

**Masteroppgave**

# **CD-utgivelsen Journey og utvikling av egen sound**

**Et studium over musikalsk arbeid i andre kulturer, utvikling av en egen  
sound og CD-produksjonen Journey**

Av

Ingolv Haaland

Masteroppgaven er gjennomført som et ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som sådan. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet innestår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Veileder: Tor Dybo

Kristiansand

21.04.2010

© Universitetet i Agder 2010

Fakultet for kunstfag

Institutt for musikk – Rytmask musikk



## **Forord**

Denne oppgaven setter fokus på utviklingen og bevisstgjøringen av en egen sound, samt et nærmere blikk på soundbegrepet. I oppgaven skriver jeg også om det å arbeide en annen kultur og hvilke utfordringer en kan møte i interaksjon med musikere fra andre kulturer. Det konkrete resultatet av dette masterstudiet er CD-utgivelsen Journey, et album bestående av elleve egne komposisjoner.

Jeg vil spesielt takke Sølvin Refvik for gode innspill og korrekturlesning, samt veileder Tor Dybo. Jeg vil også takke Birgitte Wergeland som gav meg muligheten til å oppleve og bo i Kambodsja sammen med mine barn i 2006/07.

## Innholdsfortegnelse

<b>Ordliste</b> .....	<b>4</b>
<b>Innledning</b> .....	<b>6</b>
Bakgrunn for valg av emne .....	6
<i>Problemstillingen</i> .....	7
<b>Metodevalg</b> .....	<b>8</b>
Aksjonsforskning.....	8
<i>Aksjonssyklus</i> .....	9
<b>Hva ligger i begrepet sound?</b> .....	<b>10</b>
Ulike analytiske innfallsvinkler til soundbegrepet.....	11
<b>Sound som egen identitet</b> .....	<b>14</b>
Fenomenologi .....	15
<b>Hvordan utvikle en egen sound som pianist</b> .....	<b>17</b>
Klangideal .....	18
<i>Digitalt software kontra ekte flygel</i> .....	20
<b>Analyse av fonogrammet Journey</b> .....	<b>21</b>
Hva kjennetegner mitt sound?.....	31
<i>Sound som lydbilde</i> .....	32
<b>Soundbegrepet i et estetisk perspektiv</b> .....	<b>33</b>
Populærmusikk og estetikk .....	35
<b>Musikalsk arbeid i Asia</b> .....	<b>38</b>
Hvem eier sannheten? .....	39
<i>Kambodsja</i> .....	40
<b>Musikalsk tilnærming</b> .....	<b>41</b>
Arbeidsprosessen i studio .....	42
<b>World Music</b> .....	<b>45</b>
Musical appropriation .....	47
<b>Refleksjoner rundt mitt arbeid i Asia</b> .....	<b>50</b>
<b>Refleksjoner rundt begrepet sound</b> .....	<b>51</b>
Journey og egen sound .....	52
<b>Litteraturliste</b> .....	<b>55</b>
<b>Vedlegg</b> .....	<b>60</b>

## Ordliste

Drone	En enkelttone eller harmoni som holdes over lang tid, oftest med en pad-lyd. Kan sammenlignes med begrepet orgel-pedal.
Groove	<p>Groove er en betegnelse på det grunnleggende rytmiske og stilistiske mønsteret i en låt. I vestlig musikk er dette ofte trommer og bass som utgjør det rytmiske fundamentet, i tillegg til gitar og tangentinstrumenter. Tor Dybo definerer i artikkelen <i>En drøfting av analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet</i> (Dybo 2002) groove slik:</p> <p>"Noe som oppstår i et rom som resultat av en interaksjonsprosess mellom musikere seg i mellom, og mellom musikere og publikum. Slike interaksjonsfenomener kan føre til at musikere opplever "løftet" når det "tar av", og det samme gjør publikum"(Dybo, 2002:31)</p>
Logic	Musikkprogram hvor en kan spille inn MIDI og ta opp audio. En kan redigere innspilt musikk i etterkant med ulike effekter, plugins og andre parametere.
Masterkeyboard	Et tasterinstrument med tangenter, som avspiller lyder fra et annet keyboard eller softwareinstrument i datamaskinen. Masterkeyboardet trenger ikke å ha egne lyder.
MIDI	<i>Musical Instrument Digital Interface</i> er en standardisert overføringsprotokoll for elektroniske instrumenter som gjør at de kan kobles sammen og blant annet avspille lyder, kontrollere toner, panorering og volum.
Pad	En myk, teppeaktig lyd fra synther.
Plugin	En effekt eller et softwareinstrument som settes inn direkte på selve opptakssporet i Logic eller tilsvarende innspillingsprogram for å påvirke lyden.
Programmere	Arbeidsmåte som beskriver det å spille inn og redigere ulike instrumenter i musikkprogrammer og på synther. Eksempelvis bass og trommer som spilles via et tasterinstrument eller settes inn manuelt tone for tone.
Sample	Et utvalg eller utsnitt av en lydkilde. Teknologien gjør at en stadig større del samples kan avspilles, og en kan dermed oppnå bedre gjengivelse av lyden.
Softwaresynth	Også benevnt som softwareinstrument. En virtuell synthmodul i software, som avspilles via MIDI med en ekstern kontroller. Denne kan være et tangentinstrument, eller MIDI-trigger innebygget i gitar eller bass.

Streame	Her brukt i betydningen 'streame fra harddisk', som betyr at programmet leser data direkte fra harddisk, i motsetning til å lese av fra intern RAM i datamaskinen. Med store flygelsamplinger kan ikke disse leses av i RAM men leses eller 'streames' istedet direkte fra en 'harddisk', som da er et lagringsmedium. Dette fordrer en harddisk med hurtig omdreining (Revolutions per minute,RPM) og lav respons tid.
Velocity	Refererer til anslag, og hvor sterkt en tangent blir trykket ned. I MIDI er dette definert fra 0-127, hvor 127 er anslaget med høyest volum.
Voicing	Hvilke toner som er med i akkorden og hvordan den faktisk spilles. Akkorden eller besifringen angir et utgangspunkt som danner grunnlaget for voicingen hos instrumentalisten.

## Innledning

I 2006/07 bodde jeg et år i Kambodsja, hvor jeg hadde den daglige omsorgen for mine to barn. I tillegg arbeidet jeg som frivillig for *The Trailblazer Foundation*<sup>1</sup>, en amerikansk nødhjelpsorganisasjon. Kambodsja er et vakkert land med et inkluderende folkeslag, og samfunnet er preget av et annet tempo og en større ro i hverdagen enn hva vi er vant med i Vesten. Denne atmosfæren både tiltaler og inspirerer meg. Samtidig er Kambodsja et område preget av mange års borgerkrig, omfattende korrupsjon og stor fattigdom. Kontrastene er mange og sterke, og inntrykkene fra Asia har gitt meg perspektiver på livet som jeg bringer med meg videre både på det musikalske og personlige plan.

## Bakgrunn for valg av emne

For meg var det liten mulighet til å praktisere som frilansmusiker i Asia, og fraværet av musisering åpnet opp refleksjoner om hva musikk betyr for meg. Som frilansmusiker bør en beherske et vidt spekter musikalsk, og ofte handler det mer om å reprodusere stilarter heller enn å tilføre en egen sound. Samtidig har det å arbeide som frilansmusiker gjennom mange år vært lærerikt, men over tid har det vokst frem et ønske om å komponere eget materiale, basert på en dypere bevisstgjøring av mine musikalske målsetninger. Tiden i Asia bidro til å klargjøre dette fra et ønske, til et mål.

Tilbake i Norge ble kortere melodiske fraser til ved flygelet i Bergen, og etter hvert hadde jeg opparbeidet en del musikalsk skissemateriale. Det var imidlertid ikke før jeg påbegynte masterstudiet ved UiA høsten 2008, at den mer konkrete arbeidsprosessen med å skape egne komposisjoner startet. Ved UiA var jeg heldig og fikk en viktig motivator og støttespiller, Jan Gunnar Hoff, som underveis har vært min musikalske veileder. Etter en intens periode med komponering og innspilling ble fonogrammet *Journey* gitt ut august 2009 – en CD bestående av elleve egne komposisjoner.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> For nærmere informasjon se [http://www.thetrailblazerfoundation.org/andreas/new\\_web/default.htm](http://www.thetrailblazerfoundation.org/andreas/new_web/default.htm)

<sup>2</sup> Ingolv Haaland (2009) *Journey* Acoustic Records ACR 9836

## Problemstillingen

Etter å ha arbeidet praktisk i mange år som frilansmusiker og pedagog, har det vært interessant å løfte frem de musikalske refleksjonene og gjøre dem til gjenstand for analyse. Spesielt har begrepet sound fanget min interesse, og jeg ønsker i min masteroppgave å se nærmere på hva som ligger i dette begrepet og hvordan jeg har utviklet en mer personlig sound.

Deler av albumet *Journey* er innspilt i Kambodsja, og oppholdet og arbeidet i landet har påvirket min musikalske utvikling. Samtidig har det vekket en interesse rundt problematikken med å arbeide i andre kulturer, og et ønske om å sette mine erfaringer fra Kambodsja inn i en akademisk kontekst.

Oppgaven min baserer seg derfor på en todelt problemstilling:

**1) Hvordan har CD-utgivelsen *Journey* hjulpet meg å utvikle en personlig sound?**

**2) Hvilke utfordringer er knyttet til musikalsk arbeid i andre kulturer, i dette tilfelle Kambodsja?**

Interaksjonen og kommunikasjonen med musikere i en annen kultur påvirket prosessen og rammefaktorene for det musikalske sluttproduktet. Derfor ble det også naturlig for meg å se nærmere på det kulturelle samspillet og forståelsen av denne, derav den todelte problemstillingen.



# Metodevalg

## Aksjonsforskning

Jeg har valgt aksjonsforskning – og som fordrer kvalitative metoder – som utgangspunkt for min oppgave. Kvalitative<sup>3</sup> metoder preges av fleksibilitet, mer usystematiske og ustrukturerte observasjoner. Forskeren kan i tillegg delta som aktør. Jeg ønsker å fokusere på prosessene rundt og i innspillingen av platen *Journey*, og forske på meg selv som subjekt, og det er derfor nærliggende å velge kvalitative metoder som utgangspunkt for denne oppgaven. Direkte observasjon viser til at forskeren deltar i grupper som observatør. Direkte deltaking viser i første rekke til at forskeren aktivt deltar i (gruppe)prosessene, gjerne gjennom feltarbeid eller undersøkelser. *Aksjonsforskning* er en form for direkte deltaking og brukes når en ønsker å forske frem ny kunnskap på egen utøvende praksis. 'Learning-by-doing' og 'research by doing'<sup>4</sup> er sentrale begrep i aksjonsforskning, og dette betyr at en foretar systematisk observasjon av arten og konsekvensene av det en gjør. Resultatet kan være en forbedring av egen praksis, en dypere forståelse for denne, eller forbedring av situasjonene denne praksisen foregår i. Lærings sirkelen i aksjonsforskningen kan være inndelt i fire faser: *Planlegging – Interversjon (Handling) – Refleksjon – Korreksjon*.<sup>5</sup> Denne syklusen gjentas, da refleksjonen danner grunnlag for ny utprøving. Aksjonsforskningen har dermed et syklisk vesen. Gjennom handling og observasjon kan feltnotater<sup>6</sup> eller loggbok<sup>7</sup> brukes slik at en i ettertid kan gå tilbake og analysere deler av prosessen. Refleksjon er kanskje det viktigste momentet i aksjonsforskning, og analyse er en form hvor forskeren kan bearbeide resultatene og prosessere kunnskapen som skal føre til ny erkjennelse. Det å bruke aksjonsforskning som metode til å forske på sine egne arbeidsmåter kan være en utfordring. Fallgruvne kan ligge i subjektivitet, vansker med å ha en naturlig distanse til stoffet, og evne til kritisk vurdering av resultatene. Imidlertid er drøftingen av gyldighet for den kvalitative forskningen i dag i motsetning til tidligere, langt mer uavhengig av den kvantitative forskningens begrep om validitet<sup>8</sup>. I den kvalitative forskningsprosessen ligger materialets og konklusjonens

---

<sup>3</sup> Holme/Solvang (1986, s. 72-80)

<sup>4</sup> Jørgensen/Tønsberg (2000/2007, s. 1)

<sup>5</sup> Lindøe (2006, s. 3)

<sup>6</sup> Holme/Solvang (1986, s. 110-115)

<sup>7</sup> Elliot (1991, s. 77, 83)

<sup>8</sup> Gustavsen/Sørensen (1996, s. 151-159)

troverdighet innbygd i hver del av forskningsprosessen. Validiteten testes ikke ved et enkelt grep eller en enkelt beregning, slik det ofte er i kvalitativ forskning.

Deltagende observasjon<sup>9</sup> er også en form for aksjonsforskning, der en oppholder seg i kortere eller lengre tid i en kultur eller gruppe(r). Ved å ta del i hverdagen gjennom samtaler og praktiske gjøremål, danner dette et referansegrunnlag for refleksjoner rundt kultur og levemåte. Året i Kambodsja og det videre arbeidet mitt der kan ses på som deltagende observasjon. Jeg har tilbrakt mye tid sammen med ulike grupper av lokalbefolkningen, i tillegg til at jeg har hatt samtaler med vestlige arbeidere som har oppholdt seg i landet over lengre tid. Refleksjonsnotater og mine inntrykk underveis utgjør en del av det empiriske materiale, og dette ligger til grunn for deler av oppgaven.

## Aksjonssyklus

Høsten 2008 ble brukt til å gjøre et utvalg blant de musikalske skissene jeg hadde liggende, og til å klargjøre en musikalsk hovedidé for platen jeg ønsket å lage. Et musikalsk uttrykk kan utvikles i mange ulike retninger, men jeg ønsket å bevege meg i en retning av et groove-basert elektronisk landskap med flygel som bærende element.

Innspillingen av platen *Journey* skjedde i hovedsak over en periode på fire måneder fra januar til mai 2009. Arbeidsverktøyet jeg brukte i innspillingsprosessen var et hjemmestudio med bruk av musikkprogramvaren Logic og noen ulike softwaresynther.

Under innspillingen ble syklusen *Planlegging – Interversjon – Refleksjon – Korreksjon* gjentatt, ofte flere ganger i løpet av en dag, der jeg vekslet mellom ulike roller. En stor del av arbeidet besto av å bearbeide og utvikle tidligere musikalske ideer, samt å improvisere frem nye tema og bearbeide disse kompositorisk. Når en skisse ble tydelig nok, sendte jeg den på e-post til min musikalske veileder Jan Gunnar Hoff. På veiledningstimene, samt på e-post diskuterte vi og drøftet både intensjonen i låten, så vel som musikalske og kompositoriske grep. Dette var en del av den musikalske refleksjonsfasen. Selv om mye av arbeidet mitt ble

---

<sup>9</sup> Holme/Solvang (1986, s 104-109)

gjort på egenhånd, fremstod drøftingen og tilbakemeldingene underveis som viktige innspill i prosessen frem mot den ferdige platen.

Underveis i den kreative prosessen opplevde jeg det vanskelig å ha en fast syklus på arbeidet. Noe av grunnen til at det ble utfordrende, var at jeg hadde så mange roller under innspillingen. Bruken av ulike digitale verktøy i det moderne opptaksstudio muliggjør at en og samme person kan ha mange ulike roller: Jeg var her både komponist, arrangør, lydtekniker og produsent, i tillegg til at jeg spilte og programmerte de fleste instrumentene. Jeg var i de skapende prosessene, og det ble vanskelig å skulle analysere seg selv som subjekt. Loggbok ble ført underveis, mens den teoretiske analysen ble påbegynt først etter at platen var ferdigstilt.

## Hva ligger i begrepet sound?

Sound blir forklart på følgende måte i artikkelen *En drøfting av analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet* av Tor Dybo (2002), der han refererer til to kilder:

1. Cappelens musikkleksikon: Sound: (engelsk; lyd, klang) vanlig begrep også på norsk, innen jazz-, pop-, og populærmusikk, betegner klang-(lyd) bilde som er karakteristisk for et ensemble, en individuell instrumentalist eller en sanger. Arrangementsteknikk, personlig stemme- eller instrumentbehandling og rytmiske, melodiske faktorer er utslagsgivende for den enkelte(s) sound. Begrepet har mange fasetter, og står sentralt i de nevnte genrer, hvor en personlig utformet spille- eller sangstil, ofte med vekt på det klanglige er noe meget vesentlig. Det finnes ennå ingen dekkende terminologi til å beskrive en sound analytisk.

