt i seg selv, men også i forhold til å tydeliggjøre og styrke de andre sporene vi hadde kommet frem til tilslutt. Som jeg kommer tilbake til i forbindelse med produksjonen av albumet *Vardag*, av og med Ester & Andreas, gikk Ester Årman og jeg også igjennom en nesten identisk prosess som dette, da vi skulle komponere rekkefølgen på sporene til vårt album.

Som bakgrunn for at vi spilte inn CDen på EMS, hadde vi i løpet av vårsemesteret 2008 også spilt inn materiale med tanke på å lage en CD. I denne omgangen spilte vi inn i KMH's studioer som komposisjonsstudentene ved skolen har til rådighet, ettersom Daniel på den tiden var student i elektroakustisk komposisjon ved KMH, og hadde tilgang til disse studioene. I denne første omgangen ble vi ikke helt fornøyde med resultatet, men vi fikk i hvert fall gjennom dette god erfaring med hele prosessen det innebar å spille inn, lytte nøye til det vi hadde spilt inn, klippe, mikse og mastere en ferdig CD. For min del var denne prosessen veldig lærerik og helt avgjørende for resultatet av CDen vi laget i andre omgang.

8. EKSAMENSKONSERTEN MED FRIIMPROVISASJON

Min eksamenskonsert med friimprovisasjonsmusikk fant sted den 5. mars 2010 på Fylkingen i Stockholm. Daniel og jeg hadde da utvidet vår duo til en trio, med improvisasjonsmusikeren og trommeslageren/perkusjonisten Raymond Strid. Hovedtanken med denne eksamenskonserten var at jeg ønsket å presentere Daniel og mitt samarbeid, men i en ny kontekst. Jeg ønsket da å styrke, men samtidig utfordre meg selv, og Daniel og mitt inntil da etablerte samspill. En betingelse for at vi skulle ha med oss en utenforstående musiker i vår duo var, som jeg så det, at denne musikeren var veldig sterk og tydelig i sitt uttrykk, og samtidig en med mye erfaring innen genren. Dette viste seg også å være en god idé.

I løpet av våren 2009 hadde jeg hatt noen undervisningstimer gjennom KMH med Raymond, der Daniel også var med. I disse timene spilte vi blant annet også som trio, og Raymond kom med innspill og kommentarer i forhold til samspillet underveis. For både Daniel og meg så vi at vi begge hadde litt å jobbe med i forhold til både våre individuelle ferdigheter som improvisasjonsmusikere, men også som duo i forhold til triosamspillet med Raymond. Før timene med Raymond hadde Daniel og jeg basert våre improvisasjoner på ganske "lange linjer", der ideer og musikalske landskap fikk utvikle seg over tid. Ettersom Raymond har en ganske annen type spillestil enn dette – mye mer fragmentert og stadig skiftende i forhold til ulike typer musikalske landskap, fikk vi veldig tydelige nye impulser og ideer til hvordan vi kunne utvikle oss videre som duo. I det hele tatt var disse timene veldig inspirerende for både Daniel og meg.

Da vi som trio øvde til eksamenskonserten ble det tydelig for både Daniel, meg og Raymond at samspillet, både mellom Daniel og meg, og i trioen som helhet var mye bedre enn da vi tidligere hadde spilt sammen alle tre. Det var som jeg ser det ulike grunner til det, men først og fremst tror jeg det hadde å gjøre med at Daniel og jeg såpass lenge da hadde lyttet veldig mye til de nevnte ulike innspillingene, og gjennom selvkritiske ører blitt observante på en del generelle "feller" vi hadde gått i. Samtidig ble vi minst like observante på tilfeller der samspillet fungerte bra. Vi hadde ellers

selvfølgelig også øvd og spilt en del sammen som duo, i tillegg til øvelser og konserter sammen i en kvartett med bassisten Ville Bromander og perkusjonisten Henrik Olsson, og derigjennom fått verdifulle impulser til vårt duosamspill ”utenifra” allerede. Hvis man legger til vår generelle musikalske modningsprosess for det snaue året imellom våre to øvelsesomganger med Strid, tror jeg at jeg nærmer meg forklaringen til utviklingen.

Både i løpet av øvelsene og under selve gjennomføringen av konserten hadde vi som en grunnidé å stå/sitte så nære hverandre som mulig, for på best mulig måte å kunne kommunisere og oppfatte hverandres nyanser i vårt respektive spill. Denne oppstillingen og ideen fungerte også bra i praksis under konserten. For min del hadde jeg ellers som mål både å bruke mikrofon og å synge akustisk i rommet, og som en følge av dette, jobbe med de ulike utfordringene disse ulike forutsetningene gir. I tillegg benyttet jeg meg av en liten ”bussjåførmikrofon”, som av lydlig kvalitet kan minne om en megafon, men her kobler man altså mikrofonen via en ”linebox” inn i miksebordet. Ettersom man ved å synge i denne spesielle mikrofonen bare får fram de høyeste frekvensene og mellomfrekvensene i stemmen, ønsket jeg å benytte meg av denne mikrofonen mer som et perkusjonsinstrument enn som mikrofon i mer tradisjonell forstand. Dette gjennom å lage små lyder med stemmen og munnen helt inntil mikrofonens membran.

Denne mulighet for variasjon av lydkilder for stemmen synes jeg også fungerte bra i praksis, da den bidro til at jeg kunne være med å styre forandringer i lydbildet, og vårt samspill med hensyn til dette, i større grad enn hvis jeg bare hadde benyttet meg av en vanlig mikrofon.

Som jeg var inne på i forrige avsnitt var det også interessant å oppleve at Daniel og mitt samspill underveis i denne konserten levde som en egen celle i triosamspillet med Raymond. Ettersom Daniel og jeg før samspillet med Raymond, hadde etablert en felles intuitiv måte å kommunisere musikalsk på, kunne jeg forholdsvis enkelt underveis i konserten gå inn og ut av tydelig fokus på enten duo- eller triosamspill, være seg med Daniel eller Raymond.

Her er det naturligvis ikke snakk om at jeg på noe tidspunkt ikke hadde fokus på trioens helhetlige uttrykk, men snarere at jeg her ganske enkelt og tydelig overfor meg selv kunne oppfatte for eksempel hvilke roller i samspillet som Daniel og Raymond inntok til enhver tid. Jeg så også klart hvilke musikalske roller jeg selv mer eller mindre intuitivt inntok i forhold til de andre underveis.

For eksempel hvis Daniel og jeg spilte tydelig sammen på en måte som er ganske typisk for vårt samspill i duosammenheng, opplevde jeg at Raymond enkelt kunne forholde seg til dette, og velge

enten å spille med eller imot oss.⁷⁷ Samtidig opplevde jeg at det stort sett ble tydelig for de andre når jeg enten spilte *med* Raymond (og Daniel *mot* oss), eller hvis jeg spilte *mot* de to andre.

Uten grundig arbeid med musikkens bestanddeler i forbindelse med improvisasjon hadde jeg ikke hatt mulighet til intuitivt å oppfatte disse konstant foranderlige elementene underveis i vårt samspill, og dermed snarere blokkert for kommunikasjonen innad i gruppen, istedenfor å bidra konstruktivt. Denne problemstillingen er, som jeg ser det, en av de viktigste i forhold til å få improvisasjon i gruppe til å fungere musikalsk overhodet. Gjennom å øve meg på delvis å se meg selv utenifra i samspill i denne typen felles realtidskomponerende, har jeg helt naturlig kunnet overføre denne egenskapen også til mitt arbeid med forhåndskomposisjon.

Når det gjelder konsertkvelden/arrangementet i sin helhet, ble den på mange måter vellykket, også med tanke på at i tillegg til vår konsert, arrangerte Daniel og jeg en konsert til på samme sted, med tre norske og en amerikansk musiker. Vi fikk dermed til en helaften med improvisasjonsmusikk. Ganske bra med publikum fikk vi også, og stemningen var bra i lokalet. Men ettersom det å arrangere en konsert⁷⁸ i tillegg til å spille egen konsert, fort kan bli litt mye på en ettermiddag/kveld, skal jeg ikke legge skjul på at når vi først skulle begynne å spille var jeg litt oppkavet. Men merkelig nok hadde fokuset på så mye annet enn selve eksamenskonserten også en positiv effekt på selve spillet, i og med at jeg ikke hadde tid til å bli nervøs eller engste meg for selve konserten. Da tiden var inne for å spille, var det bare å gå på scenen og sette i gang.

Som resultat av arbeidet med denne konserten skal Raymond, Daniel og jeg gjøre en innspilling som trio. Dette kan forhåpentligvis resultere i flere spillejobber, og kanskje en CD-utgivelse i fremtiden. At Raymond kan tenke seg å jobbe videre med Daniel og meg, setter vi begge så klart stor pris på. Det skal bli morsomt å se hva dette samarbeidet kan føre til.

Arbeidet jeg har gjort innenfor friimprovisasjon i løpet av min tid ved KMH har i stor grad bidratt til at jeg i dag har et mye bedre grunnlag for musisering innen sjangeren enn det jeg hadde før jeg begynte her. Gjennom å ha arbeidet grundig, lekt og eksperimentert meg frem på egenhånd eller i samspill med andre de siste to årene, opplever jeg at jeg nå kan fungere tydelig og fundamentert innen denne spesifikke tradisjonen, med utgangspunkt i min egen person og musikalske identitet.

Samtidig har dette arbeidet i stor grad tilført nye impulser og generell musikalsk forståelse og kompetanse til utøveren – også i forhold til andre typer musikalske sammenhenger – samt til komponisten/arrangøren/tekstforfatteren i meg.

⁷⁷ Se øvelsen ”Med hverandre og så mot hverandre” i vedlegget ”Øvelser for friimprovisasjon” for forklaring av hva jeg mener med å spille *med* eller *imot* hverandre

⁷⁸ Som denne kvelden innebar å være vert for de tilreisende musikerne og følge dem til hotellet der de bodde, lage mat, stå i baren, være ansvarlig for scene, lyd og lys, ta inngangspenger i døren, se til at lokalene så innbydende ut og så videre

9. ANGÅENDE INTERVJU/SAMTALE MED SIDSEL ENDRESEN

Som nevnt i innledningen ønsket jeg i utgangspunktet å gjennomføre en serie med intervjuer, men ettersom mitt praktisk-musikalske arbeid etter hvert viste seg å være såpass omfattende og komplekst som det faktisk var, ble jeg nødt til å gjøre omprioriteringer.

Intervjuet jeg gjorde med Sidsel Endresen⁷⁹ høsten 2009, fungerer både som et eksempel på hva jeg ønsket å fokusere på i min opprinnelige planlagte intervjuserie, men mye viktigere – som en illustrasjon av mange av de temaene, ideene, tankene, problemstillingene og løsningene jeg har stått overfor i mitt arbeid ved KMH. I tillegg opplever jeg intervjuet som veldig illustrerende og tydeliggjørende i forhold til tematikken i hele mitt masterarbeid, og teksten her i sin helhet.

Som sagt har Endresen vært viktig for meg og min utvikling innen musikken, først som musikalsk forbilde og videre som lærer ved UiS. De tankene og ideene om musikk og mulig musikalsk utvikling jeg sitter igjen med etter undervisningen jeg fikk av henne i Stavanger, er fortsatt den dag i dag viktige i mitt musikalske arbeid, og det kommer de mest sannsynlig til å fortsette å være i mange år fremover. I alle fall indirekte.

Ettersom jeg etter ganske kort tid i Stockholm bestemte meg for å dele opp arbeidet mitt i to deler, *friimprovisasjon* og *komposisjon*, ønsket jeg også i intervjuet å nærme meg disse to måtene å lage musikk på, og forhold imellom dem. Jeg ønsket å komme inn på, og forhåpentligvis å klargjøre for meg selv og leseren noen prinsipielle likheter og forskjeller imellom disse to håndverksfeltene og kunstformene. Temaene jeg ønsket å nærme meg var: *hva er improvisasjon i musikk?; hva er komposisjon i musikk?; hva er improvisasjon i musikk sin/sine viktigste kvalitet/kvaliteter?; hva er komposisjon i musikk sin/sine viktigste kvalitet/kvaliteter?; hva kan improvisasjon tilføre komponert musikk? og hva kan komposisjon tilføre improvisert musikk?*

Intervjuet viste seg som sagt etter hvert å ta mer form av en samtale enn et tradisjonelt intervju, og dermed kom vi naturlig inn på temaene ovenfor, dog ikke alltid i den rekkefølgen jeg først så for meg. I ettertid opplever jeg denne utviklingen av intervjuet som veldig positiv, helt naturlig og ikke minst mye mer interessant enn hvis Endresen hadde svart kort og tørt på spørsmålene mine. At temaene mer enn delvis berører, og ofte går over i hverandre, er åpenbart ikke en nyhet i seg selv. Men det å kunne nærme seg spørsmål i forbindelse med dem på en ydmyk og ikke ekskluderende måte som her, bidrar sterkt til at jeg ønsker å fordype meg i utfordringer knyttet til temaene ytterligere i årene som kommer.

Intervjuets/samtalens form og konkrete innhold består dermed av kortere spørsmål, og mer utfyllende og nyanserte svar. Etter hvert som intervjuet utviklet seg, stilte også Endresen meg viktige spørsmål angående mitt mål med intervjuet/samtalen i seg selv – som jeg dermed svarte så tydelig som mulig på. Hennes svar, og etter hvert spørsmål, har også vært viktige for min egen refleksjon rundt temaene

⁷⁹ Se tidligere presentasjon av Sidsel Endresen i avsnittet *Ideer om musikalsk utvikling*

jeg tar for meg i denne skriftlige delen av mitt arbeid ved KMH. Intervjuet/samtalen har vært en viktig referanse, som har satt i gang avgjørende tankerekker og tankekart i forbindelse med teksten her.⁸⁰ I sammenheng med resten av hovedteksten, ser jeg det dermed som viktig/essensielt at jeg i redigeringen av intervjuet har valgt å fokusere på temaene jeg i utgangspunktet ønsket å komme inn på. Samtidig vil jeg på det sterkeste anbefale at den interesserte leser leser det vedlagte intervjuet, for ordentlig å forstå nyansene i Endresens svar og den samtalen som etter hvert tok form i forbindelse med intervjuet. Nyansene i hennes svar er, som jeg ser det, helt avgjørende for at de aktuelle temaene skal bli belyst så tydelig som mulig. Dog er det meste av intervjuet her i hovedteksten språklig behandlet, slik at meningene i en enklere form skal komme tydeligere frem for leseren. Vedlegget er derimot en direkte transkripsjon av lydinnspillingen av intervjuet/samtalen, slik at den interesserte leser kan få større innsyn i hvordan samtalen/intervjuet foregikk – med et muntlig, delvis søkende, men også et forholdsvis detaljerikt språk.

Som i resten av hovedteksten, er ett av mine viktigste mål med intervjuet å se nærmere på noen grunnleggende forskjeller og nyanser i forholdet imellom komposisjon og improvisasjon. I tillegg til at det redigerte intervjuet presenteres her i hovedteksten, finnes hele intervjuet med som vedlegg. Jeg opplever intervjuet generelt som en god og viktig samtale om temaer jeg brenner for som sanger, musiker og komponist i bred forstand. Etter å ha lyttet til, transkribert, lest og tenkt igjennom det som ble sagt flere ganger, sitter jeg igjen med et inspirerende inntrykk av en meget erfaren, svært kompetent og reflektert musikk- og lydkunstner.

Ettersom Endresen i dag først og fremst er improvisasjonsmusiker/sanger, fikk jeg dog naturlig nok flest innspill sett fra en improviserende musikers og improvisasjonskomponists synsvinkel. Men som jeg ser det, har hun også grunnlag for å gjøre meget kvalifiserte refleksjoner den andre veien, på bakgrunn av sin brede erfaring som låtskriver/komponist og tekstforfatter. I tillegg har hun jobbet som utøver og komponist innenfor mange ulike former for musikk – fra pop, soul, og jazzlåter til dagens samtidsmusikk i ulike former.

9.1 SAMMENDRAG AV INTERVJU/SAMTALE MED SIDSEL ENDRESEN

- Hva er improvisasjon i musikk?

I forhold til min første utvalgte problemstilling, var Endresen opptatt av at improvisasjon i musikk kan innebære alt fra nyanseringer i fremførelse av komponert og /eller forhåndsorganisert materiale, til fritt improvisert musikk i sin reneste form. Blant annet poengterte hun at man som utøver og fortolker også improviserer, ettersom det da handler om utøverens/fortolkerens forståelse og forvaltning av de kode-

⁸⁰ Underveis i teksten har jeg allerede flere ganger henvist til det vedlagte intervjuet – noe jeg kommer til å fortsette med utover i hele teksten

ne man står overfor i det forhåndsnoterte materialet. Hun poengterte også at improvisasjon satt opp mot komposisjon, for henne er et spørsmål om glidende overganger mellom feltene, og ikke minst hvor mye/lite av det aktuelle materialet som er komponert/organisert på forhånd. Dermed kan man også oppnå improvisasjon i fremførelse av strengt forhåndsorganisert/komponert materiale⁸¹, samtidig som man i arbeid med komponert musikk hele tiden må forholde seg til den formen som komponisten/ene har bestemt på forhånd.

- Hva er komposisjon i musikk?

I forhold til denne problemstillingen svarte Endresen enda mer nyansert og detaljert enn i forhold til min første problemstilling⁸², trolig blant annet ettersom vi da hadde kommet ordentlig i gang med intervjuet/samtalen. Samtidig henger i alle tilfeller samtlige av de aktuelle problemstillingene etter min oppfatning uløselig sammen. Noe som også viste seg i Endresens svar i forhold til problemstilling nummer to. Hennes første poeng her gikk ut på at tross for at det er stor forskjell på å gjennomføre en fritt improvisert konsert og en med komponert materiale, er det veldig vanskelig å være helt generell hvis man skal sette en tydelig grense imellom improvisasjon og komposisjon i musikk.

For å tydeliggjøre problemstillingen valgte jeg dermed å fokusere på Endresens soloarbeid, og vi kom inn på forholdet mellom en type rammer hun anser som nødvendige for at en ”friimprovisert” solokonsert skal kunne fungere i praksis. Endresen fortalte at i solokonsertsammenhenger tar hun alltid utgangspunkt i det hun kaller sine ”utvidede vokalområder”/”lydcelleområder”, som hun har jobbet seg frem til i løpet av mange år med fokusert og dedikert stemmearbeid. I dette forberedende arbeidet fokuserer hun i stor grad på å velge bort muligheter for bruk av stemmen, slik at ett bestemt vokalområde består av eksempelvis én type lyd eller en/noen bestemte fonemer⁸³. I arbeidet med å komme frem til sine vokalområder/lydcelleområder handler det for Endresen i større grad om å velge/skrelle bort, enn om å legge til auditiv informasjon i hvert enkelt område. Hennes ulike vokalområder/lydcelleområder danner videre grunnlaget og rammene for forløpet og formen på enhver solokonsert hun holder, ettersom hun alltid har en idé om/plan for hvilken rekkefølge de ulike vokalområdene/lydcelleområdene skal ha i løpet av konserten. Samtidig kan hun også til enhver tid velge å gå bort fra hennes plan om forløp/form i/på konserten, hvis hun anser det som hensiktsmessig.

For Endresen er denne typen konkrete lydcelleområder og rammer for improvisasjon, samt en idé om rekkefølge altså helt nødvendig for at en solokonsert skal kunne fungere i praksis. I hennes solokonserttilfeller kan man i forhold til min andre problemstilling dermed se på strukturmessige grep som dette, som en form for komposisjon, som tilfører improvisasjonene hennes noe de ellers ville ha hatt

⁸¹ Jmf. Nachmanovitch

⁸² Se det vedlagte intervjuet

⁸³ Lyder produsert av stemme, uten tekst. Denne typen begrensninger er også noe av det viktigste grunnlaget mitt for og i den typen øvelser jeg presenterer i vedlegget *Øvelser for friimprovisasjon*

mindre av – som jeg oppfatter det: hele tiden musikalsk retning og tydelighet. Soloimprovisasjonene hennes blir dermed mer distinkte, dersom visse kompositoriske elementer ballanseres opp mot det improvisatoriske i dem.

I tilfeller der Endresen improviserer fritt i samspill med andre musikere, bestemmer hun/de seg aldri på forhånd for hvilke konkrete, musikalske rammeverk de skal ta utgangspunkt i. Derimot sa Endresen seg enig i mitt spørsmålsformulerte utsagn om at et friimproviserende ensemble, med sine bestemte musikere og deres instrumenter, kan erstatte den typen rammeverk hun anser som nødvendige i forhold til sine egne solofremføringer. Hun presiserte også at aktuelle musikere og deres respektive instrumenter handler om hvordan man orkestrerer og komponerer i øyeblikket, med de ulike typer elementer man har tilgjengelig til enhver tid. Deretter begynte vi gradvis å bevege oss over til/i flere av mine resterende problemstillinger, blant annet spørsmålene om hva som er improvisert og/eller komponert musikk sine viktigste kvaliteter, og hva som skiller de to områdene fra hverandre.

- Hva er improvisasjon i musikk sin/sine viktigste kvalitet/kvaliteter?

I forhold til både denne og neste problemstilling, viste intervjuet på dette tidspunkt i større og større grad å ta form av en samtale om og rundt aktuelle temaer som på en eller annen måte henger sammen med min tredje, ovennevnte hovedproblemstilling. Noe av det viktigste Endresen kom inn på, var den improviserte musikkens uunngåelige og kompromissløse faktum – at man som improviserende komponist, i motsetning til en skrivende komponist – ikke har mulighet til å rette opp noenting av det man har produsert av lyd eller stillhet i løpet av komposisjonsprosessen man til enhver tid er inne i⁸⁴. Ved ”å komponere musikk” i mer tradisjonell mening kan man unngå en del åpenbare feller og problemstillinger man står overfor komposisjon i øyeblikket/improvisasjon, samtidig som man i ”forhåndskomponering”⁸⁵ lett kan gå i helt andre typer feller og så videre⁸⁶. Men for Endresen er det at uforutsette ting skjer underveis i improvisasjons-/realtidskomposisjonsprosessen noe hun ønsker seg.

Hun sa også at hun opplever at hennes musikalitet er hørbart større når hun jobber improvisert, enn når hun komponerer låter eller annet musikalsk materiale på forhånd. Hun sa også at hun anser sin egen friimproviserte musikk som mer interessant enn musikk hun i ulike sammenhenger har forhåndskomponert. Noe av grunnen til hennes positivt innstilte holdningene til friimprovisert musikk, er at å jobbe med friimprovisert musikk i motsetning til med forhåndskomponert musikk, tidvis åpner for andre musikalske løsninger – blant annet formmessig og rollemessig i forholdet i mellom ulike aktuelle instrumenter – som hun selv ikke ville hatt mulighet til å ha tenkte seg til før det faktisk skjer i praksis.

⁸⁴ Implisitt i denne meningen ligger også hennes tydelige utgangspunkt i at man som improviserende musiker/sanger også til enhver tid er komponist

⁸⁵ Et begrep Endresen brukte flere ganger underveis i intervjuet, og som jeg har adoptert, og blant annet bruker flere steder i teksten foruten i forbindelse med intervjuet/samtalen her

⁸⁶ Dette kommer jeg tilbake til i forbindelse med neste problemstilling. Se under

Tiltross for at det også innen den friimproviserte musikken eksisterer tydelige repertoarer og ulike stilarter – med sine klisjeer, løsningsmodeller, formspråk og så videre – opplever Endresen det som veldig interessant å jobbe friimprovisatorisk ettersom muligheten hele tiden ligger der for at andre/nye typer løsninger og strukturer kan oppstå og fremføres samtidig, i øyeblikket. Men, hun er samtidig veldig tydelig på at hvis denne typen nye løsninger skal kunne oppstå, er det helt avgjørende at man som friimproviserende utøver og øyeblikkskomponist til enhver tid kan ta et skritt tilbake i musiseringen, og få et metaperspektiv på prosessen samtidig som den utformer seg selv. Som friimproviserende musiker og komponist er man både intellekt og intuisjon samtidig, og man går inn og ut av disse områdene i seg selv hele tiden, enten man vil eller ikke. Musikalsk fremdrift og form i forbindelse med friimprovisasjon, vil med andre ord ikke være mulig uten et bevisst forhold til både de intellektuelle og intuitive aspektene ved både utøvelse og komponering.

- Hva er komposisjon i musikk sin/sine viktigste kvalitet/kvaliteter?; - Hva kan improvisasjon tilføre komponert musikk? og - Hva kan komposisjon tilføre improvisert musikk?

I forhold til hver enkelt av disse problemstillingene ga Endresen tydelig uttrykk for at hun ikke hadde like mange klare synspunkter som i forhold til den foregående. Men noen viktige refleksjoner sitter jeg allikevel igjen med fra hennes svar i forhold til denne problemstillingen også. Det ble også tydelig for meg hvor tett mine ulike problemstillinger er knyttet opp til, og henger sammen med hver andre i praksis. I forbindelse med problemstillingene her begynte også intervjuet å ta mer og mer form av en samtale enn tidligere, der Endresen i tillegg til å svare, stilte meg spørsmål tilbake, med utgangspunkt i den her nevnte- og senere problemstillinger. Dermed kom jeg, ved hjelp av Endresens spørsmål, nærmere hva jeg selv tenker om de ulike problemstillingene og hvordan jeg forholder meg til dem – i forbindelse med både min forhåndskomponering og min realtidskomponering.

Som jeg var inne på i forbindelse med forrige problemstilling snakket Endresen også i forhold til sistnevnte problemstillinger at hun opplever at hun har større innsikt i det forhåndskomponerte stykket fra utsiden, enn et tilfelle der hun improviserer frem et stykke. For henne er det altså en vesensforskjell på å utøve et allerede komponert stykke musikk og et som komponeres i øyeblikket, ved at hun i førstnevnte tilfelle har et helt annet mentalt bilde av musikken hun fremfører enn med friimprovisert musikk. I disse to tilfellene er det altså for henne snakk om to ulike aspekter ved henne som utøver, uten at det vil si at hun opplever eksempelvis et forhåndskomponert stykke som mindre forbundet med henne selv, enn et friimprovisert. Samtidig kom Endresen etter hvert inn på hvor avgjørende det hadde vært for henne som friimprovisasjonsmusiker å ha bakgrunn som låtskriver og komponist i mer tradisjonell forstand enn kun som realtidskomponist. For henne er det i begge tilfeller snakk om helt overførbare kunnskaper, ettersom hun med sin bakgrunn som forhåndskomponist og tekstforfatter har et kroppslig forhold til det hun kaller ”tydeligheter”. Her er det snakk om at et eller annet musikalsk rå-

materiale blir til/formes til noe helhetlig, med en egen retning og et eget liv, der den musikken begynner å finne sin form allerede når man begynner med et eller annet.

Som jeg tolker dette er det for Endresen altså snakk om at hun gjennom sin erfaring som forhåndskomponist lettere kan oppfatte potensiell musikalsk form i det materialet hun improviserer frem, samtidig som hun improviserer, enn hvis hun ikke hadde hatt den bakgrunnen hun faktisk har. Generelt tolker jeg også alle hennes svar og spørsmål i løpet av intervjuet/samtalen dit hen at hun opplever komposisjon i musikk som avgjørende i forhold til at man skal kunne oppnå musikalsk form og fremdrift – uansett om det er snakk om forhåndskomponert materiale eller realtidskomponert materiale.

Spesielt da jeg kom inn på spørsmålene om hva komposisjon kan tilføre improvisasjon og visa versa, var det at Endresen begynte å stille meg spørsmål, på samme måte som jeg hadde gjort tidligere. Intervjuet gikk altså deretter mer over i en slags samtale, der mine erfaringer i forhold til problemstillingene kom til uttrykk. At Endresen også stilte meg spørsmål, gjorde sitt til at hun også selv kom litt nærmere inn på de avsluttende temaene for intervjuet.

Endresen spurte meg blant annet hva mitt arbeid med friimprovisert musikk har tilført meg som komponist, låtskriver og arrangør. På dette svarte jeg at det blant annet har bidratt til at jeg kanskje ikke lenger tar ”komponisten” i meg så alvorlig, og at jeg opplever at det har åpnet opp for andre og flere musikalske muligheter for meg som skrivende komponist enn jeg har hatt tidligere. Og at som utøvende komponist har jeg ved å jobbe parallelt som skrivende komponist, tilegnet meg et bedre fokus og en større bevissthet i forhold til blant annet tidsaspekter, enkeltelementer/parametere, form og strukturspørsmål i forhold til musikk.

I forbindelse med dette poengterte Endresen at gjennom å jobbe med friimprovisasjon, får hun lettere generert ideer og kjappere tilgang til mulige musikalske løsninger, enn hvis hun kun hadde forhåndskomponert. Videre var hun, som meg, opptatt av felles problemstillinger innenfor begge de aktuelle feltene improvisasjon og komposisjon – nemlig spørsmål om form og varighet. Men også fenomenet ”indre logikk”, som kan ligge i en låt eller et stykke musikk – enten det er forhåndskomponert eller komponeres frem samtidig som det utøves. Da jeg så kom inn på problematikken i forhold til at det tar betydelig lengre tid å komponere musikk på forhånd enn å improvisere den frem, og at jeg ofte sitter med eksempelvis én takt, og filer på den i lang tid før jeg kommer frem til det endelige resultatet, trakk Endresen igjen klare linjer til friimprovisasjon. I hennes arbeid med sine nevnte lydcelleområder, jobber hun gjerne i to døgn av gangen med kun én celle – altså én musikalsk problemstilling. Og for hennes del er det da snakk om en tydelig speiling i forhold til detaljarbeid i forbindelse med forhåndskomponering. I forbindelse med samspill med andre friimproviserende musikere jobber Endresen også i forhold til spesifikke, men generelle musikalske problemstillinger, og å finne løsninger på disse, som eksempelvis:

”...”hvorfors ender vi alltid opp her?” – lignende hendelser skjer gjentatte ganger, på *den* og *den* måten, og så ender vi opp på samme sted igjen, hvor alt ”går og legger seg som en død hund”. Eller at man gjør noen fortvilte innspill, bare for å komme ut av den låste situasjonen man er oppe i. Da jobber vi rett og slett med å ta utgangspunkt i å gå fra ett ”velkjent sted” til neste ”sted” vi deretter ofte ender opp i, og så forsøker vi å finne løsninger i forhold til dette, og nærme oss hva det er som faktisk skjer underveis. Dette kan jo handle om alle aspektene vi har snakket om, og om roller i samspillet. Jeg tenker da at det å sitte og file – ta ting ut av sin sammenheng – for så å jobbe inngående med disse aspektene, kan man helt klart også gjøre i arbeid med improvisasjon”. (s. 134)

Altså er det for Endresen helt klare likheter mellom hennes realtidskomponering, og hennes tidligere forhåndskomponering. Erfaringene hun har fått gjennom å jobbe med forhåndskomponerte musikalske former, er viktige også i hennes friimprovisasjonsarbeid i dag. Endresen sa seg også enig i min påstand om overførbarhet i forholdet mellom skrevet og improvisert materiale når det gjelder den effekten hver enkelt del av et hvilket som helst musikalsk materiale har på resten av det aktuelle musikalske materialet.

