

Kenneth Sivertsen

From Paris to Mosterhamn: ein studie i musikken til
Kenneth Sivertsen og hans kompositoriske signatur

ØYSTEIN HEIDE AADLAND

RETTLEIAR

Per Elias Drabløs

Universitetet i Agder, 2019

Fakultet for Kunstfag

Institutt for rytmisk musikk



Føreord

Arbeidet med denne oppgåva har vore svært spanande og givande. Å få gå i djupna på ein så til dei grader fascinerande person som Kenneth Sivertsen og den fantastisk mange-fasetterte musikken hans har vore inspirerande. Likevel har omfanget av den vore krevjande og tidvis frustrerande. Det er mange som skal ha takk for at resultatet blei som det blei.

Først og fremst vil eg takka Franc Ole Olsen, svogeren til Kenneth Sivertsen, for støtte og oppmuntrande ord til gjennomføringa av prosjektet og for familien sin aksept av min involvering i dokumenteringa av Kenneth sitt liv og virke. Eg vil også få takke Joakim Vikanes og Gunvald Ottesen for årelang støtte og tallause diskusjonar og samtalar om musikken til Kenneth. Takk til Ricardo Odriozola og Bendik Hofseth for å opent ha delt meiningar, opplysningar og historier med meg.

Ei spesiell takk til rettleiar Per Elias Drabløs som har vore ei enorm hjelp gjennom heile prosjektet. Takk til Jan Gunnar Hoff og Bernt Moen, mine hovudinstrumentlærarar dei siste fem åra ved Universitetet i Agder. Ei takk til det rytmiske miljøet og alle dei vanvitig bra folka eg har fått studert med og jobba saman med her. Takk til klassekameratane mine som har vore i same posisjon som meg for motivasjon og for samhaldet rundt vår felles frustrasjon når arbeidet har gått trått.

Til slutt vil eg takke familie og vener for all støtte og forståing for mitt generelle fråvær når det har vore som travlast.

God lesing!

Øystein Heide Aadland

Kristiansand, 22. april 2019

Innholdsliste

Føreord.....	3
1 Innleing	7
1.1 Val av tema og grunngjeving av valet	7
1.2 Kort biografi.....	7
1.3 Presentasjon av problemstilling	9
1.3.1 Forskingsspørsmål.....	9
1.4 Den musikalske katalogen.....	10
1.4.1 Diskografi.....	10
1.4.2 Hovudverk	12
1.5 Avgrensing og vidare struktur.....	13
1.5.1 Visemusikk	14
1.5.2 Jazz	14
1.5.3 Klassisk/samtidsmusikk	14
2 Teori og metode.....	15
2.1 Populærmusikk og klassisk musikk som forskingsfelt og forskjellane mellom desse.....	15
2.2 Kenneth Sivertsen som forskingsobjekt.....	17
2.3 Metode.....	21
2.3.1 Ulik metodikk og val av metode	21
2.3.2 Intervju.....	24
2.3.3 Kvalitativ analyse.....	26
2.4 Forskings-etiske dilemma	30
3 Forskingsprosessen.....	33
3.1 Viser	33
3.1.1 Boaskjer	34
3.1.2 Møte.....	40
3.1.3 Sommardag	46
3.1.4 Min Båt	50
3.1.5 Draumespor	54
3.2 Jazz.....	58
3.2.1 Nimis (Near but Far)	58
3.2.2 September Apples	62
3.3 Klassisk	66
3.3.1 For ope hav.....	67
4 Sivertsen i kontekst.....	71
4.1 Inspirasjonskjelder	74
4.2 Komposisjon i møte med instrumentet	75
4.3 Kronologisk utvikling og stilendringar.....	76
4.4 Breidde og allsidigheit – fordel eller ulempe?	77
5 Resultatutvikling og avslutning.....	79
5.1. Forskingssvar	79
5.2. Svar på problemstilling.....	81
Litteraturliste	83
Nettsider	85

1 INNLEIING

Kenneth Sivertsen var musikar, komponist og humorist. Med ein svært brei og allsidig palett står musikken hans igjen som ein svært fascinerande og interessant instans. Han har sleppt 13 studioalbum i ulike stilartar, frå visemusikk til jazzrock, og komponert fleire titals klassiske verk. Han arbeida tett saman med svært mange innverknadsrike personlegdomar i norsk kulturliv, som inkluderer namn som m.a. Jan Eggum, Jon Fosse, Bendik Hofseth og Karl Seglem. I tillegg hadde han internasjonale samarbeid med t.d. jazzvibrafonist Mike Mainieri. Denne variasjonen i musikalsk kollaborasjon har skapt ein unik katalog det er spanande å gå i djupna på.

1.1 Val av tema og grunngjeving av valet

Min fascinasjon for Kenneth Sivertsen starta då eg gjekk på musikklinja ved Stord vidaregåande skule. Eg vart introdusert til musikken hans av klassekamerat Joakim Vikanes, gitarist og sambygding av Sivertsen. Vikanes fekk seinare, i 2016, Kenneth Sivertsen-prisen, eit stipend som vert gitt til unge og lovande musikalske talent frå Bømlo. Me snakka i mange år om at me skulle spele musikken til Sivertsen og gjere eit eller anna med stoffet hans då han syntes for oss som ein fascinerande person med fascinerande musikk. Til slutt, i 2015, lagde me trioan EIK saman med fiolinist Gunvald Ottesen. Namnet tok me frå historia om den gongen eit eiketree blåste ned utfor huset til Sivertsen-familien i ein storm, men som reiste seg opp att i neste. Sivertsen sjølv har også laga eit klassisk verk som heiter «Eiketreet». Med EIK heldt me to fullsette konsertar i det gamle huset til Sivertsen i Grindheimsvågen på Moster. Me budde også i huset i dagane rundt konsertane. Dette var ei sterk og svært inspirerande oppleving som gav meirsmak og som gjorde meg interessert i å gå enda meir i djupna på denne personen. Dei neste par åra gjorde me fleire konsertar rundt omkring i Hordaland, både på Bømlo, Stord og i Jondal. Difor, grunna min interesse for stoffet og også min erfaring med musikken, var det ei enkel avgjersle å velje Kenneth Sivertsen som tema i masterprosjektet mitt.