2. Lars Lilliestam 1988:16: "...sound er et ofte anvendt begrep som kan defineres på ulikt vis. Den står for noe mer enn bare direkte oversettingen 'lyd' eller 'klang'. I en annen sammenheng har jeg definert "sound" som "det totale lydbildet, innebefattet instrumentering, spillemåter, stemmeklang og sangstil, rytmemarkering, harmonisk sats, akustisk helhetsbilde, instrumentenes balanse i forhold til hverandre osv." Taler man om sound i samband med en musiker handler det som oftest om hans spesielle spillestil og klang i instrumentet pluss det totale lydbildet.

Sound kan altså beskrive både et lydbilde og særpreget hos en artist, musiker eller band. Men hva er det egentlig som gjør at noen artister har større særpreg enn andre? Hva er det som gjør at eksempelvis Sting låter forskjellig fra Prince? Sangtekniske virkemidler, egne komposisjoner, bruk av forskjellig utstyr, ulik bruk av instrumentering og sjangerspesifikke elementer kan ha en del å si når det kommer til det å ha en helt særegen og spesifikk sound. Andre viktige momenter er hvordan musikken er arrangert, hvordan innspillingen gjøres eller hvordan musikken produseres. Kjente artister benytter gjerne kjente produsenter for å frem et særpreg sound i musikken sin. Et eksempel her er Michael Jackson som brukte Quincy

Jones som produsent på den legendariske Thriller-platen.<sup>10</sup> Likevel kan vi si at det er særpreget i stemmen til artisten som oftest gjør at en vokalist skiller seg ut. I tillegg kan den musikalske identiteten styrkes av at artistene fremfører sine egne sanger. Prince, Sting og Michael Jackson er dessuten musikere som behersker flere instrumenter og arrangerer sin egen musikk, og som kunstnere har de nok alle hatt en tydelig visjon for hvordan de ønsker at deres musikk skal fremstå.

Som instrumentalist må en forme sin egen 'stemme' på annen måte enn hva som er tilfelle for vokalister. Gitarister og bassister kan kombinere elementer som forsterker, effektpedaler og ulike gitarer for å oppnå en egen sound. Dette utstyret frakter de fleste med seg rundt på spillejobber, slik at de har med seg en vesentlig del av sitt eget uttrykk i enhver musikalsk sammenheng. Som pianist savner jeg denne muligheten, og jeg skulle gjerne ha reist rundt med et godt flygel og gode mikrofoner på klubber og andre spillesteder. I stedet er jeg som pianist prisgitt det instrumentet som står på spillestedet. Flere ganger har jeg måttet bruke et digitalt piano fordi flygelet eller pianoet på konsertstedet ikke var stemt eller i for dårlig mekanisk forfatning. Slike praktiske utfordringer gjør det vanskeligere for pianisten å uttrykke hva han eller hun vil formidle i sin musikk. Gode instrumentalister som Oscar Peterson, Herbie Hancock og Keith Jarrett er lette å gjenkjenne – Peterson med sin rapiditet og eminente teknikk, Jarrett med sitt personlige anslag og tydelig melodisk improvisasjon, Hancock med sitt spesielle groovebaserte spill og uovertrufne timing<sup>11</sup>. Men hva kjennetegner min egen sound? Dette vil jeg diskutere nærmere i denne oppgaven.

## Ulike analytiske innfallsvinkler til soundbegrepet

### Peter Winklers vinkel

I artikkelen *Writing ghost notes: The Poetics and Politics of Transcription* (Winkler 1997) tar Peter Winkler opp ulike utfordringer knyttet til å transkribere populærmusikk. Han søker å notere selve essensen, sounden, i uttrykket til låten *I Never Loved a Man*, sunget av Aretha Franklin. Winkler finner en del litteratur i etnomusikologien som beskriver omstendighetene

---

<sup>10</sup> Michael Jackson (1982) *Thriller* Epic Records QE 38112

<sup>11</sup> Hancock har en spillestil hvor han varierer plasseringen av slaget i forhold til den metriske pulsen. I løpet av en melodisk frasering kan han ligge både foran og bak den metriske pulsen og således skape en spesiell groove, kombinert med en høy teknisk beherskelse.

rundt innspillingen, men ikke hva som skjer rent musikalsk. Winkler ønsker å se på musikken i et mikroperspektiv, og søker å finne eksakte måter å notere det som blir spilt og sunget, ved hjelp av aural<sup>12</sup> transkripsjon. Musikken beskrives fra en utøvers ståsted, et innenfra-perspektiv, og fokuserer på den deskriptive<sup>13</sup> notasjonen. Automatisk transkripsjon ved hjelp av programvare brukes også. Winkler søker altså å påvise subtile endringer i det musikalske forløpet av låten *I never loved a man*. Eksempelvis påviser han ved hjelp av programvare at trommeslageren ligger subtilt bak den metriske time, såkalt backbeat<sup>14</sup>. Siden lytting og oppfattelse av musikk er relativt subjektivt, oppfatter jeg det som interessant å få bevist en slik oppfatning av 'time'<sup>15</sup> vitenskapelig. Vokalen noteres kreativt med ulike tegnsetting og bruk av programvare for å fastslå plassering og 'time'. Selv om Winkler klarer å analysere deler av musikken på et mikronivå, er sounden så omfattende og kompleks at den vanskelig lar seg notere ned i sin helhet. Det synes vanskelig å få noe helhetlig inntrykk av analysen uten å samtidig lytte til låten. Analysen viser at det foreløpig ikke er mulig å notere ned alt, men Winkler skisserer ulike nye innfallsvinkler å tilnærme seg stoffet på. Læringsprosessen<sup>16</sup> ved gehørtradering tillegges stor betydning. Noen av effektene fra gehørtradering kan også eksempelvis være å utvikle egen musikalitet, tilegne seg ny kunnskap og oppøve gehøret. Disse egenskapene er essensielle for rytmiske musikere og er nyttige verktøy i oppøvingen av stilforståelse, 'time' og en musikalsk referanseramme. For meg har aural transkripsjon vært en av de viktigste arbeidsmetodene for å tilegne meg musikalsk kunnskap.

### **Allan F. Moores analytiske innfallsvinkel**

I boken *Rock: The primary text: Developing a Musicology of Rock* (Moore 2001) søker den britiske populærmusikkforskeren Allan F. Moore å utvikle et begrepsapparat for analyse av rock. Den 'primære teksten' i musikk er ifølge Moore sound, og den 'sekundære teksten' det som skrives om rocken. Det innbefatter artikler, musikkkritikker og notasjon av musikk. I

---

<sup>12</sup> Aural transkripsjon menes å transkribere via gehør

<sup>13</sup> Deskriptiv notasjon forstås som en utførlig og nøyaktig notasjon, imotsetning til preskriptiv notasjon som er skissebasert.

<sup>14</sup> I musikersjargongen sier en gjerne 'å ligge bakpå' i forhold til den metriske pulsen

<sup>15</sup> 'time' måles i beat-per-minute(bpm) ,har en metrisk verdi og er grunnpulsen i en låt

<sup>16</sup> Winkler bruker begrepet 'the politics of transcription' om læringsprosesser

motsetning til Winkler, har Moore et mer utenfra-perspektiv<sup>17</sup> på sin tilnærming til musikkanalysen. Moore har utviklet en egen analysemodell der sounden er delt inn i fire sjikt:

1. Slagverk og perkusjonsinstrumenter, som vil si det rytmiske sjiktet
2. Instrumenter med lav frekvensområde, som elbass
3. De lysere tonene, da gjerne vokal og melodi
4. Moore bruker begrepet 'harmonic filler', som kan forstås som harmonikken. Gjerner da akkordinstrumenter som piano eller gitar, som ligger mellom 2. og 3. sjikt.

I motsetning til Winkler bruker ikke Moore noen hjelpemiddel for å analysere musikken, men bruker tekst for å beskrive de musikalske prosessene. Han går heller ikke inn på det subtile mikronivå, men søker å definere ett nytt begrepsapparat ved å se på de strukturelle endringene i låtene. Han referer også til allerede etablerte begreper innen musikkvitenskapen som 'forgrunn', 'mellomgrunn' og 'bakgrunn' for å beskrive hendelsesforløp. Moore antyder også et delvis etnomusikologisk perspektiv, blant annet siden Moore hevder at musikalske stilarter bare er delvis autonome, at de ytre sosiale faktorene også påvirker i tillegg til de indre kvalitetene. Han hevder imidlertid selv at han ikke ønsker å fokusere på de sosiale forhold rundt musikken siden det er underordnet selve sounden.<sup>18</sup>

Selv om en del av Winklers analyse kan diskuteres, oppfatter jeg analysen som et viktig bidrag i henhold til å søke nye innfallsvinkler og måter å notere sound på. Skal en trekke generelle konklusjoner om hvordan eksempelvis Aretha Franklin synger, trengs det et betydelig forskningsmateriale som er gjennomgått og sammenlignet. Slik jeg oppfatter det, kan det virke som det ennå ikke er en generell enighet i forhold til hvilke metoder en kan bruke for å notere ned sound. Moore har et litt annet perspektiv da han søker å beskrive den innspilte lyden med tekst, og han bruker heller ikke elektroniske hjelpemidler i notasjonsprosessen. Slik jeg oppfatter det, leverer Moore og Winkler interessante bidrag til legitimeringsprosessen av populærmusikk ved å løfte analysene opp på akademisk nivå for å se på forskningsrelaterte utfordringer. Siden soundbegrepet i populærmusikk innehar en

---

<sup>17</sup> Man forflytter oppmerksomheten mot analyser og beskrivelser av rock og jazz som lydhendelse og sound ut fra en lytterposisjon. (Dybo 2002)

<sup>18</sup> Moore (2001, s 17)

kompleksitet som favner vidt, så mener jeg at en trenger ulike tilnæringsmåter og innfallsvinkler til materialet. Dette også fordi en ennå ikke har et fullstendig begrepsapparat på dette området.

## Sound som egen identitet

I boken *Jan Garbarek: Det åpne roms estetikk* (Dybo 1996) skriver forfatteren om tonens kroppsliggjøring og improvisasjon,<sup>19</sup> og hvordan kunnskap internaliseres som kroppslige ferdigheter. Dybo trekker linjer fra fenomenologien og sammenhengen mellom kropp og bevissthet. Brødrene Hubert Dreyfus og Stuart Dreyfus har en kognitiv utviklingsmodell<sup>20</sup> bestående av fem trinn hvor 'eksperten' er det høyeste nivå, der en handler intuitivt og på impuls, altså improvisasjon. Dybo skriver at: "Instrumentet blir en del av kroppen ved at jazzmusikeren spiller seg selv under en improvisasjonshendelse" (Dybo 1996:67). Altså en samhandling mellom hjerne og kropp mens musikeren leter etter sitt eget uttrykk eller sound. I tillegg skriver Dybo om begrepene kort- og langtidshukommelse. Hvem av dem gjør seg gjeldende i improvisasjonsøyeblikket? Musikkforskeren og musikeren Bjørn Alterhaug skriver i artikkelen *Improvisation on a triple theme: Creativity, Jazz improvisation and Communication* (Alterhaug 2004) om improvisasjon:

"This form of readiness is acquired mainly through a direct involvement in various problem-solving situations, producing a type of knowledge that is mediated via bodily experiences and alert awareness" (Alterhaug 2004:98)

Både Dybo og Alterhaug synes å mene at internalisert kunnskap danner grunnlaget for det kreative og intuitive i improvisasjonsøyeblikket. Av Dybo betegnes den internaliserte kunnskapen som langtidshukommelse, mens korttidshukommelse brukes om kunnskapen i øyeblikket, samt samspillet og interaksjonen mellom de ulike musikerne gjennom improvisasjon.

---

<sup>19</sup> Dybo (1996, s. 65)

<sup>20</sup> (Ibid, s. 66)

Filosofen Michael Polanyi skriver i boken *Den tause dimensjonen* (Polanyi 2000) om kunnskap som er ervervet gjennom erfaring og er uutalt, taus kunnskap<sup>21</sup>. Dette kan også være internalisert kunnskap. Gjennom å søke å sette ord på kunnskapen, blir en bevisstgjort eget uttrykk og adferd, og kan endre denne hvis ønskelig. Som musiker vil dette uttrykket være ens subjektive musikalske spillestil. Filosofen Hans-Georg Gadamer omtaler i boken *Sannhet og metode* (Gadamer 2010) kunnskap i sammenheng med ens egen forståelses- og erfaringshorisont, som en del av den hermeneutiske sirkel.<sup>22</sup> Ved å bevisstgjøre internalisert kunnskap kan en utvide forståelses- og erfaringshorisonten og dermed innta ny viten og kunne utvikle seg som musiker og improvisator.

## Fenomenologi

Fenomenologien er en beskrivende vitenskap som omhandler læren om det sanselige og kognitive bevissthetsstrukturer.<sup>23</sup> Om den franske fenomenologen Merleau-Ponty står det i *Politikens filosofileksikon* (Lübcke 1991):

"Merleu-Pontys fenomenologi gjennomsyres av denne spenning mellom på den ene side betoningen av *umiddelbarheten* (persepsjonen, kroppsligheten), på den annen side betoningen av *formidlingssammenheng* (språket, historien). I begge tilfeller er det snakk om et svar på spørsmålet om hva som er det konkrete eller virkelige"(1983:293f)

Ser vi på Merleau-Pontys sitat har vi altså arv og miljø på den ene siden, og den internaliserte kunnskapen, selve håndverket på den annen side. Ulike akademiske diskurser gjør seg gjeldende her, blant annet epistemologiens 'tabula rasa', som hevder at vi er født uten spesielle evner og tilegner ferdigheter gjennom miljø og erfaringer. På den annen side har en et deterministisk syn, hvor alt er forutbestemt igjennom arv, og en har lite eller ingen påvirkning på egen utvikling.

David Sudnow er en psykolog som ønsket å lære å improvisere jazzpiano. Utviklingen underveis skriver han om i boken *Ways of the hand: the organization of improvised conduct* (Sudnow 1978). Utgivelsen kan ses som et praktisk-fenomenologisk studie av sammenheng

---

<sup>21</sup> Polanyi (2000, s. 15-33)

<sup>22</sup> Gadamer (2010, s.302ff) Begrepene diskuteres nærmere i denne oppgaven fra s. 40

<sup>23</sup> Noddings (1997, s. 89)



mellom det fysiske og sanselige, i tillegg til kognitiv programmering. Han fokuserer på koblingen mellom motorikken i hendene og hvordan en kan styre utviklingen igjennom ulike øvelser, men gir ikke noe klart svar på hvordan denne koblingen oppstår, annet enn at hendene må lære hvilke veier de skal gå. For å lære å improvisere må en lære et musikalsk vokabular, og Sudnow sammenlikner improvisasjon med å lære et nytt språk. Å improvisere blir da å lage nye setninger med kjente ord, og sette dem sammen på ulike måter. Innlæringen av språket og improvisasjon skjer gjennom praktisering, pugging og ulike øvelser.

Som musiker kjenner jeg meg igjen i Sudnows beskrivelser av at hendene (etter hvert) går opplærte og tildels ubevisste mønstre. Over tid tillegger en seg måter å legge akkorder og spesifikke voicinger som et resultat av subjektive estetiske valg og preferanser. Å bevisstgjøre mitt egen sound oppfatter jeg som å bevisstgjøre taus kunnskap, og jeg har da kunne oppnå en dypere innsikt i mitt eget spill, samtidig som jeg har fått utvidet min forståelseshorisont.

Som komponist bruker jeg improvisasjon som tilnærming og arbeidsmetode, og de fleste melodier og fraser oppstår gjerne ved flygelet. Min bakgrunn som jazzpianist og keyboardist med sans for større og mer komplekse klanger ligger som en naturlig del av langtidshukommelsen. Dette preger naturlig nok også mine valg som improviserende musiker. Samtidig har jeg de siste årene arbeidet med å få en større grad av melodisk tydelighet i spillet mitt. Jazzfraser og melodier kan ofte bli tildels atonale og eksperimentelle, og i en gitt improvisasjonssammenheng kan det være spennende å utforske ulike muligheter med tonalitet, dynamikk og klang. Men som utøver søker jeg nå i større grad tydelighet, noe som over tid også preger spillet og mine valg som improvisatør.