Avslutningsvis kom vi nærmere inn på hvordan Endresen hadde startet sitt arbeid som friimprovisasjonsmusiker, og hvordan hun tok tak i sin egen rolle som sanger i et ensemble, og utfordret både seg selv og denne rollen man som sanger ofte innehar. Som sitatet nedenfor viser, handler dette tydelig om generelle musikalske problemstillinger, uavhengig om det er snakk om komponert eller improvisert materiale. Generelt er det viktig også å få frem at Endresen var opptatt av at en type vurdering av improvisert musikk satt opp mot komponert musikk, der det ene er bedre eller dårligere enn det andre og så videre, er meningsløst, ettersom disse to ulike formene for musikk fungerer på/ut ifra sine egne premisser. Improvisert musikk fungerer på sin helt egen måte, med utgangspunkt i sine tradisjoner og historie, på samme måte som den komponerte musikken gjør det for seg.

”... i den sjangeren som jeg opprinnelig kommer fra (låter i jazz/poplandskap), men også innenfor en del kontemporær musikk, har man en veldig tydelig solistrolle som sanger. Da jeg jobbet med låter var jeg veldig opptatt av de elementene i musikken som jeg nødvendigvis *måtte* korrespondere med, og måtte ha veldig høyt oppe i bevisstheten – rett og slett for at de var referanser for meg både intoneringsmessig, tidmessig, periodemessig, rytmisk og funksjonsmessig – hvis du er en del av en større klang og så videre. Jeg lyttet da hele tiden etter min funksjon og rolle. Men da jeg begynte å jobbe i større grad med improvisasjon, opplevde jeg – i og med at jeg da ikke hadde noen rolle på samme måte – at jeg gradvis begynte å *høre* musikk på en annen måte. Og *det* var interessant for meg.” (s. 136)

10. KOMPOSISJON – LÅTKOMPONERING MED TEKSTER PÅ SVENSK OG NORSK, AR-

RANGERING, FREMFØRELSE/INTERPRETASJON OG UTGIVELSE AV MUSIKK I VISE/JAZZ/POPLANDSKAP

Allt skapande förutsätter ett slags aptit som väcks av försmaken av upptäckten. Denna försmak av skapandet åtföljs av en intuitiv förnimmelse av något okänt, som man visserligen tagit i besittning men som ännu är oklart och bara kan bestämmas av vaksam teknik.

(Stravinskij, Igor, 1991:37 *Musikalisk Poetik*) – angående musikalsk komposisjon

Komposisjons og arrangeringsarbeidet jeg har jobbet med i løpet av tiden ved KMH har for meg i veldig stor grad handlet om denne typen forsmak til oppdagelsen komponisten Igor Stravinskij snakker om her. I prosessen frem mot slipp av CDen *Vardag* har jeg ikke alltid visst helt hva det neste skrittet ville føre til, men jeg har hele tiden trodd veldig sterkt på at det ville føre til *noe* jeg kunne bli tilfreds med. Samtidig kjenner meg veldig igjen i Stravinskij's beskrivelse i forhold til enkeltdelene i hele CD-produksjonsprosessen, og spesielt i forhold til det konkrete komposisjons og arrangeringsarbeidet. I komposisjons og arrangeringsarbeidet har jeg først og fremst benyttet meg av de nevnte teknikkene⁸⁷: ”*europèisk jazz*”-klanger; *individuell stemmeføring*; *skarpere og skarpere dissonans imellom tonene frem mot fraseslutt og avspenning*; *motsatte bevegelser i de ytterste stemmene* og *variasjon/repetisjon av tidligere presentert musikalsk materiale/idé*. Men som med arbeidet med friimprovisasjon/komposisjon i øyeblikket handler den type fokus jeg har hatt i mitt komposisjonsarbeid også om i stor grad å forholde seg til, og å ha en så tydelig bevissthet om musikkens bestanddeler og grunnelementer som mulig. På mange måter mener jeg at gjennom mitt grundige arbeid med friimprovisasjon, så har jeg også fått et bedre komposisjons-/arrangementteknisk utgangspunkt. At jeg har hatt mulighet til å jobbe med disse to tilsynelatende ulike prosessene parallelt, der de har speilet og kontrastert hverandre, har i seg selv vært et meget viktig praktisk verktøy i arbeidet med dem begge. Man kan også se det som at jeg underveis i forbindelse med begge mine hovedprosjekter har forsøkt å komme frem til noe jeg underbevisst har kjent til, men ikke alltid visst hva er. Stephen Nachmanovitch er inne på dette når han snakker om Michelangelos syn på sin skapelsesprosess av en skulptur:

Michelangelo hävdade att han vägledades av en förmåga som han kallade intelletto. Intelletto är intelligens, inte enbart av den rationella sorten, utan visionär intelligens, ett djupt seende av de underliggande mönster som ytan döljer. Här är konstnären så att säga en arkeolog, som frilägger allt djupare lager, inte en antik civilisation utan något ännu ofött, osett och ohört, förutom av det inre ögat och det inre örat.

(Nachmanovitch 1993:36)

⁸⁷ Se avsnittet *Komponisten*

Med dette sitatet ønsker jeg å tydeliggjøre en del av den type prosess jeg opplever at jeg har gått igjennom i forbindelse med mine hovedprosjekter, og i størst grad i forbindelse med arbeidet med låtskriving og arrangement. For min del handler denne prosessen om å forsøke å la de tidligste impulsene i hver enkelt komposisjonsprosess lede gjennomføringen/utførelsen av den enkelte komposisjon. I en forhåndskomposisjonsprosess⁸⁸ er utfordringen her å forsøke å fornemme hva disse tidligste impulsene faktisk er, og ta vare på dem underveis i hele komposisjonsprosessen. Men samtidig forsøker jeg å være åpen for nye ideer i prosessen, som kanskje på en eller annen måte hører til de første impulsene, uten at jeg til å begynne med var klar over at de i det hele tatt fantes. Disse nye ideene kan være noe som kommer ut av de opprinnelige ideene, men de kan også være noe som fremstår som noe helt annet enn/tydelig kontrasterende til det som allerede er gjort, uten åpenbar sammenheng med dette.

Underveis i mitt komposisjons- og arrangeringsarbeid ved KMH har jeg i mange tilfeller dermed blitt nødt til å tenke nytt i forhold til helheten i den aktuelle komposisjonen/arrangementet, og i forhold til hver enkelt del sett i forhold til helheten. Jeg har da for eksempel forkastet deler av det jeg inntil et visst tidspunkt opplevde som en essensiell del av det jeg hadde forestilt meg som den forestående musikalske formen. Videre har denne typen oppdagelser i mine egne komposisjonsprosesser blant annet ført til at jeg har endt opp med å bruke deler jeg lenge så for meg tilhørte en viss del av formen, et helt annet sted i det aktuelle musikalske forløpet.⁸⁹

Som i arbeid med friimprovisasjon handler dette for meg i veldig stor grad om å øve seg på å klare å se seg selv og sin egen komposisjonsprosess (enten i forhåndskomposisjon eller i realtidskomposisjon) utenifra, samtidig som man er veldig tilstede i selve prosessen. Paradokset her er, som jeg ser det, at i begge tilfeller handler *det å være tilstede* i begge typer komposisjonsprosesser også veldig mye om å klare å se seg selv og sin prosess ut ifra et metaperspektiv. I prinsipp er det da snakk om enkelte veldig like problemstillinger man står overfor i arbeid med både forhåndskomposisjon og realtidskomposisjon. Den største prinsipielle forskjellen mellom disse to typene komposisjonsprosesser blir da, som nevnt i avsnittet om friimprovisasjon, rett og slett at man i forhåndskomposisjonsarbeid har mulighet til, på ulike måter, å gå inn underveis i den aktuelle komposisjonsprosessen og redigere og forandre den endelige musikalske formen og delene i denne.

I forbindelse med mitt forhåndskomposisjonsarbeid ved KMH, opplever jeg det som at den største utfordringen med og til enhver tid å ha mulighet til å gå inn og forandre større eller mindre deler av hvert enkelt arbeid, er å våge å være ærlig overfor meg selv. Med ”ærlig” mener jeg til enhver tid i stor grad å kunne problematisere det jeg inntil da har kommet frem til som del av den tenkte endelige musikalske komposisjonen. På samme måte som jeg innen arbeidet med

⁸⁸ I motsetning til i en realtidskomposisjonsprosess/improvisasjon

⁸⁹ Eksempelvis: det jeg først tenkte skulle være begynnelsen på formen endte opp med å bli avslutningen og så videre

frimprovisasjon/realtidskomposisjon har jeg her forsøkt så ærlig som mulig, overfor meg selv og mine intensjoner med det respektive arbeidet, underveis i arbeidet la min ”visjonære intelligens” (se sitatet over) styre prosessen. Eksakt hva denne såkalt visjonære intelligensen er, og hvordan den gir seg til uttrykk i mine to helt ulike komposisjonsprosesser, er derimot svært vanskelig å si noe mer generelt om. Dette ettersom jeg i hver enkelt komposisjonsprosess, som jeg har vært inne på her, i størst mulig grad har forsøkt å få denne til å styre meg – og ikke omvendt. Det er enorm forskjell, men samtidig en fin linje, imellom å være oppmerksom på de mulighetene man til enhver tid har i en hvilken som helst komposisjonsprosess, og å la seg blende eller distraheres av den ene eller den andre av disse.

Det konkrete utgangspunktet for denne delen av mitt arbeid var i hvert fall ”singer/songwriter”-kurset blant annet Ester Årman og jeg gikk sammen på KMH, høstsemesteret 2008. Annenhver uke i kursperioden kom en etablert (men for oss i kurssammenhengen ny) låtskriver og/eller artist som gjesteforeleser, og vi fikk av hver enkelt i oppgave å lage en låt med tekst og melodi til uka etter, ut ifra ulike rammer eller utgangspunkt bestemt av den enkelte foreleser. En av oppgavene, gitt av sangeren, artisten og låtskriveren Marie Bergman, besto blant annet av at vi, kursdeltagerne skulle skrive en sang to og to. I tillegg skulle låten hente inspirasjon fra noe vi observerte i dagliglivet. Jeg var da så heldig at jeg fikk med meg Ester på dette. Naturlig nok var dette også den første låten jeg skrev med svensk tekst.

Ester og min første låt ble til ved at vi begge skrev ned ideer i form av tekst og melodi, før vi møttes og begynte å sette sammen det vi hver for oss hadde kommet fram til. Allerede i forbindelse med arbeidet med vår første låt, ”Solkatt”⁹⁰, begynte rollefordelingen vi har holdt oss til deretter å bli satt; vi skrev tekst og melodi sammen, jeg satte sammen akkordene/klangene og kompet på piano. Det var også i forbindelse med ”Solkatt” som jeg skrev det første strykearrangementet i prosjektet, og besetningen ble to sangere, piano og stryketrio.⁹¹ Ester hadde bekjentskaper, og vi kom i kontakt med en stryketrio som var interessert i å være med å spille musikken jeg hadde arrangert. Det var såpass moro og givende å skrive tekst og melodi som duo med Ester, arrangere musikken på egenhånd, og så fremføre resultatet, at vi utvidet besetningen med bass, trommer og saksofon/klarinet, i tillegg til nevnte to sang, piano, og ikke minst utvidet vi stryketrioen til kvartett. Vi var dermed godt i gang med et prosjekt vi begge ble veldig engasjerte i og dedikerte til.

Esters og mitt låtsnekrings-samarbeid foregikk/foregår ved at vi i komponering av hver enkelt låt, kom/kommer sammen til verkstedet med egne ideer, ofte ut ifra et felles tema eller en på forhånd bestemt problemstilling. Men flere ganger har vi også laget tekster og melodier med utgangspunkt i en enkel idé i form av et riff, noen enkle tekstlinjer eller en idé om et tema en av oss har fått, og blitt inspirert av.

⁹⁰ Som til å begynne med hadde navnet ”Lekande barn”

⁹¹ På resten av låtene i prosjektet er det snakk om strykekvartett

Ettersom vi begge er en type personer som går veldig dedikert inn i den type prosesser som låtkomponering er, bidro vi begge også direkte og indirekte til å motivere og presse (i positiv forstand) hverandre underveis i hver enkelt komposisjonsprosess – frem mot *Vardag*. I noen tilfeller har det tatt et par dager å få ferdig en låt. I andre tilfeller har det av ulike grunner tatt betydelig lengre tid å avslutte og å si oss ferdige med en enkelt låts tekst og melodi. Men denne variasjonen i effektivitet og lengde på en komposisjonsprosess opplever jeg først og fremst som et sunnhets tegn og noe positivt. Jeg ser dette som generelt viktige og gode erfaringer både for Esters og mitt kommende samarbeid, for andre fremtidige samarbeid jeg kommer til å involvere meg i og min generelle utvikling som komponist og låtskriver på egenhånd.

På flere måter har komponering av hver enkelt låt ført med seg veldig ulike utfordringer, samtidig som vi ganske tidlig etablerte gode og fornuftige rutiner, slik at vi i hvert tilfelle tilslutt klarte å si oss tilfreds med det enkelte resultatet. Hver enkelt låt på *Vardag*, har etter min mening sine helt egne sterke kvaliteter, både tekstmessig og musikalsk, samtidig som de alle sammen tydelig er del av en større helhet, teksttematisk og musikalsk.

Som jeg ser det, har Ester og jeg her funnet en god ballanse imellom impulser, improvisasjon (i utvidet betydning) og ideer på den ene siden, og rutiner, komposisjon og struktur på den andre. Kreativitet er åpenbart ikke et resultat av det ene eller det andre – heller et resultat av et dynamisk samspill imellom disse tilsynelatende motpolene, der det ene er en nødvendighet for at det andre skal komme til uttrykk, og omvendt.

Generelt tror jeg faktisk komposisjonsprosessene som har tatt lengst tid, og vært de mest kronglete og utfordrende for Esters og min tålmodighet og evne til å fullføre det vi til enhver tid har satt oss fore å gjennomføre, også er de mest verdifulle – i hvert fall på sikt. Det er gjennom komponering av disse låtene vårt samarbeid virkelig har blitt satt på prøve, og at Ester og jeg har blitt godt kjent med hverandres styrker og svakheter som låtkomponister. Ved at vi har lært hverandre godt å kjenne, profesjonelt og som venner, har vi meget gode forutsetninger for å fortsette og å videreutvikle vårt samarbeid i årene som kommer. Med tanke på hvilke låter jeg i dag oppfatter som sterkest, tydeligst og best ballansert tekstlig og musikalsk, er det ikke nødvendigvis slik at verken låtene som kom enklest til oss, eller på den andre siden de som var de vanskeligste/mest utfordrende å få snekret ferdig, stikker seg ut som de beste/tydeligste/best ballanserte. Eksempelvis har ”Sol katt” og ”I köket” blitt finslipt på og forandret flere ganger, både tekstmessig og melodisk, imens ”Från hjärtat” og ”Kristaller” forholdsvis kjapt fant sine helhetlige respektive tekst- og melodiformer. Etter min oppfatning har alle disse låtene sine helt egne kvaliteter, uavhengig av hvor enkle eller kompliserte de er i sine former, og i forhold til hvor lang tid det har tatt før vi endelig har sagt oss fornøyde med hvert enkelt resultat.

Ester & Andreas har på mange måter vært et spesielt prosjekt for min del, og et meget omfattende sådant. Jeg har samarbeidet med en annen person om å skrive tekster og melodier – på svensk⁹², lage harmonier og klanger ut ifra disse, syng sanger i en for min del helt ny sjanger samt akkompagnere Esters og min egen sang på piano⁹³. I tillegg lagde jeg musikalske arrangement for den ovennevnte besetningen. Og som en følge av dette arbeidet kom naturligvis alt arbeid i forbindelse med innøving av materialet – med musikere som hadde veldig ulik bakgrunn og ulike typer musikalsk kompetanse. Jeg har da stått overfor et, på mange måter, meget omfattende prosjekt. Det er også derfor jeg tidligere i denne skriftlige delen av mitt masterarbeid har valgt å komme inn på de ulike rollene som har vært avgjørende for og i mitt praktiske arbeid, gjennom avsnittene *Sangeren*, *Komponisten/arrangøren*, *Improvisasjonssangeren/improvisasjonsmusikeren*, *Tekstforfatteren/tekstformidleren*, *Bandlederen*, *Pianisten/instrumentalisten*, og *Trompetisten*.⁹⁴

Arbeidet med Ester & Andreas har gitt meg mange tydelige og konkrete utfordringer på alle disse feltene⁹⁵, men også i forhold til å ha kontroll på mine ulike roller i forhold til hverandre. Når det gjelder alt organisatorisk arbeid rundt, i forbindelse med og i gjennomføringen av Ester og mitt prosjekt, hjalp det veldig at Ester til å begynne med tok på seg hovedansvaret for det administrative arbeidet, som å ha hovedkontakten med musikerne, avtale øvelser og annen logistikk. Selv hadde jeg hovedansvaret for det direkte musikalske arbeidet. Uten denne arbeidsfordelingen hadde prosjektet sannsynligvis aldri kommet så langt som å føre til den CDen vi nå stolte kan presentere.

Det å være to stykker som på forskjellige måter har holdt prosjektet gående, har naturlig nok også ført med seg utfordringer av ulike slag. Men generelt har samarbeidet gått meget bra, og det har vært veldig givende og spennende å jobbe såpass tett med dette prosjektet over såpass lang tid, som Ester og jeg har gjort. Vi har også begge to lært enormt mye av prosessene i det å komponere, øve inn, organisere og lede øvelser, spille inn, produsere og gi ut en CD med et stort band innebærer, i alle ledd og med alle eventualiteter som dukker opp på veien. Det har også vært veldig interessant å se hvordan Ester og jeg har utviklet oss i retning av vårt felles, musikalske uttrykk, og hvordan kommunikasjonen og samarbeidet nesten utelukkende har blitt bedre underveis. Nå er vi innstilt på å jobbe fram mot en ny CD, men sannsynligvis med mindre besetning: to sang, gitar, bass, trommer, saksofon/klarinet, i tillegg til at jeg spiller piano på noen låter. Dette av ulike grunner. Blant annet har det vært veldig vanskelig å få spillejobber med et nimusikers ensemble, i tillegg til vanskelighetene med å organisere øvelser og så videre rent praktisk, da alle involverte hadde mye å gjøre på hver sin kant hele tiden. Det har selvfølgelig også vært vanskelig for musikerne å prioritere Esters og min musikk når den hittil nesten ikke har gitt noen økonomisk avkastning. Ester og jeg er i hvert fall dypt takknemmelige for at

⁹² Som i utgangspunktet var forholdsvis fjernt for meg, tross for at min mor kommer fra Sverige

⁹³ Som jeg som sagt i utgangspunktet ikke hadde all verdens erfaring med å spille

⁹⁴ Her plassert i rekkefølge etter relevans i forhold til komposisjonsdelen av mitt masterarbeid

⁹⁵ Med naturlig unntak av trompetisten

musikerne har stilt opp på øvelser, konserter og innspillinger uten betaling/honorarer i dette omfattende prosjektet.

De involverte musikerne foruten Ester på sang og jeg på sang og piano, var/er: Per Wallmyr: altsaksofon/klarinet, Ville Bromander: kontrabass, Jacob Johannesson: trommer, Lisa Lassbo: fiolin, Johannes Kainz: fiolin, Karin Wallmyr: bratsj og Jonas Bleckman: cello.

Herunder kommer jeg til å gå litt nærmere inn på ulike sider og deler av prosjektet, og se på hvordan jeg har jobbet med delene og helheten underveis. Gjennom dette ser jeg også nærmere på utfordringene jeg møtte på i forbindelse med å kombinere de ulike rollene jeg tok på meg og hadde underveis i mitt samarbeid med Ester. De neste avsnittene må, som i tilfellet med mitt friimprovisasjonsarbeid, også sees i klar sammenheng med alle de tidligere avsnittene om min musikalske bakgrunn og mine ulike musikalske roller, de gjennomgåtte ideene om musikalsk utvikling, mine opprinnelige ideer om arbeidet ved KMH – i tillegg til improvisasjonsdelen av mitt arbeid ved KMH og intervjuet/samtalen med Sidsel Endresen. I det hele tatt er det snakk om *det* jeg ønsker å få frem ved hjelp av denne skriftlige delen av mitt masterarbeid.

Ut ifra hva jeg selv dermed oppfatter som det viktigste og mest essensielle å fokusere på i denne teksten, ser jeg først og fremst på viktige og grunnleggende generelle prinsipper som ligger til grunn for hva jeg har fokusert på, og hvordan jeg har jobbet med låtene og arrangementene. For å tydeliggjøre og illustrere dette, blir det naturlig blant annet å komme inn på situasjonen som norskspråklig tekstforfatter- og formidler av svenske tekster, enkelte av sporene fra CDen *Vardag* ut ifra mitt perspektiv som arrangør, komponist og bandleder – og avgjørende undervisning og veiledning ved KMH som eksempler på disse viktige, grunnleggende og generelle prinsippene.

10.1 TEKST/SPRÅK/FORMIDLING

Min mor kommer fra Sverige, så på mange måter hadde jeg et forhold til det svenske språket og svensk musikk allerede før jeg kom til Stockholm. Blant annet sang vi en del svenske sanger i hjemmet da jeg var liten. Men overgangen fra å synge egenkomponerte sanger med engelsk tekst til egenkomponerte sanger på svensk, var allikevel meget stor. En utfordring var å skulle identifisere seg med det nye språket, i dette tilfellet svensk, og i neste omgang klare å formidle Esters og mine tekster på en måte tilnærmet likt hva en fullblods svensk person ville hatt mulighet til å gjøre.⁹⁶ Jeg tenker da på *ikke å behøve å tenke seg til* betydningen av hvert enkelt ord man synger og skal formidle, når man synger det/de. Men isteden kunne identifisere seg umiddelbart med teksten – uten at tanke- og

⁹⁶ En person med bakgrunn fra Sverige og oppvekst med det svenske språket som førstespråk

analyse mønstre kommer inn, avbryter og ødelegger en potensiell naturlig, enkel og direkte formidling av tekst og musikk.

Det tok i hvert fall et halvt til ett års tid før jeg selv opplevde at jeg klarte å nærme meg en naturlig, enkel og direkte formidling av Esters og mine svenske tekster. I denne prosessen opplevde jeg også ganske store utfordringer i forhold til å klare å omforme mine norske vokaler og konsonanter, til svenske vokal- og konsonantlyder, og kombinasjon av disse.⁹⁷

Som jeg ser det, er svensk egentlig et mer naturlig språk å synge på enn norsk, ettersom *vokalene* i det svenske språket ”ligger plassert” litt lengre frem i munnen, enn tilfellet er med de norske. Det er dermed enklere å få naturlig flyt i frasene, i motsetning til tilfellet med norsk, der *konsonantene* ligger ”lengre frem” i munnen, enn i det svenske språket. I sang kan dermed det norske språket fort bli mer stakkato og hardere enn tilfellet er med svensk, der man med norsk i større grad ofte ”kutter opp” frasene, og stopper flyten i hver frase ved hvert enkelt ord. Men det bør samtidig sies at dette er mine erfaringer etter å ha jobbet dedikert med begge språkene parallelt, og ikke noe jeg har hentet fra noen type fonetikk- eller språkforskning. Jeg kom naturlig frem til denne påstanden/innsikten om viktige forskjeller mellom svensk og norsk uttale, gjennom samarbeidet med Ester og timene med Gun-Britt Gustafsson⁹⁸ spesielt – og selvfølgelig ved å leve i Stockholm i to år generelt. Som nordmann i Stockholm fant/finer jeg det også naturlig å snakke svensk, og i hvert fall bruke svenske ord i størst mulig grad i dagligtalen, ettersom jeg erfarte at mange i byen her faktisk har vanskeligheter med å forstå norsk i praksis, i særlig grad.⁹⁹ Dermed fikk jeg¹⁰⁰ øvet meg daglig på å praktisere nyanseforskjellene mellom to forholdsvis like språk: svensk og norsk. Ettersom disse to språkene er nokså like, møtte jeg paradoksalt nok på en del utfordringer i dagliglivet jeg sannsynligvis ikke ville ha gjort hvis språkene var svært ulike. Utfordringen lå da i nettopp de innbyrdes små forskjellene og nyansene mellom språkene, men også i en vanskelig definerbar forskjell i lynne og temperament mellom hvordan man uttrykker seg innenfor de to språkene.¹⁰¹

Her bør det også sies at jeg, etter hvert som jeg ble mer komfortabel med å bruke det svenske språket i dagligtale og gjennom Esters og mine tekster, begynte å slippe noen av de pretensjonene jeg hadde hatt i begynnelsen av samarbeidet med Ester – i forhold til å høres fullstendig svensk ut i min sanguttale. Blant annet gjennom arbeidet Ester og jeg gjorde ved hjelp av Rolf Christianson, begynte

⁹⁷ I hvert fall noe som lå nært opp til svenske vokaler, konsonanter og uttale generelt

⁹⁸ Der vi jobbet en del med svenske sanger, og generelt med plassering og forming av vokaler og konsonanter

⁹⁹ Min erfaring er at nordmenn forstår svensk mye bedre enn svensker forstår norsk, i hvert fall på østsiden av Sverige – og i særlig grad i Stockholm. Dette kommer naturlig av blant annet at vi nordmenn har vokst opp med svensk TV, og at Sverige har eksportert musikk over kjølen i mye større grad enn tilfellet har vært fra Norge til Sverige.

¹⁰⁰ Tiltross for at norsk og svensk i dag på mange måter er to sider av samme sak – nesten som to ulike dialekter i/fra samme land

¹⁰¹ Her sammenligner jeg først og fremst østlands-/Oslo-dialekten/sosiolekten min og Stockholms-dialekt/sosiolekt

jeg gradvis å kunne legge bort mine pretensjoner, og isteden fokusere på først og fremst å få frem meningen i hver enkelt tekst, uavhengig av hvor svensk uttalen min egentlig var. I ettertid opplever jeg det dog som at min oppmerksomhet på nyanseforskjellene i svensk og norsk uttale, har bidratt til at jeg i dag har oppdaget språklige og lydlige nyanser i Esters og mine tekster jeg ikke var klar over, eller var spesielt oppmerksom på da vi skrev dem. Oppmerksomhet rundt denne typen nyanseforskjeller i stemmebruk har jeg også helt klart for fått bruk for i arbeidet med stemmen min friimprovisasjon, der jeg oppfatter nettopp små variasjoner og nyanser i improvisasjonene som muligens enda mer avgjørende enn i tilfeller med fremførelse av komponert musikk og tekster. Jeg har i dette tilfellet tatt med meg erfaringer fra arbeidet med Ester & Andreas, både direkte og indirekte inn i mitt arbeid med friimprovisasjon¹⁰².

Det er åpenbart at en stor del av ens identitet er knyttet til det språket, den dialekten og sosiolekten man har vokst opp med. Det er dermed ofte enklere å kunne uttrykke seg ærlig og direkte med sitt førstespråk og sin dialekt/sosiolekt, enn ved hjelp av språk man har lært/ tilegnet seg i voksenalder.¹⁰³ Tiltross for min oppvekst med en mor fra Sverige, var jeg i forbindelse med prosjektet her nødt til å sette meg inn i det svenske språket på en grundig måte jeg ikke hadde vært i nærheten av å gjøre før jeg kom til Stockholm.

Proessen det innebar først å skrive tekster på svensk, og så å synge disse, hadde helt klart ikke vært mulig å få til på samme måte uten min svenske samarbeidspartner. Ester har på en veldig fin måte hjulpet til med å forsvenske mine svorske ideer og forslag til tekster. Samtidig tror jeg kanskje at jeg muligens har kommet opp med en del tekstideer som en svensk person kanskje ikke ville ha gjort. Her tenker jeg først og fremst på en innstilling og holdning til mitt nyervervede språk, som en svensk person muligens ikke ville tillatt seg selv å ha. Ettersom jeg har kommet utenifra opplever jeg det som at jeg har kunnet ha en kanskje litt mer åpen og respektløs holdning til språket enn hvis jeg hadde vokst opp i Sverige. I møtet og samarbeidet med Ester tror jeg da det har vært en styrke at ikke begge er svenske, og vi dermed har kunnet utfordre hverandre i forhold til hvordan vi vanligvis tidligere hadde bygget opp våre respektive tekster. Jeg har her hatt mulighet til å gå inn i en prosess med forholdsvis blanke ark, og sammen med Ester leke og jobbe meg frem til en type tekster¹⁰⁴ jeg ikke hadde skrevet tidligere, verken på engelsk eller norsk. Jeg opplever generelt også helt klart at vi har fått til et møte der vi begge tilfører deler av vår kompetanse til duoen og til hverandre. Videre tror jeg også at vi begge har inspirert hverandre til å gi det lille ekstra som kreves – når det kreves, og strukket oss litt lenger enn vi sannsynligvis ville ha gjort hvis vi begge hadde jobbet hver for oss. Som ett resultat av denne gjensidige inspirasjonen har vi også begynt å finne fram til et tekstlig uttrykk vi begge opplever som *bare* Ester & Andreas.

¹⁰² Se vedlegget *Øvelser for friimprovisasjon* og avsnittet *Angående øvelser for og i arbeid med friimprovisasjon* for eksemplifisering og tydeliggjøring av bevissthet rundt lydlige nyanser innen friimprovisasjon

¹⁰³ Les: mitt tilfelle

¹⁰⁴ Sett i forhold til tematikk, form, ordvalg og språkets klang

Ettersom jeg tidligere utelukkende hadde skrevet låter med engelsk tekst, har det å skrive tekster på svensk også hjulpet på i forhold til noe jeg i et par år nå har hatt et ønske om, men ikke fått til: å skrive musikk med tekster på norsk. Å gå fra engelsk via omveien svensk til mitt eget språk, har paradoksalt nok hjulpet meg med å finne fram til et tekstlig uttrykk jeg er komfortabel med, også på norsk. Denne prosessen har også gjort meg mer oppmerksom på hva en bestemt tekst potensielt kan fortelle, og hva man som tekstformidler dermed kan få ut av denne. Her tenker jeg både på tekster jeg selv har skrevet og egen musikk til andres tekster, men også kjente låter med tekst i det hele tatt.

På CDen *Vardag* har vi også med to låter jeg fremfører med norske tekster, ”Salt kaffe” og ”Dråpeglass”, som jeg skrev parallelt med at Ester og jeg jobbet sammen. Selv om disse to låtene tekstmessig kanskje skiller seg fra låtene Ester og jeg har skrevet sammen¹⁰⁵, opplever jeg tydelig slektskap imellom mine egne og våre felles låter. Dette slektskapet tror jeg både kommer av at jeg var delvis påvirket av Esters og mitt parallelle samarbeid da jeg skrev mine norske låter, og naturligvis at jeg både i Esters og mine felles sanger og mine egne, har stått for harmoniene og arrangementene i låtene/komposisjonene.