1.2 Kort biografi

Sivertsen vart fødd 16. januar 1961 og vaks opp på Moster, ei øy som ligg heilt ute ved havet sør i Hordaland. Han var yngste son av Bertha "Mossa" Sivertsen og Gunnar Sivertsen og bror til fem eldre søsken. Moster, ei øy som i dag høyrer til Bømlo Kommune,

var eit kystsamfunn sterkt prega av ulike bedehusmiljø. I boka "Kenneth – Historia om Kenneth Sivertsen", skildrar Katrine Sele ein aktiv og kjensleladd gut med eit sterkt behov for å uttrykkje seg og bli lagt merke til. Ho skriv:

Ungdommen Kenneth verkar ikkje å vere spesielt hemma av det pietistiske miljøet han veks opp i. Mest av alt hugsar venene hans frå den tida han som ein speloppmakar – ein som likte å få ting til å skje rundt seg, og som ofte tøygde grensene (Sele, 2013, s. 24).

Å tøye grensene skulle han fortsette med vidare musikalsk sett.

I 1977 flytta Sivertsen til Voss for å starte på musikklinja ved Voss Folkehøgskule (Sele, s. 29). Det var her dei musikalske ambisjonane hans blomstra. I samtale med Eyvind Solås på NRK-programmet "Norsk musikk i dag" sendt 22. april 1987, nemner Sivertsen dei to åra på Voss Folkehøgskule som svært lærerike og trekkjer fram Per Indrehus (leiar for musikklinja der) som ein viktig faktor for hans vidare musikalske utvikling (Norsk Rikskringkasting NRK, 1987, 16:38). Etter folkehøgskulen flytta han tilbake til Moster for å komponere. I tillegg spela han mykje saman med saksofonist Karl Seglem som han hadde møtt på Voss. Dei turnerte mykje, og Kenneth vart lagt merke til for sitt vesen og sin musikalitet. Etter dette gjorde han mange turnear og prosjekt, t.d. for Rikskonsertane. I 1981 møtte Sivertsen Magnar Åm og tok timar av han i komposisjon. Dei neste åra komponerte han mykje musikk: både jazz, viser og klassisk musikk.

På 90-talet starta Sivertsen på ein ny del av sin karriere, nemleg som komikar og revy-artist. Det var på denne tida, i denne rollen og i rolla som kjærasten til Herborg Kråkevik, at han vart mest kjend. På same tid som han hadde suksess her auka også alkoholforbruket hans, noko som etter kvart vart ein avhengigheit og eit problem. Han hadde hatt angst i større eller mindre grad sidan han var ung, og kjente i stor grad på presset som følgde med den valdsame og relativt plutslege suksessen. Han komponerte framleis musikk, men i mindre grad enn før. Han gav ut fleire utgjevingar, men med mykje stoff frå tidlegare år. Ein kan her mellom anna nemne utgjevingar som plata *Remembering North* (1993), ei jazzplate spela inn med nokre av dei største namna innan amerikansk jazz. Det siste verket hans, «Requiem» (2003) vart urframført av Bergen Filharmoniske Orkester same året. Sivertsen sjølv var til stede, men helsa var dårleg. Julaftan 2006 døydde han.

1.3 Presentasjon av problemstilling

Problemstillinga i dette prosjektet var vanskelig å konkretisere, då mitt initielle mål var å prøve å belyse musikken til Kenneth Sivertsen på eit generelt plan. Ein hypotese eg hadde i forkant av prosjektet var at eg ville finne fleire av dei same kjenneteikna på tvers av sjangrane han har komponert og skrive musikk i. I lys av dette har eg peila meg inn på følgjande problemstilling:

Kva kjenneteiknar Kenneth Sivertsen som komponist og låtskrivar, og korleis kjem dette til uttrykk i musikken hans?

Målet er altså å belyse musikken til Kenneth Sivertsen og på best mogleg måte presentere særpreget hans og kva som gjer nettopp han unik. Hovudfokuset mitt er på komponeringa og låtskrivinga hans og ikkje nødvendigvis utøvinga. Derfor kjem eg til analysere låtmaterialet og komposisjonane i større grad enn t.d. improvisasjonsnivået og gitarspelet hans. Det blir sjølvstøtt vanskeleg å komme heilt unna dette, så eg vil trekke det inn der det er naturleg og relevant.

Før denne oppgåva hadde eg jobba ein del med musikken til Kenneth Sivertsen gjennom konsertar saman med trioan EIK som eg nemnde tidlegare. Eg har altså kjennskap frå før, men har aldri gått i djupna på den gjennom analysar og liknande. Difor hadde eg allereie i starten av arbeidet ein idé om fleire aspekt som kjenneteiknar Sivertsen sitt musikalske arbeid. Desse vil eg komme tilbake til i kapittel 3, kor eg belyser kjenneteikna på eit djupare plan.