Overgangen fra improvisasjon til komposisjon kan være glidende, men en hovedforskjell kan ligge i at komponering ofte foregår over et lengre tidsrom. Når en komponerer, arbeider en mer metodisk med å utvikle tematikken og strukturer i musikken. Form, dynamikk, melodiske linjer og helhet er viktige moment for å ferdigstille en komposisjon. Samtidig var innspillingsprosessen under *Journey* basert på at jeg stadig vekslet mellom komposisjon og improvisasjon siden låtene ofte ikke var ferdige før innspillingen begynte. Min arbeidsprosess bestod ofte i at jeg tok tak i en melodisk frase som jeg allerede hadde laget. Nå programmerte jeg en mer ferdig arrangert skisse i Logic, for så å gå tilbake til flygelet for å utvikle melodien videre

gjennom improvisasjon. I motsetning til Sudnow som lærer hendene å gå ulike mønstre, arbeidet jeg ofte mer med å bryte opp de fastlagte mønstrene i hendene mine, siden jeg har vært utøver i mange år.

For meg er melodi og voicing noe som uløselig henger sammen, det er slik jeg komponerer og improviserer frem tema, og disse prosessene opptrer simultant etter årevis med øving og spilling. Jeg slutter meg til den stilskapende jazzsaksofonisten John Coltrane, som har uttalt følgende om det å komponere og improvisere:

"There is never any end. There are always new sounds to imagine; new feelings to get at. And always, there is the need to keep purifying these feelings and sounds so that we can really see what we've discovered in its pure state. So that we can see more and more clearly what we are. In that way, we can give to those who listen the essence, the best of what we are. But to do that at each stage, we have to keep on cleaning the mirror."<sup>24</sup>

## Hvordan utvikle en egen sound som pianist

Et av mine store forbilder er pianisten Keith Jarrett.<sup>25</sup> Han har et mykt kontrollert anslag, samtidig som han voicer akkorder med en mer klassisk tilnærming. I det legger jeg at han har en melodisk bevegelse innenfor voicingen og akkorden, og en aktiv venstrehånd som spiller melodiske motstemmer innenfor en akkord. Solistisk er Jarrett tydelig i sine valg både i melodisk improvisasjon og improviserte forspill og etterspill, eksempelvis på låten *Smoke gets in your eyes*.<sup>26</sup>

Jeg har også lyttet mye til pianisten og keyboardisten Herbie Hancock.<sup>27</sup> Til forskjell fra Jarrett har Hancock en mer groove-orientert og progressiv spillestil, men også han har en harmonisk kompleksitet både solistisk og som akkompagnatør. Som komponist har han vært

---

<sup>24</sup> Utstrakt sitat av Coltrane som også er sitert hos det anerkjente tidsskriftet <http://www.allaboutjazz.com/coltrane/quotes.htm>. Det har imidlertid ikke lyktes meg å finne det spesifikke intervjuet der Coltrane skal ha uttalt dette.

<sup>25</sup> Internasjonalt anerkjent jazzpianist med en lang karriere som startet på 1960-tallet med Jan Garbarek og Nordic Quartet

<sup>26</sup> Keith Jarrett trio (1989) *Tribute* ECM (G) 1420/21

<sup>27</sup> Også en av de største jazzpianistene som har spilt med Miles Davis og har en lang rekke utgivelser bak seg. En nyskapende og innovativ musiker, komponist og bandleder som bl.a var involvert i starten av funk og hip hop.

innom mange sjangre, og har vist en unik evne til fornyelse og å knytte til seg ulike samarbeidspartnere fra andre stilarter. Dette kan vi høre på utgivelsen *Possibilities*<sup>28</sup> hvor han samarbeider med blant annet Sting og Paul Simon. Hancock uttaler i flere intervju at det er viktig for han å være i utvikling gjennom å samarbeide med andre, og å hente musikalske impulser fra andre stilarter enn sin egen bakgrunn. Dette er egenskaper som han mener er essensielle for å utvikle seg som musiker. Både Jarrett og Hancock har påvirket meg både i tankesett og spillestil, og jeg har brukt mye tid på aural transkripsjon av dem.

## Klangideal

Jeg har jobbet mange år som frilansmusiker, dels fordi jeg ikke hadde en tydelig retning musikalsk, men også fordi jeg ikke var bevisst i forhold til å utvikle et personlig uttrykk. Arbeidsverktøyet mitt har for det meste vært keyboards og computere både som utøver og i arbeidet med platen. Med egne keyboards visste jeg hvilke lyder jeg hadde tilgjengelige, selv om jeg aller helst ville benytte meg av et godt flygel. Det er flygelet som er instrumentet som ligger mitt hjerte nærmest, og 2004 kjøpte jeg et nytt Yamaha C3. Endelig hadde jeg et eget instrument hvor jeg kunne arbeide mer metodisk. En del av flygelsoundet preges av anslaget og hvor hardt eller mykt hammerne treffer filten mellom strengene. Slik 'spilles' flygelet inn, og en får en mer personlig lyd. Det betinger at ikke flere andre spiller på instrumentet. Da må flygelet i så tilfelle prepareres og behandles av en pianostemmer/tekniker.

Mye av selve lyden i et flygel ligger også i treverket og utformingen av instrumentet, og dette setter premisser for hvordan lyden formes. Til forskjell fra strengeinstrumenter som fiolin og gitar, er det en annerledes tilnæringsmåte til å forme et subjektivt uttrykk på et piano eller flygel. På mange strengeinstrumenter kan en 'bende' tonen og arbeide på mikronivå intervallmessig, på flygel er dette låst til halve trinn. På vokal og blåseinstrumenter er en mer i 'direkte kontakt med tonene' enn hva en kanskje er på et tasteinstrument. Som frilansmusiker har jeg spilt på mange ulike pianoer og flygler av varierende kvalitet. Siden en altså ikke kan ta med seg et flygel rundt på spillejobber, blir alternativet ofte en digital variant i form av et keyboard med vektete tangenter og ulike flygellyder. Det finnes nå mange slike instrumenter med god kvalitet, selv om det gjenstår en del klangmessig for å komme på samme nivå som et

---

<sup>28</sup> Herbie Hancock (2005) *Possibilities*, er utgitt både som CD og DVD, sistnevnte hvor han gir flere intervju og forklarer tanken bak prosjektet, å utfordre artistene til å "...step out of their comfortzone"

godt akustisk instrument. Kompromisset ligger da i mellom å frakte med eget utstyr, eller å velge å spille på det gitte instrumentet som er på konsertstedet, med de utfordringer dette kan føre med seg.

Når pianolyden blir digitalisert, opplever jeg at noe av kompleksiteten i instrumentet forsvinner. Noe av forklaringen kan være at ikke alle overtonene lar seg fange eller 'sample'. Med den digitale utviklingen vi har sett de siste årene med større lagringskapasitet på harddisker og større internminne (RAM), har det blitt gjort store fremskritt teknologisk og større del av overtonene kan lagres og avspilles digitalt og gir en mer naturtro klang, siden større deler av overtonene og lyden lar seg lagre. For en pianist er det to moment som er viktige; hvordan flygelet klinger, og følelsen av motstand når en presser ned tangentene. På piano og flygel er dette kjent som hammermekanikk. For å få en digital pianolyd til å etterligne følelsen av å spille på et akustisk piano, er en er avhengig av et godt masterkeyboard med vektete tangenter.

I min plateproduksjon har jeg brukt to softwareinstrument med flygelbaserte samples: *East West Quantum Leap Pianos* (EW) og *Synthologys Ivory*. EW har en imponerende stor samplebank på hele 363 GB og 'streamer' direkte fra harddisk. Å avspille EW krever en kraftig maskin og en rask harddisk, noe som passer best for en stasjonær datamaskin. Ivory har en noe mindre samplebank på 40 GB, denne krever mindre prosessorkraft og passer dermed fint på en bærbar datamaskin. Det er muligheter for å forandre anslagsfølsomhet, effektklang, og en rekke mindre justeringer på både Ivory og EW.

I de siste årene har jeg arbeidet mye med anslaget mitt, og legger særlig vekt på å kunne spille på pianissimo nivå samtidig som tonene klinger tydelig og ikke forsvinner. Mye av det rolige uttrykket i musikken synes jeg ligger i et kontrollert anslag. I arbeidet med låtene på *Journey* brukte jeg for det meste EW i skissestadiet siden jeg etter hvert følte at jeg fikk frem et sound som tiltalte meg. Dette sampelet tar utgangspunkt i et Steinway-flygel, der jeg justerte opp anslagsfølsomheten, satte maksimal velocity til 90 av opprinnelig maksimal 127, samt justerte anslaget på masterkeyboardet, der en digitalt kan regulere følelsen av motstand i tangentene. Da endte jeg opp med en rundere og mykere lyd, og dette gjorde det mulig å spille under pianissimoanslaget til et akustisk flygel. På noen piano finnes det en ekstra dempepedal,

sostenuto, som når den kobles inn legger et lag filt mellom tangenthammeren og strengene. Dette gjør at en får en mer distansert klang.

Pianolyden jeg foretrekker på pianissimo-nivå, er i skjæringspunktet mellom et dempet Steinway (uno corda) og sostenutopedalen på et piano. Skal en spille ekspressive stykker som krever hele den dynamiske skalaen, foretrekker jeg et godt Steinway eller aller helst et italiensk Fazioli-flygel. Sistnevnte har en tone jeg oppfatter som en blanding mellom Steinway og Bössendorfer.

### **Digitalt software kontra ekte flygel**

I utgangspunktet ønsket jeg å legge akustisk flygel på platen og leide derfor Sigurd Lie-salen ved UiA, hvor det står to Steinway B konsertflygler. Mitt eget Yamaha-flygel var ikke tilgjengelig siden det sto nedlåst i Bergen mens jeg studerte i Kristiansand. Tilstede under opptak var Jan Gunnar Hoff og lydtekniker John Reidar Bøe, som har gjort flere plateinnspillinger på disse flyglene. Mikrofonene som ble brukt til opptak var Brüel og Kjær, disse regnes for å være noen av de beste til å ta opp flygellyd med. Etter å ha gjort flere opptak med ulike mikrofonplasseringer, hadde vi fremdeles ikke fått klangidealet jeg ønsket. Da vi testet opptakene opp i mot min preproduksjon med EW-plugin, hadde denne en varme og mykhet som jeg savnet hos B-flyglene i Sigurd Lie-salen. Nå er ikke disse optimale klangmessig – hadde det vært et godt Steinway D konsertflygel, hadde utfallet nok blitt annerledes.

Dette viser hvor langt utviklingen er kommet i den digitale verdenen, og hvor raskt utviklingen skjer. For bare få år siden var det utenkelig at digital flygellyd kunne konkurrere med et akustisk flygel. Min oppfatning er at EW sitt Steinway-sample spilt på pianissimonivå, klinger like godt som enkelte akustiske flygler på noen områder, spesielt ved et svakt anslag. I tillegg har en ved bruk av slikt utstyr full kontroll over alle softwareparametre via MIDI. Dette fører til at en kan spille på og under det dynamiske pianissimonivået på akustisk flygel ved å redigere anslagsfølsomheten på softwareinstrumentet.

Det noe overraskende utfallet av opptakene gjorde at jeg under innspillingen valgte å bruke EW som hovedplugin på flygelyd, noe som også medførte at jeg kunne detaljredigere alle noter og anslag siden EW er et MIDI instrument. En mister kanskje noe av spontaniteten og intensiteten ved å ikke ta opp musikken i en konsertsal, men oppnår bedre kontroll over det ferdige uttrykket. Imidlertid syntes jeg at EW ble for diffus og blendet ikke så godt inn på de to låtene med vokal. Låtene med vokal ble innspilt med *Ivory* plugin istedet, også her basert på et Steinway-sample.



## Analyse av fonogrammet Journey

Utgangspunktet for musikken på *Journey* var altså et ønske om å skape tydelige musikalske tema i et elektronisk lydlandskap med akustisk flygel som bærende instrument. Vokal, perkusjon og strykeinstrument fra andre kulturer var også akustiske elementer som jeg ønsket å ha med.

For meg har det vært en prosess gjennom flere år å gå fra å være improvisasjons- og sessionmusiker til å fokusere og komponere tydelig tematikk, og samtidig bevare noe av kompleksiteten i klangbruk og harmonikk. Tidligere har jeg har jobbet mye med groove-orientert musikk som jazzfunk/fusion, men etter oppholdet i Asia har jeg fått et større fokus på et sound som også bevarer en indre ro musikalsk.

Platetittelen *Journey* henspiller på tre moment; min (indre) musikalske reise, mitt opphold i Asia, og det å være underveis i livet. Alle låttitlene er knyttet opp til elementer som kan assosieres med begrepet reise.

Det meste av studioproduksjonen i Norge har blitt laget i mitt prosjektstudio C-Lounge Studio (CLS). Studioet er et delvis portabelt preproduksjonsstudio som for det meste er blitt brukt til programmering og innspilling av ulike enkeltinstrumenter. Hovedverktøyet i studioet er programmet Logic, i tillegg til en rekke softwaresynter fra flere eksterne produsenter.

### Komposisjonen *Journey*

Tittelsporet på CD-en består av tre ulike deler. Første del (A) starter med en droneaktig sfærisk pad som fades inn, før flygelet etableres og spiller følgende:

Eks 1: (CD spor 1, 0'13-0'30)

The image shows a musical score for piano, consisting of two measures. The first measure is marked with the chord  $Gm7add13$  and the letters  $L E O$  below it. The second measure is also marked with  $Gm7add13$  and  $L E O$  below it. Both measures have the word *rit.....* written below them, indicating a ritardando. A star symbol is placed between the two measures.

De repetitive mønstrene i eksempel 1 spilles ad lib, og selve akkorden legges i delvis spredt leie, med kvinten i bass.  $Gm7add13$  består av to treklanger,  $Gm$  og  $C$  dur, og dette gir en kontrast mellom dur og moll. Etter hvert utvides musikken med akustisk perkusjon, en australsk regnstav og chimes, samt noe vokal i bakgrunnen. I del A inspirerte den sfæriske padlyden en assosiasjon eller idé om hvor jeg ønsket meg musikalsk. Hele denne delen er ment å være uten en gitt metrisk puls, og den spilles rubato. Et rytmisk klavinett-arpeggio som angir tempoet settes inn ved 2'14, og fra 2'21 spiller flygel meloditemaet til del (B).

melodien. Dette gav imidlertid sterke assosiasjoner til et 80-talls lydbilde, og etter å ha gått noen diskusjonsrunder med Jan Gunnar Hoff, endte jeg i denne delen opp med å gjøre en minimalistisk utgave hvor strengeinstrumentet TroSao spilte melodien. Flygelet spiller et mellomspillstema inn til del B med akkordene voicet slik:

Eks 4: (CD spor 1, 2'51)

The musical notation shows two systems of piano accompaniment. The first system is labeled 'G MA 13 #11 / B' and the second system is labeled 'Bb MA 9'. Both systems are in 4/4 time. The first system shows a complex chord voicing in the right hand and a bass line in the left hand. The second system shows a similar chord voicing in the right hand and a bass line in the left hand. Both systems include rests in the right hand for the second and fourth measures.

Voicing av akkorder er avgjørende for hvordan musikken klinger. Ved å legge komplekse akkorder og klanger i tett leie, er det min erfaring at tilleggstonene ikke utmerker seg på samme måte som de gjør om en spiller i spredt leie. Dessuten har også anslaget en del å si for hvordan klangen oppfattes. Jeg foretrekker i stor grad å arbeide på pianisimonivå dynamisk med store klanger, siden dette demper dissonerende toner i akkorden.

Meloditemaet i B-delen blir spilt av det kambodsjsanske strykeinstrumentet TroSao (se vedlegg 1 og 2). Ved 3'35 overtar flygelet melodien samtidig som musikken moduleres for å skape variasjon i stykket. Ved 4'12 kommer TroSao inn med melodien igjen. Etter 4'45 (del C) kommer bass inn og et mer gruvbasert beat etableres, slik at det blir en dynamisk stigning i låten. En pad spiller akkordene, mens TroSao spiller et nytt melodisk tema sammen med en elektronisk leadlyd. Fra 5'44 bygges låten dynamisk ned i et outrotema spilt av flygel, hvor trommeloop og gitar fades ut. Ved å bruke mange ulike virkemidler har jeg forsøkt å lage en utvikling og variasjon i musikken.

Komposisjonen *Journey* er med sine 6'21 den lengste låten på platen. Samtidig presenterer åpningen av låten den musikalske hovedtanken i dette prosjektet. Utviklingen i låten skjer gradvis og sakte, og for meg er det et poeng å la stemningen få lov å etablere seg. Noe av



denne musikalske innfallvinkelen finner en hos flere DJs, som bygger låter gradvis, gjerne i strekk opp til 10-15 minutter. Innenfor sjangeren Chillout kan dette høres på samleplatene til *Buddha Bar*<sup>29</sup>, mikset av den franske DJ Claude Challe. I improvisasjonsmusikk som ny musikk og bestillingsverk til jazzfestivaler finner en også denne dynamiske byggingen, men sjelden i så lange strekk. Oftest er det en hurtigere progresjon i dynamikk, klanger og ekspressivitet som er vanlig i konsertsammenheng.