Mine to norske låter på CDen opplever jeg ellers som noe av det mest ærlige og nakne jeg noen gang har gjort av og i musikk, i sterk konkurranse med mine solofriimprovisasjonsinnspillinger¹⁰⁶. En forskjell på å skrive låter alene, og å samarbeide med en annen om/i låtskriving, er den naturlige ærligheten man potensielt kan få frem hvis man skriver for seg selv. På den andre siden kan man sannsynligvis oftere nærme seg mer generelle betraktninger, og en viss distanse til sine egne tekster hvis de er skrevet i samarbeid med en annen. Når det gjelder sammenligningen imellom ”Salt kaffe” og ”Dråpeglass” og mine solofriimprovisasjonsinnspillinger, er det snakk om ganske ulike typer utfordringer jeg har stått overfor. Men i forhold til å kaste seg ut i noe man ikke helt vet hva er for noe, og det å gjennomføre og så faktisk stå for det jeg har gjort, ser jeg klare likheter mellom disse to tilfellene.

Helt konkret foregikk komponeringen av Esters og mine tekster og melodier foregikk stort sett på et eller annet øverom med piano, og ved at vi hver for oss, innimellom de periodevise forholdsvise kontinuerlige øveroms-øktene jobbet ut ideer, som vi så presenterte for hverandre. Unntaket som bekrefter regelen her, er låten ”Från hjärtat”, der teksten i stor grad ble skrevet på den ganske nedslitte puben ”Västertorps hjärta”, i Västertorp, syd for Stockholm. Denne teksten er en tydelig stemningsrapport fra Esters og mitt besøk i dette litt mørke, men også på sin egen måte, sjarmerende lokalet. Låten har fått sitt navn med utgangspunkt i pubens navn, samtidig som vi gjennom tittelen

¹⁰⁵ Ikke bare i forhold til språket, men også i forhold til tematikk, billedbruk med mer

¹⁰⁶ Som, som sagt finnes vedlagt her som eksempel på mitt arbeid med soloimprovisasjon

ønsket å formidle det vi opplevde som fint og ekte i løpet av de par timene vi satt og skrev teksten til låten, i mørkegrønne skinnsofaer og en øl i hånden¹⁰⁷. Alle navn i teksten her er forøvrig oppdiktede.

Ut ifra omstendighetene i tekstkomposisjonsprosessen her, sammenlignet med hvordan resten av våre tekster har kommet til, skiller også ”Från hjärtat” seg fra resten av låtene, med et mer muntlige og lett jovialt språk.

Som jeg var inne på ovenfor, kan man ikke komme bort ifra at når det gjelder tekstformidling, blir den som oftest mer direkte og mer ærlig jo bedre man kan det språket man synger på. Jeg opplever det selv også som dette er tilfellet med fremførelse av mine to norske låter satt opp mot Esters og mine svenske låter. I arbeid med fremførelse av mine norske låter har jeg også tydeligere hatt mulighet til ”å gå inn i” låtene, og finne fram til det jeg ønsker å uttrykke med dem, enn med tidligere tilfeller med egenskrevne engelske tekster. Samtidig har jeg helt klart opplevd utfordringene med den nevnte direkteheten/ærligheten som minst like store som fordelene jeg har hatt av denne for meg nye måten å jobbe med tekst og musikk på. Jeg har blitt nødt til tydeligere å konfrontere meg selv og mine tidligere ideer om hva jeg ønsker å uttrykke i og med musikk, og i forhold til en del følelsesmessige prosesser når det gjelder musikalske estetiske muligheter og valg jeg tidligere ikke ville ha tillatt meg selv å gjøre.

Arbeidet med mine norske tekster har ellers vært veldig nyttig i forhold til all annen tekstformidling og musikalsk framførelse jeg har holdt på med samtidig, og dermed også for fremtidig musikalsk arbeid. Jeg tenker da på alt fra sanger med engelske tekster, friimprovisasjon, og ikke minst Esters og mine svenske låter. Jeg vil påstå at denne typen arbeid¹⁰⁸ har stor overføringsverdi til andre musikalske sjangre, da det her bare er spørsmål om fokus og evne til å se paralleller, sammenhenger og differanser i forhold til andre estetisk-musikalske uttrykk. Også i forbindelse med tekstformidling i musikk handler det om å forholde seg til form, dynamikk, klangkvalitet og alle de andre musikalske grunnelementene jeg flere ganger har vært inne på. Uten noen form for bevissthet rundt disse elementene, forsvinner meningen med enhver tekst i musikalske sammenhenger.

Som sagt er for min del det rent klanglige uttrykket i alle musikalske sammenhenger veldig avgjørende. Så lenge jeg har jobbet med stemmen i musikk, har nesten alltid fokus på de konkrete lydene stemmen produserer i form av vokaler, konsonanter, stemme/klangfunksjonene inspirert av Sadolin, stemmens dynamiske variasjonsmuligheter i en gitt musikalsk situasjon – i det hele tatt det auditive uttrykket, vært mitt hovedfokus. Men etter hvert som jeg har jobbet mer og mer med stemmen som instrument, har jeg oppdaget flere og flere variabler og variasjonsmuligheter for dette spesielle instrumentet. I så måte er ikke veien så lang til å jobbe med stemmen innen friimprovisasjon, og de metodene og øvelsene jeg har lekt og jobbet med i den delen av mitt arbeid. Ved denne type fokus i musikalsk arbeid der tekst er en viktig del av helheten, blir på en måte den største forskjellen fra å

¹⁰⁷ Henviser til CDen Vardag og låten ”Från hjärtat”

¹⁰⁸ Som mitt arbeid med friimprovisasjon

jobbe med rene lyder og tilfellet her, mer spørsmål om estetikk, personlig smak og musikalske rammeverk enn noe annet.¹⁰⁹ Men disse spørsmålene er som sagt ikke mitt egentlige fokus her, og har heller ikke vært mitt hovedfokus i mitt praktiske arbeid. I mitt håndverksmessige/kunstneriske arbeid har jeg som sagt først og fremst fokusert på å jobbe mot å utvikle meg mest mulig som sanger, komponist, tekstforfatter, musikalsk leder og musiker, og i størst mulig grad å kombinere disse rollene på best mulig måte. Jeg har dermed også fokusert på å etterstrebe *ikke* å la mine tidligere musikalske preferanser og egne ideer om min inntil da¹¹⁰ etablerte musikalske identitet, få overstyre min musikalske utvikling. Isteden har jeg tydelig tatt utgangspunkt i den situasjonen jeg har befunnet meg i, i Stockholm og ved KMH, og forsøkt å utvikle meg mest mulig ut ifra de mulighetene og begrensningene jeg har møtt på her. At jeg i løpet av mine to år ved KMH blant annet har begynt med å skrive svenske og norske tekster, for så å fremføre dem selv, er ett resultat av det fokus jeg har hatt i løpet av disse to årene. Som konsekvens av dette fokuset, har jeg naturligvis også blitt nødt til å utfordre meg selv mange ganger, i forhold til både mine opprinnelige ideer til arbeidet mitt ved KMH, og mine generelle ideer om hvordan jeg tidligere har ønsket at mitt musikalske uttrykk skulle være rent estetisk/stilmessig. I prosessen med å utfordre meg selv har jeg da kommet frem til blant annet tekstlige uttrykk jeg tidligere ikke ville vært i nærheten av verken å kunne produsere – eller stå for som tekstformidler i musikk for den sakens skyld. Ved å utfordre meg selv og mine tidligere etablerte ideer om hva jeg ville uttrykke med og i musikk, har jeg åpnet opp for å tilegne meg kompetanse som tekstforfatter og tekstformidler jeg tidligere ikke trodde jeg hadde verken potensial eller reelle muligheter til å gjøre. Utfordringene jeg har åpnet opp for, ligger som jeg ser det både på følelsesmessige, mentale og intellektuelle plan¹¹¹, i tillegg til rent musikalsk-tekniske utfordringer i hver enkelt av mine musikalske roller, og i ulike kombinasjoner av disse.

En enkelterfaring som også var avgjørende for meg som tekstforfatter¹¹² i løpet av tiden ved KMH, var en oppgave jeg fikk av sang- og rytmikk lærer og lektor Ragnhild Sjøgren i forbindelse med et sangseminar/fellestimer for sangerne på jazzlinjen ved skolen. Vi skulle oversette en jazz standardlåt¹¹³ til vårt førstespråk, og så presentere resultatet for de andre sangerne uken etter. Jeg laget da en oversettelse/omdiktning av låten ”All the things You are”¹¹⁴. I oversettelsen/omdiktningen omformet jeg det opprinnelige innholdet til en viss grad, men tolket samtidig det jeg oppfattet som

¹⁰⁹ Bortsett fra at ren lydimpromvisasjon/friimpromvisasjon ofte ikke inneholder tekst i vanlig ”låt-forstand”

¹¹⁰ Da jeg kom til KMH

¹¹¹ Avhengig av hvordan man ser det, og hvordan man eventuelt deler inn sin personlighet i ulike deler

¹¹² Både i forbindelse med samarbeidet med Ester, og som tekstforfatter generelt

¹¹³ Jazz standardlåt: Standardlåter som fremføres og spilles inn jevnlig, og som inngår i repertoaret til jazzmusikere. Klassikere som de fleste har hørt i en eller annen sammenheng. Utgjør et veldig stort spekter av stilarter, komponister og tidsepoker fra jazzens historie. Låtene er ofte utgangspunktet for videre bearbeidelse og impromvisasjon. Melodier beholdes gjerne slik de opprinnelig ble skrevet, mens arrangementene endres totalt. I andre sammenheng brukes standardlåtenes akkorder som basis for impromvisasjon og jam sessions. (Forklaring hentet fra: www.musikkordboken.no/ord-j.html)

¹¹⁴ Musikk av Jerome Kern og tekst av Oscar Hammerstein II

hovedbudskapet i sangen – ut ifra min egen bakgrunn og erfaring, mitt syn på meg selv, musikk generelt og verden for øvrig.

Tiltross for at jeg tidligere helt klart hadde forstått og tolket innholdet i teksten i denne sangen intellektuelt sett, før jeg oversatte og tilpasset den til norsk¹¹⁵, ble sangen¹¹⁶ en helt annen, og mye mer relevant for meg å synge etter at jeg behandlet sangen med ny innfallsvinkel. Denne nyervervede relevansen viste seg å være gjeldende for meg både da jeg sang ”En stille sang”, som ”All the things You are” ble hetende på norsk i sin nye form, og da jeg i ettertid har sunget sangen med den opprinnelige engelske/amerikanske teksten. I tillegg til at arbeidet med oversettelsen/omdiktningen her satte i gang ideer direkte i forhold til arbeidet med Ester og med mine norske sanger, fikk jeg også startet en kobling imellom formidling av tekst uavhengig av hvilket av språkene engelsk, norsk eller svensk jeg til enhver anledning velger å synge på.

For mange sangere er helt sikkert den typen tekstformidling jeg snakker om her, uavhengig av hvilket språk man synger på, en selvfølgelighet og den mest naturlige ting i verden – men for meg var denne prosessen en øyeåpner, og noe jeg tok med meg i Esters og mitt tekstmusikalske arbeid.

Med fokus på det lydlige uttrykket, også i sammenhenger der tekst er en viktig del, har jeg tidligere opplevd det som at hvis utøveren er tilstrekkelig sterk på det konkrete auditive området, vil åpenheten og muligheten for personlig tolkning hos den enkelte tilhører være større enn hvis jeg skal forsøke formidle mine innerste, private følelser. Denne tankegangen, blant annet inspirert av undervisningen jeg fikk av Sidsel Endresen i Stavanger, har vært meget viktig i den omvandlingsprosessen fra trompetist til sanger jeg faktisk fortsatt opplever jeg delvis er inne i. Tankegangen/innstillingen har tidligere hjulpet meg veldig i forhold til å konkretisere det for meg tidligere diffuse instrumentet ”min stemme”. Samtidig har jeg, i større grad enn før jeg kom til KMH, fokusert på tydelige tekstformidlingsproblemstillinger og øvelser, blant annet med god hjelp av Rolf Christiansson og de undervisningstimene jeg har hatt med ham. Nettopp de timene jeg hadde med Christiansson, både alene og sammen med Ester, har bidratt til at jeg i dag ser på arbeid med tekst ut ifra et mer personlig ståsted, og i noen tilfeller også med et privat utgangspunkt, som noe konkret og håndterbart i seg selv.

I timene med Christiansson jobbet vi mye med å tillate meg/oss selv å la teksten i seg selv styre også den musikalske formidlingen og det lydlige resultatet. Blant annet med utgangspunkt i å resitere og dramatisere tekster uten sine melodier – både svenske, norske og engelske, og på den måten finne frem til andre potensielle uttrykk de enkelte tekstene hadde i seg selv. I disse øvelsene kom Christiansson med forslag og innspill til hva i de ulike tekstene Ester og jeg skulle fokusere på og forsterke med et kroppslig, visuelt uttrykk, i tillegg til å dramatisere den aktuelle teksten tydelig med stemmen og det lydlige uttrykket. Her jobbet vi også med å overdrive tekstens innhold og mening ved hjelp av

¹¹⁵ På en måte jeg selv kunne stå inne for, intellektuelt, følelsesmessig og håndverksmessig/kunstnerisk

¹¹⁶ Gjennom min egen oversettelse og prosessen denne oversettelsen førte med seg

stemme og kropp, og virkelig ”male med bred pensel”. En effekt av dette arbeidet var at da jeg etterpå sang de samme tekstene, med eller uten eget pianokomp, så var det ikke nødvendig for meg å dramatisere på noen som helst måte annet enn å forsøke å synge dem så enkelt og ærlig som jeg kunne. Jeg klarte dermed i mye større grad enn tidligere å la teksten få formidle seg selv, på lignende måte som jeg tidligere har vært inne på i forbindelse med Nachmanovitch’s historie om den aldrende fløytisten.¹¹⁷

Jeg hadde da nærmet meg en del av tekstens potensielle innhold på en måte jeg uten dette arbeidet ikke hadde gjort, og som en konsekvens av øvelsene var det da ikke nødvendig for meg å gjøre annet enn å synge. Dramaet og overdrivelsene hadde forplantet seg i sangen, men da i form av nyanser som illustrerte teksten like tydelig som dramaet og overdrivelsene hadde gjort tidligere.

I timene Ester og jeg hadde med Christianson, øvde vi oss også mer inngående på å agere mot hverandre, med ulike utgangspunkt i forhold til våre felles tekster. Sammen dramatiserte vi historiene/tekstene våre, på lignende måte som jeg gjorde i de individuelle timene.¹¹⁸ Begge to agerte/reagerte stående og gående på gulvet, og ved at jeg satt ved pianoet og kompet meg selv og Ester, som hadde større bevegelsesfrihet på gulvet ved siden av.

For eksempel besto en øvelse av at vi hver for oss mentalt forsøkte å gå inn/forestille oss inn i konkrete situasjoner vi forbandt med hver enkelt tekst, det vil si *hvordan var lukten av det rommet og de eventuelle personene som befant seg der?; hvilke farger fantes på veggene der?; hvordan var lyset i det forestilte rommet?; hvor var jeg i det forestilte rommet?; hvordan reagerte jeg på historien da jeg var tilstede?* og så videre. Også her skulle vi overdrive det kroppslige og dramatiske uttrykket, for så å oppdage nyansene i tekstformidlingen og kommunikasjonen i den enkle, lavmælte og nedstrippede formen Ester og jeg tidligere hadde jobbet, og vanligvis jobber, med vår musikk.

For både Ester og meg har timene med Christianson vært avgjørende for hvordan vi kunne ta tak i våre felles sanger, og arbeide og leke oss frem til nye, inntil da utforskete muligheter for formidling av tekstene og melodiene våre. Med utgangspunkt i disse timene fortsatte Ester og jeg på samme måte på egenhånd, og utviklet oss sammen i vår felles musikalske interpretasjon. Arbeidet Ester og jeg gjorde gjennom timene med Christianson har dermed også hatt stor betydning for hvordan CDen *Vardag* tilslutt ble hørendes ut, hvordan CD-slippet/eksamenskonserten ble og hvordan Ester og jeg i fremtiden kommer til å jobbe med musikk sammen.

¹¹⁷ I avsnittet *Tekstforfatteren/tekstformidleren*

¹¹⁸ Se tidligere avsnitt som *Tekstforfatteren/tekstformidleren* og det kommende avsnittet *Improvisasjonssangeren/improvisasjonsmusikeren*

10.2 MELODIER OG HARMONIER

Esters og mine melodier til *Vardag* kom til i et vekselspill med tekstskrivningen vår, samt mine harmoniseringer ved pianoet, i løpet av et års tid fra og med høsten 2008. Allerede fra begynnelsen av, med sangen ”Solkatt”, begynte vi tydelig å etablere en type melodisk landskap imellom nordisk jazz, vise, pop og nordisk folkemusikk. I forbindelse med enkelte av arrangementene, til eksempelvis ”Kristaller”, ”Solkatt”, ”I köket” og ”Kärring” hentet jeg senere også inspirasjon fra europeisk klassisk musikk, og som jeg kommer inn på i avsnittet arrangementene, benyttet meg av komposisjons-, arrangerings- og instrumentasjonsteknikker med utgangspunkt i nettopp europeisk, klassisk musikktradisjon. Jazzinfluensene i melodiene våre og i mine tilhørende harmoniseringer og grunnideer til hvordan arrangementene deretter skulle utformes, er helt klart det mest åpenbare og naturlige av de nevnte influensene, med Esters og min bakgrunn fra nordiske jazzinstitusjoner. Men Ester og jeg fant fort ut at vi begge har stor fasinasjon og forkjærlighet for de andre musikalske uttrykkene ovenfor også, i tillegg til mye annen type musikk. Vi ønsket dermed i størst mulig grad å få la hver enkelt tekst, melodi og harmonisering til å vokse frem av seg selv, ledet av en felles overbevisning om at resultatet i hvert tilfelle var noe vi begge helt sikkert kom til å være godt fornøyde og tilfredse med. Denne positive innstillingen har også vist seg å være en god hjelp i forhold til å komme såpass langt som vi faktisk har gjort, på den forholdsvis korte tiden vi har samarbeidet.

Når det gjelder melodiene på *Vardag*, vil jeg generelt karakterisere dem som enkle og tydelige i sin retning og form, uten jazzens ofte snirklete og mer eller mindre komplekse linjeføring. Her kommer vise- og pop-elementene inn, og i noen tilfeller opplever jeg det også som at typiske kvaliteter fra nordisk folkemusikk, som en melodisk direktehet, oppriktighet og ærlighet kan høres i musikken vår.

Det har ellers vært viktig for oss å forsøke å skrelle bort, og forsøke å unngå så mye som mulig av det vi har opplevd som unødvendige melodiske elementer, i forhold til at tekstene til enhver tid skal få komme så klart og tydelig frem som mulig. Denne enkelheten i melodiføringene våre opplever jeg også som en viktig styrke i musikken vår. Å klare å skrelle bort, og forhåpentligvis nærme seg essensen i det man ønsker å formidle, er dermed ikke enkelt å få frem på en god måte. Utfordringen ligger her i å klare å nærme seg, og samtidig unngå det banale – og for lytteren, det altfor åpenbare. Jeg tenker her at noe av målet med Esters og mine melodier er at lytteren, etter å ha hørt hver enkelt melodi, sitter igjen med det man kan kalle et tydelig ”melodisk avtrykk”, uten at man nødvendigvis husker, og/eller kan gjengi/synge hele melodien umiddelbart etter å ha hørt den.

Dette kan man åpenbart løse på ulike måter. Vi har valgt å bruke mer eller mindre overraskende melodiske vendinger av og til (vel å merke uten å overdrive), samtidig som jeg har laget akkordene, harmoniene og klangene litt mer komplekse enn hva tilfellet er med melodiene¹¹⁹. Ettersom melodiene

¹¹⁹ Men det er viktig å få frem at det her er snakk om relative begreper, og at begrepene ”kompleks” og ”enkel” i denne sammenheng har utgangspunkt i min musikalske bakgrunn og utvikling

delvis også har kommet til i et vekselspill med harmonikomponeringen, er melodiene generelt også delvis tydelig påvirket og ledet av det harmoniske/samklangslandskapet *Vardag* består av – og vice versa. Ifølge den tidligere nevnte inndelingen av musikalske parametere¹²⁰, kan nettopp melodi- og harmonielementer sees på som to sider av samme sak. Eksempelvis kan to eller flere toner etter hverandre pr. definisjon sees på som en melodi/et melodisk element, samtidig som disse tonene i melodisk sammenheng på en eller annen måte danner en form for harmonisk spenning eller avspenning. På den andre siden danner også to eller flere harmonier etter hverandre flere melodiske elementer. Sammenhengen her er dermed egentlig ganske tydelig og åpenbar.

Hva harmonisering angår har jeg til en viss grad tatt utgangspunkt i den type ”nordisk jazz”-harmonier jeg i tidligere komponering har benyttet meg av. Men for å tilpasse meg til Esters og mitt etter hvert etablerte vise-/jazz-/poppreg, har jeg (som i arbeidet med melodiene) også i harmoniene til låtene våre fokusert tydelig på å skrelle bort, med mål om å gi akkurat den samklang-informasjonen jeg har opplevd som nødvendig for at hver enkelt tekst og melodi skulle få komme til sin rett. Enkelt sagt kan man si at jeg har jobbet med å tillate meg selv å benytte meg av, i mye større grad enn tidligere, enkle akkordstrukturer basert på treklanger og andre åpne klanger – uten på langt nær like mye indre spenning/dissonans i hver enkelt akkord, som jeg tidligere har brukt flittig¹²¹. Av låtene på *Vardag*, ser jeg ”Salt kaffe” og ”Från hjärtat” som kanskje de tydeligste eksemplene på enklere/mer pop-aktig harmoniserte låter enn jeg tidligere (før jeg kom til KMH) har komponert. Men i arbeidet med låtene til CDen, har jeg også benyttet meg av muligheten som ligger i å bruke harmonisering som et musikalsk variasjonsverktøy og delvis som klanglige overraskelsesmomenter. I flere av låtene her, som eksempelvis ”På näsan – retro” og ”Kristaller”, har jeg da blant annet brukt det som rent teoretisk ofte kalles midlertidige modulasjoner eller tonale utsving¹²². I begge disse tilfellene har jeg i stor grad tenkt på harmoniseringen som en type fargelegging av tekst og melodi. Også i denne fargeleggingen/harmoniseringen¹²³ har jeg benyttet meg av en kombinasjon av flere av de tidligere nevnte komposisjonsprinsippene/teknikkene om *motbevegelse i melodistemme og basslinje* (tidligere presentert som øverste og nederste stemme); *mitt forholdsvis egenutviklede klanglandskap/estetikk, deriblant ved bruk av ”slash-akkorder”*¹²⁴; *økende skarphet/tydeligere dissonans frem mot fraseslutt og repetisjon og variasjon av tidligere presentert musikalsk materiale*. Jeg har også etterstrebet en generell musikalsk helhet og form også i forholdet imellom harmonier og melodi, harmonier og tekst, og dermed også harmonier, melodi og tekst i forhold til hverandre.

¹²⁰ Les: Sidsel Endresens omtalte parameterinndeling

¹²¹ I mange av låtene, komposisjonene og arrangementene jeg skrev i årene før jeg kom til Stockholm

¹²² Harmonier eller melodi beveger seg en kort stund utenfor sin etablerte toneart, for så å komme tilbake igjen til den tidligere etablerte tonearten. Dette uten at den opprinnelige tonalitetsfølelsen nødvendigvis forsvinner på veien, og hovedtonaliteten ødelegges

¹²³ Som i resten av komposisjons-/arrangeringsarbeidet ved KMH

¹²⁴ I dette tilfellet: tre- eller firklanger med en i utgangspunktet akkordfremmed tone som basstone

Videre har jeg implisitt også forestilt meg hvordan hver enkelt låt skulle kunne fremføres og formidles av alle involverte sangere/musikere, med hensyn til *musikalsk tekstur*, *musikalsk temperatur* og *temperament*, og andre generelle musikalske bestanddeler som *dynamikk* og mulige *klangkvaliteter* hos den enkelte musiker og i ensemblet som helhet. På denne måten har arbeidet med harmoniene til låtene på *Vardag* vært helt avgjørende i forhold arbeidet med arrangementene, og dermed også hele det musikalske uttrykket på CDen. Det er tydelige sammenhenger imellom harmoniene, melodiene, tekstene, arrangementene og det musikalske uttrykket som helhet, og de ulike sporene på CDen. Generelt kan man også si at jeg umiddelbart og intuitivt, både direkte/bevisst og indirekte/underbevisst, delvis begynte arrangeringsarbeidet av hver enkelt låt gjennom hver enkelt komposisjonsprosess. I komposisjonsarbeid i det hele tatt, har jeg umiddelbart en tendens til å tenke arrangement med en gang, og spesielt i tilfellene her, hvor jeg fra begynnelsen av visste at låtene skulle spilles av et forholdsvis stort ensemble. Hvert enkelt arrangement på *Vardag* er et tydelig resultat av en prosess som helt tydelig har vært påbegynt i og med komponeringen av tekst, melodi og harmonier. Jeg kommer mer spesifikt inn på arbeidet med arrangementene nedenfor.

10.3 ARRANGEMENTER

Det har i mange år vært en stor drøm for meg å få mulighet til å jobbe ordentlig med strykere, og å få lov til å lage en CD der strykere er en viktig del av lydbildet og helheten. Strykeensembler, og strykekvartett spesielt, er rett og slett kanskje den type ensemble eller ”instrument” jeg liker aller best. Her har man i prinsipp mulighet til å gjøre hva som helst i forhold til klangbehandling, dynamikk, rytmikk, harmonikk, melodier og så videre, i tillegg til at hvert enkelt av instrumentene har ett enormt register tonalt og klangmessig i seg selv. Det er allikevel lyden, eller lydbildet av fire strykere samtidig som jeg virkelig er fasinert av og begeistret over. Det har dermed vært veldig morsomt, spennende, utfordrende og givende å jobbe med nettopp en strykekvartett det siste drøye året ved KMH.

Arbeidet med å skrive strykearrangementene i seg selv har vært utfordrende og til tider slitsomt, og i konsertsituasjoner har ikke alltid arrangementene kommet ordentlig fram i lydbildet på den måten de var tenkt.¹²⁵ Men på CDen kan man i hvert fall høre dem tilnærmet likt som de er komponert og ment å høres ut i sin sammenheng. Ved gjentatte gjennomlyttinger kan man også høre det omfattende arbeidet som ligger bak hver enkelt av stemmene, helheten i strykearrangementene og strykerne i forhold til resten av arrangementene og samspillet i ensemblet forøvrig.

Arrangementdelen i prosjektet Ester & Andreas er på mange måter motstykket til det individuelle arbeidet jeg har gjort i form av øvelser og refleksjoner i friimprovisasjonsdelen – i tillegg til det arbeid jeg har lagt ned i å øve inn låtene som sanger, formidler av tekster og melodier og som

¹²⁵ På grunn av akustiske og romlige utfordringer vi ikke har hatt mulighet til å gjøre noe med der og da

pianist/kompmusiker. Jeg ser klare paralleller og samtidig en del ulikheter når jeg setter disse to prosjektene opp imot hverandre. Blant annet har jeg både i arbeidet med strykearrangementene og i øvelsesarbeidet med friimprovisasjonsmusikk blitt nødt til å reflektere grundig over hvorfor jeg har tatt de valgene jeg til enhver tid har gjort, og hvilke konsekvenser disse valgene har fått på både de respektive prosjektene, og i forhold til min generelle musikalske utvikling. I begge tilfeller har jeg kontinuerlig blitt nødt til å konfrontere meg selv som komponist og musiker underveis i de respektive arbeidene. Dermed har jeg blitt mye bedre kjent med mine egne musikalske muligheter og begrensninger i begge retninger enn hvis jeg valgt å fokusere som jeg i utgangspunktet så for meg – med hovedfokus på musikk i grenseland imellom komposisjon og friimprovisasjon. Som jeg var inne på i innledningen, har det blitt enklere for meg å se likheter og ulikheter mellom begge måter å jobbe på, og dermed klarere kunne se hvordan de enten speiler eller kontrasterer hverandre. Ikke minst har dette resultert i at jeg i dag har mye bedre praktisk kompetanse i begge retninger, i tillegg til at veien er kortere og tydeligere fra det ene musikalske området til det andre.

I begge tilfeller har jeg fokusert på å skape musikalsk helhet gjennom grundig arbeid og fokus på generelle musikalske grunnelementer som form, dynamikk, klangkvalitet, rytmikk, melodi, harmoni og så videre.¹²⁶ I det store og hele har jeg i begge tilfeller, parallelt jobbet mot samme mål: å skape musikalsk form jeg opplever gir mening ut ifra de rammene jeg har satt opp for meg selv, og i forhold til hvordan rammene underveis i det enkelte prosjektet har forandret seg underveis.¹²⁷

I det konkrete, praktiske arbeidet krever naturlig nok disse to måtene å jobbe på ganske ulikt fokus og ulik kompetanse, og rammene blir videre ulike innenfor så ulike typer rammeverk. Men mine to hovedprosjekter og hver enkelt del av disse arbeidene har, tiltross for en del felles utgangspunkt og utfordringer, også krevd ulike typer praktisk håndverk og fokus hver for seg.

Som strykearrangør har jeg sittet mange timer for meg selv, med utgangspunkt i Esters og mine tekster og melodier, og de harmoniene og grunnleggende akkompagneringsfigurene jeg først hadde komponert til/sammen med tekstene og melodiene. Jeg har da jobbet svært dedikert og inspirert mot at arrangementene først og fremst skulle tjene tekstene og melodiene, men jeg ønsket også å komponere arrangementene på en slik måte at de i tillegg fremsto som egne komposisjoner basert på de opprinnelige tekstene og melodiene. Mitt ønske og mål med arrangementene var altså å skape en større dybde, og flere tydelige bunner i det musikalske uttrykket, enn hvis Ester og jeg skulle ha fremført og spilt inn låtene våre med mindre/enklere besetning.

¹²⁶ Dette er egentlig en selvfølgelighet ettersom det er dette arbeid med musikk i stor grad handler om for meg, samtidig opplever jeg det som viktig å konkretisere både overfor meg selv og leseren, hvorfor disse to prosjektene med sine respektive prosesser egentlig er ganske like

¹²⁷ Her henviser jeg til avsnittet *Ideer om musikalsk utvikling*, og konkretiseringen av disse ideene gjennom mine viktigste musikalske forbilder vært avgjørende underveis i arbeidet med begge mine hovedprosjekter

Min intensjon med strykearrangementene har også hele tiden vært å komponere dem slik at hver enkelt stemme til en viss grad lever sitt eget liv, med sin egen retning i sine respektive fraser. Samtidig skal de åpenbart tjene helheten i arrangementene og det styrte samspillet innad i gruppen, med hensyn til storform, enkeltdeler, tekst, melodi, solist, komp, forgrunn, bakgrunn og andre aspekter og elementer jeg ved flere tilfeller har vært inne på i ulike sammenhenger. Denne intensjonen har jeg tatt med meg fra det nevnte komposisjons- og arrangeringsarbeidet jeg gjorde ved UiS – da inspirert og veiledet av Svein Hundsnæs.¹²⁸ Fra tiden i Stavanger har jeg også tatt med meg mine andre nevnte komposisjons- og arrangeringsverktøy: *min forholdsvis egenutviklede klangverden/estetikk*¹²⁹; *økende skarphet/tydeligere dissonans frem mot fraseslutt – og generelt for å skape harmonisk retning og spenning i en musikalsk storform eller i enkeltdeler av en hel komposisjon; motsatte bevegelser i de ytterste stemmene i en komposisjon/ett arrangement; variasjon/repetisjon av tidligere presentert musikalsk materiale*¹³⁰; og ikke minst en *etterstrebelse av å la hver enkelt komposisjon i størst mulig grad få utvikle seg selv*¹³¹ og oppnå en indre musikalsk logikk i tilblivelsen av sin egen form.