1.3.1 Forskingsspørsmål

For å strukturere oppgåva vidare, stilte eg meg ei rekke forskingsspørsmål eg ynskja å finne svar på. Desse var som fylgjer:

- Kva harmoniske verkemiddel tar Sivertsen i bruk?
- Korleis byggjer og komponerer han melodiar, og korleis kommuniserer desse med det harmoniske?
- Korleis arbeider Sivertsen med rytme, og kor stort er fokuset på dette versus melodikk og harmonikk?
- Korleis varierer han sound og instrumentering i musikken?

- Kva raude trådar fins det når Sivertsen komponerer i forskjellige sjangrar?

Eg har i hovudsak brukt to ulike metodar for å belyse særprega til Sivertsen. Den eine er intervju – altså å samle og organisere andre sine meiningar om musikken og deira oppfatning av viktige trekk. Den andre er egne analysar på eit reint musikkvitskapleg plan.

Noko av det mest sentrale ved Kenneth Sivertsen, musikalsk sett, er breidda hans og korleis han konsekvent brukte ulike sjangrar og formar for musikk til ulike låtar og uttrykk. Dei forskjellige uttrykksformene har eg delt inn i tre hovudkategoriar, eller hovudsjangrar:

- Visemusikk (vokalt)
- Jazz (instrumentalt)
- Klassisk (komponert musikk)

Dette såg eg på som naudsynt for å snevre inn og konkretisere forskinga. Ein kan sjå på dette med to forskjellige auge, anten musikkteoretisk, eller med tanke på sjanger. Under paraplyen visemusikk (som også inneheld innslag av pop og rock) kategoriserer eg all musikken som inneheld vokal, og som også inneheld tekstleg tematikk og tekst som parameter. Jazzdelen inneheld all musikk som kan klassifiserast som jazz eller jazzfusion, og som er instrumental. I den klassiske retninga inngår alt som er komponert og arrangert. Dette gjeld med andre ord alle verka han har skrive.

1.4 Den musikalske katalogen

I dette kapittelet presenterer eg ei oversikt over all musikken Sivertsen har komponert eller gitt ut.

1.4.1 Diskografi

Når det gjeld den innspelte og utgjevne katalogen såg eg to ulike måtar å sortere musikken på:

- Grupper i sjanger
- Sjå musikken kronologisk

Begge måtane har styrkar og svakheitar. Om eg sorterer etter sjanger vert sjølve tabellen ryddigare, men den gir ikkje noko indikasjon på korleis Sivertsen varierte komponeringa si kronologisk sett. Difor har eg valt å liste opp diskografien hans kronologisk. For å tydeleggjere har eg fargekoda dei forskjellige platene og verka etter kva hovudsjanger dei høyrer til. Det siste albumet han slapp, *Fløyel*, er litt annleis enn resten, då dette er ei slags samleplate. Denne får då ingen farge.

Visemusikk = **raudt**

Jazz = **blått**

Klassisk/samtidsmusikk = **grønt**

Namn	Årstal	Kva
<i>Einsamflygar</i>	1983	Visemusikk
<i>Amalgamation</i>	1985	Jazz
<i>Spør Vinden</i>	1988	Klassisk gitar
<i>Flo</i>	1990	Pop/visemusikk
<i>Remembering North</i>	1993	Jazz
<i>High Tide</i>	1994	Pop/visemusikk
<i>Den lilla kvelven</i>	1995	Kammermusikk, med dikt av Jon Fosse
<i>Draumespor</i>	1996	Pop/visemusikk
<i>Brytningstid</i>	1997	Klassisk bestillingsverk
<i>Melk og Honning</i>	1998	Bedehussongar og salmar
<i>One Day in October</i>	1998	Jazz
<i>Blod og Bensin</i>	2000	Pop/rock/visemusikk
<i>Fløyel</i>	2004	Blanding av nye og gamle låtar (samleplate)

(Sele, 2013, s. 174)

1.4.2 Hovudverk

Her listar eg opp hovudverka hans innan den klassiske retninga. Nokre av verka er bestillingsverk til andre aktørar, t.d. Stord Ungdomskor, Trondheim Symfoniorkester og Carte Blanche.

- **Largo i Bb-moll (Desember) (1980)** – for tenorsaksofon, klaver og strykeorkester
- **Spør vinden (1981)** – for cello og gitar
- **Miniature suite (1981)** – for blåsetrio
- **Håp – Symfoni nr. 1 (1981/84)** – urframført av Oslo Filharmoniske Orkester
- **For ope hav I (1981)** – kammerversjon
- **For ope hav II (1983)** – orkesterversjon
- **Timeglaset og morgonstjerna – Symfoni nr. 2 (1984/89)** – urframført av Oslo Fiharmoniske Orkester
- **Festens gave (1984)** – for kor, fløyte og piano
- **Før- og etterdønning (1985)** – for kammerbesetning
- **Døtrene (1987)** – for kor, fiolin og gitar
- **Himmelsyn (1987)** – for kor, jazzband og orkester
- **Dragning (1989)** – for klarinett og strykeorkester
- **Teatermusikk (1990)** – til stykket "Da jeg var liten var jeg vill og gal" på Den Nationale Scene i Bergen.
- **Whistling wind (1990)** – for jentekor, fløyte, piano og synthesizer
- **Fylg tanken (1990)** – for mellom anna barnekor, hardingfele og el-gitar
- **Buicken (1991)** – filmmusikk, med Reidar Skår
- **Brevet til Louise (1991)** – for jentekor, piano, cello og tverrfløyte
- **Steingarden (1991)** – for strykekvartett
- **På veg til Hardanger (1993)** – for mellom anna hardingfele, tenorsaksofon og piano
- **Jordbær under sneen (1993)** – for strykarar, jazzorkester og songsolist
- **Eiketreet (1994)** – for munnspill og strykarar
- **Brytningstid (1995)** – festspillballett til Carte Blanche