## Reflections

Pianostykket *Reflections* (CD, spor 2) ble til på et gammelt piano jeg hadde tilgjengelig to måneder høsten 2008. Pianoet hadde noe udefinerbart i klangen som tiltalte og inspirerte meg, og ut av en improvisasjon kom en melodiskisse som var slik:

Eks 5:

The image shows a musical staff in G minor (one flat). The melody starts with a half note G4, followed by a dotted quarter note A4, a quarter note B4, and a dotted quarter note C5. The melody then continues with a half note D5, a quarter note E5, and a dotted quarter note F5. The chord progression is: Ebmaj7/G, Abmaj9, Fm/Ab, Bb7sus4, and Bb/Ab. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody is written on a single staff with a double bar line at the end.

Etter Jan Gunnar Hoffs anbefaling noterte jeg ned melodien etter hvert som den ble til. Dette gir mulighet til mer metodisk arbeid, i tillegg til at notasjon gir bedre oversikt over både komposisjon og struktur. Et av Hoffs hovedmoment er at komponerte tema bør være så sangbare som mulig, og dette vektla jeg spesielt i denne komposisjonen. Åpningsakkorden Ebmaj7/G voices første gang i tett leie, og andre gang i spredt leie (eks 6):

<sup>29</sup> Se <http://www.buddha-bar.com/> for utfyllende informasjon

Eks 6: (Vedlegg 3 *Reflections*, takt 2 og 6, CD spor 2)

Gjennom mange år har jeg hørt på mange ulike typer musikk, og naturlig nok har jeg hørt mye på hvordan forskjellige pianister spiller. Ett av mine store forbilder, Russel Ferrante<sup>30</sup>, spiller ofte maj7 med ters i bass slik jeg har brukt det i denne komposisjonen, og dette virkemidlet kan blant annet høres på komposisjonen hans *Geraldine*<sup>31</sup>. Mange ulike voicinger og kompositoriske tilnæringsprinsipper forekommer også i klassisk musikk. Hos de klassiske komponistene Ravel, Debussy og Scriabin brukes ofte maj7 med ters i bass, men da helst i spredt leie. Disse to måtene å voice en maj7-akkord på, bruker jeg ofte.

Eks 7: (Vedlegg 3, takt 22 og vedlegg 4 takt 35)

I eksempel 7 legges en dim-akkord som tradisjonelt sett er en noe dissonerende klang, og på ulike måter ønsker jeg ved å forandre noen få toner, å myke opp denne klangen. I eksempel 7 finner vi første takt slik den akkorden vanligvis spilles, de to neste er mine variasjoner, hvor jeg myker opp klangen ved å legge flere toner i venstrehånd. Tonen g er ikke diatonisk i

<sup>30</sup> Keyboardist, arrangør og låtskriver i Westcoastbandet Yellowjackets, har samarbeidet med en rekke store artister i USA, blant annet Joni Mitchell, Take 6, Al Jarreau, Bobby McFerrin

<sup>31</sup> Fra albumet Yellowjackets (1989) *The Spin* MCA Records MCAD-6304

forhold til B dim-akkorden, men jeg opplever at den tilfører spenning til klangen. Dette bør sees i sammenheng med eksempel åtte.

Eks 8: (Vedlegg 3 takt 22 og 23, vedlegg 4 takt 35 og 36)

I eksempel åtte tenker jeg dimakkorden som en G7b9 med ters i bass og bruker dimakkorden som en slags 'ledeakkord' ved at en intern linje i akkorden utvikler seg. Dette er inspirert av komponisten Chopin som bruker dette i flere av sine verk, blant annet *Waltz in a minor* (Op. 34, No 2) og *C# minor waltz* (Op. 64, No 2)

Eks 9: (Vedlegg 4, takt 61-68)

Abmaj9#11/Eb kan sees på som en Ebsus akkord med ters, eller en åpnere Ab akkord uten ters med kvint i bass. Denne akkorden er relativ kompleks og er nok preget av min jazzbakgrunn. Begge omvendningene i eksempelet ligger i forholdsvis tett leie, og den musikalske hensikten er tenkt å skjule at det er en såpass utvidet harmoni og samtidig etablere en åpnere klangflate. Videre spilles en kompleks Eb akkord som vanskelig lar seg notere med besifring, F-dim#5/Eb er det nærmeste jeg kommer. Klangen er en blanding av Db-dur og G7

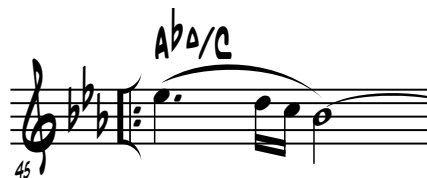
med Eb i bass. Noe av denne klangen kan høres i Griegs pianostykke *Arietta* (Lyriske stykker, Op. 12 No. 1)

Det melodiske temaet i begynnelsen av stykket (Eks 10), omvendes og gjentas i C-delen av stykket (Eks 11), slik at komposisjonen får en ramme mot slutten. Videre varieres det omvendte temaet ytterligere (Eks 12) samtidig som akkorden forandres. Hensikten er å bevare tematikken gjennom subtile endringer slik at stemningen bevares i stykket.

Eks 10: (Vedlegg 3, takt 1)



Eks 11: (Vedlegg 4, takt 45)



Eks 12: (Vedlegg 4, takt 49)



## Clarity

En stor del av akkorden defineres av hvilke toner en velger i de ulike voicingene. Hvilken basstone en velger har også stor betydning for hvordan klangen oppfattes og hvilken akkord som noteres. Eksempelvis inneholder en C-dur treklang tonene c-e-g. Legges tonen a i bass blir det midlertid en Am7 akkord. Jeg bruker bevisst basstøner og fravær av disse i voicinger for å skape variasjon i musikken. Her er to eksempler fra låten *Clarity* (CD, spor 3)

Eks 13: (CD, spor 3, 2'52-3'06)

The musical notation for Example 13 is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure contains a chord labeled F6add9/A. The second measure contains a chord labeled Gm9. The third measure contains a chord labeled Gm11. The notation shows the piano accompaniment with chords and some melodic lines.

I eksempel 13 er det notert inn en åpen klang, hvor flygelet spiller akkordene sammen med trommer, men uten bass. Her har jeg notert den første akkorden som F6add9 med a i bass siden denne ligger nederst i voicingen.

Eks 14: (CD, spor 3, 3'06-4'38)

The musical notation for Example 14 is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure contains a chord labeled D7sus4. The second measure contains a chord labeled Dm7. The third measure contains a chord labeled Gm9. The fourth measure contains a chord labeled Gm11. The notation shows the piano accompaniment with chords and some melodic lines.

I Eksempel 14 er første akkorden notert inn som en D7sus4 siden bassen kommer inn på tonen d i 03'05. Det er likevel de samme tonene i akkorden som i eksempel 13, men basstonen gir klangen en annen karakter og definerer eller tydeliggjør akkorden.

I *Clarity* finner vi også en annen gjennomgangsakkord på platen, maj7add13 i tett leie. Den voices slik (Eks 15):

Eks 15:

$E^bMA7A0013/B^b$

Akkorden spilles også i i pianostykket *Meditation I* (CD, spor 8) i en litt annen voicing (Eks 16):

Eks 16: (CD, spor 8, 01'04-01'10)

$GMA7A0013/B$

$DMA7/A$

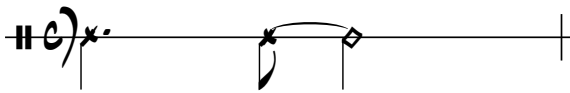
I pianostykket *Meditation II* (CD, spor 9) spilles flere ganger en annen voicing av en forminskert dim-akkord. I eksempel 17 ser vi at akkorden voices tett i en klusterklang. Tonen c er ikke diatonisk tilhørende Dbdim-akkorden, men er med på å myke opp og skjule noe av det dissonerende i klangen, slik også eksempel syv og åtte viser.

Eks 17: (CD, spor 9, 00'24-00'26, 01'09-01'12)

$Dbdim/Ab$

## Hva kjennetegner mitt sound?

En artists sound er som tidligere nevnt bygd opp av mange ulike elementer, og et sentralt virkemiddel i mange former for rytmisk musikk er bruken av repetisjoner. Dette forekommer både i trommer og perkusjon (for eksempel i den vanlig trommestemmen i pop/rock), hos bassisten som gjerne spiller ostinatfigurer (finnes både i rock, reggae, jazz, salsa med flere) og i melodiinstrumenter (for eksempel i form av riff i blås og gitar). Også når det kommer til viktige instrumenter som piano, synth og gitar, er gjentakelser mye brukt, for eksempel i form av mange ulike vampfigurer. I musikken på platen *Journey* kan vi høre gjentakelser som sentrale virkemidler, blant annet er det gjort utstrakt bruk av loops og repeterende trommegruver. Bruken av repetitive klanger står også sentralt, samtidig som akkordene ofte gjøres mindre gjenkjennelige ved at de spilles i tett leie med kvint i bass, særlig maj7add13, m7add13, m11, og ulike dim-akkorder. Disse blir ofte repetert i en enkel rytmisk synkopert figur:



Eksemplene i forrige kapittel viser at jeg i hovedsak voicer komplekse akkorder i tett leie og enklere akkorder i spredt leie. Det er en viktig del av spillet mitt.

Som jeg har nevnt er pianistens er anslag sentralt når det kommer til å forme selve tonen som kommer fra instrumentet, og det kan ofte være mulig å kjenne igjen en pianist bare ut fra anslaget. Tenk bare på Keith Jarrett og hans klanger; mye av det soundet han står for kommer fra måten han slår an tangentene på. Selv har jeg i låtene på *Journey* tilstrebet et mykt anslag, med hovedvekt mot pianissimo siden komplekse klanger mykes opp, men også fordi det er en estetisk preferanse.

Selv om mye av musikken på platen kanskje kan oppfattes som lettfattelig og 'enkel' sett i forhold til jazzsjangere, er det mange steder gjort bruk av større og forholdsvis mer komplekse klanger enn hva en ofte finner i popsjangrene Chillout/Lounge (som musikken på platen karakteriseres under). Mine akkorder og klangpreferanser er fundert i jazzharmonikken, med inspirasjon fra flere av de kjente pianistene i denne sjangeren.

Et annet viktig moment jeg vektlegger i spillet mitt, er det den amerikanske jazzpianisten Bill Evans omtaler som 'Basic Structure'. Med det begrepet mener Evans at en har en gjennomtenkt harmonisering eller reharmonisasjon av en melodi gjennom hele det melodiske forløpet. Dermed skapes det en slags 'rød tråd' gjennom en låt, og det oppstår en homogenitet i hvordan de ulike akkordene utvides og hvordan de voices/legges. Dette virkemidlet har jeg gjort nytte av i låtene på platen *Journey*.

## Sound som lydbilde

For ytterligere å bevisstgjøre mitt forhold til sound, vil jeg her se mine egne erfaringer i lys av noen artister som jeg har hørt mye på. Artisten D'Angelo er en av disse. Han bygger låtene sine rundt en type laidback groove med 80-100 bpm i sjangrene R&B og Neo Soul. Etter hvert har jeg også lyttet mer til elektronika og NU-Jazz og artister som Dzhian&Kamien. Dette er to DJ's som lager jazzinspirert repetitiv musikk med bruk av akustiske instrument spilt av musikere, i tillegg til programmerte elektroniske lyder og software. Duoen utgav albumet *Grand Reserva*<sup>32</sup> i 2002. Dette er en plate jeg har lyttet mye til, og jeg synes at musikken her balanserer det elektroniske og akustiske i lydbildet på en god måte.

Et annet forbilde finner jeg hos DJ Jan Bang. Med sitt åpne, sfæriske lydbilde med prosesserte effekter i kombinasjon med improvisasjonsmusiker Arve Henriksens varme trompetsound og vokal skapes det et annerledes sound som tiltaler meg. Spesielt platene *Chiaroscuro*<sup>33</sup> og *Cartography*<sup>34</sup> har påvirket meg musikalsk ved at vi her hører musikk som utvikler stemninger over større tidsstrekk.

Fra langt tilbake i tid har jeg lyttet mye til gruppen Yellowjackets. Gruppen består av meget kompetente musikere, og basslinjen på låten *Clarity* fra *Journey* er inspirert av bassisten Jimmy Haslips spillemåte. Hans spillestil er ofte korte konsise toner etterfulgt av pauser, og dette har jeg tatt med meg inn i nevnte låt. Som før nevnt er også pianisten Russel Ferrante et stort forbilde.

---

<sup>32</sup> Dzhian&Kamien (2002) *Grand Reserva* Six Degrees Records 657036 1080-2

<sup>33</sup> Arve Henriksen (2004) *Chiaroscuro* Rune Grammofon RCD 2037

<sup>34</sup> Arve Henriksen (2008) *Cartography* ECM 2086



Siden jeg har en klar referanse i Westcoast-sjangeren, har det i jakten på en egen sound vært en utfordring å unngå for mye av 80-talls soundet. Musikken fra denne perioden preges av store synthlyder og et polert/glatt lydbilde. Ved å ha tilgang til en oppdatert instrumentpark med det siste av softwaresynter, har jeg hatt anledning til eksperimenterer med ulike løsninger og lyder. Siden jeg også har eget studio har jeg kunnet tillate meg å bruke tid på eksperimentering med lydbilder i form av instrumenteringer, klangbehandling med mer.

Platen *Journey* befinner seg i et musikalsk landskap platebransjen definerer som *Worldmusic*<sup>35</sup>, *Chillout*<sup>36</sup>, *Lounge*<sup>37</sup> og elementer av *New Age*<sup>38</sup>. På min Plateproduksjon finnes det seks låter med akustisk flygel alene, og dette er med på å gi platen et neddempet og rolig uttrykk. Stilistisk vil jeg si at låtene *TroSao* og *Embraceable* trekker i retning verdensmusikk, mens *Journey*, *Clarity* og *Cambodia* heller mer i retning *Chillout/Lounge*.

## Soundbegrepet i et estetisk perspektiv

Estetikk er en beskrivende sansefølelse basert på en opplevelse eller oppfatning av en kunstart – Alexander Baumgarten (1735)<sup>39</sup>

Den svenske musikologen Olle Edström beskriver og drøfter estetikkbegrepet i boken *En annan berättelse om den västerländske musikkhistorien och det estetiska projektet* (Edström 2002). Helt fra antikkens tid har estetikk som begrep blitt diskutert innenfor filosofien. Selv om begrepet har hatt ulik mening i de ulike historiske tidsepokene, er det i hovedsak brukt til å beskrive kunstnerisk virksomhet. Hva defineres som vakker musikk, og hvilke kriterier

---

<sup>35</sup>World music er ofte vestlig musikk kombinert med folketoneelementer som vokal og ulike instrumenter, ofte fra kulturer fjernt ifra vesten

<sup>36</sup> Chillout kan oversettes med avslapningsmusikk. Navnet kommer fra såkalte chilloutrooms som ulike DJ's satte opp på klubber som en motvekt til dance/techno/rave scenen. De mest kjente samlecdseriene er Cafe del Mar fra Ibiza og Buddha bar, fra den franske klubben med samme navn.Referert i artikkel <http://www.independent.co.uk/news/uk/free-water-rule-to-raise-safety-at-rave-clubs-1563816.html>

<sup>37</sup> Lounge er en genre nær beslektet med Chillout. Lounge er en type bakgrunnsmusikk eller easy listening

<sup>38</sup> New Age musikk brukes i stor grad til, avslapning og bakgrunnsmusikk, men også under meditasjon og Yoga.