Det sistnevnte prinsippet her innebærer i enkelte tilfeller å tillate seg som komponist/arrangør å gå bort fra, og å bryte med tradisjonelt sett og egenerfarte velprøvde/etablerte musikalske regler, ”sannheter” og teknikker/komposisjons- og arrangeringsverktøy, som eksempelvis de andre ovennevnte prinsippene/teknikkene er. Med såpass mange ulike parametere å forholde seg til på et mer eller mindre bevisst plan, står man åpenbart overfor mange problemstillinger, utfordringer, overveielser, valg og så videre underveis i hver enkelt komposisjons/arrangeringsprosess.

I sammenheng med teksten her, med hensyn til min skriftlige oppgaves omfang, opplever jeg overveielser og valgene jeg har tatt underveis i hver enkelt komposisjons/arrangeringsprosess som mindre interessante enn generelle og prinsipielle problemstillinger, utfordringer, tanker, overveielser, valg, refleksjoner og ideer rundt temaene og helheten i arbeidet med mine hovedprosjekter. Men for å tydeliggjøre hva dette har innebåret for meg i mitt komposisjons og arrangeringsarbeid, kommer jeg ikke utenom å trekke frem enkelte eksempler fra arbeidet med Ester & Andreas.

Som jeg var inne på tidligere i forbindelse med sitatet fra komponisten Igor Stravinskis bok *Musikalisk poetik*, har komposisjons- og arrangeringsarbeidet i forbindelse med Ester & Andreas i stor grad handlet om at jeg i gjennomføringen av hvert enkelt arbeid har forholdt meg til en opprinnelig idé, impuls, overbevisning eller oppdagelse. I noen komposisjons- og arrangeringstilfeller har jeg funnet eller kommet fram til det jeg opprinnelig hørte/så for meg, og som jeg fra begynnelsen av

¹²⁸ Se avsnittet *Komponisten/arrangøren* for ytterligere forklaring angående prinsippet/teknikken med individuell stemmeføring og de andre nedenfor nevnte prinsippene/teknikkene

¹²⁹ I stor grad basert på nordisk og europeisk jazz og plateselskapet ECMs katalog. Se tidligere avsnittet *Komponisten/arrangøren* for tydeliggjøring av dette arbeidet/denne harmonikken

¹³⁰ I en komposisjon/storform, del av en komposisjon eller i enkelte fraser i deler av en komposisjon

¹³¹ Se i forhold til sitatene hentet fra Stravinskis *Musikalisk poetik* angående musikalsk komposisjon og Nachmanovitchs lignelse i *Spela fritt* til Michelangelos forming av en statue fra en steinblokk tidligere i delen om komposisjonsarbeidet ved KMH

hadde som intensjon med de respektive arrangementene/komposisjonene. I andre tilfeller har jeg sett meg nødt til å gjøre endringer og forkaste en del skrevet materiale som åpenbart ikke tjente den musikalske helheten i hvert enkelt tilfelle – blant annet etter å ha testet de enkelte arrangementene i levende live med strykekvartetten. I enkelte av strykearrangementene har jeg gjort endringer flere ganger, blant annet etter å ha gått igjennom dem med mine to strykearrangerings- og instrumenteringslærere ved KMH, Joakim Milder og Staffan Hedin. Dette ser jeg imidlertid ikke på som spesielt oppsiktsvekkende, ettersom dette var første gang jeg har skrevet strykearrangementer på ordentlig. Jeg har ved god hjelp av Milders strykearrangeringskurs for pop/jazzstrykere og Hedins klassisk instrumentasjonskurs, fått betydelig større innsikt i både de enkelte instrumentenes muligheter og begrensninger, samt kunnskap om de aktuelle instrumentenes forhold til hverandre og strykekvartett i sammenheng med band, enn jeg hadde tidligere. De største utfordringene når det gjaldt strykearrangementene skulle imidlertid vise seg å komme i forhold til at musikerne som var og er med i prosjektet, i utgangspunktet ikke hadde noen særlig erfaring med å spille den type musikk jeg skrev i denne sammenheng. Dette har naturligvis ført til at hele prosjektet har tatt lengre tid og vært mer komplisert å gjennomføre enn hvis jeg hadde hatt mulighet til å samarbeide med mer erfarne musikere innen/fra ”rytmiske musikkjangre”¹³². Samtidig er det viktig å understreke at denne problemstillingen også har ført med seg mange viktige lærdommer for min del. Jeg har dermed blitt enda mer oppmerksom på en del feller man lett kan gå i som strykearrangør/komponist¹³³, enn hvis de aktuelle musikerne har stort teknisk og musikalsk overskudd i forhold til den type arrangementer/komposisjoner jeg skrev i forbindelse med Ester & Andreas. Eksempelvis hadde jeg i noen tilfeller skrevet melodiske fraser for hver enkelt stemme, som på ulike måter tradisjonelt sett¹³⁴ ikke lå helt naturlig i/for hvert enkelt strykeinstrument.¹³⁵ I noen tilfeller viste det seg også at jeg hadde vært i overkant ambisiøs i forhold til hvor rytmisk komplisert en del av de enkelte stemmene og noen av arrangementene i sin helhet var komponert i utgangspunktet, i forhold til de involverte musikernes bakgrunn og tidligere erfaring. Som konsekvens av dette gjorde jeg som sagt også en del endringer i arrangementene for at de skulle kunne fungere mest mulig hensiktsmessig i forhold til både min opprinnelige idé, og hvert enkelt musikkstykke i seg selv.

I og med kurset i arrangering for strykere innen pop/jazzsjangre med Joakim Milder, begynte jeg virkelig å få øynene opp for hva det innebar å skrive strykearrangementer i sammenheng med band/komp. Milder, som har solid erfaring som strykearrangør for mange ulike pop og jazzband, hadde også mange interessante problemstillinger i forhold til å skrive strykearrangementer i pop/jazzsammenheng. Jeg ble dermed blant annet nødt til å tenke nøye igjennom hvilken rolle/hvilke

¹³² Relativisert ettersom begrepet rytmisk musikk er problematisk, ekskluderende og mange ganger lite dekkende

¹³³ Hvis man som meg aldri har spilt noe strengeinstrument

¹³⁴ Ut ifra europeisk klassisk musikktradisjon og nordisk folkemusikktradisjon, som musikerne i dette tilfellet hadde bakgrunn fra

¹³⁵ Som jeg har vært inne på tidligere i forbindelse med min overføring av kompetanse fra trompeten til stemmen, har vært enkelt instrument sine respektive utfordringer, muligheter og begrensninger

roller strykere ofte har i bandsammenheng, og hva jeg selv ønsket å få frem med mine egne arrangementer. I forbindelse med dette kurset fikk jeg på mange måter lagt en håndverksmessig grunn for en del av det den kreative prosessen arbeidet med å arrangere strykearrangementene til Ester & Andreas har vært.

Foruten disse timene hadde jeg på et senere tidspunkt også en veiledningstime med Milder, der vi gikk igjennom de strykearrangementene jeg inntil da hadde skrevet, og fikk dermed helt konkrete og viktige tilbakemeldinger på arbeidet underveis. Det var veldig nyttig og lærerikt å ta utgangspunkt i arbeid jeg hadde lagt ned mye tid på, men som allikevel kunne forbedres på ulike måter. Først og fremst var det da snakk om en del instrumentelle og notasjonsmessige utfordringer man burde være oppmerksom på i forbindelse med arrangement for strykere. Men også problemstillinger i forhold til mer generelle arrangementsmessige utfordringer, blant annet i forhold til form på arrangementene og ulike roller en strykekvartett kan ha i sammenheng med band/komp og solister. Veiledningstidene med Milder hadde dermed på mange måter en direkte påvirkning på mitt arbeid med å arrangere Esters og mine låter for strykere og band/komp.

I timene med klassisk instrumentasjon med Staffan Hedin jobbet jeg med å arrangere/instrumentere symfoniorkesterets ulike instrumenter i mindre grupper. Deriblant jobbet jeg en del med å sette meg inn i de tre for min del mest aktuelle strykeinstrumentene fiolin, bratsj og cello, og deres respektive kvaliteter og egenskaper. I gruppen så vi på utfordringer og muligheter de enkelte instrumentene hadde, blant annet i forhold register, klangkvaliteter og klangvariasjonsmuligheter, andre tekniske muligheter og begrensninger, bue og stryketeknikk og så videre. Vi så også nærmere på ulike funksjoner disse tre instrumentene kan ha i forhold til hverandre i strykekvartett, større strykeensembler eller i sammenheng med flere andre instrumenter. Ettersom vi i disse timene hadde et ganske annet fokus enn i timene med Milder, opplever jeg at ved å kombinere disse to kursene opparbeidet jeg meg et forholdsvis bra grunnlag for å komponere og arrangere for strykekvartett. Men på den andre siden: underveis i strykearrangeringsprosessen, og i forbindelse med innøving av arrangementene til Esters og mine låter, oppdaget jeg naturlig nok, som jeg har vært inne på tidligere, andre typer utfordringer enn de jeg hadde kunnet forutse i forbindelse med kursene med Milder og Hedin. Det ville jo helt klart vært mistenkelig hvis jeg hadde lært alt jeg trengte, bare ved å gå disse kursene.

Bevisstgjorte egne erfaringer fra det virkelige musikalske liv, er som jeg ser det, ofte minst like verdifulle og viktige som erfaringer basert på andre musikeres, komponisters/arrangørers – og institusjoner med KMHs tradisjonsbakgrunn for den del, bevisstgjorte egenerfaringer. Jeg ville naturlig nok ikke vært i nærheten av å ha tilegnet den kunnskapen om arrangement og komponering for strykere jeg sitter inne med i dag, uten den praktiske erfaringen jeg fikk igjennom arbeidet med en strykekvartett i forbindelse med Ester & Andreas.

Når det gjelder erfaringer fra det virkelige musikalske liv generelt, ser jeg også en klar sammenheng her til de nevnte virkelighetserfaringene jeg gjorde meg i friimprovisasjonssamspill med Daniel Karlsson, men også blant annet med Raymond Strid og Fredrik Ljungkvist.¹³⁶ På den andre siden ville jeg uten min musikalsk akademiske bakgrunn høyst sannsynlig ikke vært i stand til å reflektere like tydelig rundt disse temaene og problemstillingene som jeg opplever at jeg har mulighet til, blant annet gjennom denne skriftlige delen av mitt masterarbeid ved KMH.

I forhold til resten av arrangeringsarbeidet, for to sangere, komp og en blåser, hadde jeg betydelig mer erfaring fra før jeg kom til KMH, enn tilfellet var strykekvartett. Som sagt¹³⁷ har jeg tidligere skrevet mye musikk til egne band og ensembler, med varierte besetninger¹³⁸, i tillegg til musikk for storband, messingkvintett, vokalensemble og noen lettere tilfeldig blandete småorkestre i forbindelse med ulike sceniske oppsetninger. Jeg var dermed i utgangspunktet bedre rustet for å arrangere for bandet enn i forhold til strykekvartetten, og visste forholdsvis godt hva jeg gikk til her. Som tidligere improviserende blåser var det heller ikke unaturlig for meg å høre og tenke meg til hvordan jeg ønsket å arrangere og tilrettelegge for saksofonisten/klarinetlisten i ensemblet. Saksofonisten/klarinetlisten Per Wallmyr fikk, gjennom mine arrangementer, også stort sett tydelige rammer for improvisasjoner og melodisk-musikalske innspill i forhold til sangen og resten av ensemblet og arrangementene. Ved noen tilfeller fikk han utdelt rene noter/utskrevne linjer, men som oftest ønsket jeg å bruke saksofon og klarinett med utgangspunkt i den enkelte låtens akkorder, enkeltdeler og ikke minst i forhold til hele formen til hvert enkelt arrangement. Som i tilfellet med strykerne, ønsket jeg med saksofon og klarinett også først og fremst å tydeliggjøre forholdet mellom tekst og musikk – men også forholdet mellom komposisjon og improvisasjon i arrangementene mine. Etersom Per Wallmyr er en meget dyktig, fleksibel og ikke minst *lyttende*¹³⁹ musiker, fant han seg også enkelt til rette i arrangementene – i forhold til Esters og min sang, strykekvartetten og resten av bandet. I forhold til instrumenteringen av CDen og musikken generelt, var det også en fordel at Wallmyr hadde mulighet til å variere mellom altsaksofon og Bb-klarinet. Dette kommer jeg tilbake til nedenfor, der jeg kommer inn på de enkelte sporene på CDen *Vardag*.

Bassisten Ville Bromander og trommeslageren Jacob Johannesson fikk strammere rammer å forholde seg til enn Wallmyr, der jeg i arrangementene med strykekvartett hadde skrevet ut komp-noter med basslinjer, rytmiske figurer og markeringer. Mange av disse linjene, figurene og markeringene ble i tillegg doblet av enten cello, piano – eller begge deler. I låtene uten strykekvartetten fikk de dog friere rammer, med utgangspunkt i noen komponerte/utskrevne basslinjer, akkorder og enkle *groover*¹⁴⁰.

¹³⁶ Se avsnittet om friimprovisasjonsdelen av mitt arbeid ved KMH, *Improvisasjon*, for tydeliggjøring

¹³⁷ Nevnt blant annet i avsnittet *Komponisten*

¹³⁸ Blant annet flere blåsere, gitar, piano, bass, trommer og vokal/sang

¹³⁹ Les: flink til intuitivt å oppfatte både harmonier, klanger, forhold mellom forgrunn og bakgrunn og ikke minst – roller i musikalsk samspill generelt

¹⁴⁰ Les: rytmisk fundament/grunnrytme/repetert rytmisk figur for/i hver enkelt låt

Bromander og Johannesson er også meget dyktige og lyttende musikere, som i innøvingssituasjoner tydelig fant sin plass i ensemblet, og bidro til både et godt rytmisk og harmonisk/melodisk fundament, samt en åpen lekenhet i forhold til å gjøre arrangementene og musikken levende. Begge to er også dyktige til å lese noter, samtidig som de, som alle de andre musikerne Ester og jeg hadde med oss, er veldig hyggelige og omgjengelige personer det var enkelt å ha med å gjøre som både komponist, arrangør, sanger, pianist og bandleder. At kjemien stemte bra imellom musikerne i ensemblet og Ester og meg, var naturlig nok avgjørende for at vi fikk gjennomført innspilling og utgivelse av *Vardag*. Dermed ble vår tilmålte innøvingstid utnyttet på en forholdsvis god og effektiv måte, og tiltross for ikke alt for mange øvelser med hele ensemblet samlet, kom vi i havn med kombinert plateslipp og eksamenskonsert den 24. april 2010.

Når det gjelder arrangementene for låtene med strykekvartett¹⁴¹ hadde jeg et mål om å skrive arrangementer der strykekvartetten og bandet i større grad fungerte sammen som en organisk enhet, istedenfor å bruke strykerne som den type ”klangfyll” man ofte gjør i pop/jazzsammenheng. Jeg ønsket å etterstrebe mer av en kammermusikalsk opplevelse for både musikere og lyttere, enn hvis bandet spiller for seg – med strykerne som en slags pynt på toppen av musikken. Strykerne og resten av bandet har på mange måter også hatt samme typer roller i utførelse av arrangementene, og jeg har forsøkt delvis å la strykerne ta kompetens og solistenes roller, og visa versa. Blant annet har den nevnte enkle ideen om å doble basstemmen med cello vært effektiv for å koble komp og strykekvartett sammen. I tillegg til at dette prinsippet gir en lydlig god effekt og ballanse for hele lydbildet, førte dette også med seg at både strykekvartetten og kompet umiddelbart forholdt seg til hverandre, sannsynligvis på en mye mer direkte og kroppslig måte enn hvis de musikalsk sett hadde blitt spredt lengre fra hverandre. Dette opplever jeg dermed som et arrangementsmessig godt grep for å legge til rette for en organisk helhet innad i ensemblet. Men jeg er samtidig klar over at prinsippet med dobling av bass på denne måten absolutt ikke er noe jeg har funnet på selv, men derimot har jeg funnet egne løsninger på hvordan prinsippet kan fungere musikalsk, i det jeg oppfatter som gode, hensiktsmessige måter. Låtene ”I köket”, ”En minnesbit” og ”På näsan – retro” fra den vedlagte CDen *Vardag* er eksempler på hvordan dette prinsippet kan høres ut i praksis. Samtidig har deler av arrangementene, i bandsammenheng mer tradisjonelle rollefordelinger, der solistene og bandet er i fokus, og strykerne fungerer som ulike typer klangfarger og bakgrunner i lydbildet. Men som i arbeidet med friimprovisasjon, har også muligheten for utforskning og lek med roller, begrensning og frihet i musikalsk samspill i forbindelse med Ester & Andreas, vært en viktig del av komposisjons/arrangementsdelen av mitt arbeid ved KMH.

Rent konkret kan innledningen til låten ”Kristaller” på CDen *Vardag* sees på som et eksempel der jeg tydelig har overført måten jeg har arbeidet innen friimprovisasjon, til mitt

¹⁴¹ ”En minnesbit”, ”I köket”, ”Solkatt”, ”Kristaller”, ”På näsan – retro” og ”Kärring”/”Kasper två”

komposisjons/arrangeringsarbeid. I innledningen til ”Kristaller” har jeg tatt utgangspunkt i det man kan kalle improvisasjon ut ifra stramme og tydelige begrensninger. Innledningen består av at strykerne har fått i oppgave å spille rytmisk, melodisk og fraseringsmessig fritt, men kun med tonene A, H og E, og med hovedvekt på flagoletter¹⁴² og lys klang. Deretter, etter to-tre minutter setter celloen an den første tonen i andre delen av innledningen som er forhåndskomponert. Denne avsluttende, komponerte delen av innledningen binder det improviserte tydelig sammen med selve låten, blant annet ved at jeg i de utskrevne notene har tatt utgangspunkt i nettopp tonene A, H og E. I tillegg videreføres klangkvalitetsbegrensningene med flagolet/lys klang helt til Ester begynner å synge, og låten begynner. Frem mot låtens begynnelse har jeg videre benyttet meg av de tidligere nevnte prinsippene om gradvis harmonisk spenningsøkning, tydelig melodisk retning i hver enkelt stemme og motbevegelser imellom de ytterste stemmene. Jeg har naturlig nok også hatt harmonikken og klangene i låten ”Kristaller” som et estetisk og stemningsmessig utgangspunkt for hvordan jeg har ønsket at den noterte delen av innledningen skal høres ut. Grunnen til at akkurat tonene A, H og E er valgt, har også å gjøre med at disse tre tonene er de eneste som tonalt sett er felles for alle akkordene/klangene i låtens A-del. Som ballanserende kontrast i innledningen, har de andre instrumentalistene i ensemblet i motsetning til strykerne, her fått utdelt litt friere roller. De har større melodisk og tonal frihet, samtidig som de skal passe inn og fungere i den musikalske tekturen og det stemningsmessige landskapet strykerne legger som tydelig utgangspunkt.

”Kristaller” er ellers den teksten og melodien Ester og jeg har skrevet sammen, der harmonikken tydeligst peker tilbake på den type klanger jeg tidligere har utviklet/lyttet, tenkt og lekt meg frem til som bandkomponist til blant annet Andreas Backer Trio, eksemplifisert ved CDen *Like the music isn't there*. ”Kristaller” skiller seg dermed også ut fra resten av låtene på *Vardag*, både i forhold til harmonikken i den generelt, og ved at jeg har brakt inn elementer av improvisasjon som tenderer mot friimprovisasjon.

Mitt overordnede mål med arrangementene på CDen har, tiltross for ”Kristaller” sin egenart – eller kanskje nettopp derfor, vært å jobbe mot å skape musikalsk helhet, der de ulike låtene/arrangementene er i tydelig relasjon til hverandre, samtidig som de utfyller og kontrasterer hverandre. Jeg har hele tiden jobbet mot at hver enkelt låt og tekst, og hvert arrangement skal høre til i en større sammenheng – som at hele *Vardag* er en stor komposisjon i seg selv. Ettersom tekstene er såpass viktige for det helhetlige uttrykket, har jeg, som nevnt, også ønsket å skrive arrangementene på en slik måte at tekstene aldri forsvinner bort fra bevisstheten til den som lytter. Også her har jeg fokusert på å skape helhet i uttrykket, der arrangementene bidrar til dette gjennom å speile og kontrastere de ulike tekstene, og hver enkelt av dem. Med speiling og kontrastering mener jeg, med musikalske virkemidler enten å understreke – eller tydelig ta avstand fra innholdet og/eller budskapet i helheten i

¹⁴² Flagoletter: overtoner som frembringes på strengeinstrument, strykeinstrument eller blåseinstrument. Selve hovedtonen er dempet mens overtonene er tydelig fremhevet. Kilde: <http://www.musikkordboken.no>

hver enkelt tekst, eller deler av hver enkelt tekst. Jeg har da benyttet meg av musikalske virkemidler som: *åpne eller tette-, enkle eller komplekse samklanger og harmonier; variasjon i rytmisk intensitet og kompleksitet; variasjon av lydmessig tetthet/tekstur; variasjon av klangkvalitet i hele ensemblet, innad i hver enkelt ensemblegruppering*¹⁴³ og i de ulike grupperingene i ensemblet satt opp mot hverandre og variasjoner i forhold til dynamikk – enten med hele ensemblet i felles dynamisk puls/retning, eller ved at enkeltgrupperinger innad i ensemblet inntar ulike roller i forhold til dynamikk i forgrunn eller bakgrunn i samspillet.

I forhold til å skape et variert og samtidig helhetlig uttrykk på CDen, har jeg også forsøkt å være så bevisst som mulig på hvordan jeg som arrangør kunne variere instrumentbesetningen fra låt til låt – også det med tanke på hver enkelt låts tekstmusikalske uttrykk. Fra tidligere erfaringer med arrangering for større eller mindre ensembler (se avsnittet *Komponisten/arrangøren*), er grepet med å variere besetning i løpet av en konsert eller innspilling veldig effektivt. Man kan da skape en dynamisk helhet, med nyanser, kontraster og sammenhenger på en enkel og tydelig måte. Med utgangspunkt i det jeg opplever som hver enkelt låts grunnstemning og budskap, valgte jeg å gjøre følgende:

Låtene ”En minnesbit”¹⁴⁴, ”I köket”¹⁴⁵, ”Kristaller”¹⁴⁶ og ”På näsan – retro”¹⁴⁷ er alle arrangert for, og spilt inn av alle ni musikerne i ensemblet.¹⁴⁸ ”Dråpeglass”¹⁴⁹ gjør jeg solo med sang og piano¹⁵⁰. ”Vardag”¹⁵¹ synges av Ester, med piano, bass og trommer som komp/band. ”Solkatt”¹⁵² synges av Ester og meg, med piano og stryketrio som komp. På ”Salt kaffe”¹⁵³ synger jeg og spiller piano, med bass og trommer som komp. ”Kärring”¹⁵⁴ resiteres av Ester, med strykekvartett som komp, og går deretter umiddelbart over i ”Kasper två”¹⁵⁵, som synges av Ester, med piano, bass og strykekvartett som komp. ”Från hjärtat” synges av Ester og meg, med piano, altsaksofon, bass og trommer som komp.

På en måte kan man si at låtene der hele bandet er med og spiller, har en større musikalsk pallett og flere muligheter i sitt uttrykkspotensial, enn låtene som i større eller mindre grad har fått nedstrippet besetning i sin utførelse. Men samtidig har sporene med mindre besetning en del kvaliteter jeg

¹⁴³ *Sangerne – kompet/bandet* (altsaksofon/klarinet, piano, bass og trommer) – *strykekvartetten*

¹⁴⁴ Tekst og melodi: Backer/Årman, harmonisering og arrangement: Backer

¹⁴⁵ Tekst og melodi: Backer/Årman, harmonisering og arrangement: Backer

¹⁴⁶ Tekst og melodi: Backer/Årman, harmonisering og arrangement: Backer

¹⁴⁷ Tekst og melodi: Backer/Årman, harmonisering og arrangement: Backer

¹⁴⁸ Per Wallmyr spiller altsaksofon på ”En minnesbit” og Bb-klarinet på de tre andre sporene

¹⁴⁹ Tekst, melodi, harmonisering og arrangement: Backer

¹⁵⁰ På CD-innspillingen har Ester og jeg lagt på toastemt koring på andre refreng for å gi sporet et lite dynamisk løft

¹⁵¹ Tekst og melodi: Årman, arrangement: Backer

¹⁵² Tekst og melodi: Backer/Årman, harmonisering og arrangement: Backer

¹⁵³ Tekst, melodi, harmonisering og arrangement: Backer

¹⁵⁴ Tekst: Årman, musikk: Backer

¹⁵⁵ Tekst og melodi: Årman, arrangement: Backer

opplever det som vanskeligere å nærme seg som utøver som del av et stort ensemble, enn som del av en kvartett, trio, duo eller solo. Tiltross for at jeg i utgangspunktet, da jeg begynte å se for meg min nevnte drøm om å få jobbe inngående med en strykekvartett, var over meg av begeistring for endelig å få denne drømmen ut i virkeligheten, opplever jeg det i etterkant av gjennomføringen av prosjektet ikke som at sporene uten strykerne står noe tilbake for sporene *med* dem. Jeg opplever det derimot som at sporene med og uten strykekvartetten naturlig tilfører ulike kvaliteter til *Vardag* og Esters og mitt samarbeid, og at ved å sette dem sammen til den helheten CDen vår er, bidrar de på hver sin kant til å styrke hverandre og sine respektive musikalske uttrykk. Dette prinsippet gjelder naturligvis også for sporene der enten trommer, saksofon, klarinett, piano eller bass valgt bort, for å tjene helheten på *Vardag*. I det store og hele ser jeg også variert instrumentering som her, som en mulighet for å skrelle bort så mye som mulig, og forhåpentligvis sitte igjen med en essens av hva den enkelte låten potensielt kan handle om – både rent tekstlig og generelt musikalsk. Ved variasjon av besetning på de ulike sporene som jeg har gjort på *Vardag*, opplever jeg også at de ulike låtene fremstår som innbyrdes tydeliggjørende ved hjelp av variasjonens enkle prinsipp.

I denne sammenheng bør det også sies at jeg ser på variasjon i instrumentering på denne måten som særlig viktig, ettersom ingen av låtene er spesielt ”up tempo”/raske, eller særlig intense i uttrykket i utgangspunktet. Når låtene, etter hvert som de har kommet til, har vist seg å bli ganske nedstemte og rolige, har jeg/vi sett meg/oss nødt til å ta grep for å skape den type variasjon i helheten som jeg snakker om over. I utfordringen om å skape variasjon og helhet i arrangementen av Esters og mine låter, opplevde jeg dermed helt klart en del begrensninger, men også tydelige muligheter. Som arrangør ser jeg det som veldig spennende og givende å gå løs på oppgaver der jeg tydelig kan se hvilke rammer jeg har å forholde meg til.

Her ser jeg en klar sammenheng til arbeidet med friimprovisasjonsarbeidet, der jeg også hadde tydelige rammer å jobbe innenfor. I begge tilfeller opplever jeg det som at rammene jeg har satt opp for meg selv, og ellers blitt nødt til å forholde meg til på en eller annen måte, har vært til minst like stor hjelp som de ulike musikalske utfordringene disse ulike rammene har ført med seg. I begge tilfellene har jeg også forsøkt å ha samme *improvisatoriske og lekne grunnholdning*, blant annet inspirert av Phil Minton¹⁵⁶ og Stephen Nachmanovitch¹⁵⁷, ballansert mot mitt generelle behov for konkretisering og tydeliggjøring i forhold til musikk og livet generelt¹⁵⁸. Her tenker jeg på en konkretisering og tydeliggjøring der jeg i løpet av årene med studier i musikk har latt meg inspirere blant annet av Sidsel Endresens¹⁵⁹ tydelige og generelle musikkstrukturelle ideer; Cathrine Sadolins

¹⁵⁶ Se avsnittet *Ideer om musikalsk utvikling*

¹⁵⁷ Nachmanovitchs ideer er presentert direkte og indirekte flere steder i teksten

¹⁵⁸ Se avsnittet *Min musikalske bakgrunn som utgangspunkt for mitt arbeid ved KMH*

¹⁵⁹ Se avsnittet *Ideer om musikalsk utvikling*

*Komplett sangteknikk*¹⁶⁰; prinsippene jeg fikk gjennom komposisjons- og arrangeringsundervisningen til Svein Hundsnes ved UiS¹⁶¹ og de intellektuelt og mentalt klargjørende kursene i arrangering for jazz/pop-strykere ved Joakim Milder og klassisk instrumentasjon ved Staffan Hedin ved KMH.

Igjen er det her snakk om en ballanse imellom lek og struktur man som sanger, musiker, komponist/arrangør, tekstforfatter og/eller bandleder hele tiden blir nødt til å forholde seg til på en eller annen måte. Hele tiden under mitt arbeid ved KMH har jeg dermed også lekt og arbeidet meg mot å tilnærme meg en helhetlig musikalsk kompetanse jeg ser Chet Baker, Miles Davis og Frank Sinatra¹⁶² som veldig tydelige eksponenter for. Dog ut ifra de mulighetene og begrensningene jeg hadde med meg fra før studiene ved KMH, i form av min tidligere musikalske bakgrunn og utvikling, og selvfølgelig min situasjon i løpet av tiden i Stockholm.

10.4 BANDLEDERROLLEN OG DE ULIKE ROLLENE SATT I SAMMENHENG MED HVERANDRE

Etter hvert som prosjektet Ester & Andreas begynte å formes, og å forme seg selv, ble det også tydeligere for meg *hvilke* omfattende roller¹⁶³ jeg faktisk hadde tatt på meg. Jeg begynte også å innse at den største utfordringen med prosjektet, ikke var hver enkelt rolle i seg selv, men å få mine ulike mye omtalte roller til å fungere godt og hensiktsmessig sammen. Gjennom å skrive denne refleksjonsteksten, har det også blitt enda tydeligere for meg hvor kompleks utfordringen jeg tok på meg i forbindelse med dette prosjektet egentlig var¹⁶⁴. Men nettopp på grunn av denne kompleksiteten, har jeg fått tilsvarende minst like mye ut av erfaringene jeg har ervervet meg gjennom prosjektet, som det jeg har investert av tid og krefter i det. Med tanke på mitt overordnede mål om å utvikle meg mest mulig musikalsk i løpet av tiden ved KMH, opplever jeg også at jeg gjennom arbeidet med Ester & Andreas, i kombinasjon med friimprovisasjonsarbeidet, i stor grad har klart å oppnå dette målet. Jeg har helt klart møtt på utfordringer på alle områder, i alle de omtalte rollene. Men viktigst – jeg har utviklet mitt generelle musikalske nivå, min forståelse for musikk generelt, og ikke minst har jeg en mye bedre og mer reflektert oppfatning av hvordan jeg ønsker (og, som jeg ser det, *burde*) å utvikle meg som utøver og komponist/arrangør i årene som kommer.