- *Sollandet frå grav (2000) – for trompet*
- *Requiem (2003) – bestillingsverk til Festspillene i Bergen*

(Sele, 2013, s. 175)

Ut ifrå den første tabellen kan ein tydeleg sjå at han aldri lagde to plater i same sjanger etter kvarande. Dette kan tyde på at han hadde behov for variasjon, og etter kvar utgiving ynskte å gjere noko nytt. I det tidlegare nemnde NRK-intervjuet med Eyvind Solås, spør han Sivertsen om han finn nokre motsetningar i det at han på den eine sida reiser på turnear og skriv "nærmast populærmusikk", og på den andre sida komponerer originale orkesterverk, som t.d. "Håp". Sivertsen svarer:

Eg syns livet er så motsetningsfylt i seg sjølv. Så for meg er det veldig naturleg å gjere det på den måten. Eg meiner døgnet har mange forskjellige stemningar. Det same har årstidene. Eg opplever meg sjølv som person som samansett av mange forskjellige sider. Og musikken blir kanskje deretter, forhåpentlegvis. Når eg gjer ting på den måten her, som du nemnde – at eg skriver forskjellig. Så er ikkje det på grunn av at eg føler meg rotlaus. Eller at eg liksom er på leiting etter akkurat ei form. På leiting er eg alltid, både som menneske og som muskar. Det har heller med å gjere at eg syns denne stemninga – den syns eg at eg får mest uttrykt ved å skrive sånn musikk, og den stemninga får eg mest uttrykt ved å skrive sånn musikk... viss du skjønar – altså som ein malar som brukar forskjellige fargar. (Norsk rikskringkasting NRK, 22. april 1987).

Her seier Sivertsen altså at han brukar ein brei palett nettopp fordi han sjølv er samansett av så mange sider; og at han brukar forskjellige sjangrar og stilar til å uttrykke forskjellige stemningar. Eg har på tross av dette likevel ein hypotese om at han brukar mange av dei same musikalske verkemidla og at tonespråket er attkjenneleg på tvers av desse sjangrane.

1.5 Avgrensing og vidare struktur

Kenneth Sivertsen sin musikalske katalog er stor og strekkjer seg over mange uttrykk. På same måte som det var naudsynt å kategorisere musikken hans i tre kategoriar, har eg også sett meg nøydte til å avgrense mengda musikk å gå i djupna på. I samtale med kollegaer i trioan EIK, Gunvald Ottesen og Joakim Vikanes, og intervju gjort med Ricardo Odriozola og Bendik Hofseth ville eg prøve å komme fram til kva låtar og kva verk som kunne fungere representativt for resten av musikken.

1.5.1 Visemusikk

I denne delen tok eg for meg vokalmusikken til Kenneth Sivertsen. Mange ser på dette som den sterkaste musikalske sida ved komponisten – då særleg dei akustisk gitar-baserte visene med enkle, sterke melodiar og tekstar om svunnen tid og barndom ved sjøen. Det er også frå denne kategorien Sivertsen komponerte flest låtar. Difor valde eg fleire analyse-låtar frå denne sjangeren enn frå dei to andre. Planen var å plukke ut til saman *seks* stykk, men grunna det store omfanget av prosjektet måtte eg etter kvart korte det ned til *fem* låtar. Kva låtar det er kjem eg tilbake til i kapittel 3.

1.5.2 Jazz

I denne kategorien tok eg for meg jazzmusikken. Her var planen opprinnelig å analysere *tre* låtar, men dette snevra eg inn til *to*.

1.5.3 Klassisk/samtidsmusikk

I denne kategorien tok eg for meg den komponerte musikken. Underteikna har bakgrunn frå både rytmisk og klassisk musikk, men den formelle utdanninga er berre basert i den rytmiske tradisjonen. I tillegg til at det vert enklare å sjå lik- og ulikskapar, valde eg på grunn av dette å nærme meg denne delen på same måte som vise- og jazzdelen. Eg hadde som utgangspunkt å analyse *tre* ulike klassiske stykke, men såg meg nøydt til å kutte det ned til berre *eitt*.

2 TEORI OG METODE

2.1 Populærmusikk og klassisk musikk som forskingsfelt og forskjellane mellom desse

Som tidlegare nemnd opererer Kenneth Sivertsen innafor både *rytmisk* og *klassisk musikk*. Klassisk musikk er eit mykje eldre omgrep, og den klassiske musikkhistoria strekker seg fleire tusen år tilbake i tid.

Klassisk musikk har en forskningstradisjon som strekker seg helt tilbake til antikkens Hellas, hvor for eksempel Pytagoras forsøkte å vise til sammenhenger mellom musikken, sjelslivet og kosmos gjennom sine teorier om matematiske proporsjoner i musikken (Kråkenes, 2016, s. 11).