<sup>39</sup> Fritt oversatt av undertegnede, originalen lyder :’Therefore, *things known* are to be known by the superior faculty as the object of logic,; *things perceived* are to be known by the inferior faculty, as the object of the science of perception, or *aesthetic*’ (Alexander Baumgarten 1735 'Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus', hentet fra Edström 2002)

ligger i bunn for å kunne vurdere populær musikk i et estetisk perspektiv? Edström har definert fem ulike estetiske nivå, eI – eVn. Nivåene er rangert etter historisk utvikling. Det bør nevnes at Edström i første rekke fokuserer mest på den vestlige kunstmusikken og i mindre grad den senere populærmusikken i det siste århundret. Likevel kan det være interessant å se noe nærmere på disse fem estetiske nivåene og om det lar seg gjøre å bruke dem på soundbegrepet i populærmusikken.

eI – Dette er den spesielle og subjektive opplevelsen som er basert på utfølelsen eller det grunnleggende instinktet som ligger hos mennesket til å søke det som er vakkert. Edström definerer dette som *homo aestheticus*.

eII – Det estetiske tillegget, definert som en indre opplevelse som oppnåes gjennom konsentrert lytting. Eksempelvis ved konserter, forestillinger og lignende.

eIII - Den allmenne og kollektive formen for estetisk opplevelse, som har et sterkt følelsesmessig element.

eIV - Gleden gjennom daglig bruk og opplevelse av musikk. Fokus på den hedonistiske opplevelsen, som i stor grad er nytelsesbasert.

eVn – Edström refererer til sosiologen Paul Willis når eVn skal defineres. Willis taler om at estetikken er både *kvalitativ* og *kvantitativ*, og sees i sammenheng med postmodernismen. 'alt' er det samme, derfor kan 'alt' ha et estetisk potensial. I dette ligger det at estetikken defineres som grenseløs<sup>40</sup> Estetikken er 'alltidhandlende' og en har en 'alltid-estetisk-opplevelse'.

Den britiske populærmusikkforskeren Allan F. Moore (2001) skriver at han har et løst estetisk utgangspunkt<sup>41</sup>, og refererer til Simon Frith, som antyder at hvordan teksten (sound) oppnår sin effekt, er underordnet tolkningen av teksten. Moore sier at hva sound består av, er viktigere enn effekten av den. Det estetiske ligger i selve sounden, ikke hvordan den blir oppfattet av lytteren eller hva denne synes. Videre sier han:

*"..until we cognize the sounds, until we have created an internal representation on the basis of their assimilation, we have no musical entity to care about, or to which give value" (2001:17)*

Vi må altså forstå sounden intellektuelt og ha et begrepsapparat for å beskrive denne for at det skal ha en (estetisk) verdi. Basert på dette oppfatter jeg at en kan oppnå eI - eVn, men

---

<sup>40</sup> Derav opphøyningen 'n', eVn, hvor 'n' står for det uendelige

<sup>41</sup> Moore (2001, s.6-7)

for å kunne bestemme og beskrive *graden eller verdien* av opplevelsen(e), betinger det et eget begrepsapparatet. Moore skriver også om *authenticity*, altså det autentiske, ekte ved sounden, Han skriver ikke eksplisitt at det autentiske har en estetisk verdi, men slik jeg oppfatter det så kan det tolkes dithen. Edström skriver at: "(musik)..är därför den konststart som är svårast att upprätthålla ett kognitivt avstånd til, och därför ätt, ja, kanske lättast att stå emotionellt nära." (2002:133) I forhold til Moore som mener at begrepsapparatet må på plass før en kan sette en estetisk verdi på opplevelsen, synes altså Edström å oppleve intellektualiseringen noe problematisk. Den tyske filosofen Immanuel Kant<sup>42</sup> hevdet at estetikken er løsrevet fra vårt intellekt og begrepsapparat, og at forutsetningen for å nyte det vakre er innebygget i mennesket (eI). Sosiolog og tidligere rockskribent Simon Frith skriver i boken *Sound Effects* (Frith 1981) om estetikkenes rolle i pop/rock :

The problem is to decide the criteria of judgement. High art critics often write as if their terms of evaluation were purely aesthetic, but mass culture critics can't escape the fact that the bases for cultural evaluation are allways social: what is at issue is the *effect* of a cultural product. Is it repressive or liberating ? The aesthetic question - how does the text achive its effects? - is secondary. (1981:54f)

Musikken blir ifølge Frith formet av de sosiale kreftene. Estetikken kommer i andre rekke og som en effekt av de sosiale omstendighetene. Slik sett så er oppnåelsen av eII - eIV sosialt betinget basert på Friths syn.

## Populærmusikk og estetikk

I dette avsnittet vil jeg se nærmere på sammenhengen mellom popularitet og musikkens estetiske verdi. Filosofen Immanuel Kants<sup>43</sup> analyse av smaksdommen hevder at for å vekke behag, må et kunstverk være mer enn smakfullt og behagelig. Komponisten Ernst Krenek<sup>44</sup> og spesielt filosofen Theodor W. Adorno legger Kants analyse til grunn og mente at kunst taper sine 'auraliske kvaliteter'<sup>45</sup> ved å bli masseprodusert, eksempelvis musikk gjennom radio. Gadamer<sup>46</sup> hevder imidlertid at Adorno misbruker Kants analyse til kunstteoretiske formål.

---

<sup>42</sup> Edström (2002, s. 101-105)

<sup>43</sup> (ibid, s. 101-105)

<sup>44</sup> (ibid, s. 212-213)

<sup>45</sup> Musikkens sjel, magien som oppstår når en fysisk er tilstede i en konsertsalen

<sup>46</sup> Gadamer (2010, s. 72)

Edström omtaler popmusikk og refererer til musikkforskeren Alf Björnberg<sup>47</sup>, som bruker begrepet postmodernistisk musikk. Björnberg definerer det som en sammenblanding av estetikk og kommersialisme, og nevner artisten Prince som eksempel. Problematikken synes å ligge i vanskeligheten av å kunne definere klart hva som er estetisk musikk, og hva som er kommersiell musikk. Grensene mellom disse er i følge Björnberg, utydelige.

Musikkforskeren Anne Danielsen drøfter i artikkelen *His name was Prince: A study of Diamonds and pearls* (Danielsen 1998) fonogramutgivelsen opp mot Jamesons essay *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism* (Jameson 1984). Noe av kjennetegnet på det postmoderne samfunn er ifølge Jameson 'lack of depth', en form for overfladiskhet. I utgivelsen til Prince så synger han med så forskjellig stemmebruk og ulike stilarter at det ifølge Danielsen ikke er mulig å etablere 'inner self', altså hva som er sounden og egenarten til Prince. Siden Prince på platen *Diamonds and pearls* veksler mellom så ulike stiler, går han ikke i dybden musikalsk, og da er Jamesons definisjon av 'lack of depth' tilstede. Følgelig defineres da den spesifikke utgivelsen til Prince som representant for det postmoderne musikkuttrykket. Ser en dette i forhold til Edström, er dette definert i estetikknivået eVn.

Danielsen drøfter i en annen artikkel; *Aesthetic Value, Cultural Significance, and Canon Formation in Popular Music* (Danielsen 2006) forholdet mellom artistenes kulturelle verdi og musikk-estetiske verdi. Hun refererer til Edströms analyse *Michael Jackson, Dangerous och dess mottagande* (Edström 1992), der store salgstall og stor tilhengerskare viser majoritetens musikalske smak, og dermed at platen har en estetisk verdi. Men siden platen var nokså forskjellig og tildels nyskapende på den tiden den ble utgitt hadde den også en ikke-kommerzialistisk verdi, forstått som kulturell verdi. Derav trekker hun slutningen at det er nær sammenheng mellom den kommersielt populære musikken og den kulturelle verdien av denne.

Adorno skriver i artikkelen *On the fetish-character in music and the regression of listening* (Frith 2004, Adorno 1938) om forholdet mellom kunstmusikk og den kommersielle populærmusikken som han omtaler som 'light music', en overfladisk musikk med primitive motiv og manglende dybde. Massene blir forført og forledet med enkel musikk som blir

---

<sup>47</sup> Edström (2002, s. 262)

gjentatt over massemedier, og samfunnet blir hjernevasket til å tro at de liker det de hører. Musikken blir presentert som en form for vare, og populærmusikken har ikke lengre noen estetisk verdi. Adorno skriver følgende:

"In the commodity fetishists of the new model, in the 'somasochistic character', in those receptive to today's mass art, the same thing shows itself in many ways. The masochistic mass culture is the necessary manifestation of almighty production itself. When the feelings seize on exchangevalue it is no mystical transubstantiation. It corresponds to the behavior of the prisoner who loves his cell because he has been left nothing else to love" (Adorno, sitert etter Frith 2004:333)

Adornos artikkel er skrevet i 1938, men beskriver en etisk og estetisk verdidebatt mellom europeisk kunstmusikk og populærmusikk som vi også finner i senere tid. Knut Tønsberg beskriver i sin doktorgradsavhandling *Institusjonaliseringen av de rytmiske musikkutdanningene ved Høgskolen i Agder* (Tønsberg 2007) denne estetiske verdiproblematikken mellom klassisk (kunstmusikk) og rytmisk linje. Som pedagog i videregående skole kjenner jeg igjen mange av problemene Tønsberg skisserer. For eksempel kan ulike sider ved vurdering av elever i forbindelse med karaktersetning være gjenstand for debatt. Her kan jeg eksempelvis nevne faget besifring, som blir undervist på piano og gitar. Vurderingskriteriene i R94<sup>48</sup> og KL06<sup>49</sup> er nokså runde og gjenstand for fortolkning. Intramusikalske parametre som harmonisk kompleksitet, utvidete akkorder, voicing, improvisasjon, 'lics', 'time' og ikke minst sound er viktig i vurderingen av populærmusikk, i tillegg til de ekstramusikalske parametre<sup>50</sup>. Disse begrepene eksisterer ikke i den tradisjonelle kunstmusikken. I vurderingssituasjonen av klassiske musikkformer brukes det mer tradisjonelle begreper som eksempelvis 'klang', 'teknikk' og 'dybde'. Det å skulle enes om en karaktersetning når en har så forskjellige musikalske referanser, har jeg tidvis opplevd som utfordrende og tildels konfliktskapende. Ulik utdanning og erfaringsbakgrunn er etter min mening med på å kunne gi et for snevert vurderingsgrunnlag, ikke minst når det er musikk fra rytmiske stilarter som blir gjenstand for vurdering og karaktersetning.

Rytmisk musikk kan fortsatt ses på som en 'ung' musikkform uten århundrelange tradisjoner, og referanser og begreper har ennå ikke rukket å etablere seg på samme måte som vi finner

---

<sup>48</sup>Den tidligere læreplanen for videregående trinn, utgitt i 1994

<sup>49</sup> Kunnskapsløftet (2006), gjeldende læreplan for videregående trinn

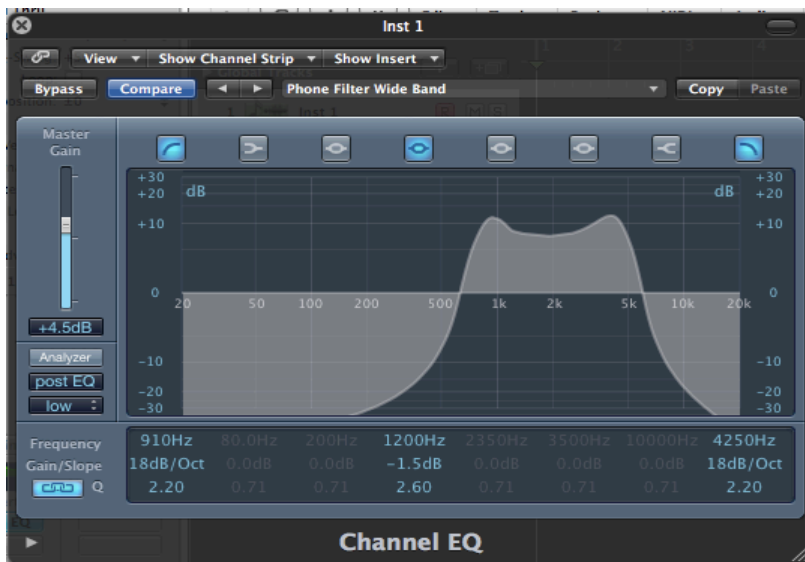
<sup>50</sup> Fenomenologiske hendelser som omtales med termer som timing driv, swing, intensitet det tar av, trøkk (Dybo 2002)

Eks 2: (CD spor 1, 2'14-2'44)



Del B starter ved 2'51, og her kommer også trommeloops inn. Disse er prosessert og filtrert gjennom en equalizer (EQ) siden jeg ønsket en 'tynnere' trommelyd. For å filtrere bunn tok jeg utgangspunkt i en EQ setting i Logic; 'Phone filter' (Eks 3), som høres ut som lyden spilles av gjennom en telefon. Dette gjør at lyden oppleves distansert. I et digitalt studiooppsett er det er store muligheter for å påvirke og forme/omforme ulike lydkilder ved hjelp av prosessering, og EQ er en del av dette spekteret. Logic har en rekke andre nyttige plugins til å prosessere lyd, blant annet pluginfilteret 'Exiter', som jeg har brukt på flere padlyder for å åpne overtonespekteret.

Eks 3: Skjerm bilde fra EQ plug-in i Logic



B-delen fremstår nå på platen i en minimalistisk form, men var opprinnelig mer syntetisk i uttrykket, med groovebasert bass, harde trommeloops og en moogsynthlyd som spilte

det innefor de mer definerte klassiske stilartene. Dessuten oppstår det hele tiden nye retninger innenfor det rytmiske uttrykk, og mange av stilartene glir over i hverandre, noe som kan gjøre det krevende å komme frem til klare definisjoner. Selv om mye av det som inngår i populærmusikkbegrepet kan sies å ikke være spesielt teknisk utfordrende, er det artistens kulturelle og kunstneriske identitet i tillegg til soundet som i stor grad preger det vi hører i en musikalsk fremførelse. Kontroverser i forbindelse med vurdering kan oppstå siden mange lærere på videregående i hovedsak har sin utdanning og estetiske referansebakgrunn fra europeisk kunstmusikk, og lettere har en eurosentrisk preferanseramme, hvor all musikk vurderes opp imot kunstmusikkens idealer.

## Musikalsk arbeid i Asia

Deler av albumet *Journey* er innspilt i Kambodsja, i CLA lydstudio i Phnom Penh. På albumet har jeg samarbeidet med sangeren Ouch Savy, en ung kambodsjansk vokalist som blant annet har sunget med Peter Gabriel på flere konserter. Musikeren Yun Theara spiller det tradisjonelle kambodsjanske strengeinstrumentet Tro Sao. Theara underviser i kambodsjansk folkemusikk, og er en av de mest brukte Tro Sao-spillerne i landet.



Det å arbeide i en annen kultur byr på ulike utfordringer; sosiale koder, språkbarrierer, andre arbeidsforhold og ulike måter å kommunisere på kan fort føre til misforståelser. Et annet forhold som spiller inn, er hvilken holdning en møter andre kulturer med. Filosofen Hans-

Georg Gadamer skriver i boken *Sannhet og metode* (Gadamer 2010) om begrepene om sammenhengen mellom tekst og kontekst, den hermeneutiske sirkel.<sup>51</sup> Han skriver:

"Det gjelder å bli klar over sin egen forutinntatthet, slik at teksten selv kan fremstå i sin annerledeshet og dermed får muligheten til å spille sin saklige sannhet ut mot ens egne foroppfatninger." (2010:306)

I vår erfaring kan det altså ligge fordommer, her forstått som en gitt forutsetning eller oppfatning (om en annen kultur). Gjennom empiri har en anledning til å få utvidet sin egen forståelse ved å bekrefte eller avsnanne en foroppfatning: "De sanne fordommene må i siste instans rettferdiggjøres gjennom fornuftserkjennelsen, selv om denne oppgaven kanskje aldri kan fullføres." (2010:310) og videre skriver han at fornuften kan brukes til ".. å skille mellom *sanne* fordommer som skaper *forståelse*, og *falske* fordommer som skaper *misforståelse*." (2010:337) Det er altså fornuften som i siste instans skal avgjøre forståelsens validitet.

Gadamer skriver også om ulike horisonter og hvilket perspektiv eller innfallsvinkel en har til samtalen eller en gitt kontekst. En horisont omfatter alt innenfor vår synsrand, og det å kunne sette seg inn i den andres ståsted i en gitt samtale er endel av å kunne 'se' langt nok.

"Nåtidshorisonten er i virkeligheten stadig i ferd med å dannes, for så vidt som vi hele tiden må sette våre fordommer på prøve. Denne utprøvingen innbefatter ikke minst møtet med fortiden og forståelsen av den overleveringen vi kommer fra. Nåtidshorisonten dannes altså slett ikke uavhengig av fortiden. Det finnes ingen nåtidshorisont i seg selv, slik det heller ikke finnes historiske horisonter som først må etableres. *Forståelse er tvert imot alltid en prosess hvor slike angivelig selvstendige horisonter smelter sammen.*" (2010:345)

En kan således utlede at forståelseshorisonten utvides ved å utfordre vår egen erfaringshorisont. I følge Gadamer skjer dette ved å stille de rette spørsmålene og i en bevisstgjøring av ens forutinntatthet.

