



Musikk til en sky

En rytmisk musikers bevisstgjøring av kunstneriske valg tatt i møte med arrangering for klassiske besetninger

JOHAN JENSSEN BAKKEN

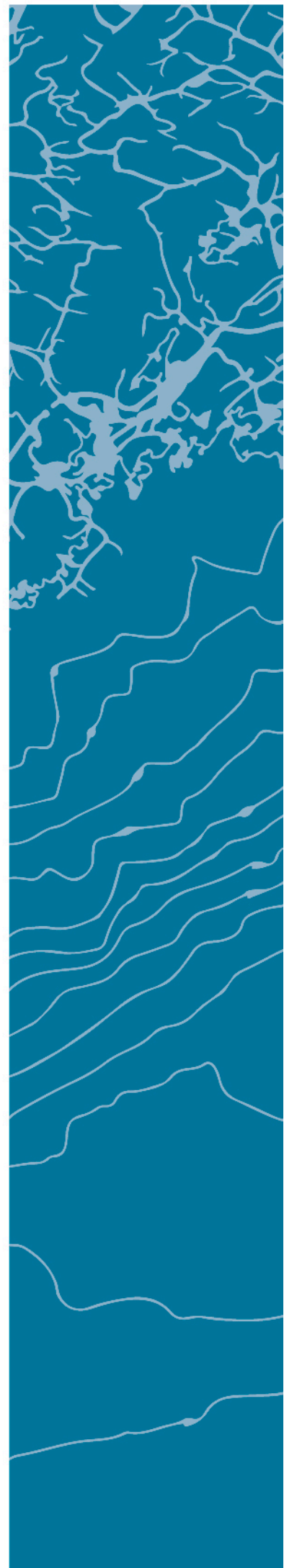
VEILEDER

Per Elias Drabløs

Universitetet i Agder, 2018

Fakultet for kunstfag

Institutt for rytmisk musikk





FORORD

Med denne oppgaven oppsummerer jeg et femårig langt studieløp ved Universitetet i Agder. Jeg vil først takke alle medstudenter og fagmiljøet ved Institutt for rytmisk musikk ved UiA, for fem gode år med spilling, vennskap og hygge. Jeg vil rette en stor takk til min veileder Per Elias Drabløs, for knallharde krav og god bistand gjennom arbeidet med denne oppgaven. Jeg vil også rette en takk til Knut Tønsberg for gode samtaler om temaet mitt, og Geir Holmsen og Halldor Krogh for faglig påfyll. Jeg vil rette stor takknemlighet til mine pianolærere gjennom årene på UiA – Bernt Moen, Jan Gunnar Hoff og Per Kolstad. Til slutt vil jeg takke min søster Malin Jenssen Bakken for grundige tilbakemeldinger – som nok har bidratt til å heve denne oppgavens pålitelighet flere hakk!

God lesning,

Johan Jenssen Bakken

24. april 2018

1 INNLEDNING	7
1.1 Bakgrunn for oppgaven	7
1.2 Formål og problemstilling	7
1.3 Begrep og definisjoner	8
1.3.1 Klassiske besetninger	8
1.3.2 Improvisasjon	9
1.3.3 Komposisjon og arrangement	10
1.3.4 Dramaturgi	10
1.3.5 Intuisjon	10
1.3.6 Spenning/avspenning	11
1.5 Personlig relevans	12
1.6 Avgrensing og disponering av oppgaven	14
2 TEORI OG EMPIRI	17
2.1 Teoretisk perspektiv	17
2.2 Musikkfenomenologi	18
2.3 Verkanalyse som fortolkningsarena	21
2.4 Musikkens funksjon i film	22
2.5 Moderne filmkomposisjon	26
2.5.1 Elektroniske verktøy	27
2.5.2 Mockups	29
3 METODE	31
3.1 Dagbok	32
3.2 Verkanalyse	33
3.3 Forskningsprosessen	35
3.3.1 Innsamling av data	36
3.3.2 Taus kunnskap	36
3.3.3 Validitet	37
4 ARBEIDET MED FILMKOMPONERINGEN	39
4.1 Filmen	40
4.1.1 Filmens struktur	40
4.2 Ostinatet	42
4.2.2 Utfordringene ved komponering av ostinatet	43
4.3 Orgelarrangementet	46
4.3.1 Bruk av ostinatet	46
4.3.2 Drawbars	47

4.3.3 Klang.....	50
4.3.5 Orgelarrangementets funksjon i forhold til filmens dynamiske forløp.....	52
4.3.6 Utfordringene ved arrangering av orgelarrangementet.....	53
4.4 Strykerarrangementet	55
4.4.1 Bruk av ostinatet	55
4.4.2 Sequencer	58
4.4.5 Strykerarrangementets funksjon i forhold til filmens dynamiske forløp	60
4.4.6 Utfordringene ved arrangering av strykerarrangementet	60
4.5 Korarrangementet.....	67
4.5.1 Bruk av ostinatet	67
4.5.2 Korarrangementets funksjon i et musikkteoretisk perspektiv.....	68
4.5.5 Korarrangementets funksjon i forhold til filmens dynamiske forløp.....	71
4.5.6 Utfordringene ved arrangering av korarrangementet.....	71
 5 AVSLUTNING	 77
5.1 Drøfting og konklusjon	77
5.2 Avsluttende refleksjoner og videre forskning	82
 LITTERATURLISTE	 85
Nettsider	85
Litteratur	87
 VEDLEGG	 89

1 INNLEDNING

1.1 Bakgrunn for oppgaven

Jeg har et inntrykk av at filmmusikk i prinsippet kan være hva som helst, men at symfoniorkesteret eller lignende besetninger fra den klassiske skolen virker å være svært fremtredende – kanskje spesielt i amerikansk filmmusikk. Jeg er tilhenger av uttrykket disse klassiske besetningene gir i filmmusikk, men føler meg begrenset i tanken om å komponere for film når jeg ikke kommer fra et klassisk fagfelt. Som skapende musiker er det interessant å undersøke hvordan man kan bryte eksisterende barrierer mellom klassiske og rytmiske tradisjoner i komposisjon av filmmusikk.

Det behøver forøvrig ikke å være tilfellet at man skal føle seg begrenset. Jonny Greenwood fra Radiohead og Thomas Dybdahl er bare to eksempel på filmkomponister med rytmisk bakgrunn, men som benytter seg av klassiske besetninger i sitt musikalske uttrykk, så tanken for rytmiske musikere å skulle komponere musikk for klassiske besetninger er dermed ikke utenkelig. Intensjonen med dette prosjektet er dermed å overføre min måte å komponere på, på bakgrunn av et rytmisk fagfelt, til klassiske besetninger for å oppnå et ønsket lydbilde i en filmkomposisjon. For å forsvare troverdigheten til prosjektet mener jeg at en viss forståelse innenfor de valgte besetningenes stilriktighet og komposisjonsteknikk må på plass, men ut over det handler det om et ærlig forsøk på å arrangere noe for en besetning utenfor mitt fagfelt ved å bruke min tilnærming til komposisjon.

Sentrale spørsmål rundt denne oppgavens tema er altså: Hvordan kan jeg som rytmisk utdannet keyboardist bruke min fagkompetanse fra rytmisk institutt ved Universitetet i Agder som utgangspunkt for komposisjon for klassiske besetninger? Hvilke teknikker og metoder fra mitt fagfelt kan være relevant for en slik komposisjon, og hvordan kan jeg anvende de? Hvilke utfordringer oppstår i prosessen?

1.2 Formål og problemstilling

Formålet mitt med denne oppgaven er å gå dypere inn i hvordan man kan bruke kompetanse i rytmisk komposisjon for å arrangere musikk for klassiske besetninger, hvilke utfordringer som oppstår, og en bevisstgjøring av de kunstneriske valg som blir tatt i prosessen. Denne oppgaven består av en skriftlig del, og en komposisjonsdel som den skriftlige delen baseres

på. Oppgaven har en hermeneutisk vinkling, med et ønske om å bistå vitenskapen med et ærlig forsøk på å arbeide i skillelinjene mellom to særegne kunstretninger, gjennom tolkning og analyse av egenkomponerte verk. Et gjennomgående mål for komposisjonsprosessen er å opprettholde en intuitiv holdning til komposisjon, med et ønske om å skape et uttrykk og en stemning i musikken. Dette vil jeg gjøre ved å ta utgangspunkt i komposisjon av filmmusikk som grunnlag for stemningen og uttrykket i musikken. Filmmusikken har relevans ved at klassiske besetninger og et klassisk uttrykk er en sentral del av filmmusikkens *sound* og tradisjon, samtidig som det i moderne filmkomposisjon er en tilstedeværelse av rytmisk musikk og moderne rytmisk-kompositoriske virkemiddel.

Problemstillingen er lagd med et mål om å kartlegge hvilke utfordringer som oppstår i prosessen ved å arrangere for en musikalsk besetning fremmed for ens særkompetanse – hvor særkompetansen i dette tilfellet er innenfor rytmisk musikk. For å underbygge filmkomposisjonsaspektet ved denne oppgaven har jeg også valgt å inkludere dette i problemstillingen, som da lyder som følger:

Hvordan kan jeg anvende min rytmiske tilnærming til komposisjon for å arrangere for klassiske besetninger til bruk i film?

1.3 Begrep og definisjoner

Faglige og potensielt ukjente begrep vil bli definert og forklart i fotnoter underveis i oppgaven. Jeg vil likevel avklare noen helt sentrale begrep innledningsvis, siden disse må regnes som grunnleggende for den videre drøftingen.

1.3.1 Klassiske besetninger

Definisjonen av begrepet *besetning* kan enkelt beskrives som *medlemmer, instrumenter eller instrumentgrupper i et orkester/band/ensemble*¹. En klassisk besetning vil dermed være et orkester/band/ensemble bestående av instrumenter fra den klassiske skolen. Slik jeg har valgt å bruke dette begrepet derimot er i en bredere forstand, hvor jeg i mangelen av et bedre begrep også inkluderer enkelinstrument som en *besetning*. Grunnen til denne utvidede

¹ Besætning. Knakkegaard, M. and F. Gravesen (2003). *Gads musikleksikon: 2: Sagdel*. København, Gad.

betegnelsen er at et av arrangementene i denne oppgaven består av kun ett instrument. Siden det er de klassiske besetningene sitt *uttrykk* som er viktig – og at komposisjon for enkeltstående instrumenter er utbredt innenfor det klassiske feltet – har jeg valgt å utvide begrepet til å inkludere både besetninger og enkeltinstrumenter, for å ikke ekskludere potensielle klassiske uttrykk.

1.3.2 Improvisasjon

Improvisasjon kan defineres som *spontan fremføring*, uten å ha forberedt seg eller å ha tenkt på forhånd.² Den latinske versjonen av ordet, *improvisus*, betyr *ikke før sett* og referer til en talekunst hvor det var høyt verdsatt å improvisere en tekst på stående fot – noe som krevde talent og mye trening. Improvisert musikk kan betegnes som noe som gjerne bygger på at ingenting er fastlagt på forhånd, og at parametre som tonalitet, harmoni og form ikke er dominerende eller underliggende for improvisasjonen. (Bastian and Næss 1988 s. 106) Improvisert musikk bundet til en sjanger kan derimot basere seg på fastsatte parametre og form, og blir en blanding mellom det frie og det faste i improvisasjonen. På bakgrunn av dette hevdet Peter Bastian at ”vi [må] oppdage lovmessigheten i oss selv, ut fra en indre fornemmelse av hva som er meningsfullt og nødvendig. Men oftest bygger spillereglene på en balanse mellom noe som ligger fast og noe som er fritt” (ibid.:106-107). I dette utsagnet fremstår det at det er opp til utøveren å bestemme hvilke musikalske valg som er gunstig å ta i en improvisasjon, basert på de faste og frie rammer som eksisterer. Bjørn Kruse skinner et interessant lys på dette med utøverens valg, ved å bygge videre på Fredrich Schillers omtale av improvisasjon – og kreativ tenking og handling – som en naturlig del av ens lekende vesen (Kruse 2011 s. 54) Kruse mener at improvisasjonens drivkraft ligger i en intensjonell overbevisning, og skriver videre:

[...] Innen selve skapelsesprosessen og dens ulike store og små faser råder intuisjonen fritt, og en flora av mer eller mindre betydningsfulle intensjoner blomstrer under øyeblikkets gang. I hvilke grad disse igjen påvirkes av den ”store” overordnede intensjonen, kommer helt av på utøverens tro på den. En tilfeldig intensjon står lettere for fall enn en som er gjennomtenkt, og ikke minst er som genuint er villet og inspirert. (ibid.:54)

² Improvisasjon. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 21. april 2018 fra <https://snl.no/improvisasjon>.

1.3.3 Komposisjon og arrangement

Komposisjon betegner innenfor musikk et *musikkverk*, men viser også til prosessen ved å skape et slikt verk. Å *komponere* betegner å *sette sammen, avpasse og skape et musikkstykke*³. Ordnett.no betegner *komposisjon* som en *blanding, sammensetting og en ordning* av ulike element til en kunstnerisk helhet, det være seg *en kreasjon, verk, melodi eller musikkstykke*. *Arrangement* viser til en bearbeidelse av et musikkstykke som allerede er komponert.⁴

1.3.4 Dramaturgi

Dramaturgi kommer fra gresk og betyr å *komponere et drama*. I et tekstperspektiv står dramatikerens oppbygging og strukturering av teksten i fokus, mens i et komposisjonsperspektiv står kunstnerens arbeid med å strukturere verkets elementer i fokus⁵. Bjørn Kruse (2011) omtaler dramaturgi blant annet som komponistens eller improvisatorens *villet* intensjon, og et hendelsesforløp som ”fødes” i øyeblikket, som et samspill mellom det som *var* og det som det som *kan tenkes å komme*. Dette forløpet er strukturert i tid og rom på en slik måte at det forhåpentligvis utløser en virkning som er gjennomgående interessevekkende (ibid.:53-54).

1.3.5 Intuisjon

Intuisjon kan betegnes på flere måter. I motsetning til *kognitiv* (fornuft, oppfatning, tenking, bevissthet) kan *intuitiv* omtales som enhver innsikt eller erkjennelse hvor kunnskapsobjektet er umiddelbart og direkte gitt for erkjennelsesevnen.⁶ Ordnett.no beskriver *intuisjon* som *umiddelbar forståelse av en sammenheng uten resonnement eller begrunnelse*⁷. Den latinske versjonen viser derimot til *intuisjon* til noe konkret (passiv): å *se på*; og abstrakt (aktiv): å *tenke på*, i motsetning til andre oppfatninger av begrepet der intuisjon blir sett på som noe ubevisst og noe som bare oppstår (Bolstad 2011 s. 6) . Den sistnevnte definisjonen er interessant da den omtaler intuisjon som noe aktivt og passivt, og på bakgrunn av det

³ Komponere: musikk. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 18. april 2018 fra https://snl.no/komponere_-_musikk.

⁴ Arrangement: musikk. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 21. april 2018 fra https://snl.no/arrangement_-_musikk.

⁵ Dramaturgi. Leinslie, Elisabeth & Arntzen, Knut Ove. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 18. april 2018 fra <https://snl.no/dramaturgi>.

⁶ Intuitiv. (2013, 11. februar). I Store norske leksikon. Hentet 17. april 2018 fra <https://snl.no/intuitiv>.

⁷ Intuisjon. I Stor norsk ordbok. Hentet 17. April 2018 fra <https://www.ordnett.no/search?language=no&phrase=intuisjon>

forholder jeg meg til *intuisjon* i en kunstnerisk sammenheng som en umiddelbar forståelse, med utgangspunkt i tidligere aktive kunstneriske handlinger.

1.3.6 Spenning/avspenning

Spenning/avspenning er en oversettelse fra de engelske ordene *tension/release*, og er et begrep som nok trenger en del avklaring. I seg selv er kan spenning/avspenning forklares som at avspenning brukes som følge av oppløst spenning, og oppleves forløsende. I musikken derimot er definisjonen av *hva* som er spenning og avspenning mangfoldig. Den kanskje mest åpenbare avklaringen av begrepet finner vi i klassisk harmonilære med begrepene *konsonans* og *dissonans* som representerer i musikken kontrasterende element, og som uttrykker henholdsvis ro og spenning. Konsonans i denne sammenheng omtales gjerne som *samklang* og inkluderer intervaller som ren oktav, ren kvint og kvart, samt stor og liten ters⁸. Dissonans i denne sammenheng omtales gjerne som *misklang* og inkluderer intervaller som sekunder, septimer, noner, og forstørrede og forminskede intervaller – men hva som er misklang kan ikke defineres en gang for alle⁹. Spenning og avspenning kan sies å være en forlengelse av begrepene konsonans og dissonans, siden de ikke bare omfatter harmoniske elementer – de omfatter alle element som kan oppfattes som *spenning* eller *avspenning* musikken. Dette inviterer til fortolkning av hva som er spenning og avspenning og innebærer ergo at synonymet i større grad blir subjektiv ladet. Etter min mening har alle element i musikk en funksjon som kan føyes inn under enten spenning eller avspenning, og jeg ser på de to begrepene som viktige komponenter for å komponere et *balansert* verk. Med *balansert verk* mener jeg her et verk som opprettholder *interesse* hos lytteren, mens et *ubalansert verk* i denne sammenheng for eksempel kan vise til et verk som kun benytter seg av konsonerende intervaller (jf. den klassiske harmonilære) – og vil på bakgrunn av sin manglende balanse mellom konsonant og dissonant kunne oppfattes som *uinteressant*. Det er likevel mulig å argumentere for at et verk bestående av kun konsonerende intervaller i sitt fravær av dissonans kan oppleves som interessant. Slik kan også fravær av spenning i et verk oppleves

⁸ Konsonans: musikk. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 20. april 2018 fra https://snl.no/konsonans_-_musikk.

⁹ Dissonans. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 20. april 2018 fra <https://snl.no/dissonans>.

som spennende, og fravær fra avspenning kan oppleves som avspennende. Begrepene *spenning* og *avspenning* er dermed ikke entydige, men inviterer til fortolkning hos lytteren.

En interessant tilnærming for å definere begrepene, vil være å vurdere hvilken ønsket funksjon spenning og avspenning skal ha hos lytteren. Da kan vi se tilbake til den klassiske harmonilæren og dens definisjon av konsonans og dissonans, som avklart tidligere i kapitlet betyr samklang og misklang. Dette indikerer at *samklang* inviterer til behag hos lytteren, mens *misklang* inviterer til ubehag, og ved å overføre disse betydningene til spenning og avspenning kan vi definere begrepene som *behag* og *ubehag*. Slik sett kan vi se på *balanse* mellom spenning og avspenning som en analogi på opplevelsen av selve livet, hvor balanse viser til behag og ubehag som likegyldige og nødvendige deler av opplevelsen. Uten den ene eksisterer ikke den andre. Denne definisjonen gir spenning/avspenning en betydelig rolle i et verk – eller om ikke annet, så i et funksjonsanalytisk perspektiv av verket.

Selv om begrepene spenning/avspenning på disse premiss har fått en definisjon, byr de i ordenes natur på et paradoks. Det første begrepet – spenning – beskriver en sinnstilstand, mens det andre begrepet – avspenning – indikerer at det har vært spenning. Er avspenning da et begrep som beskriver overgangen fra spenning til ikke-spenning? Hva kaller man da den sinnstilstanden som ikke er spenning? Dersom avspenning beskriver overgangen fra spenning til ikke-spenning, beskriver da spenning egentlig overgangen fra ikke-spenning til spenning? Og om da spenning følges av spenning, er det da spenning? Forholdet mellom spenning og avspenning er som tidligere nevnt ikke entydig og kan forstås på ulike måter. I denne oppgaven vil imidlertid avspenning bli forstått som det motsatte av spenning, og som en sinnstilstand i seg selv.

1.5 Personlig relevans

Jeg nevner begrep som ”rytmisk komposisjon” og ”rytmisk fagfelt”, så for å avklare hva jeg i denne oppgaven legger i de begrepene, ser jeg et poeng i å gjøre rede for nøkkelpunktene i min tilnærming til komposisjon.

Etter fullført master har jeg en femårig høyere utdanning innenfor rytmisk tangent. Før det gikk jeg ett år ved Toneheim Folkehøyskole hvor jeg studerte jazzpiano, og før det igjen gikk jeg tre år på musikklinja ved Firda Videregående Skole, med rytmisk tangent som

hovedinstrument. Min musikkinteresse startet da jeg begynte på kulturskolen som elleveåring, og frem til jeg var 16 år var det klassisk piano som var i fokus. Tilnærmingen til musikk har endret seg stadig; fra klassiske pianostykker på kulturskolen; via teknisk utfordrende progressiv metal og fusion på videregående; uttrykksfull jazz og storband på folkehøyskolen; til en indre reise i å finne sitt eget uttrykk ved universitetet. Veien har endt opp i et uttrykk som dreier seg rundt en bestemt stemning, og et ønske om å skape ektefølte opplevelser hos lytteren. Stemningen befinner seg ofte innenfor en nordisk, melankolsk atmosfære.

Min bakgrunn for komponering av musikk er altså et ønske om å skape noe ektefølt hos lytteren, og formatene jeg har størst erfaring å komponere innen er; for meg selv som pianist og komponering av solostykker; for duo- eller trioformat, hvor sjangeren ofte er en form for nordisk jazz; for pop/rock-gruppen Shan, hvor jeg selv spiller tangent, og hvor komponeringen skjer kollektivt. Alle disse formatene baserer seg ofte på improvisasjon (ikke jazz-improvisasjon, men heller groove- og låtimprovisasjon) som et viktig ledd i komponeringen, før improvisasjonene blir bearbeidet og bevisstgjort. Jeg vil derfor si at improvisasjon er en sentral faktor for meg som komponist. Likevel har skolering og en sterk interesse for komponering, arrangering og musikkteori gjort at også dette er en sentral del av min måte å tenke musikk på.

Et av prosjektene som har vært spennende å jobbe med i dette masterløpet, og som jeg vil legge vekt på i denne oppgaven, er en trio bestående av meg selv på tangent, Idar Eliassen Pedersen på trompet m/effekter, og Ole Andreas Hagelia på laptop. Prosjektet baserer seg på improvisasjon innenfor gitte tonale rammer, gjerne med et melodisk tema som holdepunkt, og hvor fokuset er å lage en stemning som utvikler seg over tid. I dette prosjektet spiller jeg flygel og orgel med klangpedal, hvor klangpedalen er for meg et viktig element i dette prosjektet. Stemningen blir til i like stor grad av de lyd-karakteriske elementene som de tonale elementene, og lyddesign er da i denne besetningen en viktig del av improvisasjonen. I pop/rock-gruppen Shan, derimot, har jeg større fokus på det harmoniske og melodiose, og benytter meg i stor grad av ”organiske” instrument som piano, Fender Rhodes og Hammondorgel. Her er også lyddesign viktig, men fokuset ligger heller på å finne sin plass i et lydbilde gjennom harmoni og melodi – i motsetning til i trioprojektet, hvor et melodisk mønster eller ostinat kan repeteres i lengre perioder, og hvor dynamiske endringer skjer i lyddesignet. Når det er sagt, vil jeg ikke si at min kompetanse er sterkest innen

musikkproduksjon og laptop, men lyddesign i mitt tilfelle handler i stedet om å skape en stemning med de komponentene en har tilgjengelig. Jeg har noe erfaring innenfor lyddesign på, for eksempel, synthesizer, og kjenner godt til komponentene som utgjør digital lyddesign, men er ikke det jeg anser for å være mitt hovedfelt.

1.6 Avgrensing og disponering av oppgaven

Det er mange vinklinger man kan bruke i en oppgave som handler om filmkomposisjon og arrangering for klassiske besetninger. En interessant måte å angripe dette på kunne vært gjennom kvalitative intervju av komponister som jobber i skillelinjene mellom rytmisk og klassisk, eller kanskje en komparativ studie av et utvalg etablerte filmkomponister, hvor jeg analyserer deres musikk opp mot klassiske standardverk. En annen måte kan være å studere moderne filmkomposisjon for å se hvilken rolle klassiske besetninger spiller for deres uttrykk. I denne oppgaven har jeg imidlertid valgt å ta utgangspunkt i egne erfaringer med komposisjon fremfor å basere meg på eksterne informanter, og ved å prøve ut praksisen ved å komponere for et utvalg klassiske besetninger kan jeg legge frem relevante erfaringer i møte med de utfordringene jeg møter – heller enn å belage meg på andres erfaringer. Slik kan jeg håpe på å supplere etablerte sannheter med mine egne erfaringer, i tillegg til refleksjoner over egne arrangementer. Måten jeg har valgt å forske på dette på er dermed gjennom å lage egne arrangementer for klassiske besetninger.