Omgrepet *rytmisk musikk* er mykje yngre, kjem frå dansk, og det var lenge problematisk å omsetje dette til andre språk då omgrepet ikkje har suverenitet på musikk som er "rytmisk" i ordets tekniske forstand. Det danske omgrepet dekkjer eit større felt, medan direkte omsetjingar blir for snevre. Det blir litt det same som å forsøke å direkte omsetje omgrepet 'sound' frå engelsk. Morten Michelsen (årstal) skriv om *rytmisk musikk*:

Begrebet kan ikke oversættes sådan uden videre. Englænderen forstår ikke rhythmic eller rhythmical music, tyskeren ikke rhythmische Musik og franskmanden ikke musique rythmique. Det kan kun oversættes indirekte, f.eks som den mer 'seriøse' eller autentiske del af populærmusikken, for hvilken de nævnte sprog ikke indeholder specifikke begreber du over de enkelte genrebetegnelser så som jazz, rock eller verdensmusik. 'Rytisk musik' er en specifik dansk begrebskonstruktion, som snarere refererer til et sæt af æstetiske og ideologiske forestillinger end til en bestemt genre. Begrebet var mest udbredt i 70ernes og 80ernes musikpolitiske debat, men har rødder tilbage i 30ernes kulturadikalisme og reform- eller frigørelsespædagogik. Det har haft en eksplisit funktion som den ene del i dikotomien 'rytmisk-klassisk' (Michelsen, 2001, s. 61).

Rytisk musikk vart altså sett på som motsetnaden til *klassisk musikk* og *kunstmusikk*. Den andre sida av skalaen. På engelsk vert omgrepet omsett til "*popular music*". På norsk vekslar ein mellom omgrepa *rytmisk musikk* og *populærmusikk*. Kråkenes skriv at gjennom egne erfaringar frå det *rytmiske miljøet* opplever han at ein gjerne brukar "*populærmusikk*" i eit forskingsperspektiv medan ein brukar "*rytmisk musikk*" i eit utøvarperspektiv. (Kråkenes, 2016, s. 11). Michelsen (2001) skriv vidare om høg- og låg-

kultur i samfunnet og korleis kunstmusikk historisk sett vart sett på som høgkultur medan populærmusikk vart sett på som lågkultur.

Skellet mellom høg og lav, mellom finnkultur og massekultur, mellom kunst og pop, er et af de helt centrale temaer i det 20. århundrets kulturhistorie. Frem til 60erne blev forskellene stadig skarpere understreget – specielt fra ‘oven’. Modernismens fortalere viste en stadig mer åbenlys foragt for det massekulturelle og søgte kompleksiteten, mens populærkulturens fortalere afviste modernismens resultater som komplet uforståelige. (Michelsen, 2001, s. 61-62)

Allan Moore skriv om korleis mange hadde ei oppfatning av at ”populærmusikk, med dens ofte enkle bruk av de mest banale harmoniske og rytmiske virkemidler [har] simpelthen ikke vært verdt å utforske noe videre” (Moore, 2001, s. 18). Noko av grunnen til at populærmusikken vart oversett i forskingsperspektivet var ”the paradigm of literacy”. Populærmusikk hadde ein munnleg overføringstradisjon, medan skrift og notasjon i klassisk musikk dominerte den vestlege kultursfæren. Dette resulterte i at populærmusikk som gehørtradert musikk vart oversett av musikkvitskapen. (Kråkenes, 2016, s. 11).

Utover i den siste halvdel av 1900-talet oppstod det tendensar til at dei to motpolane rytmisk og klassisk nærma seg kvarandre, då med jazzen som brubyggjar. Jazz var opphavleg eit lågkulturelt fenomen – brukt som underhaldning og dansemusikk – men dette var også den første av dei populærmusikalske sjangrane som vart akademisert og løfta til eit ”intellektuelt” nivå. Men også innan jazzen vart det eit skilje mellom jazz og ”jazz”, kor berre førstnemnde kvalifiserte til den høgkulturelle sfæren, medan sistnemnde framleis vart sett på som lågkulturell, primitiv og populærmusikalsk underhaldning (Michelsen, 2001, s. 62).

Rytmisk musikk vart først akademisert i USA ved Berklee College of Music på slutten av 40-talet, men då hovudsakleg innan jazz. I Europa var det City of Leeds College of Music som var først ute med utdanning innan populærmusikk, i 1967. I Skandinavia vart Rytmsk Musikkonservatorium i København oppretta i 1986 som eit supplement til dei reine jazzinstitusjonane (Tønsberg, 2000, s. 26-28). I Norge var Høgskulen i Agder¹ først ute med rytmisk utdanning og med sitt første ordinære kull i 1991 (Tønsberg, 2016).

Skiljet mellom rytmisk og klassisk musikk, mellom høg- og lågkultur, såg ein også når den rytmiske lina i Kristiansand vaks fram. Det rytmiske studieprogrammet skulle innehalde

¹ I dag Universitetet i Agder.

fleire sjangrar som jazz, rock, pop, soul og folkemusikk. Å utvide den rytmiske utdanninga utover jassen, som på dette tidspunktet vart anerkjent som eit fullverdig forskingstema, vart møtt med motstand frå det klassiske miljøet. Ei tilsvarande utvikling såg ein også ved andre institusjonar, eksempelvis jazzlina ved NTNU i Trondheim og ved Berklee i Boston. Dette illustrerer godt på kva måte rytmisk musikk tidlegare vart sett på i eit akademisk perspektiv.