## Hvem eier sannheten?

Litteraturhistorikeren Edward Said beskriver i boken *Orientalisme* (Said 2007) vestlige samfunns kollektive stereotype fordommer mot andre kulturer, spesielt Østen og Asia. Said og Gadamer har et helt ulikt syn på fordommer: Hos Said skal de helst unngås, fordi fordommene produserer en fiktiv kunnskap basert på observatørens antakelser ('the outer

---

<sup>51</sup> Gadamer (2010, s. 302-310)



gaze' som definerer den observerte, 'the other'), mens det hos Gadamer er en produktiv størrelse og en forutsetning for enhver analyse. Forutsatt at det tas visse viktige metodiske grep. Slik jeg oppfatter det, fremstår Gadammers syn som mer plausibelt da det synes vanskelig å skulle unngå en viss forutinntatthet i møte med andre kulturer.

Jeg er oppvokst i et vestlig land, og er unektelig preget av en vestlig tilnærming til andre kulturer. Samtidig har jeg gjennom å bo ett år i Kambodsja fått en annerledes og kanskje dypere forståelse for kambodsjansk kultur, selv om jeg har mye igjen å lære. Ofte kan det være lett å henfalle til et etnosentrisk perspektiv for å vurdere andre samfunn, som da oftest fremstår som mindreverdige. Når situasjoner og frustrasjoner oppstår i møte med ny kultur, er det lett å legge skyld på den andre part eller bruke makt for å hevde sin rett. Maktmiddel kan være eksempelvis penger, språk eller kunnskap. Under innspillingen av låtene til *Journey* var det viktig for meg å forsøke å etablere et likeverdig forhold til musikerne og legge til grunn et kulturrelativistisk utgangspunkt for mitt arbeide. Sosialantropologen Thomas Hylland Eriksen definerer i boken *Små steder – store spørsmål, en innføring i sosialantropologi* (Hylland Eriksen 1993) antropologen Franz Boas begrep slik: "Kulturrelativisme. Læren om at ulike samfunn har sin egen kulturelle logikk, og at det ikke er mulig å forstå et enkeltsamfunn uten å kjenne denne logikken" (1993:42). Videre skriver han at de fleste samfunn også er kvalitativt forskjellige. Året jeg bodde og arbeidet i Kambodsja gav meg innsikt i landets kultur, normer og verdier. Dette la et grunnlag for mitt videre arbeide med musikken, men også for hvordan møte mennesker, kommunisere og samarbeide.

## Kambodsja

Asiatisk kultur er preget av en mer kollektiv tankegang og samhandling, i motsetning til vestlig individualisme. Kambodsja er preget av mangelfull skolegang og samfunnet er mer rettet mot praktiske gjøremål. Den lange borgerkrigen har satt sitt sterke preg på landet. Røde Khmer<sup>52</sup> tok i perioden 1975-1979 livet av de fleste mennesker med kunnskap, og deres hovedideologiske tanke var å starte på år null, med jordbruk som utgangspunkt. Mange av de overlevende var arbeidere som var analfabeter, slik at det å bygge ny kunnskap hos den oppvoksende generasjonen nå tar mye tid. I tillegg oppfatter jeg at det ligger en inngrodd

---

<sup>52</sup> Documentation Center of Cambodia, Phnom Penh, nasjonalt arkiv <http://www.dccam.org/>

skepsis til ny informasjon og kunnskap blant store deler av befolkningen, siden de har vært utsatt for utstrakt desinformasjon fra myndigheter i mange år under Røde Khmer, og gjennom borgerkrigen i etterkant som varte frem til Røde Khmers fall i 1998.

I Kambodsja ses en handling som en frittstående hendelse, og ikke i sammenheng med andre hendelser. Dette gjør at gjentakende forklaringer ofte er nødvendig, og imitasjon blir i stor grad brukt som innlæringsmetode. I Kambodsja lærer mange en handling eller et gjøremål på en bestemt måte, og det er lite rom for fornyelse eller endring.

## Musikalsk tilnærming

Cambodian Living Arts (CLA) er en organisasjon i hovedstaden Phnom Penh. CLA har som mål å videreføre kulturarven i landet, og her underviser flere lærere i tradisjonsmusikk. I utgangspunktet var jeg i dialog med CLA om et samarbeidsprosjekt med fusjon av vestlig og khmer-musikk, spilt av et sammensatt orkester av kambodsjanske musikere og meg. I tillegg ønsket CLA undervisning i vestlig musikk og improvisasjon. Det var imidlertid vanskelig å synliggjøre ovenfor CLA at de hadde noe utbytte av dette samarbeidet. I følge styremedlem Charley Todd lot prosjektet seg vanskelig gjennomføre uten økonomiske midler.

Øvingshonorarene til musikerne lå opp imot vestlig nivå, slik at det begrenset seg økonomisk hvor mye det var mulig å eksperimentere med ulike musikalske innfallsvinkler.

Siden det ikke var mulig å gjøre et større musikalsk prosjekt, leide jeg meg inn i CLA studio på ordinære betingelser. Nå hadde jeg med meg komponerte melodier og tema som skulle spilles inn, med ønske om å prege musikken med de nevnte musikernes subjektive tolkning. Det viste seg å bli en spennende, men krevende prosess å jobbe i studio.

## Arbeidsprosessen i studio

I Kambodsja har jeg fått anledning til å oppleve musikk i mange sosiale sammenhenger. I dette landet er musikk ofte en integrert del av den sosiale konteksten,<sup>53</sup> og i lys av dette visste jeg ikke helt hva jeg kunne forvente når jeg skulle arbeide i studio. Her kom jeg med en helt annen type musikk – hvordan ville musikerne reagere på denne? Ville det være noen interaksjon? Ville de skjønne hvor jeg ville med min musikk? Tankene og spørsmålene i forkant av innspillingen var mange. Og som så ofte i livet ellers, ble ikke virkeligheten alltid slik jeg hadde forestilt meg den på forhånd. Dette var meget følbart i samarbeidet med musikerne, siden disse viste seg i svært stor grad å tolke de musikalske linjene ut fra sin egen erfaringsbakgrunn. Samtidig som dette der og da for meg kunne oppleves som utfordrende, fant jeg det spennende å se at ting tar en annen retning enn hva en har tenkt i utgangspunktet. Både Theara og Savy har en inderlighet i spillet og fraseringen, og noen ganger handler det om å gripe tak i det intuitive og umiddelbare i responsen på en frase eller melodisk linje. Andre ganger ble det riktig å la dem få spillerom og tid til å lete etter en tolkning.



Theara har en fantastisk tone i instrumentet Tro Sao (CD, spor 1 og 5), og har en inderlighet og musikalitet i spillet sitt som tiltaler meg. Det var likevel noen utfordringer i studio. Siden folkemusikk i stor grad er basert på gehørtradering, tok vi utgangspunkt i dette som

---

<sup>53</sup> Basert på refleksjonsnotater under oppholdet i 2006/07.

arbeidsmetode. For Theara var intervall over en kvint krevende å gjenkjenne og intonere. Det er vanskelig for meg å si om det var instrumentet som begrenset dette, men større intervaller er mindre vanlig i kambodsjansk folkemusikk. Theara brukte en elektrisk toneboks for å finne tonene, først da kunne han plassere og finne dem igjen på instrumentet. Han fikk også noter på temaene siden han ønsket det. Imidlertid kunne det virke som at han ikke leste så godt noter. I store deler av Asia er begrepet 'å miste ansikt' viktig å unngå; høflighet er en sentral essens i omgang med andre. Jeg måtte derfor være forsiktig med å gå for fort frem, og ikke sette Theara i et dårlig lys ved å anta at notekunnskapen var noe svak. Ikke dermed sagt at den er det, men i dette tilfellet fungerte ikke det å lese notasjon. Løsningen på utfordringene som oppstod ble å ta opp frase for frase, altså korte deler av melodilinjene, som jeg klippet sammen i Logic hjemme i Norge. Et annet moment som skapte utfordringer var forholdet til metrisk 'time'. Theara klarte ikke på en god nok måte å orientere seg etter en trommeloop, men var avhengig av at jeg dirigerte. Dette gjorde at ting tok tid, da kombinasjonen frasering, time og intonasjon måtte stemme.

Sør-europeisk og amerikansk musikk er ofte basert på en 4/4-dels tradisjon, og i innlæring av barneregler brukes betoningen noen ganger å klappes, enten til to, tre eller fire. Pedagogen Birgitte Wergeland<sup>54</sup> har arbeidet med å undervise pedagogikk i Kambodsj. Hun nevner i en artikkel<sup>55</sup> at det rytmiske i barnereglene ikke var tilstede, de fleste ikke klarte å gjenta to firedeler etter hverandre i takt. Det kan altså synes som at det ikke er en kollektiv oppfatning av 'time' på samme måte som i vesten. I tradisjonell kambodsjansk folkemusikk flyter musikken og er mer ostinatbasert og knyttet opp imot dans. Ulike tempi og stopp innenfor et musikkstykke er vanlig, det er dansen som setter premissene for musikken. Jeg tok for gitt at Theara hadde samme grunnpulsoppfatning som meg, men jeg skjønnte at det ikke nødvendigvis er slik. For meg en viktig lærdom å bringe med meg videre.

I denne forbindelse kan det nevnes at kambodsjansk popmusikk på 50/60-tallet<sup>56</sup> var inspirert av amerikansk rock and roll, og det var en høy grad av sjangerforståelse fra de kambodsjanske musikerne. Denne påvirkningen fikk en brå slutt da Røde Khmer tok livet av de fleste artistene og musikerne. Også dagens kambodsjanske popmusikk er inspirert av den vestlige

---

<sup>54</sup> [http://www.birgittewergeland.no/Birgitte\\_Wergeland/Om\\_meg.html](http://www.birgittewergeland.no/Birgitte_Wergeland/Om_meg.html)

<sup>55</sup> <http://birgittewergeland.blogspot.com/2010/02/hva-skjer.html>

<sup>56</sup> <http://khmermusic.thecol ranch.com/>

4/4 dels-underdelingen og har en enkel harmonikk. Dette gjorde at jeg antok at oppfattelsen av grunnpulsen hos disse dyktige musikerne som var med i studio var nærmere det vi finner i Vesten. Wergeland påpeker at vestlige får inn pulsen med barneregler og rim helt fra barnsben av. Slik er det ikke (forløbige) i Kambodsja, og noe av forklaringen på de utfordringer som oppstod i studiosituasjonen kan ligge her.



Ouch Savy har gjort konserter med Peter Gabriel, og var mer rutinert i forhold til å arbeide med vestlig musikk og gehørtradering. Hun har en utrolig konsis intonasjon og intuitiv musisering. Siden hun bare snakker Khmer, ble vi enige om at sangteksten kunne være på kambodsjansk, og at hun kunne velge tematikk og innhold i forhold til hvilke impulser hun fikk av musikken. Min arbeidstittel på denne låten var *Lullaby*, men da hun hørte på musikken så hun for seg morgensolen som skinte over blomsterengene og rismarkene. Musikken gav altså forskjellige assosiasjoner, og tittelen ble til slutt *TroSao*. Savy skrev også den kambodsjanske teksten til *Embraceable*, og hun har en imponerende intuitiv musikalsk forståelse, i tillegg til en særegen og personlig stemme. Vanligvis synges de fleste melodier i Khmersang nasalt og én oktav over stemmeleiet jeg ønsket Savy skulle synges i, noe som ligger nærmere en rolig talestemme. Dette var mer i samsvar med uttrykket i musikken, den nasale klangen kan ofte bli noe insisterende og ville kunne skille seg for mye ut fra den sounden jeg tilstrebe.

Effektiviteten i studioet var ikke den beste, og spesielt var fraværet av opptaksrutiner utfordrende å forholde seg til. Jeg satt i opptaksrommet med musikerne, og teknikerne satt i kontrollrommet en etasje over. Siden enhver hendelse ses for seg selv og ikke i sammenheng, tok innspillingsprosessen mye tid da vi måtte igjennom den samme samtalen hver gang vi

skulle ta et nytt opptak. Først måtte vi avklare at vi skulle ta opp en gang til, for så å gi enda en beskjed om at de måtte trykke på opptak. En annen utfordring var varmen og høy luftfuktighet i opptaksrommet, kombinert med kløende bitt fra ulike moskitos i rommet. I tillegg dukket det opp en amerikaner som begynte å rigge opp utstyr under den første opptaksdagen. Han kunne fortelle at han var innom for å lære teknikerene litt om lyd. Personlig synes jeg det hadde vært greit om de kanskje kunne ha lagt dette til en annen dag siden jeg betalte for å leie studioet, men da jeg nevnte det for teknikerne, stilte de seg uforstående til at det kunne være et problem, han var jo så flink! Det er betegnende at alle avtaler vi hadde gjort angående studiotid hadde blitt forandret helt frem til dagen da vi skulle gjøre opptak. Som vestlig oppleves denne uforutsigbarheten noe utfordrende i lengden. For meg fikk det den konsekvensen at jeg måtte kjøpe nye flybilletter, noe som gjorde at innspillingene ble noe dyrere.

Samtidig blir jeg fascinert av det å leve i nuet, og tilstreber selv noe av den roen som følger ved å være tilstede i øyeblikket. Noe av grunnen til dette er tilstede i samfunnet kan være på grunna av at Kambodsja er et buddhistisk land. I Buddhismen er begrepet 'mindfulness'<sup>57</sup>; oppmerksomt nærvær, et sentralt begrep som kanskje kan ligge til bunn i den sosiale konteksten. 'Tiden går ikke, den kommer til oss', synes å være tanken i den kambodsjanske hverdagen, en behagelig motvekt mot vestens ofte stressende dagsrytme. Det er jeg som må tilpasse meg Kambodsja, ikke omvendt. Det er en erkjennelse som kanskje er opplagt, men som er utfordrende i praksis. Overgangen fra et etnosentrisk til et kulturel relativistisk syn tar tid, selv med de beste intensjoner.

## World Music

Siden *Journey* har blitt kategorisert<sup>58</sup> i sjangeren verdensmusikk, kan det være interessant å se nærmere på hva som ligger i begrepet world music. Selv om jeg ikke på noen måte er ukomfortabel med at CD-produksjonen er katalogisert under denne sjangeren, er det bare deler av platen (Spor 1, 5, 6, og 7) som har helt klare referanser til world music-begrepet. Dette begrepet skriver Timothy D. Taylor om i boken *Global pop – world music, world markets* (Taylor 1997), hvor han drøfter ulike diskurser innen sjangeren. Den ene er

---

<sup>57</sup> Paramahansa (2006, s. 165-180)

<sup>58</sup> Av blant annet Gracenote CDDB <http://www.gracenote.com/>

plateselskapenes definisjon av begrepet; dette er kommersielt og salgsrettet. Her finner vi oftest vestlig musikk kombinert med vokal og ulike instrumenter fra ikke-vestlige kulturer, som regel fra de respektive lands folkemusikk. Videre blir World music sett på som akademisk begrep som problematiserer ulike aspekt ved vestlige artisters bruk av musikk og musikere fra andre kulturer. Et sentralt begrep Taylor fokuserer på er *Authenticity*,<sup>59</sup> et uttrykk som han mener betinger en kjerne av originalitet. Taylor ser begrepet tredelt:

*Authenticity of Positionality*: Når penger, image og status blir viktigere enn det musikalske uttrykket.

*Authenticity of Emotionality*: Det spirituelle og følelsesmessige aspektet i musikken.

*Authenticity as Primality*: Forbindelsen til det gamle, tidløse og universelle i musikken.

Jamesons begrep 'lack-of-depth' og Adornos 'light music' beskriver en form for overfladiskhet i samfunnet som også Taylor er inne på i *Authenticity of Positionality*. Om verdensmusikere skriver han:

"By definition, world music musicians cannot be sellouts, since the structures of the music industry exclude virtually all world musicians from the venues, visibility, and profits that might make them appear to be sellouts to their fans. But listeners can construct these musicians as sellouts if their music seems too much like North American and U.K. popular musics: their betrayal is of music and place, not of anticommmercial values" (1997:23)

Taylor bruker i tillegg begrepet 'selloutism'<sup>60</sup> for å beskrive artister som ha fjernet seg fra sine musikalske røtter. En verdensmusikers 'selloutism' ligger altså i hvorvidt denne har fjernet seg fra sine kulturelle røtter – herunder forstått som ikke-vestlige kulturer – og blitt for lik kommersiell popmusikk.