Klassiske besetninger har fremdeles en sterk posisjon i filmmusikk, til tross for den elektroniske utviklingen verden har sett de siste femti årene.¹⁰ Siden det meste forandrer seg med teknologiske framskritt, er det rimelig å anta at tilnærmingene man har til klassisk komponering har forandret seg også. Jeg vil derfor fordype meg i moderne filmkomposisjon og kartlegger hvordan moderne filmkomponister forholder seg til komposisjonsteknikker – basert på en elektronisk utvikling. I arbeidet med å sette oppgaven inn i målbare rammer, har jeg tatt høyde for filmkomposisjonsaspektet gjennom å lage arrangementene for film. Dette tillater meg å skulle oppnå samme stemning i alle tre arrangementene, men i forskjellige besetninger og potensielt forskjellige tilnærminger til komposisjon. I forlengelse av dette har

¹⁰ Se kapittel 2.5 *Moderne filmkomposisjon* for utfyllende om dette utsagnet.

jeg valgt å komponere ett melodisk tema til filmen, som vil være det konkrete utgangspunktet for arrangementene. Dette gir tydelige avgrensninger for arrangementenes forløp og funksjon.

For enkelthets skyld, har jeg valgt å lage tre arrangementer:

Det første arrangementet er for orgel – et tangentinstrument brukt både i kirkemusikken og populærmusikken, og som ligger svært nært mitt fagfelt. Det andre arrangementet er for strykekvintett – en besetning som er sentral innenfor det klassiske segmentet, men som også brukes i populærmusikk – og som jeg har arrangert for tidligere (i min bacheloroppgave i 2016). Det tredje arrangementet er for kor, et uttrykk jeg ikke tidligere har arrangerings erfaring med.

Jeg vil ikke forsøke å komponere tre klassiske verk, men vil bruke min kompetanse og tilnærming til komposisjon for å arrangere filmmusikk for tre klassiske besetninger. Det som er interessant er å se hvilke *utfordringer som oppstår* og *hvordan jeg håndterer de*. Det er disse to spørsmålene som legger grunnlaget for valg av metode og innsamling av data beskrevet i kapittel 3 *Metode*.

I kapittel 2 *Teori* gjør jeg rede for forskjellig teori og empiri som er relevant for å bygge opp under oppgaven. Deretter, i kapittel 4 *Arbeidet med filmkomponeringen*, beskriver jeg kort filmen og temaet som er rammene for arrangementene, og legger deretter frem dataene jeg har samlet inn. I siste kapittel oppsummeres funnene, samt en refleksjon rundt disse, og jeg avslutter med å legge frem noen tanker rundt oppgaven; de erfaringer jeg har gjort, og forslag til videre forskning.

2 TEORI OG EMPIRI

2.1 Teoretisk perspektiv

Begrepet *hermeneutikk* ble gjennom middelalderen anvendt nærmest som en metodelære innen vitenskapene jus (tolking av lovtekster), filosofi, og særlig teologi (tolking av bibeltekster), i troen på at Bibelen og andre tekster hadde særlig sannhetsinnhold som det var viktig å fremholde. På begynnelsen av 1800-tallet ble begrepet utvidet til å omfatte åndsprodukter, dermed mistet hermeneutikken sin tradisjonelle oppgave med å finne sannhet i tekster.¹¹

Gjennom 1800-tallet og videre opp til vår tid har begrepet blitt utvidet, først til å omfatte alle budskap – som kunst og andre ikke-tekstlige uttrykk – og videre til å gjelde ethvert spor av menneskelig aktivitet og menneskelig erfaring.¹²

Hermeneutikk har dermed fått en vid betydning; fra en bestemt idéhistorisk tradisjon, til en analysemetode som legger særlig vekt på *intensjonal forståelse*, fremfor *forklaring*. Dette skriver Jon Elster (2009) i *Metoder og prinsipper i hermeneutisk forskningstradisjon*, og forklarer metoden slik: ”å forstå eller fortolke en handling, ved å knytte den til en hensikt, en intensjon, en plan, et prosjekt hos den handlekraftige” (ibid.: 135). Jeg bruker hermeneutikk i den forstand at jeg *fortolker intensjonen og hensikten* knyttet til de kunstneriske valg tatt i arrangeringsprosessen. Samtidig *forklarer* jeg ved hjelp av visuelle hjelpemiddel overfor leseren hvilke valg som er tatt.

”Musikk oppfattet som språk ligner naturligvis snarere poesien enn matematikken” skriver Bastian (1988), og bruker den *hermeneutiske sirkel* til å beskrive hvordan musikkens utsagn formidles, i motsetning til matematikken (hvor vi beveger oss lineært), gjennom *åpenhet i detaljene -> entydighet i helheten -> entydighet i detaljene*; detaljene er overalt i helheten, og helheten er i enhver detalj. Endrer man på detaljene, endrer man på helhet, og visa versa (ibid.:22-23). På denne måten forholder jeg meg til et holistisk perspektiv når jeg snakker om musikk, i en helhetstenkning hvor enkeltkomponentene alene ikke forklarer summen av helheten, men likevel er en viktig del av helheten. Jeg forholder meg også til et

¹¹ Hermeneutikk. Alnes, Jan Harald. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 18. april 2018 fra <https://snl.no/hermeneutikk>.

¹² Ibid.

fenomenologisk perspektiv¹³, hvor jeg drøfter opplevingen av skaperkreftene og hvordan disse påvirker komposisjons- og improvisasjonsprosessen.

2.2 Musikkfenomenologi

'Sound' kommer fra det engelske ordet for *lyd*. I *Musikk Tidsskrift 2002* skriver Tor Dybo (2002) at begrepet likevel dekker mer enn bare lyd, og som regel blir det derfor ikke oversatt til norsk eller andre skandinaviske språk (ibid.:16). Cappelen Musikkleksikon beskriver begrepet på følgende måte:

Sound (engelsk, lyd, klang), vanlig begrep også på norsk, innen jazz-, pop- og populærmusikk, betegner det klang (lyd-) bilde som karakteristisk for et ensemble, en individuell instrumentalist eller en sanger. Arrangementteknikk, personlig stemme- eller instrumentbehandling og rytmiske, melodiske, melodiske og harmoniske faktorer er utslagsgivende for de enkelte s. S.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 s. analytisk. (Kjellberg, Silén et al. 1980)

Som det forekommer i Cappellen Musikkleksikon sin beskrivelse av sound, finnes det ingen dekkende terminologi for å beskrive sound analytisk. Én tilnærming kan være musikkfenomenologisk, hvor oppgaven går ut på å analysere de auditive sanseaktene, som vil si å betrakte sansingen av lyden som kommer strømmende mot oss, det være gjennom høyttalere eller i en konsertsituasjon (ibid.:32-33). Jeg nevner fenomenologi som teoretisk perspektiv (jf. kapittel 2.1 *Musikkteoretisk perspektiv*) noe som gjør det tenkelig at nettopp en musikkfenomenologisk tilnærming til sound er aktuelt for denne oppgaven. Derimot blir det uaktuelt å forholde seg til en analytisk tilnærming av musikkfenomenologi, da arrangementene blir presentert som notert musikk heller enn ferdige lydprodukt, og det dermed ikke blir mulighet til å analysere de auditive sanseaktene som er kjennetegn for musikkfenomenologi. Likevel kan vi musikkfenomenologien finne tilnærminger til soundbegrepet som er relevant for denne oppgaven. Thomas Clifton drøfter hvordan det musikalske objektet erfares av lytteren, og ved å diskutere den gjensidige enheten mellom

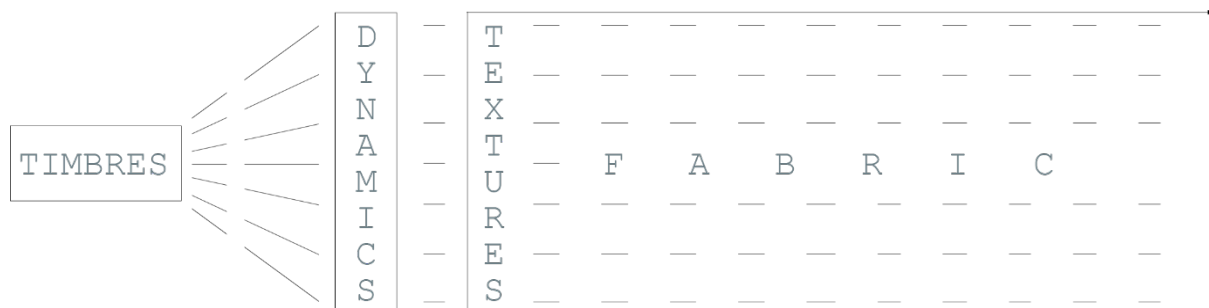
¹³ Fenomenologi er studie av fenomener og hvordan de fremtrer for oss fra et førstepersonsperspektiv. Fenomenologi. (2017, 28. august). I Store norske leksikon. Hentet 23. april 2018 fra <https://snl.no/fenomenologi>.

kropp og bevissthet tolker han musikk som en kroppslig opplevelse – ikke bare auditiv og intellektuell. Han argumenterer videre for nærmest å glemme den vanlige terminologien for musikalske analyse – melodiføring, form, varighet, utvikling, harmoni, etc. – og oppfordrer til å inkludere litterære begrep som plot (tema), karakterutvikling (tematisk utvikling) og struktur (begynnelse, midt, og slutt), og argumenterer slik for at en musikkopplevelse er et slags lydlig hendelsesforløp (ibid.:33-35).

Populærmusikkforsker Allan F. Moore gir et annet syn på musikkfenomenologi. Dybo (2002) skriver at Moore har et mål om å diskutere rock som *primærtekst*, og med lignende argumentasjon som Clifton argumenterer han for at musikkens 'multidimensjonalitet' gjør det problematisk å diskutere musikk – altså kompleksiteten som fremstår i sammenvevingen av rytmer, harmonier, melodier, og andre elementer – som *primær tekst* (sound og lydhendelsen) heller enn *sekundær tekst* (det som skrives om musikken). For å oppnå dette reformulerer Moore musikkvitenskapens metodeverktøy, og introduserer fire *sjikt* som klingende musikk skal diskuteres i forhold til – 1. sjikt, rytmikk; 2. sjikt, lavfrekvens-melodier; 3. sjikt, høyfrekvens-melodier; 4. sjikt, harmonikk. Videre introduserer Moore *sound-box* som et metodisk verktøy for å anvende sin analytiske modell, og analyserer lydbildet som et tredimensjonalt sound der han bruker begreper som 'forgrunn', 'bakgrunn' og 'fortykkede linjer' (ibid.:35-38, 43). Det kan virke som om både Clifton og Moore ser begrensinger i å diskutere musikk med de premisser som er overført fra europeisk kunstmusikk hvor notasjon brukes som den sentrale overføringen, da begge avgrenser sin diskusjon til vestlig kunstmusikk (ibid.:35) som har rot i en aural overføring (ibid.:38). Dybo nevner at ut i fra en vestlig kunstmusikktradisjon blir sound diskutert ut fra det ferdig komponerte verket, og sound-begrepet blir avgrenset til å drøfte de estetiske og de klanglige idealer, samt komponistens intensjon med verket (ibid.:19).

En annen definisjon får vi av Jan LaRue, som også diskuterer sound-begrepet utfra en vestlig musikktradisjon, og som med følgende plansje (Figur 1) forsøker å redegjøre for hvordan man kan analysere et sound basert på fire forskjellige parametre. Dybo (2002) beskriver i en forklaring av de fire komponentene, at *Timbre* kan være tonekvaliteten eller klangfargen på et instrument eller hos en sanger; *Dynamics*, kan beskrives som intensiteten i sound og de forskjellige *timbres*; *Texture* blir arrangementen av det totale lydproduktet (Timbre og

Dynamics) i øyeblikket; og *Fabric* blir hvordan sound utvikler seg over tid, og kan omtales som det totale lydproduktet i et tidsforløp (ibid.:19).



Figur 1. Min egen gjengivelse av Jan LaRue sin plansje for soundanalyse.

Dybo skriver videre at flere etnomusikologer og jazz- og populærmusikkforskere gjennom en årrekke har drøftet utfordringen med å finne egnede representasjonsformer, og notasjon i form av transkripsjon har vært et viktig analytisk redskap opp gjennom tidene (ibid.:43). Han nevner Peter Winkler og Dave Whitehills som begge viderefører transkripsjonsverktøyet for å fange dimensjoner som musikalsk *groove* og klanglige særegne karakteristiske trekk rundt en fremføring, hvor notasjon fungerer som en del av metodeapparatet, og hvor det, for eksempel, suppleres med velkjente diakritiske tegn fra etnomusikologisk forskning (ibid.:46-47).

Oppsummert gir dette kapitlet et bredt syn på hvordan forskjellige musikkforskere har forsøkt å tilpasse de begrepsapparatene som eksisterende innenfor blant annet en europeisk kunstmusikktradisjon, for å effektivt kunne analysere og drøfte opplevelsen av musikk – kanskje spesielt for en vestlig kunstmusikktradisjon. Likevel virker det veletablerte notasjonssystemet og terminologi fra europeisk kunstmusikktradisjon å være viktige byggeklosser for enhver tilpasset analytisk modell. Selv bruker jeg i analysedelen i denne oppgaven notasjon for å presentere arrangementene, mens selve analysen er i større grad inspirert av en musikkfenomenologisk vinkling, hvor det er de klanglige idealene og intensjonen ved verkene som analyseres. Utgangspunktet for bruk av notasjon er verkanalyse – en metode som har som formål å gjøre en musikkteoretisk analyse av verket.

2.3 Verkanalyse som fortolkningsarena

Bruken av verkanalyse kan virke paradoksalt i en oppgave med en hermeneutisk vinkling, men Per Dahl presenterer et interessant syn på dette som kan være en interessant innfallsvinkel for denne oppgaven.

Dahl ønsker gjennom sin bok *Verkanalyse som fortolkningsarena* (2011) å gi analytikeren mulighet til å utvide verkanalysens arena til også å omfatte lytter- og utøverposisjonen, ved å lage en fortolkningsmodell som ivaretar musikkverket som både partitur og som opplevelse. Han skriver at i en analytisk tilnærming forholder både utøveren og analytikeren seg til musikkverket som et objekt – men med stor forskjell i oppfattelsen av hva objektet er. Dahl påpeker at for en utøver kan interessen ligge i hvordan verket skal spilles/klinges, og tilnærmingen kan godt være uten bruk av skriftlige kilder, mens en analytikers interesse kan ligge i hvordan verket er laget (ibid.:13-14).

I en avklaring av notasjonen som skriftlighetens inntreden i musikken, og dens konsekvenser skriver Dahl at vårt verkbegrep vokste frem ut av den kirkemusikalske musikkpraksisen (ibid.:14). For å sørge for videreføring av kunnskap fra den ene generasjonen til den andre ble kirkemusikken den første musikk sjangeren som systematisk ble nedskrevet, med tanke på å etablere en objektiv musikalsk praksis som forbandt den musikalske fremføringen til den liturgiske konteksten (ibid.:26). Konsekvensene av dette systemet skriver Dahl at kan ligge i at objektivisering av musikken gjennom et logisk-matematisk notasjonssystemet fører med seg et ideologisk rammeverk for den kunnskap som identifiserer tradisjonen – noe som ikke er forenelig med tradisjoner som for eksempel forskjellige typer folkemusikk som baserer seg på uregelmessige skalaer og rytmer. Dermed vil notert folkemusikk kunne resultere i en reduksjon av noen av de ekspressive kvalitetene i folkemusikken (ibid.: 26-27).

Videre sier Dahl at der analyse av et musikkverk tradisjonelt har vært knyttet til en skriftlig (språklig og grafisk) utlegning av musikkverket, vil språkets diskursivitet potensielt kunne by på begrensinger når en slik utvidelse av verkanalysens nedslagsfelt også vil omfatte fortolkningsarenaen, som tradisjonelt har vært ensbetydende med en fremføring av musikkverket (ibid.:29-30).

Ettersom en slik tekst vil måtte forholde seg til språkets linearitet, vil den aldri kunne bli en parallell til musikkverket eller opplevelsen av det. Jeg vil hevde at hvis man er seg bevisst denne

diskrepansen, så åpner verkanalysen for bruk av språkets mulighet for å utvikle logiske strukturer (argumenter) som kan være med på å tydeliggjøre mulige fortolkninger av elementer i musikkverket. En slik tydeliggjøring vil altså være en kartlegging av hvorvidt noen av de assosiasjoner analytikerens har ved sin omgang med verket, er av en slik art at de også kan nå ut over analytikerens subjektive opplevelser. (Dahl 2011 s. 30)

Som det forekommer i dette poenget til Dahl, vil språket aldri kunne bli en parallell til musikkverket eller opplevelsen av det, og det er dermed med en bevissthet rundt denne begrensningen at en analytiker kan håpe på å bruke språket for å utvikle logiske argumenter.

I forkant av dette skriver Dahl at det nye ved en tekst omhandlende verkanalytisk fortolkning er at den ikke avgrenser elementene teksten omhandler til omtale av musikkverkets partitur, men åpner opp for muligheten ved å omfatte elementer knyttet til fortolkning av verket, og på den måten vil det kunne oppstå svært ulike verkanalysen knyttet til samme verk (ibid.:29-30).

Det interessante med Dahl sitt syn på bruken av verkanalyse som fortolkningsarena, er belysningen av språkets begrensninger. Det virker naturlig å dra paralleller til de begrensningene som oppfattes i musikkfenomenologien (jf. kapittel 2.2 *Musikkfenomenologi*), hvor europeisk kunstmusikktradisjon ikke virker å tilstrekkelig representere vestlig kunstmusikktradisjon uten å miste noe potensiell data. Relevant for denne oppgaven er å trekke inn det Dahl omtaler som ”det nye” ved sin tekst omhandlende verkanalytisk fortolkning, nemlig det å ikke avgrense teksten til å utelukkende snakke om partituret, men også snakke om en fortolkning av verket, og dermed åpne opp for en mer subjektiv tilnærming til analysen. Dette åpner også opp for å trekke inn en refleksjon rundt hvordan arrangementene fungerer som filmmusikk, siden filmen bistår arrangementene med en objektiv arena.

2.4 Musikkens funksjon i film

Jeg har alltid vært opptatt av å oppnå et *ektefølt uttrykk* i min musikk, og anser det for å være noe av essensen i hva kunst generelt er; men hva uttrykket innebærer, er ikke alltid enstemmig. For meg personlig handler det om å skape en opplevelse hos lytteren, og ofte kan det være en følelse eller en sensasjon. Dette overføres også til hvordan jeg lytter til musikk, og hvilken musikk som resonerer med meg. I en filmsammenheng lar jeg meg fasinere av musikkens evne til å påvirke meg følelsesmessig. Jeg er ikke stor tilhenger av romantiske

filmer og lar meg sjeldent overbevise av plottet, men musikken kan får meg til å le i det ene øyeblikket og ta til tårene i det neste. Jeg er derfor interessert i å undersøke hvilken påvirkning musikk har på oss som lyttere, og hvilken rolle spiller den i en filmsammenheng.

Musikk har alltid hatt en rolle i film, selv om rollen i starten av 1900-tallet gikk ut på å overdøve lyden av prosjektoren som viste filmen (Cohen 2001, s 251). Det tok ikke lang tid før musikken ble utnyttet til å illustrere og forklare handling, og til tross for at støyproblemet til prosjektoren var kortvarig, forble musikken en del av filmens identitet. Dette ble opprinnelsen til en hel musikk-for-stumfilm-industri, som blant annet inkluderte publikasjoner av antologier av musikk for å representere ulike emosjonelle rammer (ibid.:251). Det innebar også utviklingen av et helt eget orgel – Compton-orgelet – for å kunne lage forskjellige lyder og lydeffekter, hvor utøveren enten improviserte over filmen, eller leste partitur komponert spesielt for filmen (Schrader 2016).

Musikken som et middel for å forstå underliggende psykologiske prosesser i filmen, ble tidlig fanget opp av Hugo Münsterberg – en av de første psykologene som rettet sin oppmerksomhet mot film, og som så musikken som en funksjon for å lette spenning, bevare interessen, frembringe tilfredshet, forsterke følelser, og bidra til den estetiske opplevelsen. Han hevdet også at filmkunsten er mer lik musikk enn fotografi og drama, som på overflaten bærer flere slående sammenligninger:

...we come nearer to the understanding of its [film's] true position in the esthetic world, if we think at the same time of ... the art of the musical tones. They have overcome the outer world and social world entirely, they unfold our inner life, our mental play, with its feelings and emotion, its memories and fancies, in a material which seems exempt from the laws of the world of substance and material, tones are fluttering and fleeting like our own mental states.
(ibid.:252)

Münsterberg fikk aldri opplevd lydfilm¹⁴, som ble introdusert for første gang i 1927 med filmen *The Jazz Singers*. Filmen signaliserte bortgangen av filmmusikkindustrien da det med ekte stemmer og lydeffekter ikke ville være nødvendig med musikk for å etablere en stemning

¹⁴ Film med synkronisert lyd, som kom etter stumfilmen. Lydfilm. Svendsen, Trond Olav. (2011, 18. desember). I Store norske leksikon. Hentet 18. april 2018 fra <https://snl.no/lydfilm>.

og følelsesmessig kontekst. Levetiden til 'snakkefilmen' var derimot kort, og det meldte seg raskt et nytt behov for musikk som akkompagnerte handlingen i filmen. (ibid.:252)

Musikkpsykolog Annabel J. Cohen (2001 s. 254), skriver at flere teoretikere har kommentert at musikken tilfører en tredje dimensjon til den todimensjonale filmen, og at komponister deler dette synspunktet – filmkomponist David Raksin går så langt som å referere til Nietzsche sin idé om at 'uten musikk ville ikke livet være verdt å leve' (ibid.:254). For å beskrive disse dimensjonene i filmen, blir i filmteori den fiktive, imaginære og fortellende filmverden referert til som *diegetisk* – i motsetning til *ikke-diegetisk*, som referer til den objektive verdenen til publikum, artefakt, filmlerretet, prosjektoren, skuespillerens kyndighet, og filmens tekniske aspekt. I betegnelsen fysisk virkelighet, tilhører musikken som akustiske vibrasjoner *ikke-diegetisk*. Logisk sett – om ikke lyden er en del av en scene skildret i en film, som i en film omhandlende et musikalsk instrument eller livet til en komponist – burde disse lydene *avlede fra*, heller enn å *bidra til* følelsen av virkelighet i filmen (ibid.:254). Cohen skriver at på bakgrunn av dette er publikum selektivt oppmerksom kun på den delen av musikk som tilfører fortellingen mening. Musikk kan dermed bli paradoksal siden den antageligvis bidrar til den diegetiske realiteten, samtidig som den gir ikke-diegetiske, akustisk informasjon. Gjennom hele filmen prosesserer publikum informasjonen fra ikke-diegetiske kilder for å generere den emosjonell informasjon hen trenger for å lage en sammenhengende historie i den diegetiske realiteten, og for å unngå det paradoksale må musikken betraktes som en underbevisst link som fører publikum til å engasjere seg i det diegetiske (ibid.:254). Poenget til Cohen er her at filmmusikk kan bidra til å gi filmen mening hos publikum, men dersom musikken differensierer med filmen i for stor grad kan man risikere at publikum trekkes ut fra den diegetiske realiteten som filmen skaper. Dermed vil en vellykket filmkomposisjon gi akkurat den mengden informasjon som trengs for å veilede publikums oppmerksomhet i den retningen regissøren ønsker.

Forøvrig skriver Cohen at på grunn av den relative tilstedeværelse av empirisk forskning på filmmusikk, alene forskning av musikk sitt bidrag til følelser i film, er det viktigere å vise hvordan musikk alene gir perspektiv på følelser oversatt i filmens kontekst, etablering av en generell stemning, og opplevelsen av autentiske, dype følelser. (ibid.:250-251) Det Cohen mener med dette er at for å studere hvilken følelsesmessig funksjon filmmusikk har, kan det

være gunstig å studere hvordan musikken, uavhengig av filmen, forholder seg til følelser. For å studere dette vil det være nyttig å først gjør rede for hva som betegner en *følelse*.

I biologien ser man på følelser som en av evolusjonens mange mutasjoner, og anser dens grunnfunksjon for å være en måte for kroppen å skille mellom *for* og *mot* – hva som er bra for genene og hva som er dårlig for genene – gjennom et belønning/straff-system (gode følelser, vonde følelser). Bakgrunnen for dette skillet mellom *for* og *mot* baserer seg på erfaring og gener. (Grinde 2014) Psykologene James A. Russell og Lisa F. Barrett (1999) beskriver derimot prototypiske følelser som ”et komplekst sett beslektede underhendelser vedrørende et spesifikt objekt.”¹⁵ (ibid.:806).