Den mest overordnede og avgjørende rollen i forhold til å klare å få gjennomført prosjektet, etter at komposisjons/arrangeringsprosessen var avsluttet, var naturligvis rollen som bandleder/musikalsk leder. Som sagt hadde jeg hovedansvaret for det konkrete musikalske, og Ester på sin side hadde

¹⁶⁰ Se avsnittet *Sangeren*

¹⁶¹ Se avsnittet *Komponisten/arrangøren*

¹⁶² Se avsnittet *Ideer om musikalsk utvikling* i forhold til inspirasjonen jeg har hentet fra blant annet disse tre musikerne

¹⁶³ Se avsnittene *Sangeren*, *Improvisasjonsmusikeren/-sangeren*, *Komponisten/arrangøren*, *Pianisten/instrumentalisten*, *Bandlederen*, *Tekstforfatteren* og *Trompetisten* for tydeliggjøring

¹⁶⁴ I tillegg til friimprovisasjonsdelen av mitt masterarbeid ved KMH

hovedansvaret for organisering av øvelser og etter hvert innspillingsdager i studio. Innunder rollen som bandleder har jeg også fungert delvis både som dirigent og pedagog, og jeg har dermed, etter beste evne planlagt og gjennomført øvelsene på en forhåpentligvis musikalsk håndverksmessig og pedagogisk bra måte. I dette arbeidet har helt klart min tidligere musikkpedagogutdanning, praksis og erfaring som musikk lærer, pedagog, bandleder, kapellmester og korps- og kordirigent vært verdifull, og gitt meg en viss trygghet og en håndverksmessig plattform å stå på. Uten denne brede erfaringsbakgrunnen er jeg ganske sikker på at hele prosessen hadde vært enda mer omfattende og komplisert enn det den var, og at prosjektet vanskelig hadde latt seg gjennomføre på en såpass god måte vi tross alt fikk til. Men i ettertid ser jeg selvfølgelig også enkelte ting vi ideelt sett gjerne skulle ha gjort litt annerledes. Jeg tenker da spesielt på at vi åpenbart burde hatt bedre tid til både innøving av materialet. Som jeg kommer tilbake til, fikk dette konsekvenser for blant annet innspillingen av *Vardag*. Ideelt sett burde vi også helt klart hatt mulighet til å gjennomføre flere konserter enn vi fikk mulighet til i tiden før innspillingen av CDen fant sted. Som jeg var inne på i delen om friimprovisasjonsarbeidet mitt, ligger en viktig nøkkel for musikalsk utvikling av samspillet innad i et ensemble i å gjennomføre så mange konserter som mulig. På grunn av utfordringene Ester og jeg stod overfor med vårt ensemble, med såpass mange musikere som hver for seg hadde mye å gjøre på hver sin kant, og naturlig nok ikke mulighet til alltid å prioritere konserter uten noen form for honorar. Konsekvensen av situasjonen ble at vi faktisk kun fikk gjennomført tre hele konserter med ensemblet, i løpet av året 2009/10, før vi høsten 2010 spilte inn *Vardag* i ”Stora Studion” på KMH. Vi fikk dessverre ikke mulighet til å gjennomføre like mange konserter som jeg fikk mulighet til i mitt friimprovisasjonsarbeid. Jeg kommer tilbake til omstendighetene rundt innspillingen av *Vardag*.

Når det gjelder selve øvelsene, og arbeidet frem mot CD-innspilling og etter hvert CD-slipp og eksamenskonsert, stod jeg som musikalsk leder av ensemblet overfor mange utfordringer. En av de største utfordringene jeg stod overfor her, lå i spenningsfeltet mellom min og Esters visjon om hvordan vi ønsket at musikken skulle formes i praksis – og på den andre siden, denne visjonen sett i forhold til ensemblet som helhet og de enkelte involverte musikerne¹⁶⁵, og musikernes forutsetninger for å spille den aktuelle musikken på best mulig måte. Etter vi hadde hatt et par øvelser med hele ensemblet, og jeg ble bedre kjent med musikerne, ble det selvfølgelig også tydeligere for meg hvilke konkrete utfordringer jeg stod overfor som bandleder, og hvordan vi som ensemble best kunne nærme oss Esters og mine ønsker, forestillinger og visjoner i praksis. I denne sammenhengen møtte jeg selvfølgelig ikke bare utfordringer som bandleder, da også låtskriveren, arrangøren, sangeren og pianisten hver for seg, og i sammenheng ble satt på prøve¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Herunder Ester og meg selv inkludert

¹⁶⁶ Ettersom rolleinndelingen her på mange måter er en slags konstruksjon jeg velger å benytte meg av for å tydeliggjøre hvordan mine utfordringer og mitt arbeid ved KMH har vært, gikk/går de i virkeligheten naturligvis ofte over i hverandre, og i mange tilfeller er de ulike rollene satt i sammenheng med hverandre det mest interes-

I øvingssituasjoner som dette, blir man som låtskriver og arrangør, enten man vill eller ikke, på et mer eller mindre bevisst nivå, veldig tydelig konfrontert med det man har skrevet. Som bandleder opplever jeg det da som viktig å forsøke så godt det lar seg gjøre å la den allerede skrevne musikken få være nettopp det – et resultat av noe man har gjort tidligere. Fra tidligere erfaringer med innøving i band/ensemble med egenkomponert musikk, har jeg av og til opplevd det som ganske utfordrende, og noen ganger til og med hemmende, først å presentere materialet og være så tydelig som mulig med hva jeg ønsker å fokusere på som bandleder, og samtidig stå hundre prosent inne for det jeg har skrevet. Hvis man på en eller annen måte enten er usikker på det man har skrevet, eller på den andre siden, sin evne til å få formidlet til musikerne hva man ønsker å få frem med det komponerte materialet, kan man lett miste kontrollen i prosessen som kjapt utvikler seg innad i gruppen/ensemblet. Er man ikke tydelig og sikker nok som bandleder, yter man heller ikke komposisjonene/arrangementene¹⁶⁷ den rett og respekt de forhåpentligvis fortjener. Samtidig kan det være en befrielse å la innøvelsen av forhåndskomponert materiale få gå sin egen gang, og at man som bandleder tar et skritt tilbake/til siden, og lar musikkformingsprosessen få forme seg selv, gjennom god kommunikasjon og en ”gi og ta” innstilling/mentalitet hos hver enkelt utøver i ensemblet. En god leder innehar også kvaliteten det er av og til å sette sitt eget ego og sine egne overbevisninger og ”sannheter” tilside, og å klare å veie og å se eventuelle initiativ og ideer fra andre i ensemblet som noen ganger potensielt mer hensiktsmessige, og kanskje til og med bedre enn ens egne opprinnelige ideer – uansett hvor gode disse er. Flere hoder tenker ofte bedre enn ett – vel å merke hvis dialogen og dynamikken imellom dem er åpen og god.

Ettersom utgangspunktet for innøving av alt materiale til CDen var Esters og mine tekster og melodier, samt mine harmoniseringer og arrangementer, opplevde jeg også en meget sterk tilknytning til dette forhåndskomponerte stoffet, allerede før vi begynte innøvingsarbeidet. Som bandleder tok jeg da automatisk noen grep, for å forsøke å unngå et alt for følelsesmessig forhold til stoffet, slik at den tilmålte øvingstiden hele ensemblet hadde sammen skulle bli mest mulig effektiv og fruktbar. Blant annet forberedte jeg meg mentalt, som nevnt over, på at låtene og arrangementene i innøvingssituasjonene skulle kunne få utvikle seg i ulike retninger, avhengig av hvordan hver enkelt musiker, og gruppen til sammen tolket det komponerte materialet. Jeg gjorde også det jeg kunne for at det komponerte/arrangerte materialet skulle bli så klart, tydelig, forståelig og generelt som mulig, før det ble presentert for musikerne, og materialet ble øvd inn. Ideelt sett ønsket jeg da å ha full kontroll på alle noter og partitur, og kunne alt innhold i dem så å si utenat, i god tid før øvelsene. Gjennom dette ønsket jeg å kunne/kjenne arrangementene mine såpass godt, at jeg ikke skulle behøve å bruke unødvendige energi på enkeltdeler eller enkelte musikalske bestanddeler på annen måte enn for å forklare musikerne hva jeg hadde tenkt i forhold til hvordan frasering, buestrøk, dynamiske

sante. Men her opplever jeg at det er viktig å poengtere hvilke sammenhenger det er snakk om, og hvordan jeg har forholdt meg til mine ulike roller og sammenhengene imellom disse, i praksis

¹⁶⁷ Enten komponisten/arrangøren er en selv, eller en annen

variasjoner/forskjeller, temperamentsforskjeller i det musikalske uttrykket og så videre skulle gjennomføres. I tillegg forberedte jeg meg selvfølgelig så godt som mulig som sanger, pianist og akkompagnatør for Ester og meg selv, for å bruke minst mulig energi på eventuelle utfordringer innenfor disse områdene, og isteden ha et tydelig hovedfokus på arrangementene og samspillet innad i ensemblet. I løpet av de forholdsvis få tilmålte øvelsene vi fikk sammen som ensemble, valgte jeg altså bort å fokusere hovedsakelig på sang, stemmebruk og sang/tekstformidling, og satte min lit til at disse sidene av arbeidet, organisk skulle bli en naturlig del av det helhetlige musikalske uttrykket.

I forbindelse med innøving av materialet til *Vardag*, ble jeg nødt til å prioritere hvilke roller jeg skulle fokusere på, noe *sangeren* dessverre tidvis ble litt lidende av¹⁶⁸. Jeg hadde rett og slett verken tidsmessig eller musikalsk overskudd nok til å være på topp innen alle rollene, i forhold til hvordan øvelsene utviklet seg. Men heldigvis opplever jeg i dag at det jeg erfarte som en type utfordrende rollesjonglering jeg selv ikke opplevde jeg kunne mestre fullt ut der og da, har hjulpet meg mye i min generelle musikalske utvikling. Blant annet er jeg helt sikker på at erfaringene her har utviklet min evne til å oppfatte flere og flere potensielle lag og nivåer i musikalsk samspill, form og innhold¹⁶⁹. I tillegg har jeg gjort meg svært nyttige erfaringer i forhold til å være musikalsk ansvarlig for et såpass, på alle måter omfattende og utfordrende prosjekt Ester & Andreas viste seg å bli. Her tenker jeg på alt fra konkret musikalsk håndverksmessig kunnskap og kompetanse innenfor alle mine roller, til kunnskap, kompetanse og strukturforståelse av hva det innebærer å forberede/lede øvelser, ha god oversikt over alt aktuelt stoff, og hva som kreves for å kunne lage musikk i et stort ensemble. Som en konsekvens av alt dette, har jeg også opparbeidet meg en bedre forståelse av hva som bør forventes av en musikalsk leder generelt, og selvfølgelig i forhold til lignende ensembler som Ester & Andreas' nimusikers ensemble.

Som musikalsk leder av ensemblet Ester & Andreas, ble jeg selvsagt også nødt til å ta hensyn til mine muligheter og begrensinger som sanger og pianist – og ikke minst forholdet imellom *sangeren* og *pianisten* i musikalsk fremførelse. Noen av utfordringene som fulgte med sanger/pianistrollen har jeg vært inne på i flere ulike sammenhenger, men i dette avsnittet, der bandlederrollen er i fokus, ser jeg det som avgjørende å komme litt nærmere inn på hvordan jeg som musikalsk leder forholdt meg til meg selv som sanger/pianist. Allerede i komposisjonsprosessene, og videre i forbindelse med arrangering av låtene, tok jeg tydelige hensyn til hvordan jeg fungerer som sanger/pianist. Som den observante lytter vil høre, og som jeg har vært inne på tidligere, fungerer pianospillet på *Vardag* i stor grad som et slags bindeledd imellom komposisjonene/arrangementene og samspillet innad i ensemblet. Bandlederrollen og pianisten går på mange måter hånd i hånd her, der pianospillet i stor grad leder og styrer samspillet i praksis. Dette er, som jeg ser det, også i stor grad med på å skape den helheten jeg

¹⁶⁸ Denne på mange måter uønskede nedprioriteringen av blant annet sangtekniske utfordringer og løsning, hadde, som jeg kommer inn på nedenfor, også en klar sammenheng med samspillet imellom sangeren og pianisten

¹⁶⁹ Jmf. Intervju/samtale med Sidsel Endresen i forhold til å høre/oppfatte ulike nivåer i musikk og samspill

opplever at Esters og min musikk innehar. Men i tilfellet CDen *Vardag*, ser jeg også at *pianistens* styrende rolle, er med på å begrense musikken på en ikke alltid hensiktsmessig måte. Hadde jeg hadde større teknisk overskudd som pianist, ville nok også det helhetlige musikalske uttrykket innehatt større variasjon, og musikken ville sannsynligvis tidvis vært mer leken og ledig. Ideelt sett skulle jeg gjerne tilført en litt større grad av lekenhet i både pianospillet og samspillet innad i ensemblet, i forbindelse med innspillingen. Men som kjent får man bruke det man har, og gjøre det beste man kan ut av det. Jeg som pianist har i alle fall utviklet meg mye i forbindelse med Ester & Andreas, og på sikt er jeg overbevist om at denne utviklingen vil være svært nyttig for meg, både som pianist og bandleder generelt.

Kombinasjonen av å synge og spille piano samtidig, har jeg tidvis opplevd som en stor utfordring. Gjennom mitt litt stive pianospill hemmes også stemmebruken delvis i gjerningsøyeblikket. Ettersom jeg som pianist er nødt til å konsentrere meg mye for å spille tilnærmet slik jeg ønsker, forsvinner også en del fokus bort fra sangen. Dette er ikke alltid like gunstig for musikken og tekstformidlingen, samtidig som kombinasjonen av sang og pianospill åpenbart også gir et tettere og mer organisk samspill imellom de to instrumentene, enn hvis jeg som sanger hadde blitt kompet av en annen pianist. Igjen ser jeg på dette som en utfordring der man mister visse kvaliteter, og på den andre siden oppnår noe man ellers ikke ville fått. En av de viktigste lærdommene jeg har fått ut av denne situasjonen, er i alle tilfeller at jeg har blitt nødt til å akseptere begrensningene mine som sanger/pianist, og våge å stå for det musikalske uttrykket jeg faktisk får frem gjennom denne kombinasjonen. Jeg vet etter hvert med meg selv at det jeg får til som sanger/pianist har en egenverdi i seg selv.

10.5 SANGERROLLEN – I ET LITT STØRRE PERSPEKTIV

Omstendighetene rundt sangerrollen jeg har hatt i prosjektet Ester & Andreas, summerer på mange måter opp mye av det fokus og det prosessarbeidet jeg har vært inne i, ikke bare i løpet av årene ved KMH, men de siste seks-syv årene. Som sanger i dette prosjektet har jeg, som jeg tidligere har kommet inn på flere ganger, parallelt med sangarbeidet stått overfor mange andre ulike utfordringer. I og med at jeg har hatt mange ulike, krevende roller i prosjektet, har jeg blitt nødt til å utfordre meg selv, og tenke nytt hele tiden – også som sanger. Dermed ble det etter hvert mer og mer åpenbart for meg at sangerrollen min i dette prosjektet på mange måter gikk ut på å jobbe mot en sangerrolle i en langt bredere forstand, enn hvis jeg kun skulle ha sunget egenskrevet musikk, eventuelt sunget andres musikk. Men nettopp denne kompleksiteten og mengden av ting å forholde seg til jeg har stått overfor som sanger her, har også vært den kanskje viktigste drivkraften og motivasjonen underveis, igjen – også som sanger. Ettersom mitt overordnede mål hele tiden har vært å utvikle meg mest og best mulig som sanger, musiker og komponist, har jeg også fokusert tydelig på en helhetlig utvikling, der sangeren i stor grad også har vært en tydelig del av helheten i samspillet, i tillegg til enn en sanger i

front av et ensemble. Denne grunnleggende innstillingen har blant annet tatt med meg fra flere av mine største musikalske forbilder¹⁷⁰, samtidig som jeg som tidligere instrumentalist helt klart har hatt et tydelig fokus på helheten i lydbildet og samspillet innad i ensemblet. I arbeidet med Ester & Andreas, samt i mitt arbeid med friimprovisasjon, har jeg da blitt mer og mer overbevist om at jeg må bruke min instrumentale erfaring og tankegang så konstruktivt som mulig. Tiltross for min noe brokete historie som trompetist, sitter jeg igjen med mange viktige erfaringer fra årene med mye trompetspilling, og deretter mitt svært dedikerte og møysommelige arbeid for å nærme meg musisering på messinginstrumentet igjen. Gjennom prosessen som begynte med at jeg ikke klarte å spille trompet lenger, frem til avsluttet utdanning som sanger ved KMH, sitter jeg igjen med en del kvaliteter jeg vet er avgjørende i det lange løpet – også med tanke på min fremtidige musikalske utvikling. Jeg tenker da blant annet på evnen til ikke å gi seg hvis man møter motstand underveis, og å hele veien sette opp delmål for seg selv, samtidig som man klarer å fokusere på prosessutvikling istedenfor de letteste, og i mange tilfeller, minst slitsomme løsningene. I dette arbeidet har jeg valgt å bruke mulighetene og begrensningene mine som utfordringer til min egen fordel.

Underveis i min utdanning som sanger, også i løpet av årene i Stockholm, har en av de viktigste utfordringene vært å akseptere den situasjonen jeg har vært i/er i, og på mange måter å kapitulere overfor de ønsker, mål og pretensjoner jeg tidligere blant annet har hatt som trompetist, sanger og komponist/arrangør. I arbeidet med Ester & Andreas har det helt klart vært en utfordring for meg som sanger å forsøke så godt det har latt seg gjøre, å gi slipp på alt fra min tidligere musikalske utvikling jeg underveis i prosjektprosessen har opplevd som begrensende på en negativ måte. Samtidig har jeg latt de generelle musikalske kvalitetene og styrkene jeg anser at jeg faktisk har, få lede an i prosessen på bekostning av tidligere etablerte ”sannheter”/egne oppfatninger om hvordan mitt musikalske uttrykk, min musikalske estetikk og mine musikalsk-estetiske rammeverk dermed *skulle* være.

På mange måter oppsummerer arbeidet som sanger i forbindelse med Ester & Andreas som sagt hele min musikalske utvikling frem til i dag. Jeg tenker videre blant annet på at arbeidet som sanger her i veldig stor grad har handlet om mentale og følelsesmessige utfordringer, og faktisk i mindre grad rent fysiske og tekniske sådanne. Som jeg ser det, har jeg alltid hatt de fysiske forutsetningene som skal til for å bli en dyktig sanger og vokalist i bredere forstand, imens begrensningene først og fremst har hatt sin grobunn i mentale og følelsesmessige utfordrende sider ved meg som person. Arbeidet Ester og jeg gjorde i og etter undervisningen med Rolf Christianson har vært helt avgjørende her, og ikke minst at jeg gjennom samarbeidet med Ester, virkelig har oppdaget slagkraften i å fortelle hverdagslige historier i musikalske sammenhenger, på en enkel og direkte måte. Som sanger har jeg dermed generelt helt klart fokusert mest på tekstformidling og et helhetlig musikalsk fokus, der sangen i like stor grad er en del av det totale lydbildet og det musikalske samspillet som en solist i front av

¹⁷⁰ Se avsnittet *Ideer om musikalsk utvikling*

ensemblet. Rent sangteknisk har jeg allikevel helt klart også utviklet meg mye i løpet av perioden ved KMH, men kanskje først og fremst i forbindelse med teknikkøvelsene og undervisningen med Gun-Britt Gustafsson¹⁷¹ og ikke minst arbeidet med friimprovisasjon.

Angående det konkrete sangtekniske arbeidet med Esters og mine låter, har det faktisk også tidvis vært vanskelig å skille rent sangtekniskarbeid, fra arbeidet mot å formidle tekstene og melodiene våre på en god, hensiktsmessig og naturlig måte. Etersom stemmeinstrumentet så ekstremt direkte forholder seg til både kropp, følelser, tankekraft og intellektuell og mental kapasitet, kan også all musikalsk og formidlingsmessig kapasitet summeres tydelig gjennom sangerrollen min i Ester & Andreas. Utfordringen som sanger har da vært samtidig å klare å ha rett/tydelig fokus på sangerrollen, midt i spenningsfeltet imellom Esters og mine låter, arrangementene, kombinasjonen av egen sang og pianospill, og ikke minst samspeillet med de andre musikerne i ensemblet.

I friimprovisasjonsarbeidet har jeg som nevnt tillatt meg selv å leke og forske på stemmeinstrumentets muligheter, og derigjennom indirekte åpnet opp for nye muligheter og variabler i forhold til både fysiske, mentale, følelsesmessige og generelle musikalske aspekter jeg tidligere ikke har hatt mulighet til å benytte meg av i praksis. I forhold til friimprovisasjonsarbeidet har kanskje den viktigste lærdommen i forhold til sangerrollen i Ester & Andreas, vært at jeg i sistnevnte tilfelle dermed har tillatt meg i mye større grad *ikke* å ta sangerrollen og stemmen som instrument altfor høytidelig.

Her er det viktig å presisere at jeg samtidig ser på uttrykket *høytidelig*, og i verste fall selvhøytidelighet eller selvtilfredshet, i denne sammenheng for meg er *motstykket til seriøsitet*. For meg er det en klar likhet imellom en tydelig *ydmuykhet* overfor sine arbeidsoppgaver, og det å gå løs på arbeidsoppgavene med en seriøsitet, i størst mulig grad blottet for selvhøytidelighet, og til en viss grad selvtilfredshet.

Disse idealene har vært ledende i alt arbeid jeg har gjort ved KMH, og de vil forhåpentligvis fortsette å være ledende i alt mitt fremtidige musikalske arbeid – så lenge idealene ikke går over i nettopp en eller annen form for selvtilfredshet eller selvgodhet i seg selv.

For å illustrere noe av det konkrete arbeid jeg har gjort som sanger i prosjektet Ester & Andreas, og derigjennom hvilke idealer jeg har strebet etter å leve opp til, ønsker jeg å tydeliggjøre ved å bruke soloinnspillingen av ”Dråpeglass” som eksempel. For meg fremstår utfordringen i en situasjon som denne, å klare å ballansere et så klart indre, ærlig fokus som mulig, ut ifra situasjonen – med et like tydelig utenifra og inn fokus, slik at man ikke famler i mørke, og roter seg bort i sin egen ”inderlighet”.

¹⁷¹ Utbyttet av undervisningen med Gun-Britt Gustafsson er tidligere presentert i avsnittet *Sangeren*

Altså: I innspillings situasjonen sitter jeg alene ved pianoet, musikalsk, mentalt og emosjonelt naken, med et overordnet mål om å formidle tekst, melodi, klanger og musikalsk form på en enkel og direkte måte. Samtidig ser jeg det som nødvendig i nedstrippede situasjoner som dette, å klare å ha en viss distanse til sin egen situasjon og den musikken man skal formidle via mikrofoner og kabler inn i innspillingsprogrammet på PC-en i studioet. Som jeg har vært inne på flere ganger, og som Sidsel Endresen snakker om i intervjuet/samtalen, ser jeg det som nødvendig for meg å klare å ha et *utenifra og inn perspektiv* i utøverøyeblikket, i et forhåpentligvis dynamisk vekselspill med et sterkt fokus *innenifra og ut*.¹⁷² Tiltross for at denne typen dynamisk og åpent, men samtidig tilstedeværende fokus muligens er enda viktigere i konsertfremføringssituasjoner¹⁷³, er jeg overbevist om at det også er helt avgjørende med denne typen fokus i innspillings situasjoner. Dette for at jeg skal kunne nærme meg noe jeg opplever som et ærlig og genuint uttrykk som utøver, samtidig som at jeg ikke forsvinner inn i noe som lett kan lede til et mørkt rom av føleri og blind famling i private følelser. Hvis man som utøver (ulykkeligvis) skulle havne i et mørkt rom som dette, kan man av og til naturligvis klare å bruke følelsene her til noe konstruktivt, men da blir man åpenbart nødt til samtidig å se seg selv utenifra. Tiltross for at jeg er overbevist om at man i en musikalsk utøvende situasjon er nødt til å se seg selv både innenifra og fra utsiden, sier jeg derimot ikke at man ikke bør kjenne og erkjenne sine egne private følelser. En følelsesmessig overflatisk utøver tror jeg automatisk og intuitivt vil bli avslørt av sine eventuelle lyttere – dog kanskje ikke på et bevisst plan fra lytterens side. Her kommer uttrykket ”ferdiggrått” naturlig inn, og der man på et tidligere tidspunkt enn fremføringssituasjonen har gått inn i, og konfrontert seg selv med sine egne følelsesmessige utfordrende elementer i forbindelse med den musikken man senere skal fremføre. I den senere fremføringssituasjonen er man da forhåpentligvis følelsesmessig sterk, og ikke verken følelsesmessig ignorant/avstumpet – eller på den andre siden, fortapt i sitt eget føleri og sine egne, private følelser i forhold til det tekstlige og musikalske materialet man fremfører.

Som jeg ser det, ligger utfordringen for en potensielt troverdig utøver i å klare å ballansere sin egen mentale, følelsesmessige og fysiske innsikt i seg selv, med en type tilstedeværelse i fremføringssituasjonen der man har mulighet til å ballansere sitt eget ego i forhold til de omstendighetene man står overfor i øyeblikket¹⁷⁴. I øyeblikket er man som utøver, enten man vil eller ikke, nødt til samtidig å forholde seg til det musikalske materialet man skal forvalte og eventuelle medmusikere og musikalske roller innad i ensemblet – og på den andre siden de musikalske instrumentene og eventuelt elektronisk utstyr i ulike varianter¹⁷⁵, rommet og scenen man befinner seg i/på og eventuelle lyttere/publikum.

¹⁷² Side 128, avsnitt 3 i *Intervju/samtale med Sidsel Endresen*

¹⁷³ Der man i større grad enn i studio blir nødt til å forholde seg til-, og å kommunisere med lyttere/publikum

¹⁷⁴ Se sammenheng med Nachmanovitchs beskrivelse av en persons forhold til eget ego (Nachmanovitch 2004:126), her i teksten presentert i avsnittet *Improvisasjon*

¹⁷⁵ Alt fra PA-anlegg, mikrofoner, kabler, flygelet eller trommesettet på stedet og så videre

10.6 CDEN *VARDAG* – AV OG MED ESTER & ANDREAS

Da tiden kom for innspilling av CDen, høsten 2009, var Ester og jeg veldig spente, inspirerte og innstilte på å få gjennomført innspillingsøktene på best mulig måte. Man kan si at våre ønsker og forhåpninger ble *delvis* innfridd. Ut ifra våre inntil da forholdsvis begrensede innøvingsmuligheter samt for få konserttilfeller med ensemblet, kom vi, etter både Esters og min oppfatning, tilslutt i mål med et respektabelt resultat. Men med et mer ideelt utgangspunkt, med flere øvelser og konserter som bakgrunn, hadde vi åpenbart fått ut mer av det potensialet jeg opplever den komponerte/arrangerte musikken vår i utgangspunktet innehar. Samtidig er det viktig for meg å poengtere at uten de aktuelle forholdene Ester og jeg ble nødt til å forholde oss til, med tidsfrister/rammer, hver enkelt musiker og deres muligheter og begrensninger¹⁷⁶ – både konkret musikalske og tidsmessige/prioriteringsmessige, ville vi ikke sittet igjen med den CDen vi tross alt er mer enn fornøyde med å kunne presentere. De enkelte begrensningene, og ikke minst summen av begrensningene, har på mange måter vært nesten like inspirerende for meg å jobbe ut ifra og i forhold til, som de mulighetene vi har fått. Alle rammer og forutsetninger vi i og med prosjektet som helhet ble nødt til å forholde oss til, fungerte som essensiell inspirasjon og positivt ladet press i like stor grad for oss begge, som kilde til frustrasjon og utilfredshet. For min egen del er som sagt også prosessarbeid, og det jeg sitter igjen med etter å ha gjennomført deler av en prosess som denne, minst like viktig som det konkrete resultatet CDen *Vardag* er.

Som i tilfellet med Backer/Karlsson duos *1*, er også *Vardag* naturlig nok ett resultat av hvordan musikken til Ester & Andreas kan høres ut, og ikke minst en dokumentasjon på hvor langt vi hadde rukket å utvikle oss, et års tid etter at Ester og jeg begynte vårt samarbeid.

Albumet ble spilt inn i to omganger – en i oktober 2009 og en i januar/februar 2010, og deretter mikset, klippet og mastret i løpet av februar/mars 2010. Opprinnelig hadde Ester og jeg planlagt kun *en* omgang i studio, men av ulike grunner, som jeg kommer inn på nedenfor, ble vi nødt til å gå mange flere runder med oss selv og materialet enn vi først hadde forestilt oss. Men samtidig var Ester og jeg hele tiden veldig klar over at utfordringene disse rundene førte med seg på sikt helt sikkert vil betale seg. Virkelighetserfaringer med produksjon av en CD med ett såpass omfattende prosjekt, med forholdsvis lite tid til rådighet, som Ester & Andreas har vært, er uvurderlig kunnskap for meg i dag. At både Ester og jeg hele tiden var like motiverte og innstilte på å fullføre CD-prosjektet, tiltross for at vi i denne prosessen fikk utfordret både oss selv og hverandre nært opptil hva vi kunne tåle, er noe vi begge har lært enormt mye av. Med erfaringene fra produksjonen av *Vardag* i bagasjen, stiller jeg klart mye sterkere neste gang jeg går løs på en prosess med egen utgivelse – med Ester eller med andre prosjekter jeg kommer til å jobbe med i årene som kommer. Som jeg kommer inn på i forbindelse med CD-slippet/eksamenskonserten, hadde også rundene Ester, jeg og musikerne ble nødt til å gå i

¹⁷⁶ Ester og meg selv inkludert

forbindelse med CD-produksjonen, en positiv effekt på hvordan musikken fungerte underveis i CD-slippet/eksamenskonserten. I forhold til produksjonen av CDen *1* med Backer/Karlsson duo, der vi kun var to personer involvert, har produksjonen av *Vardag* på mange måter ført med seg ett mye større spekter av typer erfaringer, og en større kompleksitet enn i det første tilfellet. På den andre siden, sto Daniel Karlsson og jeg, som nevnt i avsnittet om CDen *1*, overfor en del utfordringer gjennom at vi nettopp *bare* var to stykker¹⁷⁷.