Edstøms estetiske nivå eII, som betinger en indre motivasjon finner i vi i *Authenticity of Emotionality*, som også omfatter spirituelle og religiøse musikalske element i verdensmusikken. Ofte er disse hentet fra asiatiske kulturer som tibetanske klostre, eller gregoriansk sang fra europeiske klostre. Ved å bruke disse autentiske elementene i en musikalsk hybriditet med vestlig musikk, ligger faren i en kommersiell utnyttelse av det spirituelle gjennom 'selloutism'.

---

<sup>59</sup> Taylor (1997, s.21-28)

<sup>60</sup> (Ibid, s. 23)

*Homo aestheticus*, Edströms begrep for den estetiske urfølelsen er sammenfallende med *Authenticity as Primality*. I verdensmusikk brukes ofte platetitler som inneholder ord av typen 'tribes', 'native', 'lost worlds', 'earth', 'cultural', for å få frem det (tilsynelatende) 'eksotiske' i musikken for publikum. Dette kan gi assosiasjoner til et etnosentrisk syn hvor andre samfunn blir fremstilt som mer primitive. Flere popartister har også samarbeidet med musikere fra andre ikke-vestlige musikere, og Taylor setter *Authenticity as Primality* i sammenheng med et annet begrep, 'musical appropriation'.

## Musical appropriation

Etnomusikologen Stephen Feld omtaler i boken *Musical Grooves: Essays and Dialogues* (Feld/Keil 2004) begrepet 'musical appropriation',<sup>61</sup> hvor artister på den ene siden høster beundring og respekt for arbeidet, og på den andre siden blir beskyldt for å annektere eller stjele musikk som ikke er deres egen. Som eksempler på sistnevnte nevnes Peter Gabriel's *The feeling begins*,<sup>62</sup>. På denne låten spiller Lévon Minassian det armenske instrumentet douduk og improviserer store deler av den melodiske tematikken, basert i den armenske folkemusikktradisjonen. Det er betimelig å spørre om Gabriel i det hele tatt skulle vært oppført som komponist på denne låten, iallefall burde han kreditert Minassian som medkomponist.

Feld skriver videre<sup>63</sup> om Paul Simons utgivelse *Graceland*<sup>64</sup> og kritiserer bruken av sørafrikanske musikere. Det kan stilles spørsmål ved hvem som faktisk har komponert noen av låtene siden Simon baserer flere av arrangementene på sørafrikanske rytmiske ostinat og folketoner. Dette finner vi for eksempel i låten *Diamond on the soles of her shoes*, som er en acapellaversjon av en sørafrikansk folketone. Nå skal det nevnes at Simon gav royalties til flere av musikerne og krediterte noen medkomponister, men Simon står likevel oppført som produsent og '...All Songs Copyright...Paul Simon.'

---

<sup>61</sup> Feld/Keil (2004 s. 240)

<sup>62</sup> Gabriel, Peter (1989) *Passion: Music for The Last Temptation of Christ* Geffen Records XGHS 24206

<sup>63</sup> Feld/Keil (2004 s. 241-246)

<sup>64</sup> Simon, Paul (1986) *Graceland* Warner Bros. WB 925 447-2



Sting nevner i et intervju<sup>65</sup> at han fikk kritikk av Wynton Marsalis (WM) for å bruke musikere av afro-amerikansk opprinnelse på platene *The dream of the blue turtles*<sup>66</sup> og livealbumet *Bring on the night*<sup>67</sup>. På livealbumet fikk musikerene royalties og ble kreditert på arrangementene av låtene. Wynton Marsalis er en anerkjent trompetist og jazzviter. Om Sting's bruk av afroamerikanske musikere uttaler Marsalis i følge Sting at "... (he) stained the purity of black music". Marsalis er omdiskutert for sin puristiske holdning til jazzmusikk, som han mener tilhører det 'the black people', og har en slags 'omvendt rasisme' i forhold til hvite musikere.

Steven Feld skriver i artikkelen<sup>68</sup> *A sweet lullaby for world music* (Feld 2004) om den franske elektronikaduoen Deep Forest<sup>69</sup>. Denne gruppen brukte et feltopptak fra Solomon Islands hvor en kvinne ved navn Afunakwa synger, og arrangerte et elektronisk arrangement under sangen. Feltopptakene fra Solomon Islands ble samlet inn av etnomusikologen Hugo Zemp og utgitt på UNESCO fonogrammet *Musics and musicians of the world*. Deep Forest påberopte seg både Zemps og UNESCOs tillatelse til å bruke dette feltopptaket i låten *Sweet lullaby*. Albumet solgte i fire millioner eksemplarer og låten ble brukt i store reklamekampanjer for Sony og Coca-Cola og genererte følgelig store inntekter. Ifølge Zemp gav han aldri tillatelse til bruk av feltopptaket, og har utfordret Deep Forest til å gi en økonomisk kompensasjon til Baeugu-samfunnet på Solomon Islands, noe Deep Forest ikke har sagt seg villige til. Dette er et godt eksempel på en musikalsk-kolonistisk imperialisme ovenfor en svakere kultur som ikke har mulighet til å ta tilbake sine rettigheter.

Den kjente saksofonisten Jan Garbarek spilte inn *Sweet lullaby*, men forandret låttittelen til *Pygmy lullaby*<sup>70</sup>. Deep Forest ble kreditert som opphavsmenn, og Garbarek omtalte låten som en tradisjonell sentralafrikansk melodi. Konfrontert med opprinnelsen til låten viste Garbarek til Griegs bruk av folketoner som inspirasjonskilde, og at han bare var kreditert 50% av rettighetene på låten *Pygmy lullaby*. Pengene kom ikke opprinnelseskilden i Baeugu-samfunnet til gode, og internasjonal rettspraksis gjør det vanskelig å påberope seg

---

<sup>65</sup> <http://www.sting.com/news/interview.php?uid=3698>

<sup>66</sup> Sting (1985) *The Dream Of The Blue Turtles* A&M 75021-3750-2

<sup>67</sup> Sting (1985) *Bring on the night* A&M 396 705-2

<sup>68</sup> Feld (2004 s. 62-86)

<sup>69</sup> Deep Forest (1992) *Deep Forest* 550 Records BSK 7316

<sup>70</sup> Spilt inn på Jan Garbarek (1996) *Visible Worlds* ECM 1585/3145290862

opphavsretten til folkemusikk. Men det virker her overveiende sannsynlig at Baeugusamfunnet iallefall har en moralsk rett til noen av inntektene av denne låten.

Jocelyne Guilbault skriver i artikkelen *On redefining the 'local' through world music* (Guilbault 2006), at World Music ofte kan utvide den musikalske horisonten til lyttere. Siden vi lever i et globalisert samfunn, påvirker det internasjonale musikkmarkedet lokal musikk, dens kreative prosess og musikalske tradisjoner.<sup>71</sup> Det at lokal musikk fra fjerne steder i verden blir eksponert for et internasjonalt marked kan sees på som en positiv prosess, der en knytter kontakter, genererer inntekt til lokalsamfunnet og fører til at musikken kan utvikle seg videre i fusjon med vestlige elementer i world music sjangeren. På den annen side kan lokale musikalske tradisjoner forandres og utvannes av vestlig påvirkning. En kan kanskje her tale om et vestlig globalt musikalsk hegemoni hvor faren for musikalsk kolonialisme er tilstede, og konsekvensen kan bli at andre samfunn som er fattige materielt sett, oftere blir mer sårbar for vestlig påvirkning.

Jeg er nå selv midt i den etiske problematikken rundt 'musical appropriation' i mitt arbeide i Kambodsja. Sangeren Savy skrev tekst til låtene *Tro Sao* og *Embraceble*, og hun skal da tilgodeses med halvparten av royaltiesinntektene som genereres ved offentlig spilling av disse låtene. Problemet er at denne eventuelle inntekten ikke kommer frem til henne, da Kambodsja ikke har noen rettighetsorganisasjon. I følge TONO<sup>72</sup> føres da hennes royaltiesinntekter tilbake og fordeles på de resterende opphavsmennene, i dette tilfellet meg. Et alternativ er å overføre Savys part av beløpet når de blir innbetalt til meg, siden TONO gir en deltallert oversikt over fordelingen. I Kambodsja er det få som har egen bankkonto, og det meste av betalingen i samfunnet skjer kontant. Slik situasjonen er, har jeg derfor ikke funnet noen annen midlertidig løsning enn å betale beløpet kontant til henne. Et mer omfattende alternativ er å sette opp en egen Non Government Organization (NGO) for å få formalisert samarbeidet og fordelt midlene.

---

<sup>71</sup> Guilbault (2006, s. 138-139)

<sup>72</sup> <http://www.tono.no/>

## Refleksjoner rundt mitt arbeid i Asia

'Musical Appropriation' setter fokus på viktige moment i det musikalske arbeidet med – og i – andre kulturer. I utgangspunktet var tanken min å samarbeide med en hel gruppe kambodsjanske musikere, for å lage et sound sammen. Jeg ser at det ville vært enda flere etiske risikosoner i så henseende, som i tilfellene drøftet ovenfor. Grensene for hvem som eier musikken er kanskje ikke så tydelig når en står midt oppe i prosessen, men er en bevisstgjort noen holdninger i forkant kan det være klargjørende for utfallet av den rettighetsmessige fordelingen. Jeg opplever selv det problematisk å ikke kunne få formalisert fordelingen av royaltiesinntektene på en tilfredstillende måte. Nå er det ikke tale om de store summene, men det er prinsipielt viktig å få på plass en måte å utbetale dette på, det vil i første rekke si å få opprettet en konto i Kambodsja, i Ouch Savys navn. En NGO er kostbart å opprette og drifte, og er foreløpig ikke en aktuell måte å løse dette på, men noe jeg vil vurdere i fremtiden, spesielt hvis noen av mine prosjekter etter hvert skulle involvere flere personer.

Det å arbeide i en helt annen kultur er utfordrende og krevende, men samtidig givende. For meg har dette vært en utviklende prosess som har ført til at også forståelsen for kambodsjansk og asiatisk kultur stadig utvides. En ting er å teoretisere et utgangspunkt for samarbeid, noe helt annet er å utføre det i praksis. Utfordringene under innspillingene i det kambodsjanske studioet har vel så mye vært mine egne – og det har vært krevende å ta av meg de 'vestlige etnosentriske brillene' og forsøke å se situasjonen fra en kambodsjansk innfallsvinkel og lese den sosiale konteksten. Jeg setter stor pris på å få arbeide med Savy og Theara, og synes de løfter produksjonen og tilfører musikken på *Journey* en annerledes og viktig musikalsk dimensjon. For meg var møtet med en annen kultur i stor grad med på å forme nye musikalske tanker.

Selv om ikke platen kvantitativt inneholder mest av arbeidet fra Kambodsja, er det en kvalitativ kjerne i Asia, både musikalsk og personlig for meg. I retrospectiv har Asia og oppholdet der hatt mye å si. Tankeprosessen med å stake ut en egen musikalsk retning begynte under året i Kambodsja, inntrykkene fra landet var sterke, og det er riktig å si at oppholdet har gitt meg perspektiver langt utover det musikalske plan. Jeg føler at dette året i et annet land har gitt meg en respekt og ærbødighet ovenfor andre kulturer, og jeg sitter også

igjen med et klarere innsyn i kompleksiteten i et annet samfunn. Samtidig er det vanskelig å skille den musikalske og personlige utviklingen, siden begge disse elementene utgjør en stor del av hvem jeg er. Flere ganger har jeg spurt meg selv om jeg hadde gjort en plate hvis jeg ikke hadde reist til Asia. Etter hvert har jeg konkludert med at oppholdet i Kambodsja har vært så vesentlig for både min musikalske og personlige utvikling at svaret på spørsmålet må bli at det sannsynligvis ikke hadde blitt noen plate, i alle fall hadde den blitt ganske annerledes, uten mitt opphold i dette landet. Jeg ønsker å arbeide videre i Asia og har flere musikalske prosjekt i Kambodsja som jeg vil følge opp i tiden fremover. Også Kina har en spennende og rik kultur, og det kunne være interessant å se nærmere på musikalske forskjeller og likheter mellom disse to landene.

## Refleksjoner rundt begrepet sound

Soundbegrepet er omfattende og innehar en kompleksitet som foreløpig ikke lar seg notere ned i sin helhet. Det synes som om det i hovedsak er to måter å forstå begrepet sound på: Vi kan her snakke om sound som lydbilde, og vi kan snakke om sound i forbindelse med en artists egen identitet. For eksempel har produsent Manfred Eicher og lydtekniker Jan Erik Kongshaug hos plateselskapet ECM klart å dyrke frem et lydlandskap og en sound som preger de ulike utgivelsene de presenterer. Mer generelt kan et lydbilde for eksempel være bygd opp av sangtekniske virkemidler, bruk av forskjellig (teknisk) utstyr, ulik bruk av instrumentering, ulike typer effekter og teknisk utstyr som påvirker lyden/produksjon i studio og ved sceneopptreden. Andre viktige momenter er hvordan musikken er arrangert, hvordan innspillingen gjøres, eller hvordan musikken produseres. Hvordan den enkelte musiker spiller eller synger kan også ha mye å si for hvilken sound som oppstår, og vi kan si at her ligger mye av artistens uttrykk, sjel og genuinitet. Dessuten tilstreber ulike musikere/sangere (særlig innenfor rytmiske stilarter) gjerne særpreg og særegen sound gjennom å presentere egne komposisjoner.

For å utvikle egen identitet i en sound er internalisering av kunnskap, kroppsliggjøring av egen tone, og bevisstgjøring av taus kunnskap vesentlige faktorer. I improvisasjonsrelaterte stilarter kan fenomenologien beskrive ulike deler av det musiske virke. Persepsjonen i improvisasjonsøyeblikket påvirkes av den internaliserte kunnskapen ervervet gjennom øving og erfaring

(langtidshukommelsen), men også av interaksjon og kommunikasjon mellom medmusikere. Slik jeg oppfatter det danner den internaliserte kunnskapen grunnlaget for utvikling i øyeblikket, og slik sett kan en kanskje som musiker betrakte det å improvisere som en evig aksjonsforskningsyklus hvor en stadig utvikler sin egen forståelseshorisont. For meg har aural transkripsjon av musikk i ulike stilarter vært en viktig arbeidsmetode for å utvikle stilforståelse, 'time' og harmonisk oversikt, og dette har vært avgjørende for min musikalske utvikling og sound.

Det eksisterer en estetisk verdidebatt mellom den tradisjonelle europeiske kunstmusikken og rytmiske stilarter Theodor W. Adornos vurderinger av populærkultur på 30-tallet (se Adorno 1938) vil vi kunne hevde representerer en eurosentrisk holdning som også må sies å være gjeldende hos enkelte institusjoner og lærere idag. Forskningen på ulike sider av rytmisk musikk, og soundbegrepet er i stor grad med på å legitimere rytmisk musikk ved å løfte det opp på et analytisk nivå. Nietzsche skal ha uttalt at "Uten musikk ville livet vært en misforståelse", og dette sier noe om synet på det grunnleggende behovet for musikk som er nedlagt i oss mennesker, definert av Edström som eI, *homo aestheticus*. Ser en på eI – eVn, forstår jeg dem som sjangeruavhengig og gjeldende både for vestlig kunstmusikk og populærmusikk. eVn, er definert som altomfavnende og fokuserer det på den rene subjektive opplevelsen som den eneste sanne, all musikk har en estetisk verdi. Sosiologen Paul Willis taler om at estetikken er både *kvalitativ* og *kvantitativ*, og sees i sammenheng med postmodernismen. Sound og populærmusikk kan både ha en kulturell-estetisk og en musikalsk-estetisk verdi, og en ser at det er nær sammenheng mellom den kommersielle musikken og hva som har en estetisk verdi for mange. Ifølge Allan F. Moore så trenger en å forstå sounden intellektuelt og danne et begrepsapparat for å måle denne verdien, mens Kant og Edström synes å mene at den intellektuelle distansen er problematisk siden den estetiske opplevelsen er løsrevet fra vårt intellekt og en ren emosjonell opplevelse.