I forbindelse med denne akademiseringa oppstod det også andre utfordringar. Til dømes vaks det fram ein god del kritikk til bruken av klassiske tilnærmingar til analysering av populærmusikk. Middleton skriv:

Much of the early musicology of pop (e.g. Mann 1963; Cooke 1968; Bowen 1970; Kellers 1973) drew on modes of descriptive and structural analysis, and of rather speculative hermeneutics, that were familiar from the existing traditions of the musicological discipline, as they had been applied to the classical repertoires; the issue here, for many, was whether such modes were capable of grasping the pop texts as they were actually understood in the culture or whether, rather, they misrepresented them.” (Middleton, 2000, s.2)

Han såg på det som eit problem at parameter brukt i klassiske analysar vert direkte overført til populærmusikalske analysar. Eit døme på det er det Philip Tagg kallar ”*notational centrality*” – at det vert eit for stort fokus på aspekta som er enkle å notere og at det går på kostnad av andre parameter som rytmiske detaljar, nyansar i tonehøgde og ”sound”-kvalitetar (Middleton, 2000, s. 4). *Sound* er ein av hovudparameterane eg har tatt for meg i analysane mine. Dette kjem eg tilbake til i kapittel 2.3.

2.2 Kenneth Sivertsen som forskingsobjekt

Som tidlegare nemnd, så finnes det relativt lite teori og forskning knytt direkte til Kenneth Sivertsen og musikken hans. Musikken hans er ung, og står kanskje ikkje sterkt nok i folks minne til at det har blitt gjort noko akademisk arbeid på den. Mitt inntrykk tilseier at det mange hugsar om Sivertsen, er rolla hans som komikar og media-profil i større grad enn han som komponist og musikar.

Det finst mykje litteratur rundt det han jobba med, men altså svært lite om akkurat han og hans virke. Her har eg ikkje lukkast i å finne meir enn to bøker om komponisten. Desse to, som er mine to hovudkjelder, er Kristine Sele si bok ”*Kenneth – Historia om Kenneth Sivertsen*” (2013) og Ricardo Odriozola si bok ”*Opus Perseverat: Five composers from*

Western Norway” (2017). Fyrstnemnde er ein biografi og har ei generell tilnærming til livet hans. Sele belyser musikken reint historisk og knyt den opp mot livet hans og samfunnet rundt i den tida den vart laga. Ho går lite inn på musikkteoretiske aspekt, og der ho gjer det vert det i rolla som ufaglært. Odriozola, som har bakgrunn frå musikkforskning og utøving, skriver analytisk i mykje større grad. Han går direkte inn på musikkteoretiske særpreg i form av t.d. harmoni, melodi og notasjonsmetodar.

Begge desse har verdi som akademisk data, men på to ulike måtar. Der Odriozola belyser det musikkteoretiske som ”insider”, kan Sele belyse det som representant for folk flest. Der Odriozola skildrar det harmoniske aspektet som *ekspertlyttar* (sjå neste avsnitt), skildrar Sele det med meir konvensjonelle uttrykk og sitat frå ”utsida”. Eit døme på det siste er henta frå ei melding av debutplata *Einsamflygar* (1983) i *Haugesunds Avis*²: ”Han let tonane gå opp der vi ventar dei skal gå ned, skiftar stadig toneart, varierer mykje frå vers til vers, kjem med tonesprang som tykkjest merkelege for øyro osb. Det er som å gå på ein veg som etter ei stund brått forsvinn under deg slik at du hamnar på ein sti før du kjem deg oppatt på vegen att.” (Sele, 2013, s. 45).

I førre underkapittel skreiv eg om ulike klassar og høg- og lågkultur knytt til musikk i samfunnet. Kva med musikken til Kenneth Sivertsen? Korleis kan den karakteriserast og kven appellerer musikken hans til? For å forsøke å illustrere dette, vil eg presentere filosofen Theodor Adorno sine sju ulike lyttartypar han meiner finst blant menneske. Følgjande utbroderingar av Adorno sin teori er skriven av Kurt Poterack).

1. *The EXPERT listener – this is someone who is capable of what is called “structural hearing,” which is hearing the various musical themes, their permutations, the connective tissue (i.e. episodes, transitions), as well as other element and devices the composer uses. (...) Generally, the expert listener would know the technical names for these things. He knows and appreciates what the composer has done. This is the highest level of listening to music as an art form. (Poterack, 2008)*

”Ekspertlyttaren” er altså ein som kan kjenne att det som skjer i musikken og kan anerkjenne og forstå kva komponisten eller låtskrivaren har gjort.

2. *The GOOD listener – this is someone who can intuitively appreciate the structural elements in music similar to the way the expert listener does, but isn’t fully conscious of these things and usually doesn’t know the technical names. (Poterack, 2008)*

² Journalist her var Ingvild Bryn, og meldinga stod på trykk i juli 1983 (Sele, 2013, s. 45).

”Den gode lyttaren” er som ekspertlyttaren, men eit hakk ned. Denne kan verdsette musikk, men utan å kunne forklare nøyaktig kvifor.

3. *The CULTURE CONSUMER listener – this is a person who is sometimes mistaken for one of the first two types. He is a busy beaver collecting objects of musical culture, (...) He is not a good listener. Sometimes he is even a poseur who is class conscious and who holds himself apart from the “great unwashed”. However he often would rather talk about the circumstances of the first performance of a piece by Beethoven than actually listen to the piece itself.* (Poterack, 2008)

”Kultur-forbrukaren” er lyttaren som er meir opptatt av den sosiale statusen rundt musikksmaken sin enn musikken i seg sjølv.

4. *The EMOTIONAL listener – this is the type of person who listens to music for the emotional “zing” it can give him. Such a person would prefer Tchaikowsky (or Rutter) to Bach, and, even more so, popular music to classical music.* (Poterack, 2008)

”Den emosjonelle lyttaren” lyttar for å sette i gong kjenslesenteret sitt, og er i større grad trekt mot populærmusikk enn mot kunstmusikk.