Hele første innspillingsomgangen med Ester & Andreas-ensemblet ble som sagt av ulike anledninger preget av tidspress. For min egen del opplevde jeg som sagt i tillegg veldig tydelig utfordringene i forhold til mine mange roller som komponist, tekstforfatter, arrangør, sanger, pianist, bandleder, dirigent og produsent. Dette resulterte da blant annet i at jeg ikke klarte å fokusere tilfredsstillende nok¹⁷⁸ på rollen som sanger – både i innøvningsfasen før vi gikk i studio, og i forbindelse med selve innspillingen. Stemmen er tross alt mitt hovedinstrument, og formidlingen med og bruken av den, burde muligens ligget litt lenger frem i bevisstheten min i første innspillingsomgang. Denne mulige feilprioriteringen hang også klart sammen med den nevnte konflikten imellom sangeren og pianisten i meg¹⁷⁹, i tillegg til at min måte å synge på i forbindelse med Ester & Andreas (og generelt ellers) åpenbart har en sammenheng med min tidligere instrumentale bakgrunn. Som sanger fokuserer jeg ganske automatisk og intuitivt i stor grad på liknende måte som jeg gjorde da jeg var instrumentalist, i forhold til frasering, klangbehandling, dynamikk og så videre. På mange måter kan man si at jeg fortsatt er trompetist – men med stemmen som instrument, på godt og vondt. Gjennom første runde i studio, med rollesjonglering i fokus, ble jeg enda mer klar over hvor langt inne min instrumentale bakgrunn sitter i kroppen og hodet på meg, enten jeg vil eller ikke. Men denne egenskapen er det selvfølgelig opp til meg å benytte meg av på en god, konstruktiv og kreativ måte – noe jeg i større grad fikk til i forbindelse med omgang to i studio.

Min bakgrunn som pianist er som sagt ikke all verden, og flere av låtene var forholdsvis vanskelige for meg å spille på piano – i sin relative enkelhet, i tillegg til at jeg sto overfor en del utfordringer i forhold til samspill med resten av kompet og ensemblet generelt. I arrangementene hadde jeg videre også, som sagt, lagt opp til at pianospillet skulle være det som på mange måter bandt sammen samspeillet. Allerede første dag i første innspillingsrunde, ble det som følge av dette veldig tydelig for meg at jeg med mine begrensninger som pianist, var nødt til å fokusere mye på pianospillet i seg selv, og klarte dermed ikke å fokusere nok på sangprestasjonene samtidig/parallelt. For meg som pianist og komp-musiker hadde det ideelle selvfølgelig vært at vi for eksempel hadde hatt flere øvelser enn de vi hadde hatt mulighet til i forkant, der vi bare hadde fokusert på kompet. Sammen med diverse andre problemer/utfordringer, som jeg kommer inn på nedenfor, gjorde problemene her at vi dessverre ikke

¹⁷⁷ Jmf. avsnittet *CDen 1 – av og med Backer/Karlsson duo*

¹⁷⁸ I forhold til de kravene jeg egentlig satte til meg selv

¹⁷⁹ Se avsnittene *Bandlederrollen og de ulike rollene sett i sammenheng med hverandre, Sangeren og Pianisten*

hadde nok tid satt av til en tilfredsstillende innspilling av alt materiale i første omgang. Vi så oss altså nødt til å fullføre innspilling av CDen en gang på nyåret 2010.

I utgangspunktet ønsket Ester og jeg at vi skulle spille inn alle låtene med sang, komp, blås og strykere samtidig. Vi ønsket dermed å nærme oss – og å oppnå den type organisk samspill/kammermusisering jeg hadde forestilt meg da jeg komponerte arrangementene. Dessverre hadde vi som ensemble, da tiden kom for første innspillingsomgang, ikke begynt å nærme oss dette litt udefinierbare nivået, der man kan innta en slags improvisatorisk holdning til det skrevne materialet. Sagt på en annen måte – at musikken kan forlate notebildet, og begynne å leve innad i ensemblet, nesten av seg selv. Som del av denne problematikken møtte vi store utfordringer gjennom at strykerne ikke hadde særlig erfaring med å spille ”rytmisk musikk”¹⁸⁰ av såpass rytmisk kompleks/utfordrende grad som arrangementene mine faktisk er. Arrangementene er som nevnt også skrevet nokså utradisjonelt i forhold til vanlig praksis innen jazz/popmusikk, der strykerne gjerne først og fremst fungerer som en type klangfyll, som skal gi det opprinnelige lydbildet ett musikkdramatisk løft eller fylde, i en eller annen retning.

I alle tilfeller bestemte vi oss for å dele opp innspillingen ved å legge lag på lag: først kompet, deretter sang, saksofon/klarinet og strykere. Med denne alternative løsningen vi helst hadde villet unngå, oppnådde vi aldri helt drømmen min om kammermusisering fullt ut – med alle musikerne i tett samspill i studioet. Derimot opplever jeg det som avgjørende at jeg allerede etter den første av de tre opprinnelige dagene i studio, tok sjefsavgjørelsen om å legge instrumentgruppene lag på lag. På denne måten fikk vi i hvert fall jobbet forholdsvis effektivt ut ifra forutsetningene, og vi kom som følge av dette tilslutt i mål med en ferdig masteret innspilling, mars 2010.

I forbindelse med dagene i studio, støtte vi også på en del praktiske og organisasjonsmessige utfordringer. Men dette er på mange måter en selvfølge når mange biter skal falle på plass, og mange individer skal samarbeide innenfor ett visst tidsrom, med klare rammer i forhold til både det konkret musikalske, samt alle andre omstendigheter som følger med en innspillingssituasjon som denne. Som organisator og musikalsk leder for ett såpass stort prosjekt som Ester & Andreas, burde man selvfølgelig ideelt sett klare å takle de fleste eventualiteter og små utfordringer som dukker opp underveis, på en god og konstruktiv måte. Stort sett gjorde vi også det, men samtidig gjorde utfordringene vi møtte på at dagene med innspilling ble i overkant spenningsfylte, og både Ester, jeg og resten av ensemblet mistet dermed litt fokus på å få selve innspillingen så inspirert og god som den kunne ha vært under litt bedre omstendigheter. Eksempelvis hadde en av musikerne plutselig ikke mulighet til å være med flere timer av den tiden vi hadde avtalt¹⁸¹ - noe som selvfølgelig fikk ringvirkninger for hele innspillingssituasjonen, og de tilmålte timene i løpet av tre dager vi hadde satt av i KMHs Stora Studion. Videre opplevde vi ett noe spesielt og utfordrende ”fenomen” i forbindelse

¹⁸⁰ Relativisert ettersom begrepet ”rytmisk musikk” er problematisk som sjanger-/tradisjonsbegrensning

¹⁸¹ Her er det ikke meningen å henge ut noen, men situasjonen nevnt her er med på å illustrere hvilke utfordringer Ester og jeg møtte på i forbindelse med innspillingen

med første innspillingsomgang av strykerne, ingen av oss involverte var klar over kunne forekomme. ”Fenomenet” var på mange måter symptomatisk for den prosessen vi gikk igjennom i forbindelse med hele første innspillingsomgang, og fungerer godt som en illustrasjon over situasjonen vi befant oss i.

Altså: Etter å ha spilt inn de fleste av låtene med kompet, i selve studiorommet, var det tid for å spille inn strykerne i Lilla Salen¹⁸², som pålegg¹⁸³. Jeg befant meg i Lilla Salen som dirigent for strykerne, imens Ester satt i kontrollrommet¹⁸⁴ sammen med lydteknikker Magnus Lindström. Da vi begynte innspillingen merket vi alle sammen at det var veldig vanskelig å få til god intonasjon i forholdet mellom det innspilte kompet og strykekvartetten. Vi forsøkte flere ganger å spille inn de samme partiene, uten at det egentlig hjalp i veldig stor grad. Etter mange omganger med samme partier om og om igjen, og den tilmålte tiden var brukt opp, begynte vi å nærme oss noe vi som befant oss i Lilla Salen opplevde som brukbart, og som vi senere forhåpentligvis ville kunne klippe i og mikse til forholdsvis samstemte spor. Samtidig satt Ester og Magnus Lindström i kontrollrommet og hadde en helt annen opplevelse. For min del var det først da jeg selv hørte igjennom opptakene i kontrollrommet, at jeg hørte hvor lite rent strykepartiene klang i forhold til kompet. Jeg ble da naturligvis veldig skuffet og frustrert, og begynte virkelig å tvile på mitt eget, og alle strykernes intonasjonsgehør – som jeg trodde jeg hadde kunnet stole på i innspillingssituasjonen i Lilla Salen kort tid tidligere.

Heldigvis fikk jeg dog etter hvert slags en forklaring på hva noe av intonasjonsproblemene vi hadde hatt skyltes. I ettertid av første innspillingsomgang snakket jeg med flere bekjente musikere og komponister om problemene med innspillingen av strykearrangementene, deriblant min veileder, professor Joakim Milder. Han fortalte at han selv kjente til problemene Ester og jeg ikke hadde forstått oss på. Etersom verken strykerne, Ester eller jeg tidligere hadde erfaring med innspilling av stryk som pålegg på komp, hadde vi rett og slett gjort en tabbe. Strykerne og jeg hadde gjennomført innspillingen med øretelefoner – den ene på ett øre, med lytting til det innspilte kompet, imens vi lyttet i rommet og til samklngen innbyrdes i kvartetten med det andre øret. Vi var ikke klar over ved å lytte med ett øre til innspilt materiale, og ett ut i ett såpass stort rom som Lilla Salen, kan man få en akustisk effekt gjennom responsen fra rommet, som ikke nødvendigvis harmonerer/ballanseres med intonasjonen fra innspilt lyd/musikk gjennom lytting på ett øre. Hvis man ikke er spesielt observant på denne problematikken, kan man lett, på et ubevisst plan, internt i gruppen finne en felles, tydelig tonalitäts- og intonasjonsfølelse som kan etablere seg relativt stabilt ute av intonasjon med tonene fra det innspilte materialet. At mye resonans og eventuell etterklang i rommet man spiller inn i, ofte gir ett

¹⁸² En av to hovedkonsertscener ved KMH. Lilla Salen er et forholdsvis stort rom, formet som en forelesningssal med amfi, der setene er plassert i en halvsirkel rundt scenen nederst i midten

¹⁸³ I utgangspunktet ønsket vi å spille inn alt samtidig, men på grunn av de nevnte omstendighetene med ikke ideelle forberedelser, kom vi frem til at det beste var å spille inn kompet først, og så legge på strykerne etterpå. Låten ”Solkatt” er det eneste sporet på CDen der komp, sang og strykere er spilt inn samtidig

¹⁸⁴ Rom i et studio med miksebord, data med innspillingsprogram og så videre

galt bilde av den lyden som faktisk blir spilt inn, var jeg veldig klar over på forhånd. Men at et rom kunne ha såpass stor effekt på en felles/kollektiv oppfattelse av intonasjon på en større eller mindre gruppe med musikere, visste jeg ikke. Ettersom jeg heldigvis ble klar over feilen vi hadde gjort, i god tid før neste omgang i studio, gjorde vi åpenbart ikke samme feil igjen.

I andre innspillingsomgang, slutten av februar/begynnelsen av mars 2010, ble vi på mange måter nødt til å tenke nytt og alternativt i forhold til hvordan første omgang ble gjennomført. En forandring var at istedenfor å spille inn hele dager, med KMHs beste innspillingsutstyr til rådighet i ”Stora Studion”, gjorde vi de resterende opptakene/påleggene i det betydelig mindre eksklusive ”Semistudion”. Når det er sagt, viste det seg at også ”Semistudion” fungerte helt fint for de opptakene som gjensto, mye takket være den svært velvillige, oppofrende og dyktige Patrik Jarlestam, som etter hvert viste enorm tålmodighet med Esters og mine ønsker og krav. Patrik gikk siste året på komposisjon ved KMH 2009/10, og ved siden av studiene jobbet han som amanuens ved skolen, blant annet i ”Semistudion” som lydteknikker. Patrik engasjerte seg etter hvert også veldig i prosjektet, og uten hans velvillige hjelp hadde vi etter all sannsynlighet ikke kommet i havn med den ferdige CDen i tide til det planlagte CD-slippet/eksamenskonserten den 24. april.

Første og viktigste post på programmet i den avsluttende runden i produksjonen av *Vardag*, var å spille inn brukbare tagninger av strykearrangementene. Med lærdommene fra forrige runde, samt at vi hadde gjennomført flere øvelser med strykekvartetten separat, gikk det hele heldigvis bedre enn ved forrige forsøk. Men også denne gangen ble vi nødt til å gjøre enormt mange tagninger før vi kunne si oss såpass fornøyde at vi visste det skulle være mulig å mikse og klippe det tidligere innspilte materialet og det nye sammen, til ett respektabelt resultat. I ferdigstillingen av CDen skulle det vise seg at nettopp miksing og klippingen av de ulike taggingene til hele spor på mange måter var hoveddelen av jobben. Etter at vi hadde spilt inn strykekvartetten og de resterende vokalsporene, satt Patrik, Ester og jeg utallige timer ved miksepulten i ”Semistudion”, og forsket oss frem til det ferdige resultatet. Hadde vi som ensemble i første omgang klart å spille inn materialet kollektivt direkte, uten pålegg, ville miksingsprosessen åpenbart ha vært mye enklere, og tatt mye kortere tid å gjennomføre, men vi gikk løs på den utfordringen vi faktisk sto overfor med friskt mot og stor iver. Vi *skulle* oppnå absolutt best mulig resultat ut ifra den situasjonen vi befant oss i!

Underveis i innspillings- og mikse-/klippeprosessen fungerte Ester og jeg som produsenter, der vi tok utallige større og mindre avgjørelser – og Patrik gjorde som sagt sitt ytterste for å tilfredsstille våre ønsker og behov. Hans ydmyke, dedikerte og respektfulle holdning i forhold til materialet generelt, men også arrangementene mine spesielt, var for min del også en viktig grunn til at jeg tross all motstand vi inntil da hadde møtt i innspillingsprosessen, fikk god tro på at jeg kom til å bli tilfreds med helheten på CDen tilslutt. Samtidig kom Patrik selv med mange gode forslag og ideer, spesielt i forhold til miksingdelen av arbeidet. Gjennom samarbeidet med ham, på samme måte som med

samarbeidet med Daniel Karlsson, ble jeg enormt fasinert av alt man kan få til i et lydstudio – med en viss kunnskap som lydteknikker, og selvfølgelig grunnleggende godt fungerende utstyr i form av blant annet mikrofoner, kabler, stativer, lydisolasjon, miksebord og ikke minst gode og anvendelige dataprogrammer. Sett fra en lydteknikers vinkel begynner på mange måter arbeidet med en CD først etter at siste lyd er ferdig innspilt, og musikerne har gjort sitt. Esters og mitt arbeid med CDen var da heller ikke over, som jeg kommer inn på nedenfor.

Det var også i løpet av klippe/mikse/mastere-prosessen Ester og jeg kom frem til den endelige rekkefølgen på sporene på CDen. Vi tok da blant annet hensyn til hvordan de ulike ferdige sporene fungerte i forhold til hverandre og helheten på CDen, slik at CDen i seg selv fungerer som en slags storkomposisjon, der hvert enkelt spor forhåpentligvis tydeliggjør og styrker hverandre. Allerede i komposisjons og arrangeringsprosessen fokuserte jeg som sagt så tydelig som mulig på at hver enkelt låt og hvert arrangement skulle utfylle hverandre. Tidligere i komposisjons/arrangeringsprosessen hadde jeg klare ideer om hvordan de ulike sporene ville fungere i forhold til hverandre. Men man kan allikevel si at komposisjonsprosessen ikke var helt ferdig før den endelige rekkefølgen på *Vardag* var fastbestemt. Det var først da den ferdig mastrede CDen ble sendt av gårde til trykking, at den endelige storformkomposisjonen var avsluttet, og skrevet i stein. Her overlappet rollene mine som komponist, arrangør og produsent hverandre tydelig, på lignende måte som i tilfellet med Backer/Karlssons CD 1.

Vardag ble bestående av sporene (i rekkefølgen de finnes på CDen): ”En minnesbit”, ”I köket”, ”Dråpeglass”, ”Vardag”, ”Solkatt”, ”Kristaller”, ”Salt kaffe”, ”Kärring”/”Kasper två”, ”På näsan – retro” og ”Från hjärtat”. Med denne rekkefølgen ønsket vi blant annet å skape en dynamisk helhet, i forhold til både generell dynamikk, instrumentasjon, tekster og tekstfremførelse, tekstur og auditiv intensitet, musikalsk og tekstformidlingsmessig temperament og de enkelte sporenes lengde blant annet. I tillegg stolte vi også på en generell intuitiv opplevelse av hvordan de ulike sporene ville fremstå i forhold til hverandre – med andre ord, magesfølelsen vår fikk også være med å styre valgene vi tok. Vi ønsket gjennom dette i størst mulig grad å la ”storformkomposisjonen” få puste og leve ett eget liv, med hvert enkelt spor fungerende som innhold i storformen i like stor grad som enkeltpor i seg selv.

Både i forholdsvis god tid før, og etter at den mastrede CDen ble sendt til trykking, arbeidet Ester og jeg naturlig nok også oppimot trykkeriet, distributør, presse, mulige lokaler for CD-slipp og selvfølgelig vår meget dyktige CD-cover designer Robin Olsson. Vi endte tilslutt opp med en avtale med det svenske firmaet Musichelp/Musicbase¹⁸⁵, som mot en relativt billig penge tok seg av både trykking og fysisk (i Sverige) og digital distribusjon (i Norden og Europa) av CDen. Ut ifra den prisen Ester og jeg hadde mulighet til å betale, gjorde Musichelp/Musicbase derimot ingen jobb oppimot media, så Ester og jeg gjorde det vi kunne av pr-arbeid, som å sende ut CDen til alt av media i Sverige,

¹⁸⁵ www.musichelp.se

og delvis Norge, vi oppfattet som relevante for vår del. Ettersom verken Ester eller jeg hadde enorm erfaring i arbeid oppimot musikkpresse, resulterte vårt pr-arbeid ikke i noen spesielt stor oppmerksomhet i media. Men vi fikk i hvert fall etter hvert noen fine anmeldelser, og vi ble invitert til Sveriges Radio, Uppsala, for intervju og presentasjon av CDen dagen før CD-slippet. Erfaringene jeg sitter igjen med etter arbeidet vi gjorde oppimot media, er i tillegg til det konkret musikalske, naturligvis også meget relevante for det meste av de musikalske prosjektene jeg kommer til å arbeide med i fremtiden. I arbeidet Ester og jeg gjorde oppimot media, benyttet vi oss også av såkalt ”sosiale medier”, som Myspace, Facebook og Twitter, og laget presseskriv med blant annet flotte bilder av fotografen Mikael Almehag.

Når det gjelder Robin Olssons CD-cover design, er både Ester og jeg svært fornøyde, og etter min oppfatning speiler coveret musikken vår på en veldig fin og enkel måte. Jeg oppfatter Robins sparsommelige tegninger på lignende måte som jeg oppfatter sporene på CDen: de forteller små, enkle historier – med lettere abstrakte tilsnitt, som forhåpentligvis vil vokse gjennom opplevelsene hos den/de som opplever dem.

10.7 CD-SLIPP/EKSAMENSKONSERTEN MED ESTER & ANDREAS

Ester og jeg ønsket i forbindelse med slippet av CDen *Vardag*, og eksamenskonserten for komposisjonsdelen av mitt arbeid ved KMH, å arrangere en minifestival, der vi i tillegg til å spille sammen gjorde hver for oss gjorde vår egen konsert. For min del gjorde jeg da den nevnte konserten med Alexander Zethson og Erik Carlsson, og Ester hadde sin eksamenskonsert ”Punkt.”

”Ester & Andreas’ Musikfest!” gikk av stabelen den 24. april, 2010, på TeaterStudio Lederman i Stockholm – et meget fint og trivelig lokale, med en unik atmosfære. I tillegg kom det mye publikum, og vi opplevde en sjeldent god respons fra de fremmøtte. Forutsetningene var dermed meget bra for at vi skulle få til en minnerik kveld, og en verdig feiring av alt arbeid vi gjennom ett og et halvt år hadde lagt ned i prosessen i forbindelse med produksjonen av vår CD, fra begynnelse til slutt.

Konserten ble også en befrielse på mange måter, og det var som jeg har vært inne på, helt tydelig at rundene i studio hadde gjort sitt til at hver enkelt musiker i ensemblet da var mye tryggere på sine respektive stemmer og innsatser. Arrangementene og musikken generelt fløt mye bedre enn noen gang tidligere i livesammenheng, og vi som ensemble begynte tidvis å nærme oss den type improvisatorisk holdning til materialet jeg i utgangspunktet ønsket meg. Samtidig opplevde jeg for min egen del at jeg gjerne kunne ha hatt et litt bedre fokus, og en større ro i min sang og mitt pianospill. Dette har som jeg ser det sammenheng med at jeg rett før denne konserten hadde gjennomført triokonserten med Alexander og Erik, som krevde et ganske annet type fokus rent musikalskhåndverksmessig. Det ble

dermed ganske krevende å skifte fokus fra åpne strukturer og friimprovisasjon til den type ferdigkomponerte låtstrukturer Ester og jeg jobber med. Samtidig er det blant annet nettopp denne type endringer i musikalsk fokus jeg ønsker å fokusere inngående på fremover, og derigjennom gjøre veien kortere for meg selv fra det friimproviserte til det komponerte og arrangerte. I så måte var denne kvelden en meget god og nyttig erfaring for min del.

Selve konserten ble gjennomført med låtene i den rekkefølgen som de forekommer på CDen, med den nyskrevne låten ”Tyst i huset” som ekstranummer¹⁸⁶. Dette ønsket Ester og jeg å gjøre både for å fremme og tydeliggjøre CDen i seg selv, den intense prosessen vi hadde gått igjennom før det endelige resultatet forelå, og ikke minst for å feire både CDen og prosessen frem til da, med såpass mye ærbødighet vi hadde mulighet til å frembringe ut ifra situasjonen.

I og med ”Ester & Andreas’ Musikfest” ønsket Ester og jeg også å lage en konsertfilm, som vi, i tillegg til å ha som dokumentasjon for oss selv, senere ville kunne bruke i markedsføring av musikken vår, i forbindelse med å skaffe spillejobber og så videre. Til dette fikk vi god hjelp av Patrik Jarlestam med lyd, innspilling og miksing av opptakene, og Sebastian Örnemark som filmet det hele med to kameraer, og deretter, basert på Patriks lydspor lagde en DVD av det hele. Resultatet ble noe både Ester og jeg er fornøyd med – det er denne DVDen som finnes som vedlegg her.

10.8 AVSLUTNINGSVIS OM ESTER & ANDREAS

Utgangspunktet for arbeidet var de tekstene og melodiene Ester og jeg har skrevet sammen, og i forbindelse med dette etablerte vi tidlig et godt klima for utveksling av ideer, og videreutvikling av ideene til ferdige tekster og melodier vi begge kunne stå inne for, og var fornøyde med.

I forhold til andre deler av samarbeidet som planlegging og organisering har vi også hatt en god dialog hele veien, og etter hvert har vi delt mer broderlig/søsterlig på de organisatoriske oppgavene. Det er klart det tidvis har vært vanskeligere enn andre ganger, men alt i alt vil jeg si at vi har klart å løse utfordringene av ulike slag som har dukket opp underveis, på en konstruktiv og god måte. Vi har helt klart utviklet oss som duo og samarbeidspartnere, og som enkeltpersoner og sanger/musikere hver for oss. På mange måter har dette samarbeidet, med alt det har ført med seg, vært noe av det mest krevende og omfattende jeg har gjort, men også noe av det mest givende.

Tiltross for det viktige arbeidet Ester og jeg gjorde med utgangspunkt i undervisningen med Rolf Christiansson¹⁸⁷, og den undervisningen jeg ellers fikk av blant annet Gun-Britt Gustafson og Lina Nyberg, ser jeg i dag at jeg helt klart hadde enda mer å gi som sanger og tekstformidler enn det som

¹⁸⁶ For øvrig den første låten med svensk tekst jeg har skrevet alene

¹⁸⁷ Se blant annet avsnittet *Tekstforfatteren/tekstformidleren*

kom til uttrykk på CDen vår. Men med erfaringene fra produksjonen av Esters og min første CD, er jeg overbevist om at også mine vokale kvaliteter kommer sterkere til sin rett i dag, i forbindelse med Ester & Andreas-konserter og ikke minst – vår neste CD, som vi bortimot helt sikkert kommer til å lage i løpet av de neste to-tre årene.

I ettertid kan jeg enkelt si at den nevnte til dels ubevisste nedprioriteringen av sangerrollen var min egen feil – at jeg burde visst bedre og kanskje skulle ha lagt listen litt lavere i forhold til arbeidsmengde og breddefokus for meg selv, prioritert annerledes og så videre. Men det er nå en gang ikke slik jeg har for vane å fungere. Mitt hovedmål med prosjektet var, som nevnt allerede i innledningen, også å utvikle meg mest mulig innenfor mine mye omtalte musikalske roller, og å få disse rollene til å fungere så godt som mulig sammen, som en organisk helhet. Jeg er heller ikke en som velger letteste motstands vei, selv i tilfeller der jeg i etterpåklokskapens lys ser at jeg ideelt sett kunne, og muligens burde ha valgt annerledes.

Som ballanse til all selvransakelse og kritikk jeg delvis har gitt meg selv, men også indirekte enkelte av de involverte i prosjektet, kan det jo også være på sin plass igjen å nevne at vi har fått fine kritikker i flere store og anerkjente aviser/tidsskrifter for *Vardag* – så resultatet i denne omgang ble muligens ikke så verst tross alt?

11. AVSLUTNING

Tiden ved KMH har vært meget fin, intens, interessant, utfordrende, tidvis slitsom, morsom, lærerik og mye mer. Jeg har hatt mulighet til å videreutvikle meg musikalsk på ulike måter og innenfor områder jeg uten masterstudiet sannsynligvis ikke hadde hatt. Det er jeg ytterst takknemlig for. Jeg er også svært takknemlig og glad for alle som i ulike sammenhenger og på forskjellige måter har hjulpet til, slik at prosjektene mine ble gjennomført. I løpet av teksten her har det også vært viktig for meg å fremheve enkeltpersoner, som musikalske forbilder, musikere jeg har spilt med og lærere jeg har hatt oppgjennom årene, som direkte og indirekte har bidratt til at jeg har hatt mulighet til å komme dit jeg er som sanger, musiker, improvisasjonsmusiker, komponist og arrangør i dag. Jeg er åpenbart ett individ selv, men uten all inspirasjon og lærdom jeg har fått av blant annet de nevnte personer, ville jeg selvfølgelig vært en annen i dag – som musiker og individ.

Underveis i studiet og i arbeidet med mine hovedprosjekter, har jeg hele tiden forsøkt å være åpen i min holdning overfor de mulighetene og utfordringene som har åpnet seg. Jeg har som sagt også blitt veldig inspirert av å arbeide med mange dyktige musikere og fine personligheter, og ellers fått god veiledning i mitt praktiske arbeid av Joakim Milder, og i mitt skriftlige arbeid av Ragnhild Sjøgren.

Jeg har også fått god hjelp av min søster Catharina Backer, i forbindelse med denne skriftlige delen av mitt arbeid ved KMH.

I tillegg til det konkrete praktiske arbeidet jeg har gjort, og utfordringer jeg har stått overfor i forbindelse med dette, har jeg underveis gjort meg mange refleksjoner og tanker om hva jeg ønsker å fokusere på i min musikk. Denne teksten er ett resultat av disse tankene og refleksjonene, og i sammenheng med den har intervjuet med Sidsel Endresen vært spesielt viktig, i tillegg til bøkene *Improvisation – Its Nature and Practice in Music* av Derek Bailey, *Musikalisk poetik* av Igor Stravinskij, men først og fremst *Spela fritt – Improvisation i liv och konst* av Stephen Nachmanovitch. Samtidig som jeg har tatt mitt arbeid på største alvor, og i teksten her ofte omtaler dette som ”arbeid” eller ”jobb”, har jeg etterstrebet idealet som Nachmanovitch snakker om i kapitlet ”Det lekande sinnet” (fra og med side 47), nemlig å finne fram til *leken* i mitt arbeid.

Improvisation, komposition, författarskap, måleri, teater, uppfinnande, alla skapande handlingar är lek. Den är kreativitetens startpunkt i det mänskliga växandets cykel och en av de stora primära livsfunktionerna. Utan leken är inläring och utveckling omöjliga.

(Nachmanovitch 1993:47)

Ved hele tiden å forsøke i det små å utfordre seg selv og sine egne mentale, fysiske, følelsesmessige og intellektuelle ”sannheter”, ideer og overbevisninger om sitt eget musikalske virke og ”jeg”, både i samspill, komposisjon og i aleneøvingssituasjoner eller soloforestillinger, er jeg overbevist om at man kan utvikle seg veldig langt i forhold til sitt potensial som sanger, musiker eller komponist. Hva disse sannhetene/ideene/overbevisningene er eller består av, er det derimot vanskelig for meg å si noe generelt om på noen annen måte enn at jeg mener enhver musiker som ønsker å utvikle seg mot å nærme seg sitt musikalske potensial, umulig kan overse denne typen utfordringer det er snakk om her.

En del av arbeidet ved KMH, som også presenteres skriftlig i denne teksten, handler nettopp om at jeg har utfordret meg selv gjennom å jobbe med musikkens ulike grunnelementer, der det underveis i arbeidet med hovedprosjektene mine – og ikke minst i ettertid, har blitt mye tydeligere for meg hva jeg faktisk jobbet med.

Som teksten her viser, har det også vært viktig for meg å sette mine to kontrasterende hovedprosjekter oppimot hverandre, både underveis i praksis og gjennom refleksjon i ettertid. Prosjektene har på hver sin kant speilet og tydeliggjort hverandre, og hver for seg bidratt til en mer helhetlig utvikling av mitt musikalske jeg, enn jeg tror jeg hadde oppnådd ved å fokusere på enten det ene eller det andre – eller en mer direkte kombinasjon av dem begge i musikalsk praksis.

Denne erkjennelsen var også en viktig motivasjonsfaktor for meg underveis i produksjonsprosessen av CDene *Vardag* og *I*, ettersom jeg dermed klarte å opparbeide meg en viss distanse til dem begge,

samtidig som jeg underveis i begge tilfeller også ga *ett hundre* prosent av det jeg hadde av energi og fokus. Distansen bidro til at jeg aldri kom på tanken om å gi opp prosjektene, tross for at jeg møtte på mange uforutsette utfordringer underveis. Videre har denne distansen også vært viktig i forhold til at det i etterkant av mitt praktiske arbeid virkelig har gått opp for meg hvor mye musikalsk relevant kunnskap jeg i og med gjennomføringen av mine to hovedprosjekter ved KMH faktisk sitter inne med – være seg kroppslig, mental, intellektuell og/eller følelsesmessig, praktisk og teoretisk. Dette er noe man som musiker ofte har lett for å ta for gitt, muligens ettersom det ikke alltid er like lett å konkretisere sine erfaringer og kunnskaper i og om musikk i ord.