A prototypical emotional episode is a complex set of interrelated subevents concerned with a specific object. The object is the person, condition, event, or thing (real or imagined; past, present, or future) that the emotional episode is about (Solomon. 1976)—one is afraid of, is angry with, is in love with, or has pity for something. Prototypical emotional episodes necessarily include all of the following: core affect (to be defined shortly); overt behavior of the right sort (flight with fear, fight with anger, etc.) in relation to the object; attention toward, appraisal of, and attributions to that object; the experience of oneself as having a specific emotion; and, of course, all the neural, chemical, and other bodily events underlying these psychological happenings. Even fleeing a bear involves a sequence of goal-directed behaviors, and therefore prototypical emotional episodes involve plans, although often hastily or ill conceived. Because they are directed at an object, prototypical emotional episodes involve cognitive processes and structures. (ibid.:806)

Essensen av det Russel og Barret påpeker her er at en prototypisk emosjonell hendelse alltid er knyttet til et objekt. På bakgrunn av dette argumenterer Cohen at siden objekter ikke er så fremtredende i musikk alene, vil musikk i en multimedia-sammenheng lett kunne finne et objekt. Det Cohen poengterer er at den emosjonelle assosiasjonen generert av musikken knytter seg automatisk til det visuelle fokuset eller fortellingens underforståtte tema, og siden filmens innhold forsørger musikkens emosjonelle objekt, bidrar også filmen til objektets emosjonelle opplevelse under musikkens tilstedeværelse (Cohen 2001 s. 250).

¹⁵ Min egen oversettelse.

Dette siste argumentet til Cohen gir en klarhet for det samspillet som eksisterer mellom musikk og film. Ved å også bevisstgjøre seg på paradokset som diegetisk og ikke-diegetisk dimensjonene byr på, gir det et vidt inntrykk for hvordan man som filmkomponist bør forholde seg til de emosjonelle aspektene som oppstår ved å komponere musikk til film.

2.5 Moderne filmkomposisjon

Med begrepet 'moderne komposisjon' ønsker jeg å skille mellom filmkomposisjon før og etter det teknologiske skillet – hvor tradisjonell notasjon og klassisk komposisjon er mer fremtredende før skillet. Tilnærmingene man kan ta og mulighetene man har i dag er nærmest uendelig, men likevel virker klassiske orkestre å spille en sentral rolle i moderne filmmusikk., og at symfoniorkesteret – og mindre formater av denne besetningens instrumentgrupper – har blitt en standardlyd innenfor filmmusikken. Det finnes nok drøssevis av eksempel i moderne film der moderne instrument og besetninger brukes, men det virker som at i mange tilfeller fungerer klassiske besetningene som et teppe for disse moderne instrumentene – om ikke helt selvstående uten noe moderne instrument.

I nyere empiri for moderne filmkomposisjon dreier det seg i stor grad den amerikanske filmtradisjonen, og dette innebærer stort fokus på film med tydelige dramaturgi. Også innenfor dokumentar-sjangeren er dramaturgi en viktig faktor, men i denne sjangeren kan det tolkes som at musikken overtar den dramaturgiske rollen – i større grad enn at den følger filmens dramaturgi – som Karlin & Wright peker på:

[...] Assembling the film can be instinctive and artistic rather than preplanned to be expository and storytelling. This puts the music in the position of unifying many different sequences of shots, while simultaneously delineating and giving form to what sometimes comes across in documentaries as a rather nondramatic, evenly stressed series of scenes. At best, successful scoring turns documentary footage into meaningful and varied sequences. One approach for the composer is to take the point of view that he is creating a kind of ballet music to accompany these "dancing" abstract images; this can add a dimension to the film beyond the scope of the narration (Karlin and Wright 2013) s. 182

Likevel må ikke dramaturgien i musikken overdrives, for dersom komponistens mål er å skape en dramaturgi som ikke eksisterer i filmen kan en risikere at musikk og film ikke passer

overens. Karlin & Wright nevner James Goldstone sin uttalelse om komposisjonsprosessen for Kent State (1981):

[...] I dropped about 92 percent of the music he had done because in each instance where we would put the music in, we lost the 'documentary' flavor of the film. It began to sound like we were trying to tell the audience something rather than immerse them in something that was really happening (ibid.:181).

Videre skriver Karlin & Wright at i dokumentarer som viser et stort landskap, er det vanlig å bruke nesten ubevegelig musikk, hvor det til motsetning i dokumentarer omhandlende begivenheter eller mennesker er det mer effektivt å bruke synkroniserte lyder, passende *source music*¹⁶, eller ingen musikk, heller enn komponert filmmusikk.

2.5.1 Elektroniske verktøy

Den teknologiske utviklingen har hatt mye å si for utviklingen av moderne filmmusikk. Karlin and Wright (2013) legger frem at for filmkomponistene innebar den teknologiske utviklingen en ny måte å komponere på, og dette medførte et stort nytt potensiale innenfor lyddesign. I løpet av 70-tallet ble kombinasjonen av det akustiske og elektroniske mer utbredt i fjernsyns- og filmmusikken. I Giorgio Moroder sin elektroniske musikk for *Cat People* (1982) og *Scarface* (1983) brukte han tradisjonelle komponeringsteknikker fremført på elektroniske instrumenter. Det var også mulig å bruke elektroniske metoder og teknologi for å endre akustisk genererte lyder. Et av scenene i *Star Wars Episode One: The Phantom Menace* (1999) er hovedsakelig lagd med synthesizere, bortsett fra blåserne. John Williams spilte inn blåserne i halvt tempo, men doblet tempoet digitalt slik at det låt en oktav høyere. Howard Shore beskriver i sin håndskrevne komposisjon for *Crash* (1996) (ibid.:370): "I would manipulate those recordings, sometimes with the original recordings, so I would create electronic pieces from my acoustic recordings. Sometimes I'd slow them down or I'd loop those recordings or I'd play them against the pieces that I had recorded" (ibid.:370).

Budsjettet var noe som før den teknologiske utviklingen kunne påvirke orkestreringen for en komposisjon, men ikke den kreative visjonen. Komponisten hadde nå valget om å tilnærme

¹⁶ *Source music* er tilpasset diegetisk musikk som skuespillerne i filmen kan høre, f.eks. lyd fra en radio. Source music. (n.d.) i Dictionary University. Hentet 23. april 2018 fra <http://dictionary.university/Source%20Music>

seg en komposisjon ved å bruke elektroniske instrument til å lage klassisk musikk, samtidsmusikk, eller en blanding av de to ved å blande de elektroniske elementene til hvilken som helst ønsket grad med akustiske instrument og orkester. Elektronisk musikk kunne dermed brukes i filmmusikk på flere måter; som imitasjon av et akustisk instrument; for å lage unike, ikke-akustiske lyder; for å blande elektroniske og akustiske lyder: "Each one of these electronic approaches can be used to create an independent palette of sounds, or an electronic ensemble of sounds to be incorporated in an acoustic orchestral texture" (ibid.:369).

Noen ganger er elektronikken subtil, og andre ganger er den sentral i komposisjonens lydbilde. I filmen *Spy Game* (2001) som er tynget med elektronikk og perkusjon, beskriver Harry Gregson-Williams at han anså orkesteret og koret mer som et element, heller enn at det var selve komposisjonen - selv etter fire dagers innspilling i Abbey Road. Thomas Newman sine komposisjoner for *The Player* (1992), *American Beauty* (1999) og *Pay It Forward* (2000) er basert på elektronikk og bruken moderne akustiske instrument for deres karakteristikk og farge. Selv om disse elementene er fremtredende i filmmusikken spiller orkesteret ofte et like viktig element (ibid.:373). Det er rimelig å påstå at orkesteret og klassiske besetninger noen ganger spiller en sentral rolle i filmkomposisjonen, andre ganger er elementet mer reservert, og komposisjonene nevnt over viser eksempler på en miks mellom elektronikk, samtids- og orkesterelement.

De senere årene har det heller ikke blitt unormalt at rytmiske musikere, som ikke er filmkomponister, får muligheten til å komponere musikk til film. For eksempel har Trent Reznor, vokalist i det amerikanske bandet *Nine Inch Nails*, komponert musikken til *The Social Network* (2010), og senere *The Girl With The Dragon Tattoo* (2011) og *Gone Girl* (2014). Om komposisjonsprosessen til *The Social Network* sier Reznor:

When David Fincher called [and said] "Hey, I want you to score my new movie" – fuck yeah. "It's a movie about Facebook" – [hesitates]. I'd be hard-pressed to think of something that sounded less sexy. We were shuffling the deck, trying things that didn't feel intuitive. The whole movie feels different after that. I think it feels like a much more important film than a kind of "Ah, college life", tomfoolery, that it could have been misled into feeling with the wrong music." (Schrader 2016)

Hvem som er filmkomponist eller ikke er mer eller mindre definert av hvem regissøren ønsker at skal lage musikk til filmen, og hvordan klassiske besetninger og orkesteret brukes er

28

dermed ikke enstydig – men kombinert med elektroniske verktøy åpner det heller opp for kreative løsninger. Den teknologiske utvikling har også bidratt til å gjøre kommunikasjonen mellom komponist og regissør enklere, gjennom bruken av *mockups*.

2.5.2 Mockups

De elektroniske hjelpemidlene komponister har tilgang til i dag sørger naturligvis for en endring i hvordan de komponerer. Karlin & Wright (2013) skriver at demoer, eller *mockups*, er en viktig del av kommunikasjonen mellom komponist og regissør i et tidlig stadie av komposisjonsprosessen, noe som før krevde at komponisten behersket å spille piano og gjennom det uttrykte sin musikalske visjon til regissøren. Videre skriver de at når datamaskinen og forskjellige programvare for musikk kom på markedet, ble livet for komponisten enklere. Disse programvarene tillot komponister å spille inn hele musikkstykker med så mange stemmer som ønsket, og dermed gjengi i svært stor grad den fullstendige musikalske visjonen. Dette har blitt en så sentral del i komposisjonsprosessen hos komponisten, at hos mange skjer hele komposisjonen på en slik programvare. Plutselig er man ikke bare knyttet til symfoniorkesterets lyd og begrensninger. Disse programvarene gjør også komponisten i stand til å justere en lyds komponenter digitalt, og på den måten bruke lyder i mockupen som er umulig for et instrument å gjengi. Denne utviklingen av komponistens vokabular har ført til at selve demoen i stor grad blir brukt i den ferdige komposisjonen. Komponisten trer dermed mer eller mindre inn i rollen som produsent i tillegg til komponist, der lyddesign er en like viktig del av prosessen. Dette varierer selvsagt fra komponist til komponist. Noen forholder seg til det tradisjonelle, mens andre bruker tilgangen til symfoniorkester som en farge, og muligens en referanse og et sjangertrekk – om de bruker det i det hele tatt. Flere komponister forholder seg ikke til orkestrering i det hele tatt, og bruker en egen arrangør for å orkestrere musikken som er laget digitalt, til de klassiske besetningene. Noen bruker flere assistenter som tar seg av lyddesign mens komponisten selv kun forholder seg til selve komposisjonen. På andre siden foretrekker noen komponister å dirigere orkesteret selv. (ibid.:101)

Slik sett ser vi mangfoldet av tilnærminger man kan ha til filmkomposisjon. Noen benytter seg av elektroniske verktøy, andre ikke. Noen benytter seg av kun klassiske besetninger, and bruker det som en farge i sin ellers elektroniske komposisjon. Bruken av mockups er noe som

har blitt en sentral del av filmkomponistens hverdag, og åpner opp for at store deler av komposisjonen skjer i nettopp mockupen. Dette er relevant informasjon for gjennomføringen av denne oppgaven, i og med at det tillater meg med større tyngde å kunne presentere mockups av arrangementene i sammenheng med denne oppgaven. Det bidrar også med et større grunnlag for meg å skulle arrangere på bakgrunn av en rytmisk tilnærming til komposisjon, da bruken av digitale musikkproduksjonsprogrammer inviterer til en intuitiv måte å komponere på.

Gjennom teorikapitlet har jeg kartlagt hvilke vitenskapelige teorier jeg vil forholde meg til i analyse og drøfting, i tillegg til å diskutere forskjellige vinklinger av analyse av musikk. Videre har jeg lagd et grovt bilde på hvilken emosjonell funksjon musikk har i film, og deretter hvordan etablerte filmkomponister forholder seg til de elektroniske verktøyene som den teknologiske utviklingen har tatt med seg. I neste kapittel legger jeg frem hvilke metoder jeg vil bruke, og diskuterer hvordan jeg vil samle inn data og basere meg på kunnskap.

3 METODE

Min problemstilling tar utgangspunkt i et ønske om å finne ut hvilke utfordringer som oppstår i mitt møte med arrangement for klassiske besetninger, og hvordan min kompetanse kan anvendes utenfor mitt fagfelt. Siden jeg anser 'mitt fagfelt' (jf.: kapittel 1.5 *Personlig relevans*) for å være basert på en improvisatorisk og intuitiv holdning til komposisjon, på bakgrunn av min erfaring gjennom flere år med musikkutdanning, har jeg valgt å vurdere "hvordan min kompetanse kan anvendes" ved å analysere arrangementenes funksjon i retrospekt, i stedet for å bruke tid på å forklare intensjonen og funksjonen for valgene underveis. For å kartlegge "hvilke utfordringer som oppstår" har jeg valgt å notere ned mine refleksjoner og tanker underveis i arrangeringsprosessen, for så å kunne drøfte disse i sammenheng med analysen av arrangementene.

Selv om jeg i denne oppgaven anlegger et hermeneutisk perspektiv, anser jeg det som relevant å finne både kvalitative og kvantitative data. Jeg vil trekke frem kvalitative data ved å kartlegge og reflektere over mine personlige opplevelser og refleksjoner under komposisjonsprosessen, i tillegg til å trekke frem kvantitative data ved bruk av musikkanalyse. I sin bok *Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse* (2013), beskriver Tor Dybo blant annet den britiske musikkforskeren Ian Bent sitt perspektiv på musikkanalysens utgangspunkt, som sier at *persepsjon* alltid ligger til grunn. Videre skriver Dybo: "Tradisjonelt har en forbundet denne disiplinen med det verkorienterte, som vil si det komponistorienterte innenfor en vestlig kunstmusikktradisjon, hvor oppgaven blir å undersøke verket og bl.a. prøve å finne ut hva komponisten har ment med verket". (2013 s. 24)

Dette perspektivet samsvarer med det jeg ønsker å finne ut med min musikkanalyse, men heller enn å undersøke hva jeg som komponist har *ment med verket* vil jeg undersøke hvordan jeg har brukt min kompetanse for å arrangere. Dette viser jeg ved å bruke noteeksempel og verkanalyse (jf.: kapittel 2.2 *Musikkfenomenologi* & 2.3 *Verkanalyse som fortolkningsarena*).

For å samle inn mine refleksjoner underveis i arrangeringsprosessen har jeg brukt loggføring, eller *dagbok*, som metode. Ut over det har jeg utnyttet en rekke aktiviteter og metoder i løpet av arbeidsprosessen, for eksempel:

- Litteraturstudier
- Opptak av komponering og arrangering
- Lytting og evaluering av komposisjon og arrangementer
- Utprøving av forskjellige tilnærminger til komponering og arrangering
- Epistemologi – refleksjon rundt egen kunnskap
- Drøfting og samtale med lærere, veiledere og medstudenter

...og jeg vil i det følgende presentere disse to metodene.

3.1 Dagbok

Å føre dagbok er en anvendbar og effektiv måte å skaffe informasjon om hvordan ulike personer bruker tiden sin. Runa Patel og Bo Davidson viser at dagbok kan være en aktuell metode både for å samle inn informasjon som egner seg for kvantitativ og kvalitativ bearbeiding: ”Hvordan vi kommer til å bruke dagboken vil være avhengig av hva slags type bearbeiding som skal til for å besvare det presise problemet vårt.” (Patel og Davidson 1995 s. 51)

Det kan også være en gunstig metode å bruke i intervjusituasjoner, hvor intervjuobjektet under en spesifikk tidsperiode, og utfra visse instruksjoner, beskriver hva de gjør (Bell 1995 s. 101-102). Bell hevder imidlertid at dagbok som metode har en åpenbar bakside, nemlig det faktum at dagbokens tilstedeværelse påvirker subjektets anvendte tid. Om vedkommende skal redegjør for tiden brukt til å se på TV, kan dette gjøre at han/hun slår på TV-en bare for å ha noe å skrive, eller ser på mer sosialt akseptable program for å gi et bedre inntrykk av seg selv (ibid.:101). Dette vil da si at dagbok ikke nødvendigvis er en helt pålitelig kilde, om man ikke tar høyde for denne potensielle baksiden.

Videre argumenterer Bell for at i en intervjusammenheng kan en dagbok betraktes som en metode som har likheter med deltagende observasjon, og kan på bakgrunn av dette by på vanskeligheter som forbindes med deltagende observasjon som metode; den tid som kreves, det faktum at hver observasjon kommer til å påvirke normal oppførsel, og at den alltid omfatter visse etiske og juridiske begrensninger (ibid.:103). Å føre dagbok krever at det blir

gitt tydelige instruksjoner på hvilken informasjon det er behov for; at subjektet har kunnskap om spørsmålene som skal besvares; og at man har tid til å skrive dagboken. (idib.:103). Slik jeg har tatt høyde for disse utfordringene er ved å lage et utfyllingsskjema bestående av noen enkle, men sentrale punkt, med utgangspunkt i aksjonsforskning som metode. Det jeg ønsket å finne ut av, var mine egne kunstneriske valg i møte med utfordringen å komponere for klassiske besetninger, og i og med at dagbok er en anvendbar metode med noen likhetstrekk til aksjonsforskning, valgte jeg denne metoden. Observasjonen i denne dagboken gjøres imidlertid i retrospekt, og ikke underveis i loggføringen, dermed unngås utfordringene som følger deltagende observasjon som metode.

Jean McNiff (2002) nevner dagbok og loggføring som en metode for å samle inn data ved bruk av aksjonsforskning, og vektlegger betydningen av å loggføre *handling* (hva jeg gjorde) og *refleksjon* (hva jeg lærte) (McNiff 2002 s. 94). Nettopp disse to punktene i aksjonsforskningssyklusen (jf. 3.3.1 *Innsamling av data*) anser jeg som de viktigste for datainnsamling gjennom dagbok, siden dataene som skulle samles inn var hvilke valg jeg tok, samt mine egne refleksjoner rundt utfordringer som oppstod underveis. Imidlertid forholder jeg meg til *handling* her som hvilke valg jeg har tatt i møte med utfordringer, og inkluderer da ikke all handling. På bakgrunn av dette valgte jeg å lage et skjema som skulle kartlegge hver arbeidsdag hvor det ble jobbet med komponering/arrangering av de tre arrangementene, og hvor loggføring av handling og refleksjon ville bidra til et konkret bilde av utfordringene som oppstod underveis.

Dermed bidrar dagboken til å samle inn kvantitativ data ved at den kartlegger for hvilke handlinger jeg tok og hvilke utfordringer som oppstod underveis, for hvert arrangement. Dette gjør det mulig å sammenligne hvilke utfordringer som oppstod ved arrangering for de forskjellige besetningene, og i hvor stor grad det var utfordrende å arrangere for de individuelle besetningene. Samtidig bidrar dagboken til kvalitativ data ved at den redegjør for min subjektive opplevelse av arrangeringen.

3.2 Verkanalyse

For å redegjøre for hvordan jeg har løst utfordringene ved å arrangere for klassiske besetninger, viser jeg med noteeksempel hvordan jeg, med temaet og filmen som utgangspunkt, har brukt kunnskap fra mitt fagfelt i arrangementet for de forskjellige

besetningene. Jeg har likevel bevisst gått bort i fra å utelukkende bruke klassiske notasjonsteknikker i noteeksemplene, nettopp fordi det ikke er et poeng å holde dette innenfor klassiske rammer – jeg har brukt notasjonsteknikker og terminologi fra både den rytmiske og klassiske skolen, alt ettersom hva som passer. I presentasjon av noteeksemplene drøfter jeg hvordan man finner en rytmisk tilnærming i arrangementene, i tillegg til å drøfte arrangementets form og dynamiske forløp og forsvarer på den måten arrangementet overfor filmen og ostinatet.

Siden jeg besitter all *rådataen* av arrangementene er det ikke snakk om å transkribere disse, og jeg har heller ikke brukt notasjon for å arrangere. Noteeksemplene brukes derfor gjennomgående i kapittel 4 *Arbeidet med filmkomponeringen* som en håndfast kilde for meg å presentere dataen til leseren på. Dermed er ikke noteeksemplene framstilt slik jeg ville presentert arrangementet for en utøver eller dirigent. Likevel nevner jeg i noteeksemplene hvordan jeg vil at en potensiell utøver eller dirigent skal forholde seg til arrangementet. Tilnærmingen til arrangeringsprosessen er basert på hvordan moderne filmkomponister¹⁷ forholder seg til arrangering, og resultatene for arrangementene er også presentert på samme bakgrunn. Dette blir lagt tydeligere frem i kapittel 3.8 *Moderne filmkomposisjon*.

Det er ikke uvanlig å bruke soundanalyse for analysering av rytmiske verk. Allan F. Moore mener at kunstmusikkanalyse ikke passer for, for eksempel, rockemusikk: ”While analysis of the score is considered appropriate for notated music, it cannot be appropriate for rock” (2001 s. 35). Selv om det ikke er rock jeg skal gjøre rede for, er dette utsagnet fortsatt relevant for arrangementene for denne oppgaven, i og med at det jeg presenterer er basert på et rytmisk uttrykk. Likevel bruker jeg ikke soundanalyse for å presentere arrangementene, men trekker inn noen elementer fra Jan LaRue (1970) sin sound-plansje¹⁸ og andre musikkforskere sin tilnærming til soundanalyse i vurderingen av hvordan jeg kan tilnærme meg en analyse av arrangementene, og deres funksjon opp mot filmens dynamiske forløp. Siden soundanalyse stort sett tar for seg det klingende lydbildet av et musikkstykke, kan det forøvrig anses som paradoksalt at jeg skal trekke inn elementer fra soundanalyse for å vurdere arrangementenes funksjon opp mot filmen når arrangementene presenteres i form av noteeksempel og ikke

¹⁷ Se kapittel 2.5 *Moderne filmkomposisjon* for begrepsavklaring.

¹⁸ Se kapittel 2.2 *Soundbegrepet og soundanalyse* for sound-plansjen.

ferdige lydprodukt. Dette vil jeg forsøke å oppnå ved å vurdere utviklingene av de sentrale rytmiske komponentene hvert arrangement er bygd på, basert på hvordan jeg forestiller meg deres dynamiske funksjon.

Per Dahl (2011) gir oss et innblikk i hvordan skriftspråket kan by på begrensninger i en fortolkningssammenheng, og i en oppgave som dette – hvor både notasjon, refleksjon og fortolkning (hermeneutikk) er sentralt – kan det være gunstig å gjøre rede for hvordan jeg vil forholde meg til disse begrensning. I denne sammenheng tar Dahl opp hvordan en ”sakprosa tekst som forsøker å etablere en logisk sammenheng mellom de elementene teksten handler om” (ibid.:29) er den tekstlige tilnærmingen som er mest relevant for verkanalytisk fortolkning, samtidig som han avviser *poesi* og *dagligtalen*. Med dagligtalen betrakter han dagligspråkets utenomspråklige koder (som gester, mimikk og underforståtte interne koder) som upassende, og poesien – med sin ”mulighet til å lage parallelliteter til et musikkverks opplevelseskvalitet gjennom bruk av metaforer og analogier” (ibid.:29) – betrakter han som en verkanalytisk diskurs. Dahl sine poeng er relevante for arbeidet med mitt prosjekt. I kapitlene som omhandler utfordringer ved arrangementene sitater jeg fra dagboken, skrevet i dagligtale, og i en forlengelse av disse sitatene drøfter jeg over prosessen i et retrospekt basert på analysen og dagboken. I denne forlengelsen virker det naturlig for meg å holde meg til en kryssning mellom sakprosa og dagligtale, siden det handler om å legge frem refleksjonene jeg gjorde meg på en mest mulig realistisk måte. Dette handler om legitimitet, og i den sammenheng nevner Jean McNiff (2002 s. 104) opp Habermas (1979) sine fire kriterier for legitimitet er: 1) uttalelsen er sann; 2) talehandlingen er omfattende; 3) taleren er autentisk; 4) tingene som blir sagt er hensiktsmessig for situasjonen¹⁹.

3.3 Forskningsprosessen

Jeg har delt arbeidet inn i tre deler. Første del gikk ut på å lage filmen og temaet. Andre del gikk ut på å arrangere musikken og loggføre utfordringene etter hvert som de oppstod i arrangeringsprosessen, mens tredje del gikk ut på å analysere arrangementene for å kartlegge hvordan jeg har brukt min kompetanse.

¹⁹ Min egen oversettelse. 1) a statement is true; 2) the speech act is comprehensible; 3) the speaker is authentic; 4) the situation is appropriate for these things to be said.

Selv om det er andre og tredje del som samler inn de dataene som er relevant for å besvare problemstillingen, er arrangementene basert på arbeidet gjort i første del. Jeg har derfor i kapittel 4 *Arbeidet med filmkomponeringen* valgt å belyse filmen og temaets funksjon for å vise hvordan arrangementene forholder seg til disse.