5. *The RESENTMENT listener – this listener is probably unknown to most people and that is because he tends to exist within professional musical circles or among other people with a high level of training in music. Basically it involves listening to a piece of music from the standpoint of a very partisan view of how it should be interpreted, and then reacting in an uncharitable fashion when it doesn’t follow “the party line”.* (Poterack, 2008)

”Ressentiment-lyttaren” er ein elitist – gjerne profesjonell – som ser på seg sjølv og sine meiningar rundt musikk som overlegne og ser ned på alle som ikkje ”heng med”.

6. *The ENTERTAINMENT listener – according to Adorno this is “music to talk to” or to do just about anything else to but listen. It can be “Muzak”, but not necessarily so. Music is not so much listened to, but is a kind of “sonic wallpaper” which either breaks the monotony of life and/or provides some sort of a badge of tribal loyalty.* (Poterack, 2008)

”Underholdningslyttaren” bruker musikk som bakgrunnsstøy og som kan vere ein fylgjesvenn til alt ein tar seg til utan å ta hovudfokus. Denne lyttartypen, saman med *den emosjonelle lyttaren* er dei vanlegaste lyttartypene.

7. *The UNMUSICAL listener – here Adorno uses the unique German word “amusisch.” It is the opposite of “musisch” which literally translates “musical”, but has a broader meaning of*

"cultured". (...) there are particular people for whom music seems to mean little to nothing.
(Poterack, 2008)

"Den umusikalske lyttaren" har ikkje eit forhold til musikk, og Poterack klassifiserer den ikkje som ein faktisk lyttar. Av dei andre typane klassifiserer han type 1, 2, 3 og 5 som *kulturelle lyttarar* som høyrer til høgkulturen. Type 4 og 6 klassifiserer han om *ukulturelle lyttarar*. Dette er breie kategoriar som ikkje er like svart-kvitt slik dei vart presentert her. Dei fleste menneske høyrer mest sannsynleg til fleire av typane, i tillegg til at ein kan høyre til ulike typar i ulike situasjonar.

For å trekkje ein tråd til Kenneth Sivertsen kan eg med ein gong sjå ein klar forbindelse til den emosjonelle typen. Sivertsen var ein svært emosjonell og uttrykksfull person, noko som vart spegla i musikken hans ganske konsekvent. Dette, og kva andre typar han nok høyrde til, kjem eg tilbake til seinare i kapittel 4, etter at eg har presentert analysar og meir bakgrunnsstoff.

Adorno skriv også at det meiningsbærande elementet i sjølve musikken sjeldan er samsvarande med plassen musikken får i samfunnet elles.

So conceived, a sociology of music has a dual relationship to its object: an internal and an external dimension. Any social meaning inherent in music is not identical with that music's place and function in society. The two do not even need to be in harmony with each other, and indeed nowadays are often in conflict. Great music of integrity, once the essence of a genuine consciousness, can degenerate into ideology and even into a socially necessary illusion.
(Adorno, 1999 , s. 2,)

Når Sivertsen sin musikk skal undersøkjast kan dette vere viktig å hugse på, at hans intensjon med musikken og publikum si oppfatning av den gjerne er forskjellige, i tillegg til at musikk ofte kan verte brukt mot sin opphavlege hensikt for andre si vinning. Eit døme på dette er den amerikanske presidenten Ronald Reagan som på 80-talet brukte Bruce Springsteen-låta "Born in the USA" som eit symbol på USA si spektakulære storheit, sjølv om Springsteen sin intensjon med låta var å uttrykke det stikk motsette. Reagan tolka låta dit hen at «Born in the USA» visar til alle privilegium ein amerikanar har berre fordi vedkommande er amerikanar. Springsteen meinte derimot det stikk motsette, at «to be Born in the USA» er ein dårlig ting. At amerikanarane fortjente betre enn det dei fekk frå regjeringa som sendte unge soldatar i krig i Vietnam (Inskeep, 2019).

2.3 Metode

I denne delen vil eg forklare kva metodar eg har brukt og kvifor eg har anvendt desse.

2.3.1 Ulik metodikk og val av metode

Det er fleire kategoriar og underkategoriar av ulike metodar og tilnærmingar til forskning og data, alt etter kva ein har som mål å finne ut. For å organisere kunnskap og trekke konklusjonar på ein korrekt måte er det fordelaktig å bruke ein spesiell metode designa for nettopp den retninga ein opererer i. Her er det to forskingsfelt det er viktig å skilje mellom: *naturvitskap og samfunnsvitskap*.

Naturvitskap kan ein sjå på som, slik namnet tilseier, det som handlar om naturen. Det er vitskap som i stor grad er definitiv og som gjerne omhandlar observasjon av fenomen som ikkje kan tolkast i fleire retningar. Johannessen, Tuft & Christoffersen (2010) definerer det slik:

"Naturvitenskapene forholder seg hovedsakelig til fenomener uten språk og evne til å forstå seg selv og sine omgivelser. Det er ikke mulig å diskutere med, eller spørre ut, disse studieobjektene, enten det dreier seg om atomer, gener, celler eller dyr. Naturforskeren er tilskuer til det som studeres." (Johannessen, Tuft & Christoffersen, 2010, s.30-31)

Samfunnsvitskap er det som omhandlar menneske og deira meningar og tilknytning til omverda. Dei definerer dette feltet som følger:

"Samfunnsforskerens studiefelt er mennesker, og mennesker har meninger og oppfatninger om både seg selv og andre. Det dreier seg om et mangfold av meninger og oppfatninger, som ikke er stabile, men stadig under endring. Samfunnsforskeren er en deltaker i samfunnet, og kan ikke bare være en tilskuer til det han studerer." (Johannessen et al.,2010, s. 31)

Samfunnsforskninga er krevjande å gi seg ut på då ein heile tida må nyansere ulike tolkingar og meningar utan å kunne gi konkrete og definitive fasitsvar. Ein må kontinuerlig forklare og drøfte det ein finn, for å skape ei større samanheng rundt det aktuelle emnet og for å la ein eventuell tredjepart få ei tilstrekkeleg forståing av funna.