12. KILDER

Tekst

Bailey, Derek, 1993: *Improvisation – Its Nature and Practice in Music*, Da Capo Press

Nachmanovitch, Stephen, 2004: *Spela fritt – Improvisation i liv och konst*, Bo Ejeby Förlag

Stackenäs, David, 2009: *Separator. Utforskning av improviserat solospel på gitarr*, skriftlig del av masterarbete ved KMH

Stravinskij, Igor, 1991: *Musikalisk poetik*, Bo Ejeby Förlag

Musikk

Baker, Chet, 1995: *Embraceable You*, Blue Note Records

Baker, Chet, 1989: *The Best of Chet Baker Sings*, Blue Note Records

Davis, Miles, 1959: *Kind of Blue*, Columbia Records

Endresen, Sidsel, 1994: *Exile*, ECM

Endresen, Sidsel, 2006: *ONE*, SOFA

Endresen, Sidsel, 1990: *So I Write*, ECM

Endresen, Sidsel, 2004: *Merriwinkle*, Jazzland Records

Minton, Phil, 1998: *A doughnut in one hand*, FMP

Minton, Phil, 1975-1982: *Doughnut in Both Hands*, Emanem Records

Minton, Phil/Turner, Roger, 1993: *Drainage*, Emanem Records

Minton, Phil/Weston, Veryan, 1993: *Songs From A Prison Diary*, Leo Records

Sinatra, Frank, 2004: *Frank Sinatra. The Platinum Collection*, Capitol/EMI

Internet

<http://www.completevocalinstitute.com/>

<http://www.lira.se/article.asp?articleid=4336>

<http://www.musikkordboken.no/>

<http://www.philminton.co.uk/>

<http://www.side2.no/musikk/anmeldelser/article2901031.ece>

<http://www.sydsvenskan.se/kultur-och-nojen/musik/skivrecensioner/article871874/Jazzvisa--HHHH.html>

13. VEDLEGG

Innholdsfortegnelse

Tekst

Backer, Andreas, 2010: *Øvelser for friimprovisasjon*

Backer, Andreas, 2010: *Intervju/samtale med Sidsel Endresen*

Musikk og musikkfilm

Backer, Andreas/Karlsson, Daniel, 2010: *1*, Backer/Karlsson duo (CDR)

Backer, Andreas/Årman, Ester, 2010: *Vardag*, Ester & Andreas/Musicbase/Grammotex DFR (CD)

Backer, Andreas/Karlsson, Daniel/Strid, Raymond, 2010: *Eksamenskonsert 5.3.10 på Fylkingen, Stockholm* (DVD)

Backer, Andreas/Årman, Ester 2010: *Releasekonsert Vardag/eksamenskonsert 24.4.10 på TeaterStudio Lederman, Stockholm* (DVD)

Backer, Andreas, 2010: *Soloinnspilling*, Andreas Backer (CDR)

Backer, Andreas/Zethson, Alexander/Carlsson, Erik, 2010: *Live-innspilling*, Backer/Zethson/Carlsson (DVD)

Backer, Andreas, 2009: *Like the music isn't there*, Andreas Backer Trio/SABMusic/Musikklosen (CD)

13.1 ØVELSER FOR FRIIMPROVISASJON

Øvelser solo

Øvelse 1:

"Utforskning av lyd/lydlandskap" (inspirert av Anita Kaasbøll)

Man tar utgangspunkt i én bestemt lyd/ett bestemt lydlandskap man opplever som interessant, og utforsker mulighetene for musikalsk utvikling utelukkende ved hjelp av bare denne lyden/lydlandskapet.

Man tester og utvikler da både sine egne evner til å få ut ett eller annet som gir musikalsk mening av de begrensningene den spesifikke øvelsen gir i seg selv.

Man finsliper så på det begrensede materialet man har bestemt seg for, i tillegg til forhåpentligvis å oppdage potensielle nye musikalske muligheter materialet innehar i seg selv.

Dermed utfordrer man seg selv til å utføre det man til enhver tid gjør, så bra som mulig, men samtidig øver man også opp evnen til å lete i seg selv og sitt potensial i forhold til en rekke musikalske og musikalskrelaterte parametere. I tillegg øver man seg på å holde seg til en enkel idé, uten hele tiden behøve å komme opp med nye innfall for å lage musikalsk fremdrift. Noe som for mange er veldig vanskelig i praksis når man setter i gang med å improvisere uten noen bestemt musikalsk form eller rammeverk.

Som sagt opplever jeg det slik at den store utfordringen når man improviserer fritt ikke ligger i det å klare produsere mange forskjellige lyder og så videre, men snarere hva man faktisk gjør ut av den lydbanken/lydpaletten man til enhver tid har til rådighet. Her er det snakk om mange ulike prosesser som pågår samtidig: fysiske, mentale, tankemessige, følelsesmessige, estetiske betraktninger og mer eller mindre bevisste valg man gjør underveis.

Disse prosessene kan man underveis i denne og i de andre følgende øvelsene (og egentlig i hvilken som helst øvelse innen musikk eller andre kunstformer), øve seg opp i å bevisstgjøre seg overfor seg selv. For eksempel hva man til enhver tid faktisk gjør og ikke gjør, hvorfor man gjør si eller så, hvorfor man ikke gjør si eller så og så videre. Forskjellen på en så enkel øvelse som denne og hvis man øver på ett stykke av Stravinskij eller på å improvisere over en låt med ett avansert akkordskjema, er at man da tidligere i den musikalske prosessen (idé – komposisjon – utøvelse) i større grad fokuserer på musikalske bestanddeler og musikkens kjernemateriale. Man går altså direkte inn og jobber med musikalske byggesteiner, bare begrenset av seg selv og de omgivelser man befinner seg i (rommet man er i, akustikk, lyder utenifra og så videre). Man konfronterer da seg selv og sine musikalske handlinger og valg, utfordrer sin bruk av ens egen musikalske pallett (de musikalske virkemidler man som musiker har til rådighet i utførelse av musikk, eller i forsøk på å skape musikk) og bruken av ”fargene” på palletten.

Overføringsverdi i forhold til andre musikalske sammenhenger er for meg helt åpenbar, så lenge man snakker om generelle musikalske parametere, som musikalsk form (storform eller mindre former som del av en større form), klangkvalitet, melodi, harmoni, tekstur, dynamikk, rytmikk, pauser/stillhet og så videre Dette er musikalske bestanddeler man på ett eller annet plan forholder seg til uansett hvilken sjanger eller musikalske rammer man musiserer innenfor.

Som jeg opplever det har man innenfor friimprovisasjon i motsetning til innenfor andre sjangre jeg har jobbet med (og sannsynligvis er dette gjeldende for de fleste sjangre), selv uten særlig musikalsk erfaring, ekstremt stor mulighet til enhver tid å bevisstgjøre seg hva det fra grunnen av innebærer å lage noe som ligner på musikalsk form. Man lager og tolker formen på samme tid, og må hele tiden forholde seg til det man har gjort, gjør og skal gjøre i sekundene og minuttene som kommer. Man har da ingen mulighet til, som en skrivende komponist, ”å gå ut av tiden” og forandre eller finpusse på det man allerede har gjort osv, eller som utøver, å øve inn og finpusse på ett allerede ferdigkomponert

materiale. Dermed blir man i lengden automatisk nødt til å utfordre og utvikle sine evner både som komponist og utøver, som resultat av ett forhåpentligvis bevisst syn på sitt ”realtidskomponerende” i forhold til sin utøvelse av det hele tiden ferske, komponerte materialet det er snakk om.

Denne øvelsen, som de andre, handler ellers like mye om oppmerksomhet rundt hva man til enhver tid utfører, som hvordan og hvorfor man gjør dette.

Øvelse 2:

”Overgang mellom to lyder/lydlandskap” (inspirert av Anita Kaasbøll)

Etter å ha gjennomført flere varianter av Øvelse 1, bestemmer man seg for to lyder/lydlandskap man finner interessante. For eksempel kanskje man da kom frem til en bestemt lyd i et lyst register og en i et mørkt register.

Deretter øver man på å lage ulike overganger mellom disse to, som man selv opplever kan gi musikalsk mening.

Man øver først ulike overganger fra ”lyd/lydlandskap 1” til ”lyd/lydlandskap 2”, og deretter overganger fra ”lyd/lydlandskap 2” til ”lyd/lydlandskap 1”.

Igen blir man stilt overfor samme type utfordringer som i Øvelse 1, og man blir i en litt større sammenheng nødt til å begrense seg og sine musikalske virkemidler i forhold til den musikalske retningen man har begynt på i og med sine valg av lyder/lydlandskap, og mulige forhold imellom disse. En annen fordel med denne type øvelser er ellers at de kan gjøres på alle instrument, der man da står overfor de samme musikalske utfordringene, men åpenbart også ulike instrumentale utfordringer.

Her kan man også i større grad enn i Øvelse 1 oppdage nye muligheter som finnes i stemmeapparatet eller det instrumentet man spiller. På veien fra en lyd til en annen kan man ofte oppdage nye kvaliteter i sin stemme eller sitt instrument, som man kanskje tidligere ikke kjente til, eller har oversett som en uvesentlig kvalitet i sitt utøvende. I denne typen sammenheng kanskje nettopp denne kvaliteten gir musikalsk mening for en selv, og man kan se kvaliteten ”med nye øyne”/høre ”med nye ører”, og forhåpentligvis ett litt åpnere sinn. Man leker seg her fram til nye lydlige, potensielt musikalske uttrykk, basert på ens egne fysiske, mentale, intellektuelle og følelsesmessige forutsetninger, samtidig som man forholder seg til den kontekst de forutbestemte lydene/lydlandskapene gir og potensielt kan gi.

Øvelse 3:

”Distanse til eget spill” (inspirert av Frode Gjerstad)

Man står og ser ut av vinduet, eller fokuserer på noe som krever litt oppmerksomhet, men som samtidig ikke tar bort alt fokus fra ens fritt improviserte spill og det man produserer av lyd, uten noen form for rammer.

Man øver seg da på å la lydene/musikken man lager flyte på og komme av seg selv, uten særlig selvkritiske sanser inne i bildet.

Det er selvfølgelig nesten helt umulig å gjøre dette uten at man reflekterer eller reagerer på det man gjør underveis, men målet med øvelsen er å la sine egne impulser styre det lydlige/musikalske forløpet, uten at de selvkritiske sansene og ideene om ett eller annet forutbestemt tar over styringen. Underveis kommer man forhåpentligvis opp med musikalske eller instrumentale ideer man kanskje ikke har fått tidligere. Man trener seg da på ukritisk å forsøke komme inn i den type flyt man kan oppleve når man bygget opp en improvisasjon over tid, og så plutselig løsner det. Man lar musikken i seg selv styre retningen, og ikke en selv og sine eventuelle medmusikere, og ens egne og deres begrensninger.

Øvelse 4:

”Videreutvikling av eget lydmateriale”

Man øver på samme måte som med Øvelse 3, men nå kobler man på sin egen kritiske sans til en viss grad. Man skal da legge merke til enkeltbiter/enkeltelementer i det man holder på med som man finner spennende på en eller annen måte.

Man tar deretter disse elementene ut av ”flytsammenhengen” så godt det lar seg gjøre, og videreutvikler disse som enkeltelementer på samme måte som i Øvelse 1.

Øvelsen fungerer veldig bra også i forhold til å finne nytt materiale til Øvelse 1 og Øvelse 2, med utgangspunkt i en selv og sitt instrument. Kanskje oppdager man uante muligheter i sitt spontane musiserende, som i andre sammenhenger ikke får komme til utløp? Dette materialet vil forhåpentligvis etter hvert også bli en naturlig del av den lydpaletten man har til rådighet som musikalsk grunnmateriale, for friimprovisasjon eller lydimpromvisasjon.

Øvelse 5:

”Register” (inspirert av Anita Kaasbøll)

Man setter begrensninger på seg selv i forhold til hvilket register (i forhold til det omfang man har i sin stemme/sitt instrument) man skal holde seg til/i ut hele øvelsen.

Her kan man produsere hvilke lyder man vil, så lenge man underveis i øvelsen bare holder seg til ett registerområde med sin stemme eller sitt instrument – i ett lyst-, mellom- eller mørkt register.

Man utforsker og utfordrer da stemmen på en annen måte, ut i fra andre forutsetninger enn i de andre øvelsene, og kan dermed forhåpentligvis oppdage nye klang-, dynamiske og melodiske muligheter. Denne øvelsen handler om å lære seg å utnytte sitt eget instrument (stemmen inkludert) og dets potensielle klangvalører i ulike musikalske sammenhenger. Dette forhåpentligvis i større grad enn man som oftest gjør innenfor arbeid med mer tradisjonell, vestlig musikk, der man som oftest synger melodier innenfor disse respektive sjangre og stilarter.

I øvelser som disse utfordrer man også veldig tydelig sine musikalske preferanser og forestillinger om hvordan ens instrument og musikk i allmennhet ”kan/skal høres ut”. For min del har nettopp det å utfordre meg selv og mine preferanser i veldig enkle og grunnleggende øvelser som disse, vært svært utviklende med tanke på det meste av musikkrelatert arbeid jeg har gjort parallelt, eller i perioder etter jeg har jobbet med denne typen øvelser. Andre viktige sider ved å jobbe med denne typen øvelser, er den refleksjonen man forhåpentligvis automatisk gjør i etterkant av hver øvelse, og etter øker med flere av denne typen øvelser. Det er min erfaring at i de fleste tilfeller reflekterer man, enten man vil det eller ikke, rundt øvelser man har akkurat har gjennomført, på en eller annen måte. Uavhengig av hva slags øvelser det er snakk om.

Øvelser duo/trio

Øvelse 1:

”Impuls – refleksjon”

Man spiller kun på impuls, og forsøker så godt det lar seg gjøre å holde det gående lenge, uten at man er for selvkritisk til hvordan det egentlig høres ut som musikk.

Etterpå blir man enige om å ta utgangspunkt i ett musikalsk landskap alle involverte husker som noe som fungerte bra, med hensyn til samspillet og den musikalske kommunikasjonen innad i gruppen underveis i samspillet.

Målet er å slipe på dette nå forhåndsbestemte materialet, hva nå enn dette materialet måtte være, og å holde seg til samme landskap helt til man i felleskap intuitivt avslutter øvelsen/stykket. Samtidig gjør man så klart sitt beste for i felleskap på en eller annen måte, nærme seg noe de involverte musikerne opplever som musikk eller musikalsk form.

Her er ikke målet at man skal finne noen form for fasit eller entydig svar på hva ”musikk” eller ”musikalsk form” er, men snarere underveis og etter samspillprosessen erfare og delvis reflektere rundt samspillet i gruppen. Naturlig nok reflekterer man også rundt sine egne musikalske handlinger (eller forsøk på slike), sett i forhold til samspillet og de situasjonene som oppstod underveis i improvisasjonen innad i gruppen. Man jobber da med å koble på det ”utenifra og inn synet” Sidsel Endresen snakker om intervjuet. Man fører dermed en dialog med seg selv og sitt lydlige uttrykk, samtidig som man forholder seg mer eller mindre bevisst til sine medmusikere og samspillet innad i gruppen.

Øvelse 2:

”Tempo/ ikke-tempo”

En av musikerne i gruppen spiller et eller annet musikalsk materiale i et bestemt tempo, og den/de andre spiller mot dette i ett ”ikke-tempo”.

Deretter bytter man roller og den/de andre får øve seg på motsatt tilfelle.

Det er essensielt at man i denne øvelsen er veldig tydelig med sin frasering og framdrift i forhold til om man faktisk spiller i et fast/bestemt tempo, eller fraserer like tydelig uten fast/bestemt tempo.

I de fleste tilfeller spiller man som musiker i gruppe enten i felles faste/bestemte tempo eller rubato, og på den måten følger man hverandre og ulike felles tempoideal. I denne øvelsen, og i denne typen samspill øver man opp evnen til selvstendig kunne spille med eller imot det faste tempoet som er etablert (og med eller imot ”ikke-tempoet”), og dermed skape en musikalsk kontrast og spenning i forhold til den musikalske parameter ”tempo”. Samtidig øver man seg generelt på å spille *mot* det den/de andre til enhver tid spiller – som i *Øvelse 5*.

Derek Bailey snakker om denne typen samspill i *Improvisation – Its Nature and Practice in Music* (s. 87) når han kommer inn på gruppen ”Joseph Holbrooke”. Gruppen består av ham selv, trommeslageren/perkusjonisten Tony Oxley samt bassisten Gavin Bryers. Gjennom samspill i dette bandet utviklet Oxley og Bryers evnen til å skape et ”nytt tempo”, over det faste tempoet melodien/låten de spilte opprinnelig hadde. Her er det ikke snakk om et nytt tempo basert på polyrytmikk i en eller annen form, men et nytt ”ikke-tempo” i tillegg til det faste tempoet.

Øvelsen/e fungerer både i forhold til å ta utgangspunkt i en bestemt låt, men også ved bare å fokusere på rammene: en eller to i ensemblet improviserer fritt, men i et bestemt tempo, og en eller to i ensemblet improviserer fritt i et ikke-tempo.

Øvelse 3/4:

”Roller i samspill”

Man øver seg på innad i bandet å innta ulike roller (front, bakgrunn, komp, rytmisk funksjon og så videre), men uten å ha bestemt de respektive rollene på forhånd.

I første omgang gjør man øvelsen på den måten at man holder seg til en rolle hele veien til øvelsen avsluttes (Øvelse 3), men etter hvert som man som enkeltmusiker i gruppen, og i gruppen som helhet behersker ulike roller, kan man underveis i øvelsen gå inn og ut av ulike roller og funksjoner i samspillet (Øvelse 4).

I begge tilfeller er det snakk om å utfordre den vanlige tankegangen om at bass og trommer ligger bak/under og legger grunnlag for akkordinstrumentet/ene, som igjen ligger bak/under en eller flere blåsere, vokalist eller annen type front/solist. I denne type øvelser bør man ellers forutsette at man i samspillet har forholdsvis bra kontroll på mer tradisjonell rollefordeling (som eksemplifisert over), for å bedre klare å oppfatte effektene av å gå inn og ut av ulike roller i samspill. I tillegg er det naturlig nok på mange måter en forutsetning at man behersker tradisjonell rollefordelinger før man jobber på denne måten. Blant annet for at man med tradisjonelle roller enklere kan være tydelig med sine egne innsatser, og til underveis i samspillet å lytte nøye etter hvilke funksjoner de andre i gruppen har og hvordan de forholder seg til sine mer eller mindre gitte roller. I disse tilfellene er man avhengig av å fokusere på samme måte som med tradisjonelle roller, men samtidig utfordrer man seg selv og sine medmusikere til hele tiden å lytte aktivt etter de forandringer som skjer i samspillet/”rollespillet”.

I forhold til å jobbe med mer tradisjonelle roller og rammeverk i samspill, har jeg god erfaring med at øvelse 3 og 4 har bidratt til å øke mine ferdigheter også innenfor mer tradisjonelle rammeverk, med sine bestemte roller, forgrunn/bakgrunn og så videre. For eksempel som frontfigur eller solist foran ett band vil praktisk kunnskap om, og evne til å innta ulike roller i samspill (like naturlig i forgrunnen som i bakgrunnen av lydbildet og samspillet), utvilsomt være en styrke i uansett hvilken samspillsituasjon man befinner seg i.

Øvelse 5:

”Med hverandre – og så mot hverandre” (inspirert av Frode Gjerstad og David Moss)

Man øver seg først på, på en eller annen måte å spille veldig tydelig med hverandre.

Det å spille ”med hverandre” kan innebære litt av hvert, men først og fremst handler det om at man ”backer opp hverandre” og forsøker å unngå å spille noe som på en eller annen måte ødelegger for den/de andre i samspillet. En del av øvelsen er i seg selv å finne fram til hva det innebærer for hver enkelt gruppe, og hvert enkelt individ i gruppen. Deretter øver man på det motsatte; hele tiden å spille ”det motsatte” av hva den andre spiller.

Det å spille det motsatte av hva den andre spiller kan også være så mangt, eksempelvis;

- *den ene spiller lange fraser med korte toner i et raskt tempo, men svakt i volum og den/de andre spiller lange, volummessig sterke toner med tydelige pauser imellom innsatsene*
- *den ene spiller tonalt melodisk i et bestemt tempo, og den/de andre spiller atonalt melodisk uten tempo*
- *den ene spiller fraser basert på harmoniske strukturer i et lavt tempo med en fast puls, og den/de andre spiller oppstykkede, fragmentariske, rytmiske og atonale fraser i et høyt tempo uavhengig av den faste, lave harmoniske pulsen*

Og slik kan man fortsette med å sette opp ulike varianter av denne øvelsen for seg selv og de man spiller sammen med. Man er bare begrenset av sin evne til å oppfatte musikalske motsetninger og sin egen fantasi. Også her handler øvelsen like mye om å bevisstgjøre seg hva den andre spiller til enhver tid, og samtidig kunne bevisstgjøre seg hva en selv kan gjøre, som på en eller annen måte er den musikalske motsetningen til hva den andre gjør.

Øvelse 6:

”Tilstandsmusikk” (inspirert av blant annet Raymond Strid)

Øvelsen går ut på å klare å holde seg til et musikalsk landskap som ikke skal forandre seg/utvikle seg i særlig grad i forhold til den dynamikken, intensiteten, densiteten og så videre, man enten har bestemt seg for på forhånd, eller automatisk begynner med i det øyeblikk man begynner å improvisere.

Man øver seg på innad i gruppen å erfare hvor lite forandring i et musikalsk landskap som til enhver tid faktisk behøves for å kunne fungere som samspill. Øvelsen er på mange måter motsetningen til Øvelse 8 (se under), der man øver seg på hele tiden tydelig å skifte retning i samspillet. Her er det

snakk om å holde seg til det landskapet og den type lydlig materiale man enten på forhånd har bestemt seg for å benytte seg av, eller impulsivt kom til å begynne med da man begynte øvelsen.

Øvelse 7:

”Å spille så lite og så stille som mulig”

Øv på å spille så lite som overhodet mulig, uten at samspillet og kommunikasjonen innad i gruppen stopper opp. Samtidig skal det man produserer av lyd gjøres så stille som man selv opplever mulig.

Målet med øvelsen er å øve opp sin egen evne til å begrense seg og sine musikalske virkemidler så mye som mulig, samtidig som man opplever hva den/de man spiller med gjør med tanke på øvelsens mål. Det er ikke nødvendigvis et mål i seg selv bare å spille ekstremt lite eller ekstremt stille, men derimot å øve på samspill der alle involverte forsøker å begrense seg så mye som mulig, uten at samspillet og kommunikasjonen opphører. Resultatet av øvelsen vil forhåpentligvis være at de involverte blir mer observante og lyttende til hverandre også i andre samspillsituasjoner. I likhet med *Øvelse 6*, at man tillater seg ikke å behøve nødvendigvis å produsere mye nytt materiale hele tiden for at samspillet skal fungere. Så lenge man lytter nøye til seg selv og de man spiller med, kan det enkle ofte være det beste.

Øvelse 8:

”Fragmentarisk” (inspirert av samspill med Raymond Strid)

*Øv på å spille korte tidsstrekk (ikke lengre enn ca 20 sekunder med hvert strekk), veldig tydelig innenfor ett musikalsk landskap med en bestemt, tydelig retning, for så veldig kjapt å bytte til et helt annet uttrykk en kort tid, før man går videre til neste igjen og så videre. Bytter av uttrykk styres vekselvis på impuls av de involverte, når den enkelte musiker opplever det som rett. Dermed følger den/de andre opp med å bytte retning også i sitt spill, med en musikalsk motsetning til det man har spilt tidligere (se *Øvelse 5*). Dette for å tydeliggjøre både for seg selv og sin/sine medmusikere.*

Ettersom denne øvelsen lett kan føre til tendenser til kaos, er det essensielt at hver enkelt av de involverte forsøker til enhver tid å være så tydelig som mulig med hva man gjør i sitt uttrykk, både overfor seg selv, og den/de andre i gruppen. Samtidig bør man øve seg på å bevisstgjøre seg hvilke ulike effekter man til enhver tid selv gjør, har i forhold til den/de andre i gruppen og deres musisering. Og hvordan det de andre gjør påvirker en selv og sitt egne spill og samspill.

Øvelse 9:

”Samme melodi” (øvelse for duo, inspirert av Anita Kaasbøll)

Ett av duomedlemmene improviserer frem en melodi, som den andre i realtid/umiddelbart kopierer.

Deretter bytter man roller innad i gruppen. Den som først ledet skal nå følge/kopiere den andre.

Etter hvert øver man på å improvisere fram eksakt samme melodi samtidig, men uten at den ene eller den andre personen leder eller styrer melodien og samspillet.

I forbindelse med de første delene av øvelsen trener man seg på enten å være veldig tydelig på sin frasering og melodiføring (når man leder), eller å trene opp sin evne til umiddelbart å oppfatte melodi og frasering, nesten samtidig som man selv synger den melodien som improviseres frem. Samtidig tydeliggjør man for seg selv og sin medmusiker hvilken type tonalt språk man gjerne benytter seg av i improvisasjon.

Når man jobber med tredje del av øvelsen er det selvfølgelig ikke mulig å gjennomføre denne uten at ingen tar initiativ underveis, men målet er at man kommer til et punkt i kommunikasjonen der funksjonene ”leder” og ”den som følger/imiterer” bortimot opphører.

Øvelsen kan også gjøres med trommesett/ikke-melodisk slagverk (eller annen type ikke-melodisk instrument), men da er trommeslageren tvunget til å kunne forestille seg sine slag som toner, og dermed spille melodisk på et instrument som egentlig ikke har samme melodiske muligheter som de fleste andre instrumenter fra de vestlige musikktradisjoner. Hvis trommeslageren (eller tilsvarende) leder an i samspillet, blir det naturlig mer fokus på lyd i ulike tonehøyder enn rene toner. Men det å fokusere på tonehøyder og klang i melodiske fraser i samspill er som jeg ser det, det viktigste med denne øvelsen i alle fall.

Øvelse 10:

”Atonale melodier i samspill”

Improviser melodiske fraser, men melodiene skal være atonale. Altså at man så godt det lar seg gjøre, unngår å etablere noe tonalt senter i de enkelte frasene eller i samspillet.

Samtidig skal man ha fokus på å passe tydelig inn i det lydbildet som til enhver tid finnes i samspillet.

Denne typen øvelse handler for min del først og fremst om å øve seg på å frasere, samtidig som man øver seg på å forme klangen i de tonene man produserer. På mange måter handler øvelsen om å fokusere mer på klang enn på toner. Min erfaring er at hvis man er tydelig nok med hva man til enhver tid gjør (at man er veldig bevisst på den klangen man produserer og plassering av de klangene man

produserer i forhold til hverandre) i løpet av øvelsen, eller denne type fokus, kan man i praksis spille tonalt sett, nesten hva som helst. Man kan derimot møte på problemer hvis man begynner å bli usikker på sin egen klangbehandling eller frasering. Utfordringen ligger ellers i at samtidig som man ”kjører på” i sin egen atonale verden, blir man nødt å være ekstremt lydhør overfor hva den/de man spiller med produserer av lyd.

Å øve på denne måten har vært en viktig del av arbeidet med Backer/Karlsson duo, der Daniel har benyttet seg av ulike typer slagverk og elektroniske instrumenter uten bestemte tonale forankringer.

Øvelse 11:

”Ulike tidsbegrensninger”

Improviser fritt, men med utgangspunkt i ulike tidsbegrensninger – for eksempel 3 minutter, 10 minutter eller 20 minutter. Til å begynne med er det bra å begrense seg til kortere økter, imellom 1 til 5 minutter. Etter hvert som man innad i gruppen begynner å etablere en felles oppfatning av tid i samspillet, kan man øke lengden på øvelsen.

Etter hver økt kontrollerer man med en klokke, og ser hvor nære fasit man faktisk var.

Utfordringen ligger i samtidig som man gjør det beste man kan for å lage musikalsk form og samspill, å ha fokus på hvor lang tid det man holder på med faktisk tar. Dette er en mye større utfordring en det høres ut som, spesielt når man begynner å utvide tidsrammene. Men denne type arbeid har jeg opplevd som veldig effektivt i forhold til å oppøve sin evne til å oppfatte reell tid i musikk.

For min del har det også vært bra å jobbe parallelt med å komponere, og på den måten jobbe med tid i musikk på en helt annen måte. Når man jobber med forhåndskomponert materiale har man, som vi kommer inn på i intervjuet/samtalen med Endresen, mulighet til ”å gå ut av tiden”, og ha en helt annen distanse i forhold til tid i musikk. Samtidig har jeg gjennom arbeidene med improvisasjon og komposisjon, utviklet evnen til parallelt å kunne forestille meg musikk i realtid, og som noe abstrakt i min egen tankevirksomhet.

13.2 INTERVJU/SAMTALE MED SIDSEL ENDRESEN

(S: Sidsel Endresen, A: Andreas H. Backer)

A: Hva definerer du som improvisasjon i musikk?

S: Det er et godt spørsmål. Improvisasjon er jo alt fra et improvisatorisk aspekt ved utøving av forhåndsnotert materiale, altså variasjoner på detaljnivå er også en improvisatorisk handling – en egenforvaltning som ikke *står der*. Sånn sett hvis du tar den tanken helt ut blir det nesten som at som utøver og fortolker så er du også på en måte improvisatør fordi det handler om din forståelse og forvaltning av de kodene man står overfor. Men du skjønner jeg synes ikke det er et voldsomt kvantesprang mellom å jobbe med forhåndsnotert materiale og det å lage musikken der og da.

A: I forhold til hvordan du jobber med musikk, så eksisterer det egentlig ingen tydelig grense imellom feltene improvisasjon og forvaltning av forhåndsnotert materiale? Er det for deg mer snakk om glidende overganger mellom feltene?

S: Ja, og så er det mer et spørsmål om mengde, altså hvor mye av materialet man gjør er det som er forhåndsorganisert og hvor lite av det er det? I forhold til hvor stor grad man improviserer eller ikke. Jeg tenker, fordi jeg gjør og har gjort begge deler så jobber jeg også improvisatorisk med ”streit materiale”/forhåndsorganisert materiale. Men det er jo så klart helt opplagte forskjeller som at du kan ikke la være å forholde deg til eller forlate formen, det som står der på noe vis, når man jobber med forhåndsorganisert materiale – du kan ikke gjøre *noe helt annet*.

A: I motsatt tilfelle, hva definerer du som komposisjon i musikk? Komposisjon er det du har bestemt på forhånd, og improvisasjon er det du ikke har bestemt på forhånd?

S: Det er veldig forskjell å gjøre en friimprovisert konsert og en konsert med forhåndskomponert materiale, men jeg synes det er veldig vanskelig å være sort/hvitt i forhold til de tingene (les: improvisasjon satt opp mot komposisjon).