3.3.1 Innsamling av data

Det er *dagbok* som har vært metoden brukt for å samle inn data om *utfordringer*, men siden modellen jeg har brukt kanskje ligger nærmere aksjonsforskning som metode, har jeg tatt dette i betraktning når jeg har lagt modellen for dagboken og loggføringen.

For å generere data har jeg dermed tatt utgangspunkt i aksjon-refleksjonssyklusen, som er en gjentakende firetrinns syklus av: 1) Planlegging; 2) Gjennomføring; 3) Observasjon; 4) Refleksjon. Denne metoden tillater en å dykke dypere inn i materien man forsker på, og i noen tilfeller i denne oppgaven har denne syklusen spilt en større rolle. Jean McNiff (2002) oppmuntrer til å skille mellom handling og refleksjon (ibid.:94), mens i min oppgave mener jeg at å definere all handlingen ville ta for mye fokus bort fra selve komposisjonsprosessen. I tillegg visste jeg at det kom et punkt i oppgaven hvor jeg skulle analysere det jeg hadde gjort, så jeg har heller lagt større fokus på å intuitivt skrive mine refleksjoner og kartlegge mine tanker rundt *observasjon* og *refleksjon* underveis i prosessen. Dette gjør at jeg i dagboken er personlig, selvkritisk, og ikke prøver å legge skjul på mine egne opplevelser. Informasjonen jeg samler inn er derimot lite *målbar*, og der det er normalt å analysere og registrere dataen fra metoden bruker jeg den som grunnlag for drøfting.

I dagboken skriver jeg også hvilke valg jeg tar, men ikke hvilke funksjoner de har og hvorfor de har rot i et rytmisk fagfelt. Grunnen til dette er for å ikke ta fokuset bort fra en intuitiv og kreativ arrangeringsprosess, og er grunnen til at jeg har gjort en analyse av de rytmiske valgene jeg har tatt i arrangementene. Informasjonen jeg har samlet inn fra dagboken bruker jeg til å drøfte utfordringene som oppstod, opp mot resultatet av arrangementene.

3.3.2 Taus kunnskap

At jeg tar utgangspunkt i «mitt fagfelt» vil si at jeg tar høyde for at min kunnskap og mitt forhold til komposisjon er forankret i en rytmisk musikkutdanning. McNiff (2002) skriver at

det finnes tre hovedtyper kunnskap – *vite det*, *vite hvordan*, og *taus kunnskap* (ibid.:28). Med taus kunnskap menes den erfaringsbaserte kunnskap og viten man får i utøvelse av en aktivitet, et fag eller yrke. McNiff beskriver at *taus kunnskap* refererer til en subjektiv måte å *vite*, som ofte ikke kan rasjonaliseres. Det vil si at vi ikke alltid kan gi uttrykk for hvordan vi vet noe – vi 'bare vet det'. Det kan virke som vi alle har en stor mengde taus kunnskap, muligens sanket fra erfaring, muligens en del av vår genetiske arv (ibid.:28). Taus kunnskap kan også kalles erfaringskunnskap, og siden denne oppgaven omhandler mine personlige valg som en skapende musiker, vil jeg gjøre et poeng av å henvise til denne typen kunnskap. Erfaringskunnskap kan forstås som en intuitiv egenskap, hos meg tilegnet gjennom mange år med egen utøving, lytting, komponering, samt diskusjon og refleksjon rundt egne verk. Å basere en forskningsoppgave på ren erfaringskunnskap vil potensielt være lite troverdig, og vanskelig å knytte opp mot annen forskning, men for at musikken skal få sin plass til å vokse og for at idéene skal få slå rot, mener jeg det er viktig å anerkjenne denne kunnskapen. Siden nettopp dette er sentralt for denne oppgaven, har jeg i arrangeringsprosessen hatt fokus på å stole på min intuisjon og at erfaringen fra min utdanning ligger forankret i mitt uttrykk.

3.3.3 Validitet

Validitet handler om i hvor stor grad dataen som blir samlet inn kan trekke gyldige slutninger for fenomenet som skal undersøkes. Begrepet indre validitet brukes om muligheten et forsøk eller en studie gir til at funnene kan forklares gjennom den antatte hypotesen.²⁰ Metodene man kan velge for å oppnå resultat til en problemstilling som denne er nok mange, og jeg har valgt de som ligger mest naturlig for meg. I alle tilfeller virker refleksjon som den tilsynelatende mest åpenbare metoden, i og med at dette er en selvstudie på mine egne kunstneriske valg. Jeg har lagt spesielt vekt på refleksjon underveis i arrangeringsprosessen, og dette har vært en sentral del av innsamlingen av data, for å gi meg mest mulig innsikt i mine egne tanker.

Avslutningsvis for metodekapitlet vil jeg sitere Jean McNiff som skriver om selvvalidering og om betydningen av å være sin egen kritiker – noe jeg håper jeg i denne oppgaven er tilstrekkelig:

²⁰ Validitet. Dahlum, Sirianne. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 18. april 2018 fra <https://snl.no/validitet>.

As I continue my life work I have come to be my own stringent critic. I have learnt to interrogate the assumptions underlying my own thinking, and to check that I am speaking out of values of respect for others and the need to see each point of view of worthy. While I disagree profoundly with some people's points of view and try to persuade them to think and act differently (for example, I do not think cruelty and wanton killing can ever be justified), I respect their right to hold their own opinion. I recognize my right also to hold my opinion, but I try to check that what I say honors others' right to do the same. This is how I interpret John Grays (1995a) idea of agonistic pluralism. So I test my claims to knowledge against these values, and if I feel that I am living them out, I am prepared to defend my claims. (McNiff 2002 s. 104-105)

4 ARBEIDET MED FILMKOMPONERINGEN

I dette kapitlet legger jeg først frem analyse av de tre arrangementene, hvor jeg trekker frem hvordan elementer fra rytmisk komposisjon er fremtredende, og deretter trekker jeg frem utdrag fra dagboken og gjør en fordypning i disse som viser utfordringene som oppstod under arrangeringsprosessen. Arrangementene presenteres gjennom noteeksempel. Siden jeg ikke har særkompetanse innenfor arrangering for klassiske besetninger, har det vært et poeng å bruke andre teknikker enn tradisjonelle notasjonsteknikker for å indikere hvordan arrangementet skal fremføres. Når det er sagt har jeg erfaring med å bruke tradisjonell notasjonsteknikk, men siden analysen baserer seg på en rytmisk kompetanse og det ikke noe poeng i denne sammenheng å holde seg innenfor en klassisk tradisjon, anser jeg det som mer gunstig å ikke overføre arrangementene til klassisk notasjon. Siden det er en film musikken lages til, har jeg brukt tidskoder og tempomarkeringer som utøver eller dirigent forholder seg til i stedet for Beats Per Minute (BPM). Alle arrangementene gir potensielle utøvere eller dirigenter frihet på forskjellige måte, i tillegg til å gi tilstrekkelig med rammer. Orgelarrangementet legger for eksempel opp til at utøveren fritt bestemmer når andre takt av ostinatet skal spilles, og hvor lenge første takt skal holdes, men det gis en indikator for hvor mange ganger ostinatet skal spilles i de forskjellige delene. I strykerarrangementet er det opp til utøveren hvilke toner som skal spilles og når de skal spilles, men innenfor et gitt antall toner og en indikator for hvor ofte tonene skal spilles. Korarrangementet gir dirigenten i likhet med orgelarrangementet frihet for hvor lenge første takt av ostinatet skal holdes og når andre takt skal synges, i form av fermater gjennom hele arrangementet – men de individuelle stemmene er satt. I tillegg gis det tidskoder gjennom alle arrangementene som utøver eller dirigent må forholde seg til.

Alle arrangementene er laget med improvisasjon og intuisjon som grunnlag. På bakgrunn av moderne filmkomponisters tilnærming til komposisjon (jf. 2.5 *Moderne filmkomposisjon*) har jeg brukt musikkprogrammet Logic Pro X til å arrangere. Dette programmet tillater meg å synkronisere musikken til filmen underveis i arrangeringen, samtidig som jeg kan beholde en kreativ frihet gjennom prosessen da jeg slipper å benytte meg av tradisjonell notasjon. Også på bakgrunn av empiri fra moderne filmkomposisjoner er mine versjoner av arrangementene presentert som *mockups* heller enn ferdig produksjoner. Siden arrangementene har en

improvisatorisk tilnærming blir de presentert som sådan, og oppfordrer en eventuell utøver eller dirigent til å ha frihet i utøvingen av arrangementene.

4.1 Filmen

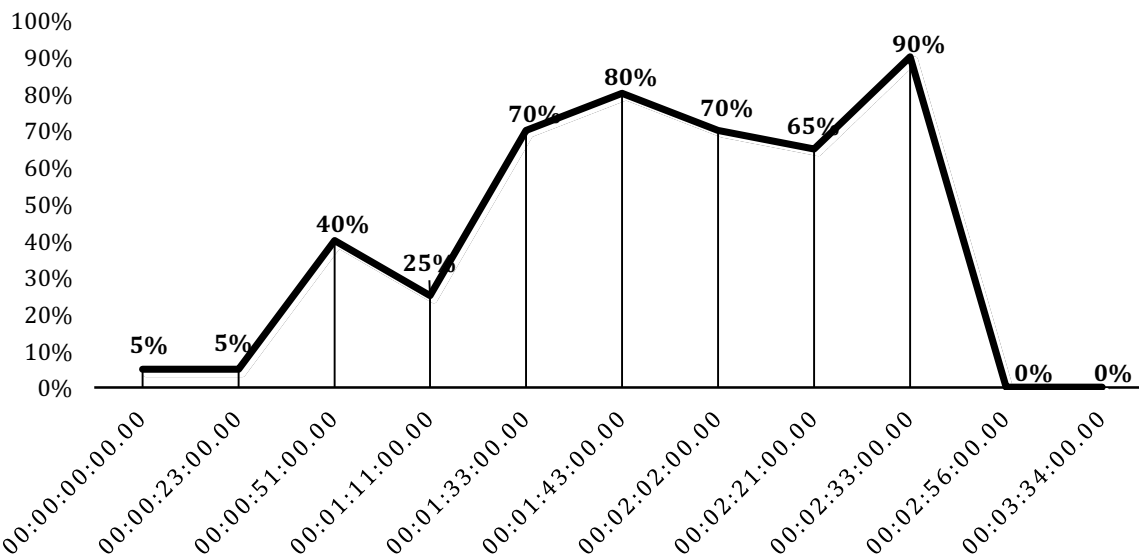
Prosjektet tar utgangspunkt i en selvlaget film med skyer som tema. Filmen er laget som en «time lapse» for å fange skyenes utvikling innenfor en kort tidsramme. Størrelsesforholdet på filmen er 2.76:1, og dette er et kunstnerisk valg jeg tok da jeg syntes begrensningen av loddrett synsvidde gav større fokus til det horisontale – retningen skyene beveger seg.

4.1.1 Filmens struktur

For å beskrive filmens dynamiske forløp og dramaturgiske utvikling, har jeg gjort en grov vurdering av de fremtredende objektene – skyene – sin tilstedeværelse og tetthet gjennom filmen. Siden filmen i seg selv ikke fungerer som noe annet enn en ramme og stemningsgrunnlag, har jeg valgt å ikke ha en vitenskapelig tilnærming til dens utvikling, men heller bruke skyenes tetthet som kilde for min forståelse av filmens utvikling. Grafen under (Figur 2) viser en antatt utvikling i form av skyenes tetthet for hver *scene* eller *bilde*. Prosentene er vurdert ut ifra et dybdeperspektiv, hvor det ikke er hvor stor del av *bildet* skyene dekker, men hvor stor del av det tredimensjonale rommet de dekker. For eksempel vil tåke oppleves tettere i det tredimensjonale rommet enn en sky.

For hvert arrangement legger jeg frem en graf som viser filmens dynamiske forløp (som vist i Figur 2) i samsvar med de rytmiske komponentene som jeg mener utgjør arrangementene. Noe mer utfyllende enn det presenterer jeg ikke arrangementenes forhold til filmens dynamiske forløp, da det ikke er dette som er målet med oppgaven, men bare en ramme for arrangementene.

DYNAMISK FORLØP (MÅLT I TETTHET AV SKYER)



Figur 2. Antatt utvikling av skyenes tetthet for hver scene eller bilde

Filmen starter med en blå himmel, hvor små skyer dukker opp og forsvinner. Deretter beveger bildet seg til et dalføre hvor en sky utvikler seg i horisonten. I neste bilde dekker skyene himmelen, mens vi ser et fjell i forgrunnen; til tross for at skyene dekker mesteparten av bildet oppleves det i et dybdeperspektiv som *åpent*. Neste bilde viser en tilsvarende himmel, men med færre skyer og uten fjellet, før det skjer en dramatisk stigning i tetthet ved neste bilde. Dette fortsetter gjennom neste bilde igjen. Filmens høydepunkt tolker jeg som det syvende bildet i filmen (00:02:02:00.00), som viser et åpent landskap med dramatiske skyer, og gir et sterkt inntrykk. Neste bilde viser en mer åpen himmel, men med skyer som beveger seg fort. Deretter følger enda et bilde som viser en stor skyformasjon, før den fader ut og vi sitter igjen med stjernehimlen som beveger seg.

Totalt sett anser jeg filmen for å starte tomt, bygge seg opp til et høydepunkt med et åpent, men tett bilde. Høydepunktet holdes så helt til avslutningen, som er et helt tomt bilde igjen, og hvor det siste bildet oppleves som et pust. Dette anser jeg som filmens naturlige dramaturgiske forløp, jf. kapittel 2.5 *Moderne filmkomposisjon*. Slik jeg forholder meg til filmens form er at den har to deler, som skilles ved høydepunktet (00:02:02:00.00). Delen før høydepunktet omtaler jeg som del 1, og fra og med høydepunktet som del 2. Gjennom arrangementen har jeg forholdt meg til disse to delene i arrangementenes dynamiske utvikling.

4.2 Ostinatet

Ostinatet har fire stemmer og består av to kvintharmoniseringer, og *spenning/avspenning* er det mest fremtredende virkemiddel i ostinatet. Første takt består av tonene F og C i to oktaver. Denne klangen er åpen og gir ingen indikasjon for ostinatets tonekjønn.



Eksempel 1. Ostinatet

I neste takt beveger første og andre stemme seg ned ett tonetrinn, mens tredje og fjerde stemme beveger seg opp et tonetrinn, og sammen danner en Ebmoll7-harmoni. Neste bevegelse i harmonien er at tredje og fjerde stemme beveger seg ned en kvart og skaper en Eb7sus4-harmoni. Deretter beveger ostinatet seg i tredje takt tilbake til den åpne harmonien i takt én. Jeg vil argumentere for at *spenningen* i dette ostinatet er fremtredende da man som lytter umiddelbart opplever F som grunntone grunnet den åpne klangen bestående av F (første trinn i en potensiell F-skala) og C (femte trinn i tilsvarende skala). Deretter blir vi presentert for en helt annen toneart i neste takt. Dersom F hadde den mest naturlige tolkingen for en Eb vært en dur-akkord (med representativ maj7 dersom F dur, og 7 dersom F moll). Derimot er akkorden i andre takt en moll-akkord, noe som indikerer at dersom F er tonearten, er skalaen en frygisk skala.

En annen måte ostinatet har en fremtredende spenning på er at den åpne klangen ikke gir noe indikasjon av tonekjønn, og er dermed en spenning da lytteren ikke får noen konkret følelse av ostinatets stemning. Når andre takt kommer med en firklang-harmoni med tydelig tonekjønn, oppleves dette som en kontrast til den åpne klangen, og en forløsning fra spenningen. Forløsningen varer kort og spenningen fortsetter dermed når ostinatet beveger seg tilbake til den åpne klangen i takt tre.

4.2.2 Utfordringene ved komponering av ostinatet

Et av de største utfordringene i arbeidet med filmkomponeringen var, til min overraskelse, komponering av det som skulle være utgangspunktet for arrangementene. Opprinnelig skulle dette være en enkel melodi som var komponert til filmen. Jeg hadde planlagt fra starten av at melodien skulle ha et kaldt, melankolsk preg, siden det var følelsen jeg fikk av filmen. Selv komponerer jeg ofte musikk innenfor denne stilen, så det burde være en enkel sak. Og melodiene jeg lagde sto til stemningen jeg hadde sett for meg – men den stod ikke til filmen. Det viste seg fra starten av at det å komponere for film i seg selv var noe annet enn å komponere for musikkens skyld.

Filmen jeg hadde laget var som et hvitt lerret – det var en under fire minutter lang *time lapse* av skyer, uten noe annet hendelsesforløp enn at jeg hadde klippet den slik at det føltes som en naturlig utvikling. Når man så filmen uten lyd opplevdes den svært stille, nesten slik at man kunne klart seg med lydeffekter av vind og andre naturlige lyder. Filmen krevde ingen musikk, men som seer savnet man *noe* annet enn bare bilde. Det var ett eller annet som manglet. Lenge lå fokuset på å lage en melodi eller en enkel komposisjon på piano, hvor melodien skulle være statisk for de tre arrangementene og harmonien var åpen for å forandres. Dette trodde jeg skulle være en enkel sak, i og med at jeg har drøssevis med enkle komposisjoner for piano, men den uforutsette utfordringen lå i at det plutselig ikke var snakk om å lage en enkeltstående komposisjon for musikkens skyld lenger – det skulle passe til en film. Det jeg opplevde da jeg gang på gang prøvde ut nye melodier og komposisjoner over filmen, var at filmen mistet essensen sin. Det var ikke lenger stille, det ble masete, det ble en eller annen kunstig dramaturgi i musikken som ikke passet overens med det filmen fortalte. Jeg konsulterte også med min pianolærer Bernt Moen, som vektla hvordan forskjellige tonekjønn gir en komposisjon forskjellige stemninger og hvordan det kan være vanskelig å løsrive seg fra den stemningen når den først er satt. Han foreslo dermed at jeg skulle bruke en pentaton-basert skala uten tonekjønn, og bruke lange toner med få tonale forandringer, i og med at filmen hadde såpass lite handling. Jeg prøvde dette i praksis, men slet med å få den rette stemningen. På samme måte som med tonekjønn, ga mangelen på tonekjønn også en stemning som var vanskelig å løsrive seg fra, noe som forekommer i dagboken:

Det som er utfordrende her er å ha den "kunstige disiplinen" det er å skulle lage en melodi/låt til noe, men som man ikke får noe tydelig følelse av. Tror at den filmen er såpass nøytral at alt

og ingenting kan passe. Det skal dog sies at Bernt sitt forslag om å bruke en kjønnsløs pentas- skala fungerer, men den er i mine ører like nøytral og gir meg ingenting. (Utdrag fra dagbok)

I bunn og grunn handlet det jo bare om å lage en melodi som kunne være utgangspunktet for det som skulle bli arrangementene, og en melodi kan jo være hva som helst. I utgangspunktet burde jeg kunne lage en melodi uten å tenke mer på det. Likevel klarte jeg ikke å lande på noe jeg kunne stå inne for. Etter hvert endret jeg tilnærming til hvordan melodien skulle forholde seg til filmen, og istedenfor å komplementere filmens stemning, skulle den kontrastere mer med filmen:

Har valgt en annen tilnærming; tidligere har det vært mye greier i lyse register for å oppnå en slags luftig, lys greie, men nå tok jeg et valg om å flytte meg ned i det mørke registeret og at det skal være mer spenning og "dramaturgi" (om det ordet kan brukes her) og at musikken skal kontrastere mer mot filmen. (Utdrag fra dagbok)

Det var etter en økt med trioene Bakken/Eliassen/Hagelia i studio at jeg fant det som skulle bli temaet for låten. I økten spilte jeg et ostinat som lå tomt og stort, og bestod kun av én tone dubbet i oktav som bare lå der med mye klang. Deretter skjedde det en tonal endring – tonene delte seg, den øverste gikk opp og den nederste ned, plutselig var det en harmoni – før tonene gikk tilbake til den ene tonen som bare lå der. Etter hvert ble hele ostinatet harmonisert i kvinter, og det skjedde endringer i klangen. Slik ble det repetert om og om igjen – det måtte passe perfekt over filmen. De lange tonene som bare lå der var som bakgrunnsstøy til skyfilmen, og de tonale endringene som utgjorde ostinatet opplevdes som en spenning og en dramatisk endring i hele opplevelsen, før de gikk tilbake til bare å være støy.

Begynner å vurdere om ostinatet skal være melodien. Topp-tonen består bare av tre toner som repeteres, men det kan hende det er nok. Dette ostinatet skaper en veldig tydelig dramaturgisk oppbygging. Deilig følelse. (Utdrag fra dagbok)

Rammene for oppgaven frem til nå hadde vært å skrive en melodi som komplementerte filmen, og å bruke tradisjonelle teknikker og særtrekk for de forskjellige besetningene i arrangementene. Etter å ha oppdaget ostinatet derimot, og hvordan det hadde oppstått intuitivt, ble jeg mer bevisst på hvordan rammene til oppgaven kanskje måtte vinkles litt annerledes:

Jeg har endret rammen på oppgaven. Istedenfor melodi som skal arrangeres ut for forskjellige besetninger ved å bruke tradisjonelle metoder innenfor gitt besetning, skal jeg bruke et ostinat som utgangspunkt for komposisjonen, og bruke moderne teknologi/teknikker innenfor mitt fagfelt (rytmisk tangent) for brukt til arrangering for tradisjonelle besetninger. Det blir unaturlig om jeg med rytmisk kompetanse skal bruke klassiske teknikker for komponering til filmmusikk. Da er det mer naturlig at jeg bruker moderne teknikker for klassiske/tradisjonelle besetninger brukt i film. (Utdrag fra dagbok)

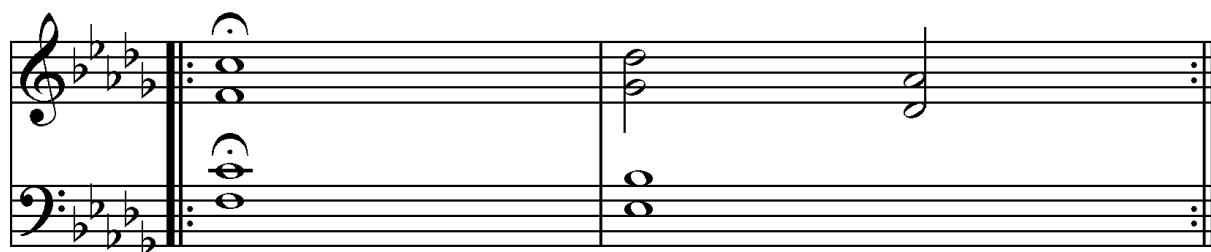
Dermed var det ikke før etter jeg hadde laget ostinatet at rammene for oppgaven ble helt klare, da refleksjonen rundt det å skulle komponere en melodi og utfordringene som oppstod var en viktig nyansering for å sette realistiske rammer. Dermed hadde jeg klart filmen og temaet, så da fulgte arrangering av orgelarrangementet.

4.3 Orgelarrangementet

Det første arrangementet kan sies å være arrangert for *emulert* pipeorgel, siden det er to komponenter som spiller en betydelig rolle for arrangementet: *drawbars* og *klang*. At arrangementet er for emulert pipeorgel har med bruken av klang å gjøre. Et pipeorgel er et akustisk instrument hvor lyden i likhet med et blåseinstrument er dannet ved hjelp av lufttrykk. Klangen bestemmes dermed av rommet pipeorgelet står i, og muligheten for å digitalisere lyden uten romklang er smal og utfordrende. Dette arrangementet tar i bruk en klangpedal, eller digital klang, som tillater justering av klangens komponenter. Da er et emulert pipeorgel gunstig, i og med at signalet er fullstendig digitalt. Selv har jeg brukt clonewheelorgelet²¹ Hammond XK1C, som emulerer forskjellige orgellyder – blant annet pipeorgel.

4.3.1 Bruk av ostinatet

Hovedsakelig for orgelarrangementet ble ostinatet anvendt på følgende måte: en *fermate* i takt 1 av ostinatet holdes over en lenger periode, før det ledes videre til takt 2 og repeteres.



Eksempel 2. Ostinatet arrangert for emulert pipeorgel

Slik repeteres ostinatet gjennom hele arrangementet, men med noen endringer i det tonale og i det dynamiske. I utgangspunktet er ostinatet redusert til det man kan se i Eksempel 3. Kun første og tredje stemme gjenstår, og det er hva man kan høre i starten av arrangementet. I realiteten er det dette ostinatet som spilles gjennom hele orgelarrangementet. Det er nemlig bruken av orgelets *drawbars* som tar seg av de tonale endringene.