### **Journey og egen sound**

Utgangspunktet for musikken på *Journey* var et ønske om å skape tydelige musikalske tema i et elektronisk lydlandskap med akustisk flygel som bærende instrument. Dette opplever jeg

reflekteres i de musikalske valgene i komposisjonene på platen. Jan Gunnar Hoff uttaler følgende:

"Gjennom det siste året har jeg som hans musikalske veileder fått muligheten til å følge den musikalske utviklingen til Ingolv Haaland under prosessen frem mot hans plateutgivelse *Journey*. Etter min mening har han i denne prosessen tatt steget fra å være musiker, til å bli en artist med et særpreg. Han har turt å vektlegge det enkle personlige uttrykket på bekostning av mer tekniske ferdigheter som han besitter. Dette står det respekt av, og er etter min oppfatning en modningprosess som har strukket seg over flere år. Jeg opplever en helhet i Haalands uttrykk, der det ikke er noe skille mellom det pianistiske og kompositoriske, og han klarer å forene disse to elementene til en egen sound." (Jan Gunnar Hoff – august 2009)

Videre føler jeg at de kambodsjanske musikerne Theara og Savy har tilført flere andre og spennende elementer i musikken. Jeg har også hatt flere roller i innspillingen under produksjonen av CD-en, både som produsent, komponist, arrangør og musiker. Dette har gjort at jeg har hatt en større frihet til å påvirke lydbildet og danne en egen sound, samtidig som en kan miste noe av interaksjonen og samspillet med å samarbeide med andre. Likevel føler jeg at det var riktig å gjøre innspillingen slik, siden jeg ønsket å lete etter og tydeliggjøre en sound og ikke gjøre flere kompromiss enn nødvendig.

Chillout, Lounge og World Music er musikalske sjangre som har blitt brukt for å kategorisere *Journey*, og dette er sjangre som jeg er komfortabel med å arbeide videre i. Samtidig vil også mitt musikalske uttrykk alltid bære preg av at jeg har jazzbakgrunn, denne er en del av min internaliserte kunnskap og langtidshukommelse, og jeg trives godt i et elektronisk musikklandskap der min musikk påvirkes fra ulikt hold.

Mitt klangideal som pianist ligger som nevnt i et mykt anslag som dynamisk ofte beveger seg på et pianissimonivå. Jeg spiller ofte repetitive klanger med bruk av kvint og ters i bass, og jeg ønsker å fargelegge akkordene med bevisste tonevalg. Et gjennomgående trekk i mine vocinger er at jeg spiller enkle klanger i spredt leie, og at jeg ønsker å skjule mer komplekse klanger ved å spille dem i et tett leie. På platen har jeg gjort mye bruk av elektronikk og digitale hjelpemidler. Under helt ideelle forutsetninger hadde jeg imidlertid ønsket å benytte et godt akustisk flygel, siden et slikt instrument har en klanglig kompleksitet som dekker hele det dynamiske spekteret i musikken på en bedre måte enn hva som i dag er mulig å få til med et digitalt instrument. Hva angår uttrykk og spillemåte, vil jeg si at min spillestil i hovedsak er inspirert av pianistene Keith Jarrett, Herbie Hancock og Russell Ferrante.

Gjennom innspillingsprosessen og frem mot ferdig CD-produkt har jeg tatt mange musikalske valg som har tydeliggjort en egen sound, samtidig som jeg har måttet bevisstgjøre mine estetiske preferanser. I ettertid ser jeg at det på platen muligens er en overvekt av rolige komposisjoner, og jeg kjenner på et uforløst potensiale med hensyn til det å trekke inn mer groove-orienterte elementer, og i tillegg ha flere låter i høyere tempo, samt å bruke mer improvisasjon. Det å få anledning til å arbeide med egen musikk og å søke et eget uttrykk har vært både utfordrende og tilfredstillende. Samtidig har arbeidet med musikken på *Journey* gitt meg en enda større ærbødighet i forhold til det å komponere – et håndverk/kunstuttrykk som noen ganger kan oppleves som et avansert musikalsk puslespill.

Når jeg nå står ved slutføringen av min masteroppgave og i tillegg har en ferdig CD-produksjon å vise til, ser jeg flere muligheter med musikken jeg her har laget. For det første ønsker jeg å spille musikken på konserter, både i form av solokonserter og ved å knytte til meg ulike musikalske samarbeidspartnere. Således vil jeg kunne utvikle musikken og egen sound i en live-sammenheng utenfor studioets mer stramme rammer. Videre har jeg planer om å knytte musikken opp mot en multimedial kontekst med audiovisuelle hjelpemidler for å utvikle et konsept der jeg kan gi publikum en mer variert og helhetlig konsertopplevelse.

## Litteraturliste

- Adorno, T. W. (1938) On the fetish-character in music and the regression of listening. Artikkel opprinnelig publisert i *Zeitschrift für Sozialforschung* Vol.3 (1938). Republisert i *Popular Music-Critical concepts in Media and cultural studies Vol. III* (2004). Edited by Simon Frith. London og New York: Routledge Publishing s. 325-349.
- Alterhaug, B. (2004) Improvisation on a triple theme: Creativity, Jazz improvisation and Communication. *Studia Musicologica Norvegica* 30/2004. Oslo: Universitetsforlaget, s. 97 - 118.
- Danielsen, A. (1998) His name was Prince: A study of Diamonds and Pearls. Publisert i *Popular music Volume 16/3*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 275-291.
- Danielsen, A. (2006) Aesthetic Value, Cultural Significance, and Canon Formation in Popular Music. Publisert i *Studia Musicologica Norvegica* 32/2006. Oslo: Universitetsforlaget, s. 55-69.
- Dybo, T. *Cross-Cultural Forms of Improvisation in Norwegian Jazz Life. Jazzforschung / Jazz Research* 39, side 99–110.
- Dybo, T. (1996) *Jan Garbarek: Det åpne roms estetikk* Oslo: Pax forlag
- Dybo, T. ( 2002) En drøfting av analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet. Antatt for utgivelse i: Jonnson, L.(red) *Skrifter fra Musikkvitenskaplig institutt, NTNU Trondheim* 2003.
- Edström, K. O. (1992) *Michael Jackson, Dangerous och dess mottagande*. Skrifter från musikvetenskap, Göteborg: Göteborgs universitet.
- Edström, K. O. (2002) En annan berättelse om den västerländske musikkhistorien och det estetiska projektet. *Skrifter från institusjonen för musik- och filmvetenskap*. Göteborg: Göteborgs universitet, nr 72.
- Elliot, J. (1991) *Action Research For Educational Change*. Philadelphia: Open University Press.



- Feld, S. & Keil, C. (1994) *Musical Grooves – Essays and Dialogues* Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Feldt, S. (2004) A sweet Lullaby for World Music. Paper in *Popular music – Critical concepts in media and cultural studies Vol. II*. Edited by Simon Frith. London/New York: Routledge Publishing, s. 62-86.
- Frith, S. (1981) *Sound Effects* New York: Pantheon Publishing.
- Fremmedord og synonymer ordbok (2007) Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Gadamer, H. G. (2010) *Sannhet og metode – Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk* Oversatt av L. Holm-Hansen, Oslo: Pax Forlag
- Guilbault, J. (2006) On redefining the 'local' through world music. Paper in *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*. Edited by Jennifer C. Post. London/New York: Routledge Publishing, s.127-145.
- Gustavsen, B. og Sørensen B. (1996) Aksjonsforskning. Artikkel i boken *Kvalitative metoder i samfunnsforskning*. Holter H. og Kalleberg R.(red). Oslo: Universitetsforlaget
- Holme, I. M. og Solvang, B. K. (1986) *Metodevalg og Metodebruk*. Oslo: Tano Aschehoug
- Hylland Eriksen, T.: (1993) *Små steder – store spørsmål, en innføring i sosialantropologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jameson, F. (1984) *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism, New Left Review*. Durham/London: Duke University Press.
- Jørgensen, H. 2000/Tønberg, K., 2007 *Aksjonsforskning*. Kristiansand: Upublisert notat utdelt på forelesning 29.10.08
- Lindøe, Preben (2006) *Aksjonsforskning. Bakgrunn og metodiske utfordringer*. Notater fra Universitetet i Stavanger, nr. 20.
- Lübcke, P. (red) (1991) *Politikens filosofleksikon*. København: Politikens forlag.
- Læg Reid, S. og Skorgen T. (red) *Hermeneutisk lesebok*. Oslo: Spartacus Forlag.

Moore, A. (2001) *Rock: the primary text: developing a musicology of rock*. (2nd edition). Aldershot: Ashgate Publishing Limited.

Moore, A. (2003) *Analyzing popular music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Noddings, N. (1997) *Pedagogisk filosofi* Oslo: Ad Notam Gyldendal

Paramahansa, K. R. (2007) *Buddhism in scripture and practice*. Friendswood: TotalRecall Publications Inc.

Polany, M. (2000) *Den tause dimensjonen*. Valdres: Spartacus Forlag.

Said, E. (2007) *Orientalisme* (2.opplag). Otta: AIT Trykk, 2.opplag

Sudnow, D. (1993) *Ways of the hand: the organization of improvised conduct*. Opprinnelig utg: Cambridge Mass., Harvard University Press 1978, Cambridge: MIT Press.

Tønsberg, K. (2007) *Institusjonaliseringen av de rytmiske musikkutdanningene ved Høgskolen i Agder*. Oslo: Norges musikkhøgskole, Avhandling (ph.d).

Winkler, P. (1997) *Writing Ghost Notes: The Poetics and Politics of Transcription*. Keeping score: music, disciplinarity, culture / edited by David Schwarz, Anahid Kassabian, Lawrence Siegel, Charlottesville: University Press of Virginia s.169-203.

## **Websider**

<http://www.allaboutjazz.com/coltrane/quotes.htm> [23.11.09]

<http://www.independent.co.uk/news/uk/free-water-rule-to-raise-safety-at-rave-clubs-1563816.html> [18.01.10]

<http://www.gracernote.com/> [19.01.10]

<http://birgittewergeland.blogspot.com/2010/02/hva-skjer.html> [26.02.10]

[http://www.birgittewergeland.no/Birgitte\\_Wergeland/Om\\_meg.html](http://www.birgittewergeland.no/Birgitte_Wergeland/Om_meg.html) [26.02.10]

<http://khmermusic.thecoleranch.com/> [27.02.10]

<http://www.sting.com/news/interview.php?uid=3698> [01.03.10]

<http://www.dccam.org/> [03.03.10]

[http://www.thetrailblazerfoundation.org/andreas/new\\_web/default.htm](http://www.thetrailblazerfoundation.org/andreas/new_web/default.htm) [12.03.10]

<http://www.buddha-bar.com/> [15.03.10]

### **Fonogramutgivelseser**

Deep Forest (1992) *Deep Forest* 550 Records BSK 7316

Dzihan&Kamien (2002) *Grand Riserva* Six Degrees Records 657036 1080-2

Gabriel, Peter (1989) *Passion: Music for The Last Temptation of Christ* Geffen Records XGHS 24206

Garbarek, Jan (1996) *Visible Worlds* ECM 1585/3145290862

Henriksen, Arve (2004) *Chiaroscuro* Rune Grammofon RCD 2037

Henriksen, Arve (2008) *Cartography* ECM 2086

Haaland, Ingolv (2009) *Journey* Acoustic Records ACR 9836

Jackson, Michael (1982) *Thriller* Epic Records/Quincy Jones Records QE 38112

Jackson, Michael (1991) *Dangerous* Epic Records EK-45400

Jarrett, Keith (1989) Keith Jarrett Trio *Tribute* ECM (G) 1420/21

Prince & The New Power Generation (1991) *Diamonds and Pearls* Paisley Parks/Warner Bros. D 163372

Simon, Paul (1986) *Graceland* Warner Bros. WB 925 447-2

Sting (1985) *Bring on the night* A&M 396 705-2

Sting (1985) *The Dream Of The Blue Turtles* A&M 75021-3750-2

UNESCO (1973) *Musics and Musicians of the world*

Yellowjackets (1989) *The Spin* MCA Records MCAD-6304

## **DVD**

Hancock, Herbie (2006) *Possibilities* Magnolita Pictures 76964

## **Oversikt vedlegg**

Vedlegg 1 Noter

Vedlegg 2 Noter

Vedlegg 3 Noter

Vedlegg 4 Noter

Vedlegg 5 Studio-oversikt

Vedlegg 6 CD *Journey*

# Vedlegg

## Vedlegg 1

# TOURNEY

MEDIUM BALLADE

INGOLV HAALAND

The musical score for 'TOURNEY' is written in G minor, 4/4 time. It consists of 32 measures, divided into eight systems of four measures each. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score includes various chords and melodic lines. The first system (measures 1-4) starts with a G minor chord and a melodic line. The second system (measures 5-8) continues the melody. The third system (measures 9-12) introduces a new melodic line. The fourth system (measures 13-16) features a key change to D major (two sharps) and a new melodic line. The fifth system (measures 17-20) continues in D major. The sixth system (measures 21-24) continues in D major. The seventh system (measures 25-28) returns to G minor and continues the melody. The eighth system (measures 29-32) ends with a melodic line and slash marks in the final two measures.

Chords and measures:

- Measures 1-4:  $G M(A009)/Bb$
- Measures 5-8:  $G M(A009)/Bb$
- Measures 9-12:  $G M(A009)/Bb$ ,  $F/A$ ,  $G M11$
- Measures 13-16:  $D(A009)/F\#$ ,  $E M11$ ,  $D(A009)/F\#$
- Measures 17-20:  $G M(A009)/B$ ,  $D M(A09)/A$ ,  $G M(A09)$
- Measures 21-24:  $G M(A009)/B$ ,  $D M(A09)/A$ ,  $G M(A09)$
- Measures 25-28:  $D(A009)/F\#$ ,  $G M(A009)/Bb$ ,  $A M7(A0011)/C$
- Measures 29-32:  $G M(A009)/Bb$ ,  $A M7(A0011)/C$

INGOLV HAALAND © 2010

Vedlegg 2

2

TOURNEY

The musical score for 'TOURNEY' consists of eight staves of music. The first staff (measures 36-40) features a melodic line with chords  $G M(ADD9)/B^b$  and  $A M7(ADD11)/C$ . The second staff (measures 41-45) continues the melody with chords  $G M(ADD9)/B^b$ ,  $A M7(ADD11)/C$ , and  $G M(ADD9)/B^b$ . The third staff (measures 46-50) shows the melody with chords  $A M7(ADD11)/C$  and  $G M(ADD9)/B^b$ . The fourth staff (measures 51-54) is a chordal section with  $G M11$  chords. The fifth staff (measures 55-58) features a melodic line with chords  $B^b \Delta / O$  and  $D M(ADD9)$ . The sixth staff (measures 59-62) continues with  $B^b \Delta / O$  and  $D M(ADD9)$ . The seventh staff (measures 63-66) includes  $B^b \Delta / O$  and  $D ADD9 / F^\#$ . The eighth staff (measures 67-70) concludes with  $G M9$  and  $B M9$  chords.

# REFLECTIONS

BALLADE

INGOLV HAALAND

**A**

1 *p*

5

9

13

16

**B**

17 *mp*

21

25

29

33

36 *p*

INGOLV HAALAND © 2010

Vedlegg 4

2

REFLECTIONS

Handwritten musical score for 'REFLECTIONS' in E-flat major. The score consists of eight staves of music in treble clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is written in a style that suggests a guitar accompaniment, with many notes beamed together and some slurs. Chords are written above the notes. The piece begins at measure 37 and ends at measure 68. A 'C' time signature is present at measure 45. A 'RIT POCO A POCO' instruction is written below the staff at measure 65. The final note of the piece is an E-flat.

Chords and measures:

- 37: EbΔ/Bb, AbMA9, EbMA7/G, AbMA9, FM/Ab, Bb7sus4
- 41: Bb/Ab, EbMA7/G, AbMA9, FM/Ab, Bb7sus4
- 45: AbΔ/C, AbΔ/C
- 49: BMA9
- 53: AbΔ/Eb, AbΔ/Eb
- 57: F07#6/Eb
- 61: AbΔ/Eb, AbΔ/Eb
- 65: F07#6/Eb, RIT POCO A POCO
- 68: Eb



## Vedlegg 5

### Oversikt over studioutstyr i C-Lounge Studio

#### Hardware:

Apple Mac Pro 2.8GHz dualcore/10GB/3TB

Apple Macbook Pro 2.8GHz/4GB/320MB

Apple Powerbook G4/1GHz/1.5GB/100MB

Toshiba 37" monitor

Apogee Dual 24 bit lydkort

MOTU 828 mk1 lydkort 8 inputs/8 outputs

Genelec 1029 Aktive høyttalere

Kurzweil K2600X 88 tangenters masterkeyboard

#### Software :

Apple Logic Studio (Logic Pro 8) Innspilling og mastering

Apple Waveburner mastering og IRSC-koding

Reason 4

#### Softsynther:

Apple EXS24 Sampler

Apple ES 2 Synth

Apple ES 2

Apple Sculpture

Apple EVD6 Clavinet

Apple EVP88 Electric Piano

Spectrasonics Stylus RMX

Spectrasonics Omnisphere

Spectrasonics Trilogy

EastWest Quantum Leap Pianos

EastWest Quantum Leap Voices of Passion

Synthology Ivory