A: Men hvis du har en konsert som er fritt improvisert, for eksempel en solokonsert, er det sånn at du da har bestemt deg for noen rammer på forhånd, eller improviserer du fritt hele veien?

S: Jeg har jo noen rammer ja. Jeg jobber mye med forskjellige ”utvidede vokalområder”, eller ”lydcelleområder” som jeg har jobbet med og knadd og knadd i årevis. De eksisterer som en del av det å jobbe improvisert med de utvidede vokalområdene mine. Jeg velger for eksempel vekk muligheter for å bringe inn andre elementer i veldig stor grad; *det* stykket handler om *det* vokale området eller *de* fonemene (bestemte typer lyder produsert av stemme, uten tekst). Når jeg har solokonsert så har jeg ”et slags løp” som jeg legger opp til for meg selv, som en slags settliste som kan fravikes eller ikke, som et slags skjellet for det jeg skal gjøre. Når jeg jobber med andre derimot, så setter vi ikke opp noe

skjellett i det hele tatt. Men når jeg jobber solo så er rammene en dyd av nødvendighet – at jeg har ”notert” dette skjellettet sånn at jeg ikke sporer av eller mister helt taket. For det er ingen andre som gjør noe da hvis jeg sporer av. I denne sammenhengen er dette et hjelpemiddel for å holde en konsert, og å holde fokuset rett og slett.

A: Men da er det vel snakk om en slags komposisjon?

S: En slags ”storformkomposisjon” i og for seg – en idé om rekkefølge. Men som sagt, jeg fraviker jo den tidvis hvis for eksempel at ”rom nr. 2” går i en annen retning enn det gjorde forrige gang, så vil det medføre at det jeg hadde tenkt kunne bli stykke nr. 3 det blir feil på det tidspunktet. Da kan det hende at det kommer inn noe som jeg ikke hadde forhåndsplanlagt skulle komme *der*. Men når jeg jobber med andre, ikke sant, så er det veldig mange flere variabler rett og slett – mange flere uforutsette hendelser som kan oppstå.

A: Det må vel være ett paradoks her, at når man jobber solo så blir det nesten større grad av forhåndsstyring istedenfor, når man kanskje skulle tro det var omvendt, at man da var helt fri (i sin utøving)? Jeg tenker da på en bok av Stravinskij, *Musikalisk poetik* (på svensk), der han snakker mye om at man må ha tydelig (musikalsk) struktur for å være fri.

S: Det stemmer jo for meg, jeg tenker på en eller annen måte at det der å være ”helt fri” er for meg helt meningsløst, fordi at man jobber jo uansett med å velge vekk, og med ”rammer” (underforstått: musikalske rammer). Man trenger et slags rammeverk for å kunne jobbe fritt, solo. Når jeg jobber med andre så er det jo heller ikke sånn at jeg ikke jobber med rammefaktorer. Det er bare sånn at da har vi ikke satt opp noen form for ”skjellett” på forhånd. Dette kjenner du sikkert til selv også?

A: Ja. Jeg tenker jo i denne sammenheng på et ensemble med sine musikere og deres instrumenter som rammeverk i seg selv. At disse rammene erstatter rammene du snakker om i forhold til soloframføringer?

S: Det er helt riktig. Det er helt presist sagt faktisk.

A: Så hvis man utvider komposisjonsbegrepet tenker du man da kan si at ved bare å sette en pianist (med piano eller flygel), en som spiller xylofon (med instrument) og en stemmeutøver på en scene så er dette en musikalsk komposisjon i seg selv?

S: Ja, jeg vil si det. Det handler om hvordan du forvalter i forhold til begrepene orkestrering, instrumentering og så videre, og *realtime*-komponering (komposisjon i øyeblikket/realtidskomposisjon) med de elementene du har tilgjengelig. Bare besetningen i seg selv vil i stor grad definere en mengde valg man gjør. Så det synes jeg er helt presist det du sier.

A: Hvis jeg da i denne sammenheng skal prøve å skille *improvisasjon* og *komposisjon*?

S: Den viktigste forskjellen for meg er at man ikke kan gå tilbake. Gjort er gjort, og spist er spist. Du kan ikke rette opp noe du som skrivende komponist kan se, som at ”dette ble en blindvei” for eksempel, eller ”der endte vi opp i noe som verken var fugl eller fisk”. Du unngår jo disse tingene når du kan skrive musikk på forhånd, og du kan finforedle ting på en helt annen måte. Men som vi snakket om tidligere, at det at uforutsette ting skjer, er noe man som improviserende musiker faktisk ønsker seg. At jeg ønsker at uforutsette ting skal skje, og jeg opplever at min musikalitet er større når jeg jobber friimprovisert. Og det synes jeg også er hørbart i forhold til når jeg prøver å lage noe på forhånd. Ting som jeg har gjort friimprovisert er rett og slett mer interessant musikk.

A: Men dette har vel mye med å gjøre at du har jobbet mest med det og har en enorm kompetanse på dette området?

S: Ja, men det handler også om type interesse, fordi at jeg synes at det tidvis, ikke alltid, åpner for andre musikalske løsninger formmessig blant annet – og rollemessig, altså i mellom de forskjellige instrumentene, som jeg ikke ville ha tenkt meg muligheten av før *dette* skjer. Og det er kanskje det jeg til syvende og sist opplever som det mest interessante med å jobbe friimprovisert. Det handler jo om det å jobbe seg forbi også de ”repertoarene” som det friimproviserte på en måte knar og besitter. Jeg mener det er jo veldig gjenkjennbare ting, og det er jo stilarter innenfor friimprovisert musikk også, og...

A: ...og det har sine klisjeer og så videre?

S: Å ja, og løsningsmodeller og formspråk og så videre Men det jeg synes er interessant med det, er at mulighetene er der til å gå videre, og at andre typer løsninger, andre typer strukturer kan oppstå.

A: Over til noe litt annet: Noe jeg opplever som en utfordring når man *skriver musikk*, er att man ofte setter seg ned og må høre og tenke musikken uten kanskje å være i ordentlig aksjon med et instrument. Og det ser jeg på som et potensielt problem i forhold til eventuell senere fremførelse av denne musikken.

S: At det er veldig stor forskjell her ja? (les: på å jobbe med musikk der man har tatt utgangspunkt i sitt instrument og musikk man bare har hørt og tenkt seg til)

A: Ja. At man kan oppleve at en type kroppslig bevissthet som man egentlig behøver, ikke er der i fremføringen av den ”hørte og tenkte” musikken man har skrevet.

S: Det tror jeg er veldig vesentlig ja. Det finnes jo mange som forsker på, og nærmer seg dette. Jeg har jo lest en del artikler av folk som tar hovedfag innenfor det emnet vi snakker om her, og forskjeller og likheter, og hvilke prosesser man går igjennom (les: improvisasjon versus komposisjon). Er de forskjellige? Er du nokså like? Men det er ingen som klarer å komme fram til ett entydig svar, fordi man har jo det utøvende aspektet, som du sier, tilfeldighetsspillet, det ikke planlagte og det som jeg

synes kanskje er det mest interessante, uten at jeg skal bli altfor ”batikk” eller metafysisk, men det er jo besnærende hvordan to, tre, fire mennesker kan få til øyeblikk av total og absolutt ”samstemthet”. Ikke det at de spiller samme ting eller samme tema, men at de oppnår en *musikalsk samstemthet* som er helt magisk. Jeg tenker da, hvilke prosesser er det vi snakker om her? Så det er klart det er noen sånne forskjeller, men jeg tenker da at med folk som ikke har gjort annet enn å komponere eller aldri spiller selv det de komponerer, så må det allikevel være noen av de samme prosessene i hjerne og sjel som er veldig likt (les: som i improvisasjon). Men har du snakket med noen andre som har nærmet seg dette, eller lest noe om temaet?

A: Jeg har lest noen bøker om temaet, og ellers blant annet snakket med Daniel Karlsson, som jeg spiller i duo med. Han er utdannet komponist innenfor elektroakustisk komposisjon, og han snakker om at det er mange komponister som ser på improvisasjonsmusikk innenfor den type landskap vi holder på med, som problematisk på grunn av at man ikke kan skape en komplett/”korrekt” form da.

S: Altså, at resultatet, avsett at man har samme instrumentering og så videre, at resultatet av en improvisert komposisjon er mindre tilfredsstillende enn en som er forhåndskomponert?

A: Ja. Jeg tror jo ikke at alle klassisk skolerte samtidskomponister mener at det alltid er sånn, men at det forhåndsberegnete eller det programmerte er det som kan komme nærmest det optimale eller perfekte i en storform.

S: Ja, og det stemmer helt sikkert, på ett eller annet nivå. Men jeg tenker da – er det dette man er ute etter når man improviserer? Skal man da liksom improvisere seg frem til noe som ligner mest mulig på det som er forhåndsorganisert? Altså at det er *det* man jobber med? ”Nå skal vi improvisere, men vi skal få det til å bli *nesten* like bra som når *de* (les de skrivende komponistene) skriver musikken på forhånd”. Jeg tenker at det er jo en helt meningsløs tankegang for meg. Det må jo handle om at man holder på med en annen komposisjonsmåte, som har sin egen logikk, sine egne *highs and lows* og sine egne referansepunkter? – og det har den jo allerede. Jeg går for eksempel og hører på musikk og tenker at ”dette var jo sinnsykt fint”, og så kan det være noe som kan være nesten identisk, men så funker det ikke. Ambisjonen må jo i alle tilfeller ligge inni musikken i seg selv, og ikke utenfor! Men dette synes jeg i og for seg er en interessant diskusjon. Jeg har hatt den med skrivende komponister som snakker om det der at forskjellen på skrevet og improvisert musikk er at når du skriver så kan du tre ut av tiden. Hm, tenker jeg da. Jo det kan du. Du kan gå tilbake og korrigere og så videre, og du kan finstille, finstille og finstille. Men samtidig så er det en del ting du antagelig ikke kan gjøre der da, og noen musikalske hendelser som skjer i det improvisatoriske som du ikke får i det noterte. Og da er vi over i meget lugubert land her, for jeg kan ikke si at ”sånn er det”, men det er det jeg tror. Forstår du? For jeg har ingen bevisføring å vise til.

A: Men du har din erfaring.

S: Jeg har min erfaring og min opplevelse av det. For jeg har jo faktisk utøvet masse forskjellige typer musikk inklusive kontemporær nyskrevet musikk og vært del av større verk. Og den musikalske opplevelsen for meg er jo veldig forskjellig. Jeg sier ikke at den er noe bedre eller dårligere, men den er forskjellig fra et utøversynspunkt.

A: Jeg husker jo fra tiden i Stavanger at du snakket mye om at man som utøver bør jobbe seg bort fra *det private* og kanskje *det personlige* også, og nærme seg *det generelle*.

S: Ja, at du tar et skritt tilbake underveis og får ett metaperspektiv på ting, og det er jo det jeg mener her også. At når man jobber med improvisasjon – trer man inn og ut hele tiden. Altså, du er jo både intellekt og intuisjon samtidig, og man går ut og inn i disse hele tiden, og jeg mener at jeg også trer ut av tiden og ser ting utenifra og så går inn i det igjen.

A: Men hvis du er med på å utøve ett stykke som er skrevet, opplever du da at du har en større innsikt fra utsiden (enn hvis du er med på å improvisere ett stykke)? Er det *det* som er forskjellen?

S: Jeg har jo det fordi at jeg har ett helt annet mentalt bilde av musikken jeg da fremfører, faktisk.

A: Men opplever du det skrevne stykket som mindre forbundet med *deg*?

S: Nei det vil jeg ikke si, men det er snakk om ett annet aspekt ved meg som utøver. Jeg synes jeg får brukt en større del av meg i en improvisert sammenheng faktisk, enn det jeg gjør i en komponert. Men det jo også derfor jeg har valgt som jeg har.

A: Men, som vi har vært inne på delvis og indirekte – hva tenker du improvisasjon kan tilføre komponert musikk? – og hva tenker du komposisjon kan tilføre improvisert musikk? Og da tenker jeg at improvisasjon kan være så mangt. Det kan jo eksempelvis handle om, som Stephen Nachmanovich skriver om i boken ”Free Play”,

S: Den har jeg ikke lest, nei.

A: ..hvor han snakker om at improvisasjon ikke nødvendigvis handler om (slik jeg oppfatter ham) tonene man spiller, klangen, rytmikken eller dynamikken for den sakens skyld og så videre, men en..

S: ..en holdning?

A: ..en holdning ja. Da kan man kanskje si at hvis dette er et utvidet begrep på improvisasjon, og at et utvidet begrep på komposisjon er at ett eller annet er bestemt på forhånd som for eksempel *hvem som skal spille*, enten spesifikke personer eller instrumenter som det skal spilles på eller andre former for åpne/vide rammer? Sånn har jeg også tenkt at man kan se på det hele.

S: Absolutt, ja.

A: Man kan jo da kanskje tenke seg at improvisasjon i denne sammenheng er noe som tilføres noe som er skrevet på forhånd? – altså ”liv” tenker jeg. At improvisasjon gjør en komposisjon levende, og det komponerte er noe som finnes på et papir eller i teorien? Kanskje er det så enkelt som det? Hvis ingenting er bestemt på forhånd (før musikk spilles) og man ikke har noe ballast, man er bare ”ett blankt ark” når man går på scenen, så vil man ikke få noen musikalsk form av det? Man kan jo da også se på komposisjon som organisert lyd, at hvis det er ment som en komposisjon så er den det.

S: Altså, enten så må man se på det (improvisasjon versus komposisjon) som at det er en gradert ting, rett og slett. At det handler om mengde, at jo mer som er bestemt på forhånd, jo mer er det en forhåndsbestemt ting. Det er jo en måte å se på det på. Men er det sånn at du vil komme frem til en eller annen definisjon på denne problematikken?

A: Nei. Mitt ønske er egentlig bare å komme videre i prosessen å reflektere i forhold til disse spørsmålene/problemstillingene og klargjøre litt av hvert for min egen del. Og gå igjennom tankesett og bevisstgjøre meg disse tingene som man tenker på hele tiden, men som ofte bare kan bli ”en røre”. For mitt mål er jo ikke at dette skal være et forskningsprosjekt der jeg skal komme fram til ”fakta”.

S: Det skjønner jeg. Men det jeg tenker er hvorfor er det interessant å snakke om disse tingene?

A: Det er det ut ifra et sterkt ønske for min egen del, både i en komponeringssituasjon og i en utøvende situasjon i størst mulig grad (og det kan hende at jeg kommer fram til at det ikke er nødvendig å klargjøre dette noe mer, men at man bare ”gjør det”) å være i størst mulig grad tilstede enten i den ene eller andre situasjonen. For min del er det sånn at ved å så uttalt som mulig se på forskjeller og likheter her, er en vel så viktig prosess som bare å fortsette med det ene og det andre. Bare det å skrive ned svart på hvitt disse tankene og refleksjonene rundt emnene er veldig bra og nyttig i seg selv.

S: Jeg tenker altså: både forhåndskomponering og improvisasjon handler jo om å forestille seg noe. Man forestiller seg musikk. Man ser det, hører det, forestiller seg det, men jeg tenker som improvisatør så forestiller du deg det mens du er i det – og gjør det mens du forestiller deg det.

A: Ja.

S: Hva når man er skrivende? Du gjør jo handlinger der også imens du forestiller deg det. Du skriver, lager og organiserer forestillingen om musikk. Du spiller det ikke, men du får det jo ned i et kommuniserbart format.

A: Ja. Men det jeg kan oppleve som et problem her, er at man kanskje i større grad lurer seg selv, eller forleder seg selv i forbindelse med komposisjonsarbeid, fordi at man har så mange flere muligheter. Og jeg kan av og til oppleve at jeg havner i ett spor som ikke kommer intuitivt på den måten jeg ønsker. Det er lettere for meg å havne i en sånn retning når jeg komponerer enn når jeg improviserer.

Men jeg opplever i hvert fall komposisjonsarbeid som en lignende prosess som det er å improvisere på den måten at man hele tiden må forholde seg til helheten og storformen. I en improvisasjon kan man naturlig nok ikke flytte om på deler man har laget på samme måte som i en komposisjon. I en komposisjon kan man jo for eksempel bruke det første man skriver som avslutning av stykket eller vice versa eller forkaste større eller mindre deler av det man kanskje har jobbet med lenge og så videre. Men i forhold til musikalsk form har jeg fått stort utbytte av å jobbe parallelt med begge typer musikk. Jeg har kunnet overføre kunnskap den ene eller den andre veien, og jeg opplever at det naturlig nok gir en større musikalsk pallett både i komposisjonsarbeid og i improvisasjon.

S: Definitivt. Jeg synes det er veldig gjensidig tydeliggjørende.

A: Men det er ikke alltid tydelig eller konkret hva disse erfaringene er, eller hva de innebærer. I alle fall, så opplever jeg at for min del skjer det kanskje oftere når jeg komponerer enn når jeg improviserer at jeg kjører meg fast i en eller annen type illusjon i forhold til musikalsk retning, form og så videre. Men dette er jo en personlig opplevelse og for andre som jobber parallelt med begge typer musikk er det sikkert helt motsatt.

S: Altså, det finnes jo løsningsrepertoar i begge retninger, det må jeg si.

A: Ja.

S: Det er automatiseringer som at *den a-en gir den b-en*, det er formmessige automatiseringer, det er automatiseringer i alle ledd i begge leire. Men jeg synes det er lettere å utfordre og raskere få gjort noe med denne typen vaner når man jobber improvisert enn jeg har opplevd i forhold til å lage musikk på forhånd. Jeg synes det er vanskeligere, også fordi at jeg da bare er i samtale med meg selv, mens i improvisasjon så er jeg i samtale kontinuerlig. Før sa jeg (ler) at forskjellen på det å lage musikk via improvisasjon og det å skrive musikk, var at det ene var å ha en samtale og det andre var å holde foredrag (ler), men det er jo fullstendig malplassert. Det er jo helt feil. Men det er sånne forenklinger man kan havne opp i, men så tenker man litt mer på det og så er det fullstendig misvisende. Men det der du nevnte om *holdning* til det som skal skje, det som er jobben din og det du skal få til, det tror jeg kanskje er et veldig viktig moment. At det handler om med hvilken holdning du går inn i det musikalske rommet det er snakk om. Hvis det var det du mente tidligere?

A: Med Stephen Nachmanovich, ja – som jeg oppfatter ham.

S: Men jeg tenker, du nevnte Cage tidligere i dag. Jeg leste jo alt jeg kunne komme over rundt ham (da jeg oppdaget Cage), for jeg synes han var en veldig klok mann – en stor filosof. Og han har hatt en del utsagn som har laget fullstendig gjennomtrekk i min hjerne, og han har gitt meg mange aha-opplevelser. Han snakket jo om improvisasjon blant annet, og om at han synes at når det er for lite struktur eller for få rammebetingelser, blir det bare spørsmål om folks smak og behag, og derfor

motbydelig for ham. Han snakket om tilfeldighetsprinsipper, ”*random*-hendelser” og så videre, og hans måte å organisere musikk på, at du lar noe annet få bestemme for deg. Noe annet helt nøytralt på en måte – å la noe som ikke har noe med saken å gjøre få organisere musikken din for deg. En måte å komponere musikk på for hans del. Men det jeg tenker på med fri improvisasjon er jo akkurat like underlagt egen estetikk, smak og behag og hva du synes er heftig, kjedelig og artig – alt ettersom hvor du nå måtte befinne deg hen i løpet av ditt musikalske liv, som det er når du sitter og skriver for deg selv. Men i hvert fall opplever jeg det som lettere å røske opp i ting i en improvisert sammenheng, i tillegg til at jeg synes det er farligere på noe vis. Og det at det er farligere og at det er faremomenter bestandig i gjerningsøyeblikket gjør at du oppdager andre løsningsmodeller.

A: Dette kjenner meg igjen i. Det er da som jeg opplever det, ulike typer faremoment i komposisjonsarbeid og i improvisasjon, men at disse faremomentene i improvisasjon er tilfredsstillende: at det at det er farlig er tilfredsstillende i seg selv, på en annen måte enn med komposisjon. Men her er det vel kanskje også snakk om en personlig opplevelse, at noen kanskje opplever det som farligere å skrive?

S: Igjen, vi kommer tilbake til dette punktet hele tiden.

A: Ja, vi gjør jo det.

S:og jeg sier ting som ”ja sånn synes jeg”, men hvis man skal sammenligne og si det motsatte om det å være skrivende, *så kan jeg ikke det*. Også fordi at jeg vet ikke nok om det. Jeg kan ikke nok om de som har brukt hele sitt liv på å skrive musikk. Så hver eneste ting vi snakker om her eller sier, ”it bounces right back”. Så utrolig interessant. Utrolig morsomt!

A: Ja. Det synes jeg også er veldig spennende.

S: For det er jo også slik at i det friimproviserte så kan man tidvis møte en slags selvforføydhet som legger seg som en ”klam hånd” over det hele. Dette synes jeg man alltid skal arrestere, fordi det er jo ikke *det at du improviserer* som er interessant i seg selv, for de som skal høre på det.

A: Nei, bare *det* at man improviserer.

S: Akkurat. Om man spiller forhåndskomponert musikk eller improvisert, er ikke interessant for den som hører på, egentlig. Hvis du kjøper en CD eller setter på musikk som er *det du vil ha*, det er jo musikk som du synes er fin, interessant, spennende – som gir deg noe – vekker følelser på en eller annen måte. Sånn at det at man er improviserende musiker er ikke noen garanti for at man gir fra seg noe som er spennende. Selv om det å jobbe med det, kan kjøles veldig spennende.

Men det kan man vel si hvis man sitter og skriver musikk også? Man lager elektro - akustisk musikk, og sitter og finstiller ”sfhfffff” (demonstrerer lyd med munnen) ”shfff”.. ”- nei det er for mye shff”, ”fshshfff”... , – ikke sant?

A: Ja.

S: Veldig morsomt å holde på med, altså sånn lydlig orientert arbeide, men igjen: det er jo ikke sikkert det genialt for det.

A: Det er jo også her jeg opplever at det er veldig mye som er diffust og det er veldig mye som er selvklaart eller selvsagt. Her tenker jeg at det først og fremst er erfaringer som må til, og at det handler om håndverk, og at det er dette som er kjernen. Kanskje det ikke er så interessant å intellektualisere dette for mye heller?

S: Jo, det er alltid interessant. Å lure på ting, og å finne ut av ting.

A: Men da er det gjerne relatert til et praktisk arbeid?

S: Men du tenker at å snakke om disse tingene skal hjelpe til, eller være viktig for å tydeliggjøre alle tanker rundt disse spørsmålene? At det forøker dine evner som komponist og improvisatør?

A: Kanskje ikke direkte, men kanskje i forhold til at man behandler dette intellektuelt og emosjonelt.

S: Absolutt.

A: Også at man da behandler dette, og kanskje også som person finner en ro i at det kanskje ikke er noe enkelt svar på disse problemstillingene? Jeg tenker videre også at for de som utøver, skriver, eller på annen måte jobber med musikk, kan kanskje grensene mellom komposisjon og improvisasjon være klargjørende i seg selv. Som du er inne på angående John Cage, at du kanskje gjennom refleksjoner har kommet frem til at det ikke er så mange tydelige grenser her. Imens andre igjen kanskje til og med baserer sitt virke (hva vet jeg?) på denne typen grenser, og at dette kan være en hjelp for dem i deres virke? Det tenker jeg kan være interessant i seg selv.

S: Jeg tenker på deg, som nå i løpet av de siste årene har jobbet en del med improviserte ting. Hva opplever du at dette har tilført deg som komponist, låtskriver, arrangør?

A: En større evne til ikke å ta komponisten i meg så alvorlig kanskje.

S: Hvordan arter det seg?

A: Altså, ”alvorlig” var kanskje feil ord, men det har åpnet opp for andre muligheter.

S: Ok. Du synes du har flere muligheter, flere løsninger imens du sitter og skriver?

A: Ja. Det kan jo kanskje bidra til, som du var inne på, at det kan oppstå øyeblikk i en improvisasjon sammen med andre, som man ikke hadde hatt mulighet til å tenke ut selv. Dette fordi man som komponist som oftest er begrenset av *sine* konkrete kunnskaper, sine teknikker og så videre

S: Jeg synes det å jobbe i utstrakt grad med improvisasjon, gjør det lettere å generere ideer, rett og slett. Jeg synes jeg da har kjappere tilgang på ideer og mulige løsninger. Det er helt klart. Men nå for tiden skriver jeg ikke så mye. Jeg har ikke gjort det på lenge. I alle fall kan jeg se massevis av goder som kommer ut av å jobbe med improvisasjon. Jeg tenker da også på at jeg var med på å utforme improvisasjonsfaget på Norges Musikkhøgskole, sammen med Torgrim Sollid. Et fag alle i det første året skal ha, uansett sjanger eller fag. Dette synes jeg er veldig spennende. Mitt utgangspunkt her er: hva er det improvisasjonsarbeidet tilfører for eksempel en klassisk utøver, eller en som går på komposisjon? Men jeg har ikke like mange synspunkter den andre veien. Men det er helt klart at sånne ting som ”form”, ”varighet” og liknende problemstillinger har relevans i begge leire. Og spørsmål om ”indre logikk” for eksempel, som kan ligge i en låt eller et stykke musikk (når man komponerer). Sånne typer ting. Men jeg tenker, du som skriver mye mer enn meg, hva tenker du at du kan ta fra komposisjonsarbeid og putte inn i arbeid med improvisasjon? Hva er det den *skrivende komponisten* i deg tilfører den *utøvende komponisten* i deg?

A: Vel, da tror jeg at det har med fokus å gjøre. For eksempel når man begynner å jobbe med friimprovisasjon, så tenker jeg at det er veldig lett at man bare ”pøser på” med alle mulige ideer, hele tiden. Men det å kunne la en enkel liten idé få utvikle seg, er ofte vanskeligere. Jeg tenker også blant annet på tidsaspektet i begge tilfeller. Altså, at man gjennom komposisjonsarbeid kanskje får et mer realistisk forhold til ”tid”, i en improvisatorisk sammenheng, og verdien av de enkelte elementene man i hvert tilfelle benytter seg av.

S: Og form da, eller? Strukturspørsmål?

A: Ja, struktur. Ellers så tenker jeg at når man skriver, så tar det selvfølgelig mye lenger tid å komme frem til et eller annet. Og i den skriveprosessen, går man igjennom samme type prosess, ofte veldig mange ganger. Om og om igjen. Det kan jo dreie seg om bare en takt jeg sitter og holder på med, lenge.

S: Men sånn øver jeg meg for å kunne jobbe improvisert. Ikke sant? Jeg kan holde på med ”en celle” i to døgn. Og det vet jeg andre som også holder på med; altså *en problemstilling, en ting, en greie*. Ellers så tenker jeg – jeg har jo øvd masse med folk jeg jobber improvisert med. Men man har jo ikke da noe *spesifikt* å øve på. Så vi øver som vi spiller, men vi øver på å løse *spesifikke problemstillinger*. Det gjør vi. For eksempel ”hvorfors ender vi alltid opp her?” – *de* og *de* hendelsene kommer *sånn* og *sånn* – og så ender vi opp på samme sted igjen, hvor alt ”går og legger seg, som en død hund”, eller at man gjør noen fortvilte innspill, bare for å komme ut av denne låste situasjonen. Da jobber vi rett og

slett med å ta utgangspunkt i å gå fra et ”velkjent sted” til neste sted ofte ender opp i, og så forsøker vi å finne nye løsninger i forhold til dette: hva er det som skjer underveis her? Da kan det jo handle om alle disse aspektene som vi nå snakker om. Og roller også. Jeg tenker da at det å sitte og file – ta ting ut av sin sammenheng, og jobbe med *det*, kan man også gjøre med improvisasjon, faktisk.

A: En annen ting jeg tenker på som kan være overførbart, er kanskje: hvis man skriver et eller annet musikalsk materiale som del i noe som tidligere er skrevet, så bør man jo være bevisst hvilke effekter denne har på resten av stykket man holder på med. Hvis man videre øver på improvisasjonsmusikk med en form for verbal variant av grafisk notasjon, som for eksempel: ”nå øver vi oss innenfor ett landskap med bare ”gjennomsiktige toner” – før vi skal komme til en annen del som skal ha stor grad av tetthet”.

S: Ja.

A: Og på den måten vil jo en komposisjonsprosess gjøre at man blir mer reflektert rundt musikkens bestanddeler.

S: Ja.

A: Jeg tenker videre, som du også var inne på i forhold til å la seg rive med i en improvisasjonssituasjon, at det er jo ofte i denne typen situasjoner hvor man kanskje kan komme frem til ideer eller resultat som man ikke kan tenke ut som komponist? Og det er jo denne ballansen her som ofte kan være vanskelig å jobbe med. Og jeg vil jo si da at det å jobbe med å skrive musikk, bidrar jo til en bevisstgjøringsprosess i forhold til situasjoner som dette.

S: Definitivt. Altså, jeg har tenkt på i tilfeller med former for forhåndsorganisert musikk – låter – streite former, som jeg selv har jobbet veldig mye med. Jeg ser jo helt klart hva det betyr for meg som improvisasjonsmusiker. Her er det snakk om helt overførbare kunnskaper, og i den sammenheng er jeg veldig glad for at jeg kommer ifra der jeg gjør (musikalsk sett). Fordi at jeg har en *hands on*- kroppslig forhold til ”tydeligheter”, som jeg kaller det. Altså ting som blir *noe*, har en egen retning og har et eget liv. Og formen er i gang allerede når du begynner på et eller annet. Opplevelsen av det kjenner du sikkert igjen?

A: Ja.

S: Og det kommer fra en samlet ballast, med all den kunnskapen man besitter. Men i forhold til den musikkgenren jeg holder på med nå, så er den en form for integrert kunnskap. Jeg tenker at for skrivende komponister og deres problemstillinger, så må jo denne typen kunnskap også ha den samme betydningen på en måte? For deg så har kanskje ballasten liknende betydning både i komposisjon og improvisasjon?

A: Ja.

S: Jeg tenker da også; hvor mange lag av musikken hører du og er bevisst samtidig? Jeg må si, for meg så har det vært omvendt. For at i den sjangeren som jeg opprinnelig kommer fra (låter i jazz/pop – landskap), men også innenfor en del kontemporær musikk, så har man en veldig tydelig solistrolle som sanger. Da jeg jobbet med låter så var jeg veldig opptatt av de elementene i musikken som jeg nødvendigvis *måtte* korrespondere med, og måtte ha veldig høyt oppe i bevisstheten – rett og slett for at de var referanser for meg både intoneringsmessig, tidmessig, periodemessig, rytmisk og funksjonsmessig, hvis du er en del av en større klang og så videre. Jeg lyttet da hele tiden etter min funksjon og rolle. Men da jeg begynte å jobbe i større grad med improvisasjon, så opplevde jeg, i og med at jeg da ikke hadde noen rolle på samme måte, så begynte jeg gradvis å *høre* musikk på en annen måte. Og *det* var interessant for meg.