²¹ Clonewheel organ er en betegnelse som ofte brukes for elektroniske instrument som emulerer lyden av det elektromekaniske tonehjulorgelet. Clonewheel-organ. (n.d.). Hentet 19. april, 2018, fra <http://www.yourdictionary.com/clonewheel-organ>



Eksempel 3. Redusert ostinat

4.3.2 Drawbars

En *drawbar* stammer fra det som man på et pipeorgel kaller en *traktur*²², men som på Hammondorgel²³ – eller clonewheelorgel som jeg har brukt for dette arrangementet – kalles for en drawbar. De fleste Hammondorgel har ni slike drawbars per manual²⁴, hvor hver av disse individuelt generer en lyd som låter som en fløyte – men som kombinert kan lage komplekse lyder.

En drawbar er en glidebryter som i likehelt med trakturen bestemmer hvilke stemmer som er aktive når man spiller. Glidebryteren kontrollerer volumet av en spesifikk lydkomponent, slik som en *fader* på en miksepult kontrollerer volumet av et lydsignal. På et pipeorgel derimot har glidebryteren en på/av-funksjon. I dette arrangementet brukes betegnelsen *drawbar* da det er Hammondorgelet og clonewheelorgelet sitt system og terminologi som er tatt i bruk i arrangementet. I prinsippet kunne også *trakturer* vært brukt, men da må utøver ta i betraktning at terminologien kan differensiere.

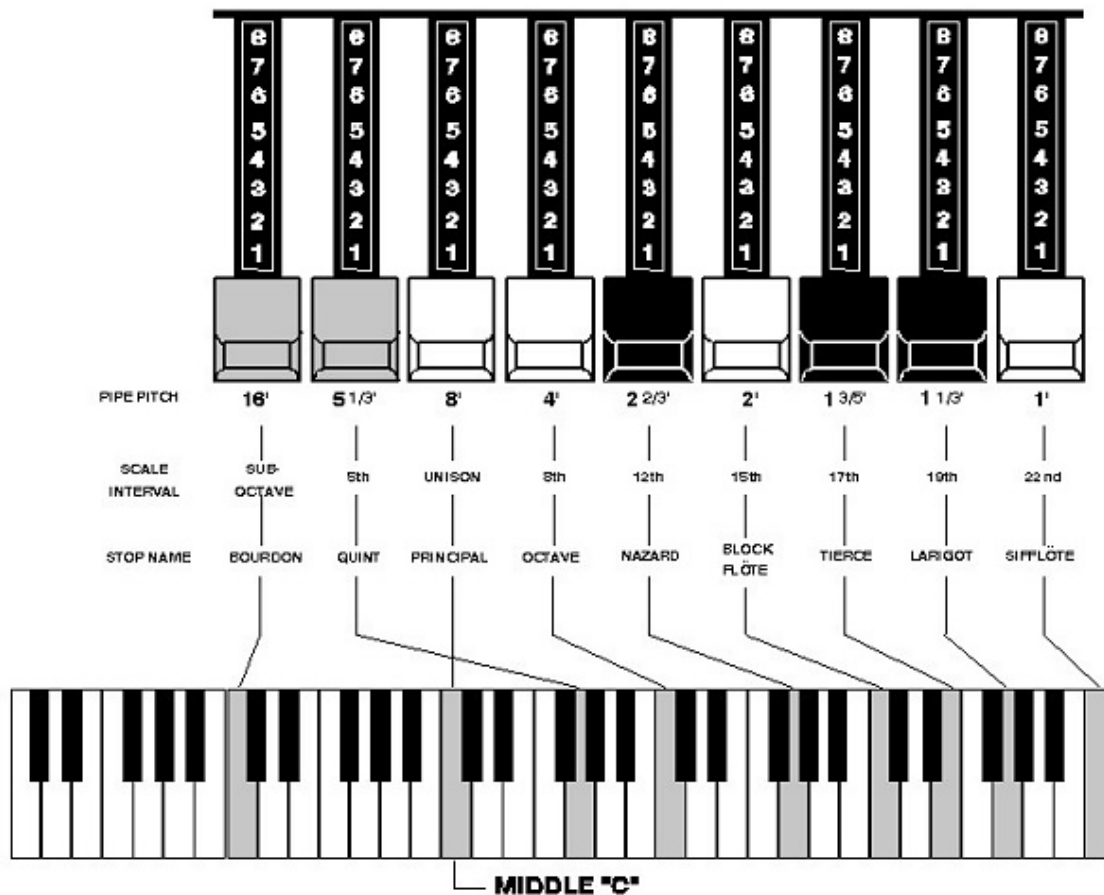
I Figur 3 ser vi en oversikt over hvilke toner de forskjellige drawbarene generer, og hver av de er merket med et tall som indikerer hvilke toner det er snakk om. Drawbaren markert 8'

²² Trakturen styrer hvilke piper i pipeorgelet det skal sendes luft gjennom når det spilles en tast. Med andre ord bestemmer trakturen hvilke stemmer som skal spilles. Disse er delt inn i tre grupper; grunnstemmer (grunntonen og dens under- eller overoktaver); alikvotestemmer (deltoner som kvinter og terser); sammensatte stemmer (ofte to piper av grunntone-stemmen, hvor den ene er stemt for høyt eller lavt, slik at det oppstår svingninger). Orgel. Rise, Harald. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 19. april 2018 fra <https://snl.no/orgel>.

²³ Hammondorgel er et tonehjulsorgel, opprinnelig solgt til kirker som billige alternativer for pipeorgel, men som i senere tid er mye brukt i jazz, blues, gospel og rock. Hammond Orgel. Weium, Frode. (2018, 8. januar). I Store norske leksikon. Hentet 19. april 2018 fra <https://snl.no/Hammond-orgel>.

²⁴ Manual er en betegnelse for keyboard som skal spilles med hendene, og er en motsetning til pedalbrett som er et keyboard designet for å spille med føttene. Betegnelsene brukes ofte i sammenheng med orgel. Klaviatur. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 19. april 2018 fra <https://snl.no/klaviatur>.

genererer grunntonen for tonen som blir spilt; $16'$ genererer tonen oktaven under; $4'$, $2'$ og $1'$ genererer tonene én, to og tre oktaver over; $5^{1/3}$ genererer tonen en kvint over grunntonen, mens $2^{2/3}$, $1^{3/5}$ og $1^{1/3}$ genererer kvint, ters og kvint i oktavene over.



Figur 3. Oversikt over toner generert av drawbars (hentet fra http://www.hammond-organ.com/product_support/drawbars.htm).

Hver av disse drawbarene er også tilegnet navn som jeg vil bruke for å henvise til drawbars gjennom komposisjonen.

Dermed starter komposisjonen med ostinatets først og tredje stemme i $8'$ principal. Ostinatet repeteres tre ganger, og utøver bestemmer selv hvor lenge fermaten skal vare og har en frihet i forhold til tempo. I utgangspunktet er det tenkt at fermaten skal vare så lenge at tonen nærmest oppfattes som støy og lager en spenning hos lytteren, slik at når utøveren spiller andre takt vil det oppleves som en avspenning og gi en lettende følelse. Derimot er ostinatet såpass "mørkt" i stemning at spenningen nok aldri helt forsvinner, selv etter den lange fermaten.

Etter de tre repetisjonene skjer det en endring i drawbarene. Når i arrangementet denne endringen skal skje er markert i partituret med en tidskode. Det er dermed lagt opp til at utøveren skal se filmen eller ha en klokke foran seg når vedkommende fremfører arrangementet. De tre repetisjonene må dermed være spilt innen den neste tidskode.

00:00:00:00.00

o = 8' principal

Eksempel 4. Ostinatet slik det låter ved bruken av 8' principal

00:01:11:00.00

o = 8' principal ⊗ = 5^{1/3}, quint

Eksempel 5. Ostinatet slik det låter ved bruken av 8' principal og 5^{1/3}, quint

Eksempel 5 viser hvordan bruken av 5^{1/3}, quint fungerer i realiteten. Eneste forskjellen er at én til drawbar er i bruk, mens utøveren fortsatt spiller ostinatet som vist i Eksempel 4. Dette repeteres tre ganger og lander på fermaten etter tredje repetisjon.

00:02:02:12.40

o = 8' principal ⊗ = 5^{1/3}, quint ◇ = 16' bourdon

Eksempel 6. Ostinatet slik det låter ved bruken av 8' principal, 5^{1/3}, quint og 16' bourbon

Ved tredje tidskode blir en tredje drawbar tatt i bruk. I Eksempel 6 ser vi hvilken tonal funksjon denne har for arrangementet. Ostinatet som var redusert til første og tredje stemme har nå fått ytterligere fire stemmer.

Videre i arrangementet reverseres drawbarene ved gitte tidskoder – først $5^{1/3}$, quint, deretter 16' bourdon – slik at det som gjenstår er første og tredje stemme, før arrangementet avsluttes.

4.3.3 Klang

Drawbars og klang er de to viktige komponentene for orgelarrangementet. Drawbarene tar seg av de tonale endringene, mens klangen gir arrangementet dybde. I dette arrangementet har jeg basert meg på bruken av klangpedalen Strymon Bluesky, men andre klangpedaler eller digital klang med de samme kontrollerbare komponentene kan tas i bruk.

De fem komponentene som spiller en rolle i dette arrangementet er *decay*, *mix*, *pre-delay*, *low damp* og *high damp*. Komponentene spiller følgende rolle for klangen:

	FUNKSJON	VARIABLER (FRA 07:00-17:00)
DECAY	Styrer lengden på klangen i form av tid.	Variierer mellom null og uendelig.
MIX	Styrer balansen mellom tørt signal (det signalet som kommer inn i klangpedalen) og vått signal (selve klangen).	Variierer mellom 100% tørt (ingen klang) og 100% vått (kun klang).
PRE-DELAY	Styrer tiden mellom det tørre og våte signalet. Det tørre kommer først.	Variierer mellom 0 og cirka 250 millisekund.
LOW DAMP	Styrer klangens low cut/low pass filter (EQ).	Usikre variabler, men varierer mellom lav og høy – low cut/low pass.
HIGH DAMP	Styrer klangens high cut/high pass filter (EQ).	Usikre variabler, men varierer mellom lav og høy – high cut/high pass.

Komponentene på klangpedalen styres av skruknottet. Disse skruknottene indikerer ikke verdien til variablene, så det er i denne sammenheng naturlig å referer til klokketall, hvor når skruknotten er stilt rett opp omtales det som 12:00. Skruknottene starter på 07:00 (minimum)

og går helt opp til 17:00 (maksimum), dette tillater oss å se på variablene i prosent og det er disse variablene jeg vil forholde meg til.

Klangpedalens innstilling fra starten av arrangementet er dermed følgende:

DECAY	MIX	PRE-DELAY	LOW DAMP	HIGH DAMP
15:00	13:00	11:00	17:00	07:00
80%	60%	40%	100%	0%

Her kan vi se at klangen, eller det våte signalet, er ganske langt (decay: 80%). Miksen mellom tørt og vått signal er 40% tørt 60% vått (mix: 60%), mens det våte signalet kommer inn omtrent 100 millisekund etter det tørre (pre-delay: 40%). Lyden på klangen har et low pass filter (low damp: 100%) og et high cut filter (high damp: 0%), noe som gjør at klangens mørke frekvenser slippes gjennom, mens de lyse frekvensene kuttet. Utover disse innstillingene er det bare én endring som forekommer i klangen som har et innspill på det dynamiske, og det er at MIX går fra 60% (13:00) til 100% (17:00). Det vil si at det tørre signalet forsvinner fullstendig og vi blir sittende igjen med det våte. Denne endringen skjer mot slutten av arrangementet.

I Eksempel 7 ser vi arrangementet videre etter Eksempel 6. Neste tidskode viser at kvintharmoniseringen av ostinatet forsvinner. Det som følger i løpet av fermaten er endringen i MIX på klangpedalen som blir skrudd til 17:00 – altså 100% vått signal.

00:02:46:06.20 00:02:56:15.50

MIX → 17:00

○ = 8' principal ◇ = 16' bourdon

00:03:13:12.40

○ = 8' principal

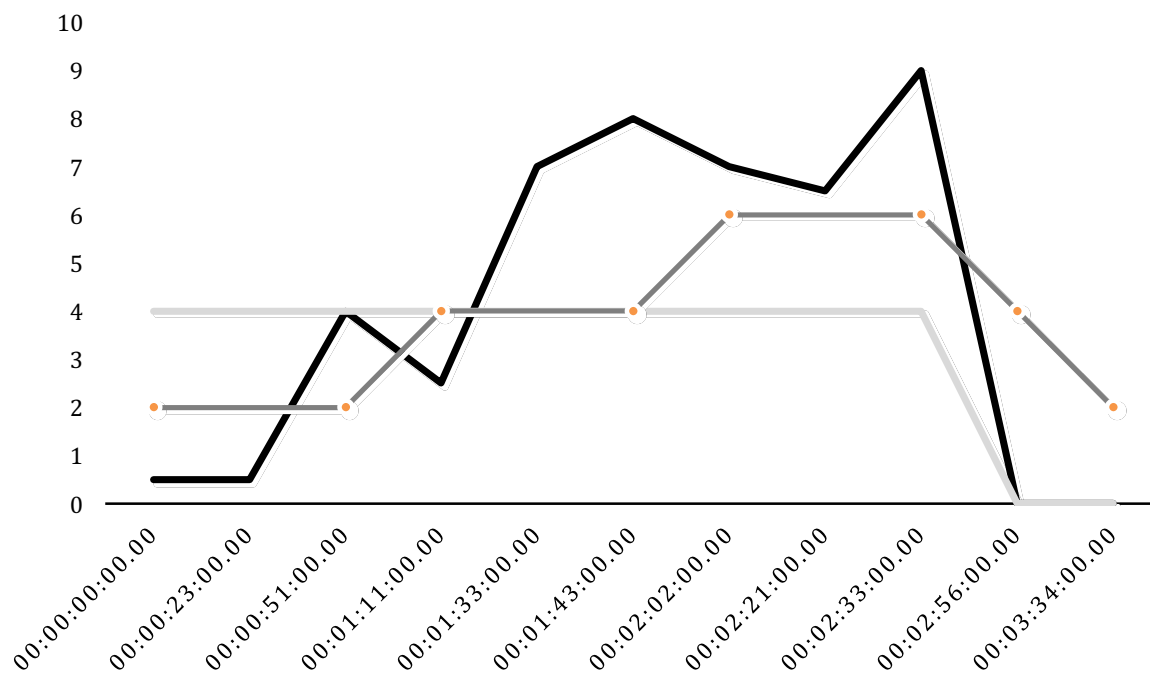
Eksempel 7. Når MIX anvendes og hvordan arrangementet utspilles

Videre reduseres også neste drawbar slik at kun først og tredje stemme av ostinatet gjenstår, og deretter avsluttes arrangementet.

I neste kapittel legges det frem hvilken funksjon hovedkomponentene i orgelarrangementet kan ha opp mot filmens dynamiske forløp.

4.3.5 Orgelarrangementets funksjon i forhold til filmens dynamiske forløp

Svart linje representerer filmens dynamiske forløp som vist i kapittel 4.1.2. Mørkegrå linje representerer antall stemmer i form av drawbarenes funksjon, og lysegrå linje representerer det tørre signalet i klangen.



Figur 4. Svart linje representerer filmens dynamiske utvikling (som sett i figur 2), mørkegrå linje representerer antall stemmer i form av drawbarenes funksjon, og lysegrå linje representerer det tørre signalet i klangen.

4.3.6 Utfordringene ved arrangering av orgelarrangementet

Etter utforskningen av ostinatet begynte jeg umiddelbart å arrangere orgelarrangementet for filmen. Jeg bestemte meg for å bruke samme oppsett som på opptaket fra økten med Bakken/Eliassen/Pedersen, og spille inn ostinatet på nytt over filmen. Jeg synkronisere de endringene som skjedde i form av klang og drawbars med punkter i filmen hvor jeg mente det skjedde markante endringer:

[...] spiller inn orgel-ostinatet mens jeg ser på filmen. Ingen klikk. Målet nå er bare å følge filmen med det ostinatet og la det vokse dynamisk ved hjelp av drawbars og klangpedalen.

(Utdrag fra dagbok)

På den måten ville jeg oppnå å lage en dramaturgi som fulgte filmen, uten at musikken tok for stor plass. Der endringene skjedde noterte jeg meg dette fort ved bruk av markører:

Har satt noen markører for hvor det skal skje endringer i ostinatet. Disse er cirka: #1) 00:01:10:18.60 (Drawbar; 'Quint 5^{1/3}' blir lagt til 'Principal 8'); #2) 00:02:02:12.40 (Drawbar; 'Bourdon 16'' blir lagt til); #3) 00:02:47:12.40 (Drawbar; 'Quint 5^{1/3}' går opp

igjent); #4); 00:02:56:12.40 (Klangpedal; mix går fra cirka kl. 12 til kl. 17), #5)

00:03:13:12.40 (Drawbar; 'Strings 16'' går opp igjen). (Utdrag fra dagbok)

Dette skulle bare være en demo, eller et utgangspunkt for å fange idéen med ostinatet, men det jeg innså var at det var slik jeg nettopp hadde gjort det – orgel gjennom klangpedal, repetitivt ostinat, dynamiske endringer i klangpedalens- og orgelets grensesnitt – som var den naturlige måten for meg å lage en komposisjon til denne filmen. De påtatte melodiene med sine harmoniske forløp som jeg hadde så febrilsk prøvd på for komponering av melodien fungerte ikke, for da handlet det om musikk og ikke film. Trioprosjektet med formål om å lage et landskap og en stemning derimot var et perfekt utgangspunkt for en film som formidlet nettopp dette – landskap og stemning.

Føler virkelig at dette ostinatet, med disse markørene, gir filmen en helt annen betydning. Jeg merker at jeg ser etter en handling mye mer aktivt, og selv om jeg som skaper av filmen vet at det ikke er en handling så føler jeg sterkt at det er det. Veldig spennende å skulle arrangere dette ut for de andre besetningene, for slik det er nå er det nesten kun virkemiddel utover det tonale som gjør dramaturgien. (Utdrag fra dagbok)

Heller enn bare komposisjonen vil jeg hevde at det i stor grad er selve gjennomføringen som er resultatet – et resultat av meg som komponist og utøver. Som jeg jo har lagt frem tidligere, er det ikke uvanlig at komponisten i like stor grad har blitt en produsent som komponist, jf. kapittel 2.5 *Moderne filmkomposisjon*.

Det slår meg nå at jeg tror grunnen til at ostinatet og filmen går så bra i lag, og at tydeligere element som piano og synth-melodi bare er i veien, er fordi filmen utstråler en form for ro og stillhet. Orgellyden med klang, og ostinatet som repeteres høres nesten ut som støy i landskapet. Veldig inspirerende bilde å jobbe med! (Utdrag fra dagbok)

Det handler i større grad enn før om at en gitt lyd, gjerne prosessert digitalt, er det som definerer lyden av filmmusikken, heller enn at det fungerer som en demo for det som skal arrangeres til et orkester. Dermed inkluderer jobben til mange filmkomponister å bedrive lyddesign, jf. kapittel 2.5.2 *Mockups*.

I gjennomføringen av dette arrangementet merket jeg fort at all påtatt komponering som gikk ut over min intuisjon ble unaturlig overfor arrangementet. Der det løste seg for arrangementene var der jeg lot min *tause kunnskap* ta over og gjøre det som føltes riktig.

4.4 Strykerarrangementet

Det andre arrangementet er arrangert for strykekvintett; to fioliner, to bratsjer, og én cello. I dette kapitlet vil jeg diskutere hvordan ostinatet blir anvendt i strykerarrangementet, hvordan det tar utgangspunkt ostinatets *harmoniske grunnlag* og hvordan jeg har tatt utgangspunkt i en *sequencer* sin *random pitch generator*-funksjon.

4.4.1 Bruk av ostinatet

I strykerarrangementet anvendes ostinatet på en litt annerledes måte enn i orgelarrangementet, hvor jeg forholdt meg ganske tro mot ostinatets opprinnelige form. Det er ikke uvanlig i filmkomposisjon at et motiv (som i dette tilfellet er ostinatet) blir anvendt på flere måter, gjerne som en måte å referere til andre stemninger og punkter i filmen²⁵, og det er noe jeg har gjort for dette arrangementet. Istedenfor å bruke ostinatets form, har jeg tatt utgangspunkt i tonene tilgjengelig i ostinatet – eller rettere sagt det harmoniske grunnlaget.

The image shows a musical score for a string quintet. It is divided into two sections: 'Ostinatet' and 'Harmonisk grunnlag'. The 'Ostinatet' section consists of two measures. The first measure shows a treble clef staff with a whole note chord of D-flat, F, G-flat, and A-flat, and a bass clef staff with a whole note chord of D-flat and G-flat. The second measure shows a treble clef staff with a whole note chord of F, G-flat, and A-flat, and a bass clef staff with a whole note chord of D-flat and G-flat. The 'Harmonisk grunnlag' section consists of one measure, showing a treble clef staff with a whole note chord of D-flat, F, G-flat, and A-flat, and a bass clef staff with a whole note chord of D-flat and G-flat.

Eksempel 8. Takt 1 og 2 viser ostinatet forskjellige stemmer. Takt 3 viser hvilke toner disse stemmen utgjør til sammen, og omtales som *harmonisk grunnlag*.

Dette harmoniske grunnlaget er fordelt på de forskjellige strykestemmene. Harmonien fra andre, tredje og fjerde stemme i ostinatet (Db, F, Gb, Ab, Bb, C) er gitt til Bratsj og Fiolin, hver i forskjellige omvendinger. Harmonien fra første stemme er gitt til Cello, i tillegg til tonene Db og Gb – grunnen til dette er følgende:

I strykerarrangementet var det grunn til noe bevisstgjøring rundt harmoniens funksjon i forkant av arrangeringen. En del av rammeverket til arrangementet var å gi strykerne tonale

²⁵ Fra Karlin & Wreight (2013, s. 197) "The development of motifs is a powerful compositional device for the film composer, allowing him to bring an overall sense of unity to his score and still leave room for variety. Because motifs are short, they are easily manipulated for sequences or shots of any length."

rammer, og dette måtte også gjøres utover harmonien fordelt på de forskjellige strykestemmene. Ostinatet gir følelsen av tonen F som grunntone, og på bakgrunn av det gir det harmoniske grunnlaget for ostinatet følelsen av en F moll pentaton skala men med to toneartsfremmede toner – Db og Gb. Disse tonene kan derfor ansees som *spenningstoner*. For å unngå at arrangementet blir for ”masete” i forhold til stemningen i filmen, er bruken av disse spenningstonene redusert og distribuert med egne rammer innenfor arrangementet. I den forstand ansees de tonene som ikke er *spenningstoner* som *avspenningstoner*.

På bakgrunn av dette har det harmoniske grunnlaget for strykerarrangementet fått nye rammer å forholde seg til. Hvilke toner som nå fordeles på de forskjellige instrumentene og hvilke rammer de har baseres i større grad på kunstneriske valg gjort i arrangeringsprosessen, gjennom refleksjon for oppnåelse av ønsket dynamisk kurve.

⊗ = spenningstone
 ○ = avspenningstone

Eksempel 9. Viser det harmoniske grunnlaget og hvilken funksjon de forskjellige tonene har fått. Tonene Db og Gb (visualiser med noter med kryss) omtales som *spenningstoner*, og de resterende tonene (visualiser med vanlige noter) omtales som *avspenningstoner*.

1

00:00:00:00.00

Toneskift i sakte tempo

Violin I

o = avspenningstone, spilles fritt

00:00:00:00.00

Toneskift i sakte tempo

Violin II

o = avspenningstone, spilles fritt

00:00:00:00.00

Toneskift i sakte tempo

Viola I

⊗ = spenningstone, KAN spilles én gang hver i løped av del 1
o = avspenningstone, spilles fritt

00:00:00:00.00

Toneskift i sakte tempo

Viola II

⊗ = spenningstone, KAN spilles én gang hver i løped av del 1
o = avspenningstone, spilles fritt

00:00:00:00.00

Toneskift i sakte tempo

Violoncello

o = avspenningstone, spilles fritt

Eksempel 10. Viser hvordan det harmoniske grunnlaget i første del er fordelt i de forskjellige stemmene.

Fiolin (Violin I og Violin II) og Cello (Violoncello) har kun muligheten til å velge mellom avspenningstonene, mens Bratsj (Viola I og Viola II) *kan* benytte seg av spenningstonene – men de kan kun spille de to tonene én gang hver i løpet av arrangementets første del. Grunnen til dette er at spenningstonene spiller en viktig rolle i arrangementets dynamiske forløp, og for å unngå at det er for lite varierende har jeg valgt å redusere muligheten for spenningstoner i arrangementets første del. Den andre informasjonen i partituret er indikasjonen av *toneskift*, som jeg vil diskutere mer i følgende kapittel.

4.4.2 Sequencer

Arrangementet tar utgangspunkt i en *sequencer*²⁶ sin *random pitch*-funksjon²⁷, med et mål om å overføre dette til ekte instrumentalister. Det er dermed opp til instrumentalisten hvilken *pitch*, eller *tone*, vedkommende velger å spille, men innfor den harmoniske rammen som er gitt. I motsetning til en sequencer, så er ikke arrangementet *kvantifisert*²⁸, og i første del av arrangementet er det opp til utøveren hvor lenge hver tone skal vare. Forøvrig er det gitt en indikasjon i partituret gjennom uttrykkene *sakte*, *moderat* og *raskere*. Selv om disse uttrykkene er relative er det en intensjon at disse kun skal være retningslinjer heller enn regler. Disse uttrykkene følger filmens dynamiske utvikling, og det er tenkt at utøveren selv skal få en idé om forløpets hastighet basert på filmens dynamikk. Det er heller ikke bestemt hvor mange toner utøveren skal spille gjennom delen, så et satt tempo eller tempomarkeringer kan muligens oppleves som mer forvirrende enn befriende for en utøver. Hvor disse markørene oppstår er markert med tidskoder.

I andre del av arrangementet derimot, er rytmen for toneskiftene satt, og alle instrumentene er gitt en tidskode for hvert skift, hvor idéen er at skiftene skal skje på samme sted. Nytt for denne delen er også rammene for bruk av spenningstonene. Fiolin fått muligheten til å bruke spenningstonene slik som bratsjen i del 1, mens begge bratsjene og cello *må* bruke begge spenningstonene én gang hver. Dette er gjort for å *sikre* spenning i del 2, og sørge for en dynamisk utvikling.

²⁶ Må ikke forvirres med sekvensering. En sequencer er en enhet som setter signal i rekkefølge. I den moderne verden innen musikkproduksjon er det en slik sequencer som er utgangspunktet for digital musikkproduksjon, og signalet som settes i rekkefølge kalles for MIDI (Musical Instrument Digital Interface). Et MIDI-signal består av informasjon som kan altereres, og er en digital versjon av de tidlige analoge synthesizere sin VCA (Voltage Control Amplifier) – et strømsignal som utgjorde tonens velocity. Sequencer. (2012, 9. mai). I Store norske leksikon. Hentet 18. april 2018 fra <https://snl.no/sequencer>.

²⁷ Noen sequencere, spesielt digitale, gir en mulighet til *random pitch* – sequenceren bestemmer selv hvilke tone som skal spilles, innenfor rammene av hvilke tone utøveren har satt.

²⁸ Kvantisering er en prosess innen digital musikkproduksjon som automatisk justerer innspilte, upresise noters plassering, slik at de treffer de underliggende eller eksakte rytmeslagene i en gitt taktart. Verktøyet tar kun høyde for differanse fra rytmeslagene og kan derfor ikke tolke om fluktuerende toner er upresise eller bevisst uttrykksfulle fra utøver sin side. Kvantisering: musikk. Ausland Omdal, Stian. (2014, 14. mars). I Store norske leksikon. Hentet 19. april 2018 fra https://snl.no/kvantisering_-_musikk.

2

00:02:02:12.40

Ett toneskift per takt

Vln. I

⊗ = spenningstone, KAN spilles én gang hver i løped av del 2
○ = avspenningstone, spilles fritt

00:02:02:12.40

Ett toneskift per takt

Vln. II

⊗ = spenningstone, KAN spilles én gang hver i løped av del 2
○ = avspenningstone, spilles fritt

00:02:02:12.40

Ett toneskift per takt

Vla. I

⊗ = spenningstone, MÅ spilles én gang hver i løped av del 2
○ = avspenningstone, spilles fritt

00:02:02:12.40

Ett toneskift per takt

Vla. II

⊗ = spenningstone, MÅ spilles én gang hver i løped av del 2
○ = avspenningstone, spilles fritt

00:02:02:12.40

Ett toneskift per takt

Vc.

⊗ = spenningstone, MÅ spilles én gang hver i løped av del 2
○ = avspenningstone, spilles fritt

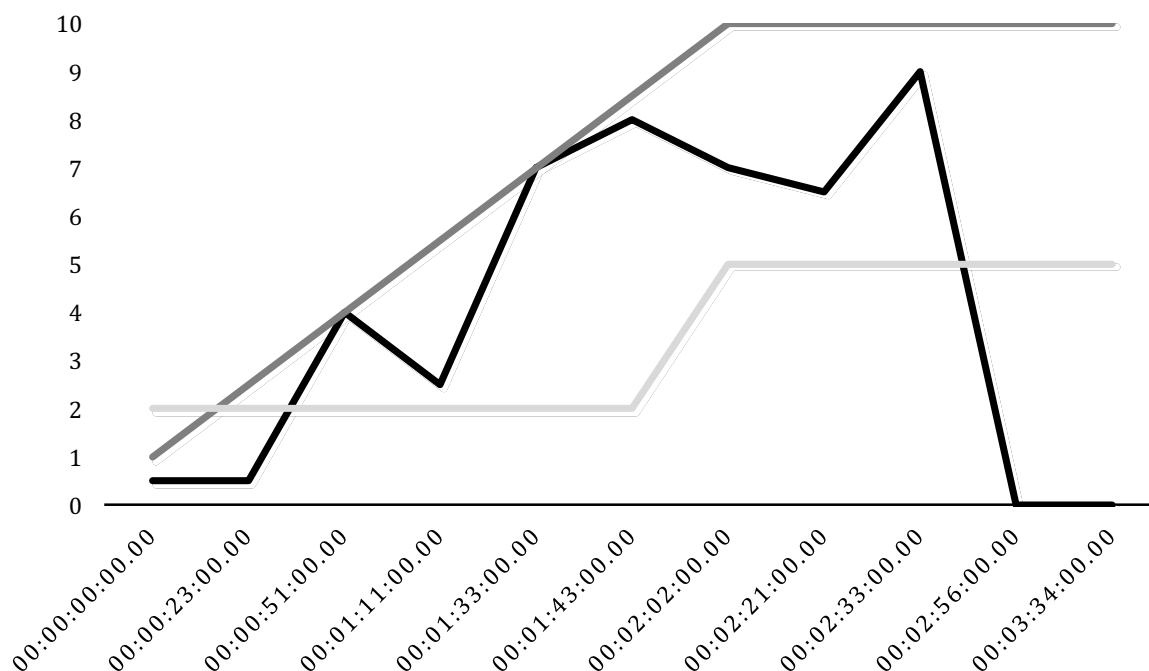
	00:02:16:00.00	00:02:31:06.20	00:02:47:12.40	00:02:56:12.40	00:03:13:12.40
Vln. I					
Vln. II					
Vla. I					
Vla. II					
Vc.					

59 Eksempel 11. Viser hvordan det harmoniske grunnlaget i andre del er fordelt i de forskjellige stemmene, og når (i form at tidskoder) markørene for toneskifte i denne delen oppstår.

I neste kapittel legges det frem hvilken funksjon hovedkomponentene i strykerarrangementet kan ha opp mot filmens dynamiske forløp.

4.4.5 Strykerarrangementets funksjon i forhold til filmens dynamiske forløp

Svart linje representerer filmens dynamiske forløp som vist i kapittel 4.1.2. Mørkegrå linje representerer hastigheten i toneskift, og lysegrå linje representerer mulig bruk av spenning fordelt i de 5 stemmene.



Figur 5. Svart linje representerer filmens dynamiske utvikling (som sett i figur 2), mørkegrå linje representerer hastigheten i toneskift, og lysegrå linje representerer mulig bruk av spenning fordelt i de 5 stemmene.

4.4.6 utfordringene ved arrangering av strykerarrangementet

Mine første tanker for arrangering av strykerarrangementet var å gjenskape ideene fra orgelarrangementet. Jeg syntes det var spennende i orgelarrangementet at de tonale endringene i ostinatet hadde lite å si for den dynamiske utviklingen, men at det var komponenter ved orgelet og klangpedalen i stor grad utgjorde det. Tidlig i prosessen av strykearrangeringen hadde jeg dermed et ønske om å oppnå den samme tendens hos strykerne,

hvor det var andre komponenter enn den rent tonale utviklingen som utgjorde det dynamiske forløpet. Det eneste problemet med dette var at jeg da måtte forholde meg til strykernes tonale særtrekk, noe som da motsa rammeverket for oppgaven. Jeg forsøkte dermed å leke meg med harmonien, først ved å orkestrere ostinatet rett i notasjonsprogrammet Sibelius, og deretter på piano:

Orkestrering rett på Sibelius virker å være en håpløs tilnærming, da lydene er så uinspirerende å høre på. Forflytter meg til pianoet og lager et arrangement der som jeg overfører til Sibelius og stykekvintetten. (Utdrag fra dagbok)

Har kommet frem til et forslag til orkestrering i starten, og et konsept gjennom hele arrangementet. Det starter i tett klang, også brer det seg utover gjennom komposisjonen. Det skjer også små endringer i den tette klangen for hver repetisjon. Tanken er at klangen skal åpne opp samme sted som den åpnes opp i orgelarrangementet. (Utdrag fra dagbok)

Jeg kom raskt frem til et konsept hvor harmonien skulle bre seg ut gjennom arrangementet. Der hvor bruken av drawbars hadde fungert som en dynamisk utvikling i orgelarrangementet – med nye harmoniseringer – skulle dynamikken vokse ved hjelp av harmoni også i strykerarrangementet. Utfordringen jeg møtte med dette var igjen at det ble for 'komponert', og i for stor grad et forsøk på å *fange* ostinatet i et arrangement. Det var ikke lenge før jeg var tilbake til der jeg hadde vært da jeg forsøkte å komponere en melodi som utgangspunkt for de tre arrangement; det ble masete og påtatt. Det løste seg ikke før jeg tok kontakt med min pianolærer Bernt Moen (som har bakgrunn fra klassisk komposisjon og strykekomponering), der han foreslo en måte jeg kunne bruke en rytmisk tilnærming til komponering, og overføre dette til strykekvintetten. Forslaget hans var å ta utgangspunkt i en sequencer sin *random pitch*-funksjon og gi den samme friheten til alle individuelle utøvere i strykekvintetten, hvor de selv kunne velge mellom et sett toner og hvilken påfølgende tone de skulle spille. Til å begynne med var jeg litt skeptisk til denne idéen, da jeg fryktet at jeg ville få for lite kontroll, men jeg gjorde et forsøk:

Snakket med Bernt om "Random Sequence Generator", og å bruke det i en live setting. Dette vil si å gi utøverne frihet til å spille en tilfeldig tone utfra filmen. [...] Denne metoden tillater at stykket kan spilles inn av én og én utøver, da hver utøver skal se på filmen mens de setter an hver av tonene i selv valgt rekkefølge. Ved å spille det inn én og én kvitter man seg også med risikoen av lekkasje i mikrofonene, og det tillater meg å redigere innspillingen i etterkant slik

jeg ønsker det. Det tillater også at jeg kan spille inn en demo av arrangementet ved å spille inn én og én stemme med MIDI mens jeg ser filmen – det eneste med dette er at da mister man hver enkelt av utøvernes estetiske valg av anslag, men om det er åpent for at jeg likevel kan redigere på dette i etterkant av innspilling så har det kanskje ikke så mye å si likevel. (Utdrag fra dagbok)

De rammene jeg satte var at hver utøver fikk tre toner fra ostinatet (dvs. tre toner hver fra det totale antall toner som er i ostinatet når det er kvintharmonisert), bortsett fra cello som fikk to toner. Videre var rammene at hver stemme skulle spilles inn hver for seg, noe som fjerner muligheten for samspill mellom strykerne, men som også fjernet risikoen for lekkasje ved innspilling slik at jeg hadde muligheten til å gå inn og redigere stemmene i etterkant. På den måten ville jeg ha større kontroll på arrangementet – eller produksjonen som det nå kanskje heller hadde blitt. I tillegg kunne jeg nå gjennomføre demoer av dette arrangementet ved å spille inn én og én stemme digitalt. Den første demoen ble fin, men det ble mye dissonans og det låt ganske ensidig da de fem instrumentene i prinsippet hadde fullstendig frihet utover hvilke toner de kunne velge gjennom hele filmen. Dermed valgte jeg å sette noen flere rammer, eller rettere sagt noen markører ved gitte tidspunkt i filmen, som sa noe om hyppigheten til toneskiftene:

Første demo gjennomført. Ble fint, men mye dissonans. Lurer på om jeg skal sette noen flere retningslinjer og rammer for utøverne. Kanskje en veiledning ift. hvor lenge en tone skal ligge, dette kan jo endre seg etter hvert som filmen utspiller seg, og vil kunne bidra til å lage et felles høydepunkt og felles spenning. Kan også være en idé og lage et kart for hvor anslagene skal komme, men at utøveren velger selv hvilken tone som skal spilles. Dette derimot kan komme i veien for utøverens estetiske valg. Jeg tror uansett at jeg må endre på hvilke tones de forskjellige instrumentene skal spille, for å unngå så mye dissonans. Et annet forslag jeg kom på var at av de tre tonene utøverne har å velge mellom (bortsett fra cello), kan det være satt at to av de skal brukes mest, og et av de skal brukes mer sjeldent. Dette kan bidra til at alle har en spenningstone, men at den kommer mer sjeldent hos alle. Kan være interessant å prøve. (Utdrag fra dagbok)

Det ble satt forskjellige markører i arrangementets to deler. I første del hadde instrumentene frihet når det gjaldt hvilken tone de skulle spille og når de skulle spille, men det ble satt én markør som indikerte at toneskiftene nå skulle være hyppigere. Denne markøren ble kalt "Raskere". I arrangementets andre del ble det satt flere markører som indikerte felles

toneskifter, men der instrumentene hadde frihet i valg av tone. Disse markørene ble kalt "Change". Deretter ble andre demo gjennomført med disse nye premissene:

Andre demo gjennomført. Fungerer jo på et vis. Første "Change" varte litt for lenge kanskje. Dessuten blir det fortsatt en del uheldig dissonans, virker litt for tilfeldig hele greien. Det er jo det som er poenget, men det låter veldig tilfeldig. Mulig styrke på anslag også må spille inn i den dynamiske kurven. Det er ikke noe jeg kan gjøre noe med i demoen, om ikke jeg endrer på "Velocity" i etterkant, men om det blir oftere tonebytter og anslagene blir kraftigere opp mot første "Change", kan det bidra til at det blir den større dynamisk utvikling. (Utdrag fra dagbok)

*Ny approach til toner. Begge fioliner og bratsj har de samme fire tonene å velge mellom, mens cello fortsatt har de samme to. I tillegg er det to "sjeldne" toner som hvert instrument bare skal bruke én gang hver ila komposisjonen. Må også gjøre noe med markeringene, men foreløpig er tonene til instrumentene **F Gb Ab Bb C Db**. Har lagt til to flere markører under første "Change", i tillegg til "pust" eller pauser før de fleste av anslagene. Forsøker å lage en tredje demo med disse premissene. (Utdrag fra dagbok)*

Andre demo bar fortsatt preg av en del dissonans som følger av hvilke toner som var tilgjengelig for hvert instrument. Dermed valgte jeg å sette noen flere rammer, eller rettere sagt noen markører ved gitte tidspunkt i filmen, som sa noe om hyppigheten til toneskiftene. Markørene ble satt til de samme punktene i filmen som brukt i orgelarrangementet. Slik jeg ser det har filmen et høydepunkt; før dette høydepunktet ble det satt to markører – "moderat" og "raskere" som indikerte hyppigheten for skiftene. Fra høydepunktet og videre ut filmen satt jeg flere markører merket "Change". Disse indikerte at alle instrumentene ved hver av markørene skulle skifte tone. Dette gjorde jeg for å forhindre at arrangementet ble for ensidig. Dette la grunnlag for de neste demoene:

Tredje demo fullført. Dette fungerte mye bedre. Når jeg spilte inn én og én stemme merket jeg at jeg i mye større grad tenkte tematikk i spillet mitt. [...] Dersom alle hadde samme rekkefølge på tonene, men i forskjellig høyde, tror jeg ikke det vil gi så mange ulike temaer i hver stemme. Jeg merker iallfall selv at jeg tenkte annerledes utfra hvilken omvending instrumentet hadde. Tematikk, aka god stemmeføring, kan være løsningen til at dette skal låte mer naturlig. Dersom jeg legger frem for utøveren at de skal tenke tematikk og muligens sekvensering i spillet sitt, mellom de fire tonene som ikke er spenningstoner (sjeldne), også bruke spenningstonene til variasjon i temaet/sekvenseringen, én gang. Det ene tydeligste problemet med denne demoen

var at jeg merket det ble fort for mye tonebyttning. Det var masete veldig lenge før første Change. Det var idéen med "Raskere"-markøren at det skulle bygge seg mer opp før første Change, men mulig den kom litt tidlig, og at det var for mye tonebyttning under første markør, "Moderat". Det spørs om jeg ikke skal flytte markøren "Raskere" lenger uti låten.

Flyttet "Raskere" fra 00:01:10:18.06 til 00:01:33:02.02, og byttet navn på "Moderat" til "Sakte" for å tydeliggjøre færre skift. Toneutvalget ser nå slik ut:

Violin 1: Db4 – F4 – Gb4 – Ab4 – Bb4 – C5

Violin 2: F3 – Gb3 – Ab3 – Bb3 – C4 – Db4

Viola 1: Bb2 – C3 – Db3 – F3 – Gb3 – Ab3

Viola 2: C2 – Db2 – F2 – Gb2 – Ab2 – Bb2

Cello: Eb1 – F1 (Utdrag fra dagbok)

Fjerde demo gjennomført. Låter fortsatt bedre. Lurer på om jeg skal endre toneutvalget for noen av instrumentene, for det blir fortsatt fort litt masete i første halvdel. I tillegg tror jeg kanskje at jeg må begrense bruken av spenningstonene (sjeldne toner) til fra og med første Change, for de ble brukt opp under første del, og det gjorde at når "Change" begynte, så låt det veldig likt som komposisjonen opp til da, og det var et antiklimaks. (Utdrag fra dagbok)

[...] endrer det til at bratsj kan bruke spenningstonene én gang hver før "Change", og skal bruke de én gang hver etter "Change". Fiolin skal ikke bruke spenningstonene før "Change", men kan bruke de etter "Change". På den måten kan det hende jeg sikrer meg at det blir mindre spenning i første del, men fortsatt noe, og at det definitivt blir spenning i andre del (etter Change). (Utdrag fra dagbok)

Femte demo fullført. Føler det nærmer seg en helhetlig greie. Gjorde en endring underveis; Cello fikk begge spenningstonene å bruke etter "Change". Dette gjorde at endingen mellom første og andre del ble mye større. (Utdrag fra dagbok)

Med de to tonene som nå ble spenningstoner tenkte jeg i større grad tematikk i hver stemme. Dette gjorde meg bevisst på at gode stemmeføringer bidro til at det låt mer autentisk, og er noe som kan legges frem for eventuelle utøvere. Gjennom fjerde og femte demo fortsatte jeg å tilpasse bruken av spenningstonene, slik at hver instrument hadde nøye gjennomtenkte rammer for når spenningstonene *kunne* og *skulle* brukes. En annen endring jeg gjorde var å tilpasse plassering av markørene slik at de bidro til en mer naturlig dynamisk utvikling. Totalt gjorde jeg seks demoer, hvor jeg konkluderte med at den femte demoen fungerte best. Etter hver demo gjorde jeg refleksjoner og endringer i rammen – i tråd med aksjonsforskning som

metode (jf. kapittel 3.3.1 *Innsamling av data*). Disse endringene inkluderte endringer i markørene; pauser/pust før hver av ”Change”-markørene; endring av tonevalg – alle instrumentene kunne velge mellom de samme seks tonene, men hvor to av de var spenningstoner som det var egne regler knyttet opp mot bruken av; cello fikk to ekstra toner – Db & Gb. Jeg satt nye rammer for sjette demo, men kom frem til at det endringene gikk ut over friheten til strykerne i for stor grad.

Har tenkt litt på andre rammer. Istedenfor slik det er nå, hvor hvert instrument har frihet til å spille hvor mange toner de vil innenfor de gitte tonene, men med veiledende rammer for hyppigheten av skifter. Jeg tror heller jeg vil prøve å sette antall toner som skal spilles innenfor de forskjellige markørene, for de forskjellige instrumentene. I tillegg vil jeg ha enda en markør foran ”Raskere”, som indikerer enda en økning i bytte-hyppighet. Byttene blir som følger:

Violin 1: [5 bytter] [3 bytter] [4 bytter]

Violin 2: [3 bytter] [2 bytter] [3 bytter]

Viola 1: [5 bytter] [3 bytter] [4 bytter]

Viola 2: [3 bytter] [2 bytter] [3 bytter]

Cello: [3 bytter] [1 bytter] [2 bytter]

Fet tekst betyr at instrumentet kan benytte seg av spenningstoner. De tre bolkene representerer de tre markørene ”Sakte”, ”Moderat” ”Raskere”. Moderat settes til 00:01:13:00.00 og Raskere settes til 00:01:41:00.00. Etter Change skal begge bratsjer og Cello bruke hver spenningstone én gang hver. Fiolin kan bruke én eller begge spenningstonene én gang hver. (Utdrag fra dagbok)

Sjette demo gjennomført. Første del fungerte ganske fint, eneste problemet var at nesten alle byttene for de forskjellige instrumentene skjedde på samme sted, men det er vel et resultat av at jeg spiller alle instrumentene. (Utdrag fra dagbok)

Hører gjennom de to siste demoene. Det nest siste fungerte best, så tror jeg skal droppe de siste rammene jeg satt, for hvor mange bytter hvert instrument skal ha innenfor hver del, det ble for rotete. Men jeg vil beholde de nye markørene, som gir en pekepinn på hvor hyppige bytter det skal være. (Utdrag fra dagbok)

Før gjennomføringen av sjette demo la jeg til en ekstra markør i første del, som nå bestod av markørene ”sakte”, ”moderat” og ”raskere”. Deretter forsøkte jeg å lage fastsatte rammer for hvor mange ganger hvert instrument i besetningen skulle bytte tone i løpet av hver markør

arrangementets første del. Dette derimot hadde motsatt effekt av det jeg hadde håpet; istedenfor å redusere antall noter spilt samtidig, ble antallet økt. Resultatet ble dermed et arrangement som gir utøverne mye frihet, men med nøye bearbeidede rammer. Det ble stille men levende, med en gradvis oppbygging mot høydepunktet. Bruken av Random Sequence Generator som utgangspunktet sørget for at jeg som komponist beholdt improvisasjon som en sentral del av arrangementet.

Utfordringen ved dette arrangementet ble dermed å finne ut hvordan jeg kunne bruke konseptet ved en Random Sequence Generator for å arrangere for strykere. Med inspirasjon fra aksjonsforsknings-syklusen (jf. kapittel 3.3.1 *Innsamling av data*) – hvor jeg brukte handling, og deretter refleksjon rundt resultatet av handling som utgangspunkt for ny handling – utviklet jeg gradvis rammeverket for strykerne utfra hva som fungert og ikke fungerte.

4.5 Korarrangementet

Det tredje arrangementet er arrangert for firestemmig SATB-kor²⁹. For dette arrangementet har jeg ansett det som nødvendig å transponere opp en liten kvint til fordel for toneleie. Videre i dette kapitlet vil jeg diskutere hvordan jeg anser ostinatet for å være brukt, og hvordan *sekvensering* er fremtredende i arrangementet.

4.5.1 Bruk av ostinatet

Som vist i Eksempel 12 er korarrangementet basert på at de forskjellige stemmene i ostinatet kommer inn etter hver "runde" med ostinat. I denne figuren representerer de forskjellige stemmene (første til fjerde) stemmene i et SATB-format – bass nederst, deretter tenor, alt og sopran.

Eksempel 12. Viser utgangspunktet for hvordan stemmene kommer inn ett hver "runde" med ostinat. 1. stemme = bass; 2. stemme = tenor; 3. stemme = alt; 4. stemme = sopran.

Likevel er det gjort noen endringer for å sørge for å bevare spenningsforløpet og dynamikken. Den mest distinkte endringen vi kan se i Eksempel 13 er at sopranstemmen er endret til å bli et orgelpunkt som holder første tone i fjerdestemme, og den opprinnelige fjerdestemmen er flyttet til tenoren hvor det som var andrestemme utgår. Orgelpunkt er en bra teknikk for å holde på spenningen i arrangementet, da eventuelle tonale endringer vil oppleves som forløsende etter den lange tonen. I et kor hvor det er mange individuelle stemmer tror jeg også

²⁹ Sopran, Alt, Tenor, Bass

at ved å holde den samme tonen så lenge vil det skje små tonale *utskeielser*, noe som kan føre til små disharmonier i korstemmen.

Videre i arrangementet er det også gjort flere kunstneriske valg og variasjoner av denne sekvenseringstendensen. Slik som i de to foregående arrangementene er korarrangementet delt inn i to deler som stemmer overens med filmens dynamikk. Første del er i større grad basert på spenning, mens andre del er mer forløsende.

The image shows a musical score for four voices and an organ point. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The parts are labeled on the left: 'Orgelpunkt' (Organ point), '3. stemme' (3rd voice), '4. stemme' (4th voice), and '1. stemme' (1st voice). The organ point part consists of a single melodic line with a long note value. The three voice parts (1st, 3rd, and 4th) have a similar melodic line, with the 1st voice part being in the bass clef and the others in the treble clef. The 2nd voice part is not shown. The score is divided into two measures by a double bar line, with a repeat sign at the end of the second measure.

Eksempel 13. Viser endring for stemmenes utgangspunkt.

4.5.2 Korarrangementets funksjon i et musikkteoretisk perspektiv

Jeg vil kalle måten ostinatet blir brukt på i første del for *sekvensering*³⁰ – i stedet for for eksempel *kanon*³¹, som kanskje Eksempel 12 kan omtales som – og som frem mot del to blir til ostinatet. Når man bryter opp ostinatet består de to øverste stemmene av to trinnvis identiske melodier. I stedetfor at melodiene er statiske gjennom hele korarrangementet, blir de oppfattet flyttet på tonalt.

³⁰ I musikkteorien er sekvensering eller sekvensdannelse gjentakelse av en tonerække på høyere eller lavere trinn. Sekvenser kan opptre både melodisk (enstemmig), intervallisk og akkordisk, og sekvensleddene kan i prinsippet opptre i hvilken som helst intervallavstand. Sekvens: tonerække. Bjerkestrand, Nils E.. (2014, 14. oktober). I Store norske leksikon. Hentet 19. april 2018 fra https://snl.no/sekvens_-_tonerække.

³¹ En kanon er en form for sang hvor linjene blir sunget flere ganger. Kanonen går ut på at én eller flere personer blir med i sangen på et senere tidspunkt, noe som gjerne fører til at to linjer overlapper hverandre. Kanon: musikkstykke. (2014, 30. april). I Store norske leksikon. Hentet 18. april 2018 fra https://snl.no/kanon_-_musikkstykke.

Eksempel 14 viser hvordan melodien i ostinatet blir anvendt i første del dersom vi tenker oss at ostinatets fjerde og øverste stemme har det som er den opprinnelige melodien. Denne blir representert av firkantede noter og repeteres av altstemmen to ganger gjennom de første 5 taktene. I 6 takt blir melodien *sekvensert* ved at den oppstår en oktav lavere (representert av trekantede noter) i tenorstemmen, og i takt 8 blir den sekvensert av alten ved at den flytter seg en kvint ned (representert av trekantede noter). Alt dette mens sopranstemmen holder orgelpunktet.

1
00:00:00:00.00 2 3 4 5

Sopran

Alt

□ = opprinnelig melodi ▽ = sekvensering oktav ▽ = sekvensering kvint

00:01:54:00.00

6 7 8 9 10 11 12

S.

A.

T.

B.

Eksempel 14. Viser del 1 av arrangementet. Firkantede noter representerer opprinnelig melodi; trekantede noter representerer første sekvensering; trekantede noter representerer andre sekvensering.

I takt 10 kan vi se en annen endring i forhold til ostinatet; basstemmen har forskjøvet ostinatets fjerde stemme i de første to taktene, og lander på ”ostinatets første takt” først i takt 12 av arrangementet. Dette valget bidrar til å skape en spenning også i bass, siden harmonien, i forhold til slik det er i ostinatet, endres. Etter takt tolv fortsetter orgelpunktet i

sopranstemmen mens de tre andre stemmene opphører, og etter dette følger del 2. Dermed kan tolvte og siste takt oppleves som *avspennende* i den grad det ikke er før dette at ostinatet er fullstendig.

2

00:02:02:00.00

2

13 14 15 16 17 18 19 20

S.

A.

T.

B.

00:03:35:00.00

21 22 23 24 25 26 27 28

S.

A.

T.

B.

Eksempel 15. Viser del 2 av arrangementet.

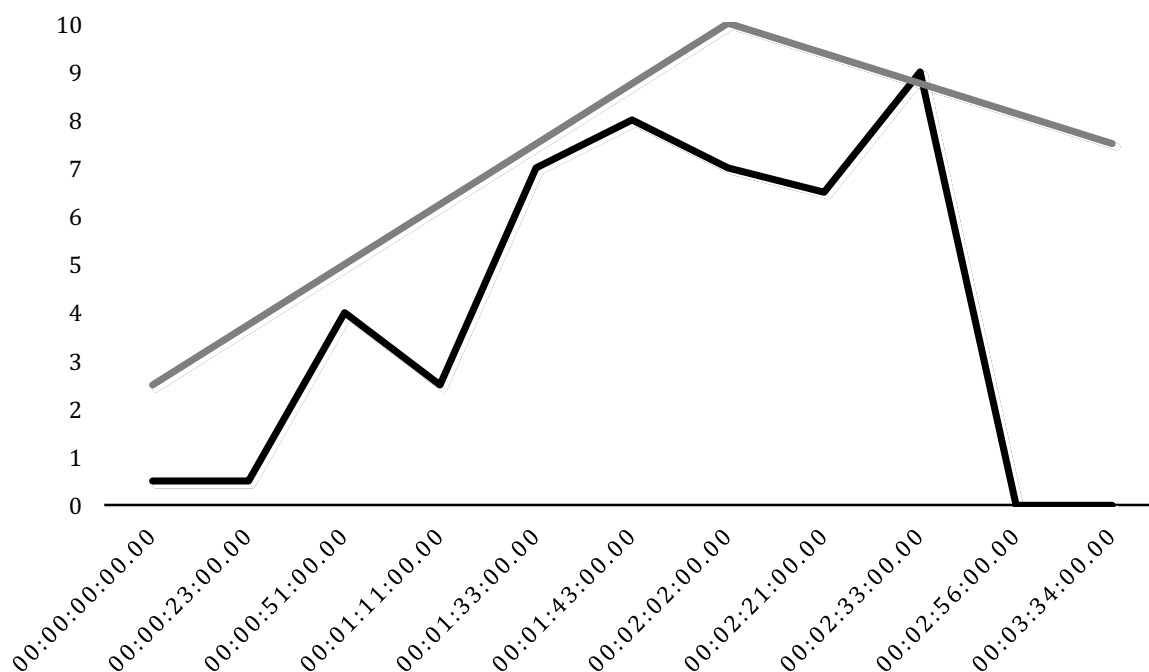
Som nevnt tidligere har alle arrangementene et fokus på å gi utøver eller dirigent en grad av frihet, og i dette arrangementet er den friheten illustrert ved en hyppig bruk av *fermate*. Gjennom andre del av arrangementet kommer ostinatet i sin opprinnelige form to ganger, men med én variasjon – bass-stemmen synger en E istedenfor H i ostinatets første takt. Dette

bidrar til variasjon, men er også et forløsende element da E i denne tonearten er en mer diatonisk basstone enn H (tonen H indikerer at tonearten er frygisk, som igjen er en kirketoneart som i denne sammenheng kan sies å ha utspring fra tonearten G dur, hvor da E moll blir parallelltonearten).

I neste kapittel legges det frem hvilken funksjon hovedkomponentene i korarrangementet kan ha opp mot filmens dynamiske forløp.

4.5.5 Korarrangementets funksjon i forhold til filmens dynamiske forløp

Svart linje representerer filmens dynamiske forløp som vist i kapittel 4.1.2. Mørkegrå linje representerer antall stemmer. For visualiseringens skyld er hver stemme gitt verdien 2,5.



Figur 6. Svart representerer filmens dynamiske utvikling (som sett i figur 2), mørkegrå linje representerer antall stemmer. For visualiseringens skyld er hver stemme gitt verdien 2,5 siden grafens Y-akse viser verdien 1-10 og koret har fire stemmer.

4.5.6 utfordringene ved arrangement av korarrangementet

Korarrangement var utfordrende. Det mest sentrale problemet ved dette arrangementet tror jeg var at siden kor ligger såpass langt unna mitt fagfelt ble det første arrangementet jeg forestilte

meg basert på en upresis forestilling om hvordan et kor låter. Det var dermed vanskelig å holde et kunstnerisk nivå uten å føle at arrangementet falt utenfor min kompetanse:

Vurderer hvordan jeg skal bruke rytmiske teknikker til å arrangere for kor. Veldig utfordrende, for føler at det blir veldig påtatt. [...] det handler jo egentlig om at jeg skal bruke min fagkompetanse for å arrangere for klassiske besetninger. Dermed føles det ikke unaturlig å skulle gjøre det som er intuitivt for meg. (Utdrag fra dagbok)

Likevel visste jeg fra de to forgående arrangementene at intuisjonen var det beste virkemiddelet. Dermed startet jeg arrangementet med å gjøre noen spontane, intuitive valg:

Jeg har spilt litt nå, vurderer å gjør en slags topptone-greie, der C alltid ligger øverst også blir ostinatet spilt ganske tro mot originalen. Mulig jeg skal hive inn Bb i bassen som et høydepunkt. (Utdrag fra dagbok)

Har spilt et forslag til korarrangement på flygel. Sopran synger en topptone som ligger gjennom hele, mens de tre andre stemmene synger ostinatet. Annerledes for dette ostinatet er at ved høydepunktet synger bassen, istedenfor bare F – Eb, en Bb – dette er veldig forløsende! I tillegg, ved det punkt beveger sopranen opp en halvtone og synger ostinatet. (Utdrag fra dagbok)

De første idéene jeg hadde for korarrangementet var jeg overbevist om var solide idéer, som låt veldig bra på flygel. Selve arrangeringen gjorde jeg ved å lage en demo, slik som tidligere. En utfordring ved dette, derimot, er igjen det med lyddesign som en viktig kilde for inspirasjon. Lyden av koret som var tilgjengelig i musikkredigeringsprogrammet Logic Pro X var veldig lite inspirerende å høre på, og fikk arrangementet som låt bra på piano til plutselig å høres kjedelig ut:

Har skrevet det inn i Logic, låter veldig flatt og kjedelig, men det er vel som forventet av MIDI-kor. Dynamikken jeg fikk til i piano var veldig fint, tror jeg vil prøve å få til lignende i koret. Vanskelig å beskrive hvordan det låt, men det er vel kanskje det at sustainen i kor er konstant, mens på piano fader det ut – også det blir mye mer naturlig fremført på piano for min del. (Utdrag fra dagbok)

Korarrangementet låt kjedelig når jeg førte det inn i Logic Pro X, så idéen min da var om jeg skulle forsøke å få til en piano-effekt på koret, siden pianoet sitt uttrykk fungerte så bra. I så fall var jeg tilbake til tanken om å bruke korets særpreg som en sentral del av arrangementet – men igjen ville jeg tråkket utenfor rammene:

Nå har jeg grublet, hatt pauser og grublet igjen, og kommet frem til at den tilnærmingen jeg har til kor-arrangementet nå er utrolig utfordrende. Grunnen til det, tror jeg, er fordi jeg prøver å lage et standard kor-arrangement, typ klassisk tilnærming. Men jeg er jo ikke klassisk skolert, men rytmisk. Dermed tenker jeg heller i de banene at ”dersom dette ikke var en masteroppgave og jeg ikke hadde noen rammer, men valget mitt var at jeg ville ha et kor-sound på denne filmen, hvordan ville jeg gått frem?” For meg virker svaret da åpenlyst – jeg ville improvisert det frem gjennom produsering. Den røde tråden jeg merker her nå er at orgelarrangementet kom fra en improvisert økt, styrkearrangementet kom fra en improvisatorisk tilnærming, så det kan virke som at kor-arrangementet må gjøre det samme. (Utdrag fra dagbok)

I det jeg forsøkte å belage meg på korets særpreg oppdaget jeg at jeg ville trekke over utenfor oppgavens rammeverk. Jeg bestemte meg dermed for å holde meg til den intuitive og improvisatoriske tendensen som var gjennomgående i de to foregående arrangementene, men hvordan improviserer man frem et korarrangement? Det første steget var anskaffelsen av bedre kor-samples slik at det i det minste låt mer autentisk:

Uuuuuutrolig utfordrende å skulle lage et korarrangement basert på egen kompetanse. Det er så mye tradisjon og stilriktighet inne i bildet som må være på plass for at det skal låte ordentlig, at jeg blir veldig i tvil på min egen evne. Dessuten er det stor forskjell mellom å arrangere på piano og faktisk høre resultatet når man setter det inn i Logic. Det må selvsagt en del prosessering til for å få det til å låte bra, spesielt når man bruker standardlydene fra Logic. Det hjalp forøvrig å skaffe nye samples som låter bedre. Men likevel, produksjonen er så som så, men et korarrangement er så mye mer enn det ferdige produktet; det tonale eller tekniske virker å spille veldig mye inn! (Utdrag fra dagbok)

Merker at jeg har lite erfaring med å arrangere for kor, sånn rent teknisk. Merker også at med én gang jeg møter motgang så blir jeg veldig i tvil på mine egne evner. Noe av det vanskelige er nok at i prinsippet så fungerer jo alt, men det skal en del til for at det høres profesjonelt ut. Må gruble litt. (Utdrag fra dagbok)

Prøver meg på å gjøre noe som har tettere harmoni og mer spenning. Har forsøkt å holde meg til tonene som eksisterer i ostinatet og lage noe spennings-greier som flytter på seg, men det endte opp i en kor-progresjon basert på de tonene. Kanskje det kan være en første del av arrangementet, også kommer ostinatet inn mot slutten. (Utdrag fra dagbok)

Har ført inn det første skiftet. Det kan fungere. Blir litt annerledes enn ostinatet, men tror at dersom jeg tenker at jeg skal holde basstonen lik, mens harmonien i ostinatet endrer seg så kan

det være innafør. Det er uansett mye deiligere å høre forskjellig harmoni i koret. Jeg er ikke dyktig nok i korarrangering til å gjøre et slik samtidsverk basert på et repeterende ostinat. Dette derimot føler jeg er mer i tråd med slik jeg pleier å skrive musikk – sterkt preget av harmoni.

(Utdrag fra dagbok)

Dette er umulig. Står ikke i stil med filmen. Har fortsatt å jobbe med harmoni på piano og ført inn i Logic. Aner virkelig ikke hvordan jeg skal angripe dette. (Utdrag fra dagbok)

Som utdragene fra dagboken viser over var jeg korarrangementet i større grad enn i orgelarrangementet og strykerarrangementet i tvil om hvordan jeg skulle angripe korarrangementet. Harmonikk virket lenge å være en riktig tilnærming siden dette er noe jeg er opptatt av i mitt personlige uttrykk som musiker, jeg valgte å se tilbake på den første idéen og forsøke å kombinere denne med harmonikk:

Vurderer om jeg skal bruke modal interchange som utgangspunkt for korarrangementet.

(Utdrag fra dagbok)

Blås i modal interchange, jeg må holde meg til den opprinnelige idéen. Blir mye frem og tilbake her, men tror jeg har blitt ganske blind på alt. (Utdrag fra dagbok)

Vil forsøke å gå tilbake til det første utkastet for kor, hvor sopranen holdt et orgelpunkt og ostinatet går under. Nå derimot, vil jeg forsøke å leke mer med harmoni slik jeg gjorde i siste utkast. (Utdrag fra dagbok)

Har spilt litt på det på piano, blir jo veldig likt, men kan kanskje gjøre små endringer i harmonien. (Utdrag fra dagbok)

Ikke store endringene i harmonien likevel. Slik det er nå er det vanskelig å gjøre dette uten at det får veldig stor oppmerksomhet virker det som, sikkert noe å gjøre med at hele arrangementet er så seigt. (Utdrag fra dagbok)

Helt sjukt vanskelig å arrangere for kor til denne filmen iallfall. Ligger veldig langt unna min komfortsone, og føler dessuten at jeg ikke har kompetanse til det. Vanskelig å stå inne for resultatet. Det er så mye mer enn bare lyden av koret, men det er alle teknikkene som utgjør sounden. (Utdrag fra dagbok)

Til tross for at harmonikk lå som et naturlig element for meg å jobbe ut i fra, var det utfordrende å trekke inn harmoni i den opprinnelige idéen jeg hadde for korarrangementet, så til slutt bestemte jeg meg for å se fullstendig bort fra noe som helst rytmisk ramme, og gjorde

det som føltes naturlig for meg. Som jeg hadde grublet på tidligere om hvordan jeg ville forholdt meg til arrangementet om jeg ikke hadde hatt noen rammer å forholde meg til, ville jeg improvisert gjennom ”produksjon” på Logic Pro X. Det føltes den gang på en måte ikke pålitelig for oppgaven å gjøre det på den måten, for i tåken av rammer og retningslinjer var det ikke lett å være rasjonell og stole på at min egen kompetanse var forankret i min utdanning og kunnskap. Etter å ha sett bort fra rammene jeg satt meg gikk arrangeringsprosessen relativt fort. Basert på den første idéen jobbet jeg meg gjennom arrangementet, med et mål om å følge filmens dynamikk.

Har endret oppbygningen helt. Nå er det kun topptonene som ligger fra starten, så kommer alt inn med ostinat et par ganger, før tenor dubber en kvint under. Når bassen kommer inn, har den byttet om på tonene i stemmen, dette føler jeg skaper en uforventet spenning. Også bygger det hele seg opp til høydepunktet, og det er ikke før dette at vi får hele ostinatet. Det synges bare et par ganger før vi er tilbake til kun topptonen i sopran, og ostinatet kommer noen ganger, men svakere, i slutten. Dermed blir det en slags dynamikk som starter veldig enkelt med noen referanser til ostinatet, deretter kommer ostinatet, også slutter det på samme vis med enkel topptone og referanser til ostinatet. Funker ganske greit syntes jeg, men dette blir helt uten noe klassiske teori eller konsept da. (Utdrag fra dagbok)

Merker at det har vært deilig med en pause fra arrangementen. Blir veldig mye på én gang når man må være kreativ. Litt som Viktor Frankl skriver om paradoksal intensjon. Tror jeg sier meg ferdig med det arrangementet. Kjenner meg fornøyd nok. Det hadde vært deilig å spille inn med skikkelig kor óg! (Utdrag fra dagbok)

Til tross for alle forsøkene ved å aktivt koble på rytmiske elementer, var det den første og intuitive idéen jeg hadde til korarrangementet – og en intuitiv bearbeiding av den idéen – som utgjorde korarrangementet. I det siste utdraget fra dagboken nevner jeg Viktor Frankl og *paradoksal intensjon*. Dette begrepet beskriver en hverdags erfaring som går ut på at det en prøver å oppnå gjerne ender opp i det stikk motsatte, men som Frankl har videreført til psykiatrien som en måte for mennesker med fobier å overkomme disse problemene på, ved å bevisst prøve å oppnå det motsatte av det de ønsker. På samme måte kan man anse at det å *måtte* være kreativ kan føre til at man ikke presenterer å være kreativ. Dermed kan man tenke seg at ved å prøve å *ikke være* kreativ, kan man muligens presentere å være kreativ.

5 AVSLUTNING

5.1 Drøfting og konklusjon

Før jeg forsøker å besvare problemstillingen, hvordan jeg kan bruke min rytmiske tilnærming til komposisjon for å arrangere for klassiske besetninger til bruk i film, vil jeg drøfte rundt legitimeringen av denne oppgaven.

Bakgrunnen for valg av tema er at jeg har et inntrykk av at i filmmusikk er bruken av klassiske besetninger svært fremtredende, og som skapende musiker gjør dette at jeg føler meg begrenset i tanken på å selv oppnå lignende uttrykk ved bruk av klassiske besetninger for bruk i film. Denne begrensningen har utgangspunkt i at klassisk musikk er tilknyttet en lang tradisjon, så derfor brukes filmmusikk – som er en nyere plattform for musikkuttrykk, i og med at den oppstod på starten av 1900-tallet (jf. kapittel 2.4 *Musikkens funksjon i film*) – som en konkret kobling mellom rytmisk og klassisk musikk. Dermed kan denne begrensningen fort avvises ved – som jeg nevnte innledningsvis i denne oppgaven – å se at å komponere filmmusikk, og bruke klassiske besetninger i prosessen, er utbredt også hos komponister med rytmisk bakgrunn. Dette gjør at jeg trekker slutningen at det ikke er fremmed for komponister med rytmisk kompetanse innenfor komposisjon å skulle kunne benytte seg av klassiske besetninger. Som vi har sett i kapittel 2.5 *Moderne filmkomposisjon* finnes det eksempler hvor filmkomponisten ikke er den som dirigerer eller arrangerer for de klassiske besetningene, men fokuserer på lyddesign og bruker aktivt elektroniske verktøy for å oppnå sitt uttrykk. Det uttrykket de klassiske besetningene tilbyr kan da ofte bli *farger* i en ellers elektronisk preget komposisjon – heller at den klassiske besetningen som er hovedfokuset i komposisjonen. Som det også fremstår i kapitlet får vi et inntrykk av at tilnærmingene til bruken av klassiske besetninger ikke er enstydig, og er noe som videre gir meg grunnlag for slutningen min om at det ikke er fremmed for komponister med rytmisk kompetanse innenfor komposisjon å skulle kunne benytte seg av klassiske besetninger. Innledningsvis henviser jeg til Jonny Greenwood og Thomas Dybdahl som to rytmiske musikere som benytter seg av klassiske besetninger til bruk i filmmusikk, men her kan det sies at disse er mer etablerte musikere og komponister med en breiere erfaring enn det jeg har. Likevel er det rimelig å påpeke at de også har startet et sted, så slik sett vil denne oppgaven kunne ansees som *et første møte* med arrangering for klassiske besetninger for bruk i film.

Jeg vil påstå at den elektroniske utviklingen har spilt en stor rolle på komposisjonsfeltet, da den tillater flere å benytte seg av det uttrykket en finner hos klassiske besetninger, gjennom bruken av digitale *samples*³². Slike samples fritar komponisten kravet om å ha kunnskap om artikulering og terminologi for hvert spesifikke instrument i besetningen, og åpner opp for at komponisten kan spille inn besetningen digitalt og eventuelt justere artikuleringen i etterkant av innspillingen. Ved å benytte seg av dette er dermed komponering for klassiske besetninger begrenset kun til de med et musikalsk talent – og villighet til å betale det som det koster for slike samples. Videre spørsmål (som jeg ikke planlegger å svare på i denne oppgaven) en kan stille seg derimot, er i om tilgjengeligheten av slike samples tilbyr – og potensielt mangelen på komposisjonskunnskap for de gitte besetningene hos komponisten – skaper redusert kvalitet i sluttproduktet (i et tradisjonelt perspektiv), eller om det heller gir en uskolert musiker muligheten til å lage musikk med et uttrykk som opprinnelig er forbeholdt de skolerte, og med det bidrar til å utvide uttrykksformen.

I kapittel 2.5 *Moderne filmkomposisjon* la jeg frem et grovt bilde på hvordan et utvalg filmkomponister forholder seg til den teknologiske utviklingen, og hvordan elektroniske verktøy spiller en viktig rolle i komposisjonsprosessen. Et av disse rollene er bruken av demoer, eller *mockups*, som tillater komponisten å ha 100% kontroll på hvordan det ferdige verket låter, ved at lyddesign har blitt en viktig del av det å komponere filmmusikk. Mockups sin funksjon er i utgangspunktet å gi regissøren et realistisk innblikk i filmkomponistens visjon. Lydproduktene som er vedlagt denne oppgaven er tenkt å skulle ha den samme funksjonen, og er mockups for hvordan arrangementene kan brukes til filmen.

Videre vil jeg rette fokuset mer inn mot problemstillingen. Siden denne oppgaven er et *første møte* med arrangement for klassiske besetninger, mener jeg det er sentralt å inkludere drøfting rundt hvilke utfordringer som har oppstått – og hvordan jeg har løst de utfordringene – når jeg drøfter hvordan jeg har brukt rytmisk tilnærming til komposisjon for å arrangere for klassiske besetninger til bruk i film. Vi har nå gjennom de siste sidene sett – ved bruken av noteeksempler, grafer og andre figurer, samt gjennom refleksjon – hvilke tilnærminger fra rytmisk komposisjon som er fremtredende i arrangementene, hvilke utfordringer som oppstod under arrangeringsprosessen og hvordan disse utfordringene opplevdes av meg som arrangør.

³² Sampling: musikk. (2012, 9. mai). I Store norske leksikon. Hentet 22. april 2018 fra https://snl.no/sampling_-_musikk.

I den verkanalytiske tilnærmingen til arrangementene ser vi at for orgelarrangementet var det bruken av *drawbars* og *klang* som var de mest fremtredende rytmiske teknikkene. I strykerarrangementet var det bruken av *random pitch generator* som utgangspunkt fra en *sequencer*, og for korarrangementet var det *sekvensering* som var den tydeligste rytmiske teknikken. Gjennomgående i alle tre arrangementene kan vi se at fremtreden av *intuisjon* og *improvisasjon* er de tydeligste linkene til et rytmisk fagfelt. Det interessante her er å se hvordan det intuitive/improvisatoriske ved rytmisk komponering har spilt en viktig rolle, til tross for at jeg da jeg startet denne oppgaven var forberedt på at de ferdige arrangementene i stor grad skulle ligne på gjennomarrangerte verk basert på en gjennomgående melodi. I stedet lagde jeg et ostinat hvor arrangementene oppfordrer utøveren til å forholde seg intuitivt til musikken. Innledningsvis i denne oppgaven skriver jeg at det er et gjennomgående mål for prosessen å opprettholde en intuitiv holdning til komposisjon, med et ønske om å skape en stemning og uttrykk i musikken, men jeg så ikke for meg at flere av utfordringene i større grad skulle ligge i mine forventninger til resultatet og dermed også arrangeringsprosessen; jeg tror denne forventningen til hvordan jeg så for meg resultatet som gjennomarrangerte verk kan ha hatt en påvirkning på arrangeringsprosessen.

En annen utfordring har ligget i nødvendigheten av å måtte være kreativ og prestere, og i det å skulle samle inn data. En gjennomgående tendens for arrangementene er hvordan den første idéen, eller den første tilnærmingen, til arrangementen er det som blir utgangspunktet for det ferdige produktet. Videre ser man tendensen av økte utfordringer for hvert arrangement. Dette byr på tvetydig informasjon og potensielt feil i sammenstillingen³³. Det kan ha seg slik – som jeg nevnte innledningsvis i denne oppgaven – at jo lenger unna mitt kompetansefelt jeg kommer, jo større utfordringer opplever jeg ved arrangementen for den gitte besetning. Imidlertid kan det også være tilfellet at min egen kunnskap om oppgavens rammeverk i forkant av arrangementen – om hvordan hvert arrangement skulle basere seg på en rytmisk kompetanse; om hvordan arrangementene ville bli analysert i retrospekt – førte til at jeg i arrangeringsprosessen forsøkte å aktivt bruke ”rytmisk kompetanse” for å bidra til at det ble generert data. I refleksjonene rundt arrangeringsprosessen derimot nevner jeg dette som et

³³ *Feil i sammenstillingen* er en oversettelse fra det engelske uttrykket *fallacy of composition*. Fallacy of composition. (n.d.). Dictionary.com Unabridged. Hentet 20. april 2018 fra Dictionary.com website <http://www.dictionary.com/browse/fallacy-of-composition>

avgrensede problem, hvor det å ikke henge seg opp i disse rammene er nødvendig for å oppnå et arrangement jeg kan stå inne for.

Orgelarrangementet viste seg å være et veldig naturlig arrangement for meg å gjøre, og i møte med strykere og kor merket jeg i større grad utfordringene det er å skulle arrangere for mer ukjente besetninger. I drøftingen av denne oppgaven har det gått opp for meg at der det slutter å bli bearbeiding av et intuitivt uttrykk, men et forsøk på å gjøre noe som er stilriktig, så faller hele prosessen sammen. I et realistisk scenario hvor jeg skulle lage musikk til film og skulle bruke klassiske besetninger, ville jeg nok kanskje ikke satt så strenge rammer i form av ostinat og besetning. Det er tydelig at den intuitive og improvisatoriske faktoren her spiller en viktig rolle, da også ostinatet i seg selv oppstod intuitivt på orgel i en improvisatorisk økt. I arrangeringen av ostinatet til andre besetninger sluttet det å bli intuitivt, og fokuset falt på å holde seg innenfor rammen man hadde satt seg. Der det løste seg for arrangementene var der jeg lot min *tause kunnskap* ta overhånd og gjøre det som føltes riktig. Likevel var det en betydelig ramme å sette i en slik oppgave, og en spennende begrensning å ha som komponist. En kan kanskje omtale et slikt rammeverk som en utfordring av ens komfortsone, og en mulighet for å potensielt utvide ens musikalske sans.

Film er også omtalt i problemstillingen, så det er spennende å vurdere hvilken funksjon arrangementene har for filmen. Felles for arrangementene er at under arrangeringsprosessen har det som regnes som filmens høydepunkt fungert som det punktet arrangementene skulle bygges seg opp mot. Etter høydepunktet var valgene for hvordan musikken skulle oppføre seg ikke enstemmig. Orgelarrangementet holder på intensiteten en stund før de bygger ned i intensitet, og dermed følger filmen – som ender opp i en skyfri stjernehimmel. Strykearrangementet, derimot, holder samme intensiteten fra høydepunktet og helt ut. Dette skaper en slags spenning ved at musikken, istedenfor å følge filmen, holder intensiteten oppe. Ut over dette høydepunktet er det i utgangspunktet et fravær av et tydelig dramaturgisk forløp i filmen, og det var slik sett vanskelig å følge filmens utvikling under arrangeringsprosessen. Det var ikke før etter første arrangement var lagd at jeg følte filmen fikk en dramaturgisk utvikling, og denne dramaturgien omhandlet skyene og hvordan de virket å vokse gjennom filmens forløp. Filmene var altså laget uten noe påtenkt dramaturgisk forløp, men sammensatt på grunnlag av stemningen den gav. Det som er interessant å se her, er at musikken skapte dramaturgi i filmen, heller enn å følge noe dramaturgisk forløp. Dette syntes jeg er et

interessant utslag som viser hvor viktig musikkens funksjon i film kan være. Det vil nok si at det eksisterer et antall parallelle dramaturgiske forløp i en film, og at musikken har mulighet for å underbygge hvilken av disse forløpene publikum skal følge med på. Her vil jeg dra en parallell til det utdraget jeg i kapittel 2.4 *Musikkens funksjon i film* tar opp fra Cohen (2001), hvor hun skriver at den emosjonelle assosiasjonen generert av musikken knytter seg automatisk til det visuelle fokuset eller fortellingens underforståtte tema, og siden filmens innhold forsørger musikkens emosjonelle objekt, bidrar også filmen til objektets emosjonelle opplevelse under musikkens tilstedeværelse (ibid.:250). Jeg vil også trekke inn et sitat fra Karlin & Wright (2013) som underbygger opplevelsen jeg har at musikken har mulighet til å skape et dramaturgisk hendelsesforløp:

In documentaries, there may be no script, but simply a conceptual story line based on research of that subject. The structure and editing is then opportunistic, taking advantage of beautiful camera shots and chance action that occurs. Assembling the film can be instinctive and artistic rather than preplanned to be expository and storytelling. This puts the music in the position of unifying many different sequences of shots, while simultaneously delineating and giving form to what sometimes comes across in documentaries as a rather nondramatic, evenly stressed series of scenes. At best, successful scoring turns documentary footage into meaningful and varied sequences. (ibid.:181-182)

Karlin & Wright beskriver hendelsen hvor musikk gir filmen mening som ikke før var der, som et tegn på en vellykket komposisjon. Kombinert med Cohen sin argumentasjon, og min egen opplevelse, vil jeg si at arrangementene definitivt fungerer som filmmusikk.

I forsøket på å besvare problemstillingen – *hvordan kan jeg anvende min rytmiske tilnærming til komposisjon for å arrangere for klassiske besetninger til bruk i film?* – på bakgrunn av den drøftingen jeg nå har gjort, vil jeg si at improvisasjon og intuisjon er de tydeligste faktorene som har utspring fra rytmiske tilnærmingen til komposisjon. Intuisjon og improvisasjon i arrangeringsprosessen var underbevisst rytmiske komponenter som ble fremtredende i alle arrangementene. De største utfordringene – som i denne oppgaven oppstod i møte med klassiske besetninger – var at forkunnskap rundt rammeverket og en forutinntatt idé om hvordan resultatet skulle låte bydde på potensielle usannheter for en oppgave som skulle vurdere kunstneriske valg – gjennom mulig påtatte valg i arrangeringsprosessen. Likevel ser vi gjennom dagboken at det var nødvendig med en avstand fra idéen om et rammeverk, for å

opprettholde en intuitiv holdning til arrangementen. Derimot vil jeg påstå at tendensen av økte utfordringer hos strykerarrangementet og korarrangementet i forhold til orgelarrangementet, er som følge av at jeg har vært bevisst på oppgavens rammer. Dermed kan man argumentere at ved å forholde seg til stilriktighet innenfor en klassisk tradisjon, vil man som rytmisk komponist potensielt åpne opp for de utfordringene det er å arrangere stilriktig uten forkunnskap om stilen. Når man da skal arrangere for en klassisk besetning uten mål om å holde det stilriktig, er det viktig å holde seg adskilt fra de klassiske tradisjonene. Dette ser vi også utfra filmaspektet, at ved forsøk på å komponere noe som skulle bidra til det dramaturgiske forløpet filmen – til tross for sin relative tilstedeværelse – mistet filmen essensen sin (diegetisk, ikke-diegetisk. jf. kapittel 2.4 *Musikkens funksjon i film*), men ved å holde seg intuitivt rettet til komponeringen oppstod det er dramaturgisk forløp i filmen som ikke var der fra før. Avslutningsvis ser jeg det dermed riktig å referere til et tidligere sitat i oppgaven:

[...] I dropped about 92 percent of the music he had done because in each instance where we would put the music in, we lost the 'documentary' flavor of the film. It began to sound like we were trying to tell the audience something rather than immerse them in something that was really happening. - James Goldstone (Karlin & Wreight 2013 s. 181).

5.2 Avsluttende refleksjoner og videre forskning

Målet for denne oppgaven var å kartlegge utfordringene som oppstår i en rytmisk musikers møte med klassiske besetninger, og gjennom egen erfaring ved arrangement for gitte klassiske besetninger bevisstgjøre seg på de kunstneriske valgene som ble tatt. Grunnlaget for valg av dette temaet baserer seg på mitt eget ønske om å kunne arrangere for klassiske besetninger, kombinert med min fasinasjon av filmmusikkens helt spesielle funksjon i film. Jeg opplever at jeg i skrivende stund har fått en større forståelse for hvorfor musikk har den funksjonen den har, og sitter igjen med en helt konkret erfaring og opplevelse av hvordan musikk bidrar til å forme filmens dramaturgiske utvikling. Dette gir meg mer innsikt for den innflytelsen en filmkomponist har for filmen – og gitt meg en større respekt for filmkomponisten sin rolle – i tillegg til å skape mersmak for virket som filmkomponist. Denne oppgaven har også gitt meg muligheten til å komponere for en besetning helt fremmed for mitt fagfelt, innen for strenge rammer – noe som i seg selv er en utfordrende og tidvis frustrerende oppgave. Hadde det ikke

vært for denne oppgaven tror jeg motgangen jeg møtte ved enkelte tilfeller i arrangeringsprosessen ville satt en stopper for arrangementen, og jeg hadde ikke holdt motet oppe og slitt meg gjennom de utfordrende stundene ved prosessen. Muligheten for å gjennomføre disse arrangementene har ført med seg et mer nyansert bilde for hvordan man kan forholde seg til det uttrykket klassiske besetninger tilbyr, og en åpenhet for å arbeide i skillelinjene mellom klassisk og rytmisk musikk.

Innledningsvis i denne oppgaven nevnte jeg noen andre tilnærminger man kan ta til denne typen oppgave. En interessant måte å angripe dette på kunne vært gjennom kvalitative intervju av komponister som jobber i skillelinjene mellom rytmisk og klassisk, eller kanskje en komparativ studie av et utvalg etablerte filmkomponister, hvor jeg analyserer deres musikk opp mot klassiske standardverk. En annen måte kan være å studere moderne filmkomposisjon for å se hvilken rolle klassiske besetninger spiller for deres uttrykk. På bakgrunn av det jeg har lært i gjennomføringen av denne oppgaven, ville jeg for videre forskning anbefalt å lage et rammeverk som er mer tilspisset enn det denne oppgaven er basert på. Vi ser i konklusjonen av denne oppgaven at intuisjon og improvisasjon er de to viktigste komponentene ved rytmisk komposisjon for arrangementene i denne oppgaven, så et rammeverk for videre forskning kan for eksempel omhandle å arrangere ett arrangement med en gitt fremmed besetning, for en film med en tydelig dramaturgisk utvikling. Dette vil potensielt åpne opp for å gjøre en grundigere kvantitativ analyse av verket, og i større grad basere forskningen på faglig litteratur, da det ikke trenger i like stor grad å basere seg på en hermeneutisk vinkling. En slik oppgave vil da bli enda mer konkret, men for å beholde et autoetnografisk perspektiv på det, vil jeg oppfordre til å benytte seg av dagbok som metode for å kartlegge det utfordringene som oppstår underveis. Dette kan bidra til å gi et breiere innblikk i prosessen ved å arrangere for klassiske besetninger som rytmisk skolert musiker.

LITTERATURLISTE

Nettsider

Arrangement: musikk. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 21. april 2018 fra https://snl.no/arrangement_-_musikk.

Clonewheel-organ. (n.d.). Hentet 19. april 2018 fra <http://www.yourdictionary.com/clonewheel-organ>

Dissonans. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 20. april 2018 fra <https://snl.no/dissonans>.

Dramaturgi. Leinslie, Elisabeth & Arntzen, Knut Ove. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 18. april 2018 fra <https://snl.no/dramaturgi>.

Fallacy of composition. (n.d.). Dictionary.com Unabridged. Hentet 20. april 2018 fra <http://www.dictionary.com/browse/fallacy-of-composition>

Fenomenologi. (2017, 28. august). I Store norske leksikon. Hentet 23. april 2018 fra <https://snl.no/fenomenologi>.

Hammond Orgel. Weium, Frode. (2018, 8. januar). I Store norske leksikon. Hentet 19. april 2018 fra <https://snl.no/Hammond-orgel>.

Hermeneutikk. Alnes, Jan Harald. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 18. april 2018 fra <https://snl.no/hermeneutikk>.

Improvisasjon. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 21. april 2018 fra <https://snl.no/improvisasjon>.

Intuisjon. I Stor norsk ordbok. Hentet 17. April 2018 fra <https://www.ordnett.no/search?language=no&phrase=intuisjon>

Intuitiv. (2013, 11. februar). I Store norske leksikon. Hentet 17. april 2018 fra <https://snl.no/intuitiv>.

Kanon: musikkstykke. (2014, 30. april). I Store norske leksikon. Hentet 18. april 2018 fra https://snl.no/kanon_-_musikkstykke.

Klaviatur. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 19. april 2018 fra <https://snl.no/klaviatur>.

Komponere: musikk. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 18. april 2018 fra https://snl.no/komponere_-_musikk.

Konsonans: musikk. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 20. april 2018 fra https://snl.no/konsonans_-_musikk.

Kvantisering: musikk. Ausland Omdal, Stian. (2014, 14. mars). I Store norske leksikon. Hentet 19. april 2018 fra https://snl.no/kvantisering_-_musikk.

Lydfilm. Svendsen, Trond Olav. (2011, 18. desember). I Store norske leksikon. Hentet 18. april 2018 fra <https://snl.no/lydfilm>.

Orgel. Rise, Harald. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 19. april 2018 fra <https://snl.no/orgel>.

Sampling: musikk. (2012, 9. mai). I Store norske leksikon. Hentet 22. april 2018 fra https://snl.no/sampling_-_musikk.

Sekvens: tonerekke. Bjerkestrand, Nils E.. (2014, 14. oktober). I Store norske leksikon. Hentet 19. april 2018 fra https://snl.no/sekvens_-_tonerekke.

Sequencer. (2012, 9. mai). I Store norske leksikon. Hentet 18. april 2018 fra <https://snl.no/sequencer>.

Source music. (n.d.) i Dictionary University. Hentet 23. april 2018 fra <http://dictionary.university/Source%20Music>

Validitet. Dahlum, Sirianne. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 18. april 2018 fra <https://snl.no/validitet>.

Litteratur

Bastian, P. (1988). En bok om musikk og bevissthet: Inn i musikken. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag.

Bastian, P. and A. Næss (1988). Inn i musikken : en bok om musikk og bevissthet. Oslo, Gyldendal.

Bell, J. (1995). Introduktion till forskningsmetodik. Lund, Studentlitteratur.

Bolstad, K. (2011). Intuitiv komposisjon: Improvisasjon som forløysing på skapande krefter. Oslo, Universitetet i Oslo. **Masteravhandling**.

Dahl, P. (2011). Verkanalyse som fortolkningsarena. Oslo, Unipub.

Dybo, T. (2002). Musikkridenskapelig Årbok 2002. Trondheim, Institutt for Musikk, NTNU.

Dybo, T. (2013). Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse. Trondheim, Akademia forlag.

Elster, J. (2009). Metoder og prinsipper i hermeneutisk forskningstradisjon. Nordisk Psykiatrisk Tidsskrift. Ukjent, Taylor & Francis: 135-149.

Grinde, B. (2014). Bevissthet. Norge, Spartacus.

Karlin, F. and R. Wright (2013). One the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring. New York, Routledge.

Kjellberg, et al. (1980). Cappellens Musikkleksikon. Oslo.

Knakkergaard, M. and F. Gravesen (2003). Gads musikleksikon: 2: Sagdel. København, Gad.

Kruse, B. (1995). Den tenkende kunstner: Komposisjon og dramaturgi som prosess og metode. Oslo, Universitetsforl.

LaRue, J. (1970). Guidelines for style analysis. New York, Harmonie Park Press.

McNiff, J. (2002). Action Research: Principle and practice. London, RoutledgeFalmer.

Moore, A. F. (2001). Rock: the primary text : developing a musicology of rock. Aldershot, Ashgate.

Patel, R. and B. Davidson (1995). *Forskningsmetodikkens grunnlag: å planlegge, gjennomføre og rapportere en undersøkelse*. Oslo, Universitetsforl.

Russel, J. A. and L. F. Barrett (1999). "Core Affect, Prototypical Emotional Episodes, and Other Things Called Emotion: Dissecting the Elephant." Journal of Personality and Social Psychology **Vol. 75**(5): 15.

Schrader, M. (2016). *Score: A Film Music Documentary*.

VEDLEGG

Vedlegg 1: Filmen m/orgelarrangementet

Filmen, tillagt en mockup av orgelarrangementet. Spilt inn ved bruk av Hammond XK1C og Strymon Bluesky klangpedal.

Vedlegg 2: Filmen m/strykerarrangementet

Filmen, tillagt en mockup av strykerarrangementet. Spilt inn ved bruk av MIDI og strykesamples.

Vedlegg 3: Filmen m/korarrangementet

Filmen, tillagt en mockup av korarrangementet. Spilt inn ved bruk av MIDI og korsamples. Koret synger i denne mockupen på tonen ”M”, uten at det er noe betydelig grunn for dette.

Vedlegg 4: Orgelarrangementet, partitur

Vedlegg 5: Strykerarrangementet, partitur

Vedlegg 6: Korarrangementet, partitur

Orgelarrangementet

Johan Jenssen Bakken

00:00:00:00.00

○ = 8' principal

00:01:11:00.00

○ = 8' principal ⊗ = 5^{1/3} quint

00:02:02:12.40

○ = 8' principal ⊗ = 5^{1/3} quint ◇ = 16' bourdon

00:02:46:06.20

00:02:56:15.50

○ = 8' principal ◇ = 16' bourdon

00:03:13:12.40

○ = 8' principal

Strykerarrangementet

Johan Jenssen Bakken

1

00:00:00:00.00 senza vib. Toneskift i sakte tempo

Violin I

o = avspenningstone, spilles fritt

00:00:00:00.00 senza vib. Toneskift i sakte tempo

Violin II

o = avspenningstone, spilles fritt

00:00:00:00.00 senza vib. Toneskift i sakte tempo

Viola I

⊗ = spenningstone, KAN spilles én gang hver i løped av del 1
o = avspenningstone, spilles fritt

00:00:00:00.00 senza vib. Toneskift i sakte tempo

Viola II

⊗ = spenningstone, KAN spilles én gang hver i løped av del 1
o = avspenningstone, spilles fritt

00:00:00:00.00 senza vib. Toneskift i sakte tempo

Violoncello

o = avspenningstone, spilles fritt

00:01:13:00.00 Toneskift i moderat tempo

Vln. I

00:01:41:00.00 Toneskift i raskere tempo

00:01:13:00.00 Toneskift i moderat tempo

Vln. II

00:01:41:00.00 Toneskift i raskere tempo

00:01:13:00.00 Toneskift i moderat tempo

Vla. I

00:01:41:00.00 Toneskift i raskere tempo

00:01:13:00.00 Toneskift i moderat tempo

Vla. II

00:01:41:00.00 Toneskift i raskere tempo

00:01:13:00.00 Toneskift i moderat tempo

Vc.

00:02:02:12.40

Ett toneskift per takt

Vln. I

⊗ = spenningstone, KAN spilles én gang hver i løped av del 2
 ○ = avspenningstone, spilles fritt

00:02:02:12.40

Ett toneskift per takt

Vln. II

⊗ = spenningstone, KAN spilles én gang hver i løped av del 2
 ○ = avspenningstone, spilles fritt

00:02:02:12.40

Ett toneskift per takt

Vla. I

⊗ = spenningstone, MÅ spilles én gang hver i løped av del 2
 ○ = avspenningstone, spilles fritt

00:02:02:12.40

Ett toneskift per takt

Vla. II

⊗ = spenningstone, MÅ spilles én gang hver i løped av del 2
 ○ = avspenningstone, spilles fritt

00:02:02:12.40

Ett toneskift per takt

Vc.

⊗ = spenningstone, MÅ spilles én gang hver i løped av del 2
 ○ = avspenningstone, spilles fritt

00:02:16:00.00 00:02:31:06.20 00:02:47:12.40 00:02:56:12.40 00:03:13:12.40

Vln. I

00:02:16:00.00 00:02:31:06.20 00:02:47:12.40 00:02:56:12.40 00:03:13:12.40

Vln. II

00:02:16:00.00 00:02:31:06.20 00:02:47:12.40 00:02:56:12.40 00:03:13:12.40

Vla. I

00:02:16:00.00 00:02:31:06.20 00:02:47:12.40 00:02:56:12.40 00:03:13:12.40

Vla. II

00:02:16:00.00 00:02:31:06.20 00:02:47:12.40 00:02:56:12.40 00:03:13:12.40

Vc.

Korarrangementet

Johan Jenssen Bakken

1
00:00:00:00.00

Sopran

Alt

2 3 4 5

Detailed description: This block shows the first five measures of the choir arrangement. The Soprano part (top staff) consists of five whole notes, each with a fermata, connected by a slur. The Alto part (bottom staff) consists of five notes: a whole note followed by four half notes, also connected by a slur. A box with the number '1' is positioned above the first measure. A time signature '00:00:00:00.00' is placed above the first measure. Measure numbers 2, 3, 4, and 5 are placed above their respective measures.

□ = opprinnelig melodi ▽ = sekvensering oktav ▽ = sekvensering kvint

00:01:54:00.00

S.

A.

T.

B.

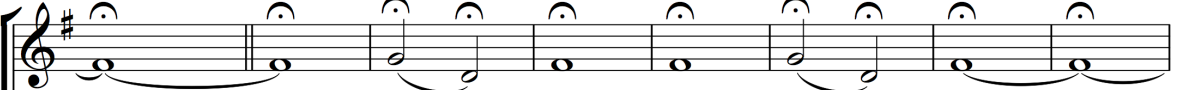
6 7 8 9 10 11 12

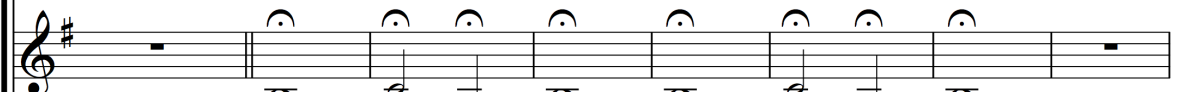
Detailed description: This block shows measures 6 through 12 of the choir arrangement. The Soprano part (S.) has seven whole notes with fermatas, slurred together. The Alto part (A.) has seven notes: a whole note followed by six half notes, slurred together. The Tenor part (T.) has seven notes: a whole note followed by six half notes, slurred together. The Bass part (B.) has seven notes: a whole note followed by six half notes, slurred together. A time signature '00:01:54:00.00' is placed above the first measure of this section. Measure numbers 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12 are placed above their respective measures. A downward arrow is positioned above the end of measure 12.

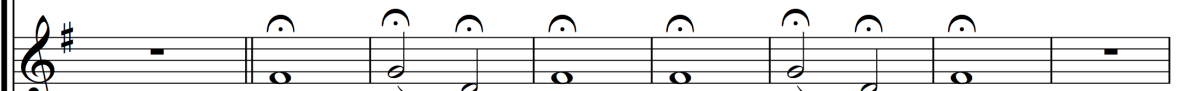
Copyright © 2018 Johan Jenssen Bakken


2
00:02:02:00.00

13 14 15 16 17 18 19 20

S. 


A. 


T. 


B. 

00:03:35:00.00

21 22 23 24 25 26 27 28

S. 

A. 

T. 

B. 