I tråd med samfunnsvitskaplege metode skil ein mellom to hovudretningar: *kvantitativ* og *kvalitativ* metode. Den kvantitative kan i stor grad knytast opp mot naturvitskapen og omfattar behandlinga av funn som kan observerast, målast og teljast – derav ordet

”kvantitativ”. Den kan også førekomme i samfunnsvitskap – spørjeundersøkingar er eit døme på ein kvantitativ metode.

Den kvalitative metoden handlar kort sagt om meiningar og korleis tolke disse. Ein kan ordlegge seg ved å sei at der kvantitative metodar forklarar *kva* som skjer, forklarar kvalitative metodar *kvifor* det skjer. Ei utbreidd form for kvalitativ forskning er utføringa av intervju kor ein går i djupna for å forstå eit tema eller eit fenomen. Kvale & Brinkmann (2015) skildrar eit kvalitativ metode i form av intervju slik:

Det kvalitative forskningsintervjuet søker kvalitativ kunnskap uttrykt i normalt språk. Målet er ikke kvantisifering. Intervjuet sikter mot nyanserte beskrivelser av den intervjuedes livsverden gjennom ord og ikke tall. Presisjonen i beskrivelsen og stringensen i meningsfortolkningen i kvalitative intervjuer motsvarer eksaktheten i kvantitative målinger.
(Kvale & Brinkmann, 2015, s. 49)

Ein måte å dele inn ein forskingsprosess på er som følgjer:

1. Førebuing
2. Datainnsamling
3. Dataanalyse
4. Rapportering

(Johannessen et al., 2010, s. 32)

Dei forklarar dei fire stega vidare: førebuinga handlar om å klargjere kva som er målet med forskinga og finne konkrete problemstillingar. Datainnsamling går ut på å samle inn data og empiri; kva forskingsdesign ein skal velje som rettesnor; og kven som skal delta i undersøkingane, og så vidare. Ein må også snevre inn og konkretisere fokusområdet slik at dei innsamla dataa er relevante. Vanlige kvalitative innsamlingsmetodar er observasjon, intervju og gruppesamtalar. Dei understreker viktigheita av å dokumentere funna i form av tekst. Lyd-opptak blir også som regel skriven ut som tekst eller visuelle representasjonar (i denne oppgåva i form av notar) gjennom transkripsjon. Kvantitative metodar går i stor grad ut på spørjeskjema med faste spørsmål og oppgitte svaralternativ. Det som skil data frå vanleg kunnskap, er at data oppstår når kunnskapen vert observert og *registrert*.

Steg 3 er dataanalyse, kor ein skal redusere det ein har samla inn til det essensielle. Her skal ein analysere, tolke og kvalitetssikre stoffet. Det siste steget rapportering, går ut på å dokumentere og finskrive forskinga gjennom ein rapport.

Denne oppgåva er i aller høgaste grad eit samfunnsvitskapleg prosjekt. Den omhandlar ein komponist, hans signatur, og korleis den signaturen står fram for andre. Her er det viktig å understreke subjektiviteten som kan, og vil, oppstå. Undervegs i arbeidet har eg heile tida forsøkt å forklare kvifor eg trekk dei slutningane eg trekk og korleis eg har kome fram til dei. Eg har også forsøkt å vere tydeleg på kva som er data eg har samla inn (t.d. ting som har vert sagt i intervju), og kva som er mine eigne tolkingar og analysar.

I dette prosjektet har det vært naturleg å bruke ulike metodar for å samle inn data. Everett og Furseth skriver at ein bør vere open for ulike forskingsmetodar:

Det er mer fruktbart å se om ulike metoder kan kombineres enn å bare låse deg fast i en metode. Mange forskere har funnet at det ofte er fruktbart å kombinere ulike metoder. (Everett & Furseth, 2012, s. 128-129)

Ein kan altså ta i bruk fleire ulike metodar for å belyse ulike område av problemstillinga, og på den måte få ei større forståing. Denne tilnærminga kallast *metodetriangulering* (Kråkenes, 2016, s. 30). Eg har brukt kvalitative metodar i form av transkripsjon og musikkvitskaplege analysar, i tillegg til kvalitative intervju. Dei ulike metodane har fått ulikt fokus i hendingsgangen då eg har brukt dei i ulike fasar. Tidleg i forskinga starta eg med å skaffe meg oversikt over heile katalogen til Kenneth Sivertsen gjennom skriftlege kjelder og gjennom auditiv lytting. På denne måten ville eg først skaffe meg full oversikt over heilskapen og deretter velje ut fokuslåtane å gå i djupna på. Utføringa av intervju vart ein del av denne fasen. Formålet med intervju var å lære om Sivertsen, personlegdomen hans og sjølvstilt musikken han har laga – på eit generelt plan. I tillegg til dette ville eg gjennom intervju også kome nærare ei slutning på det å velje ut fokuslåtane som kunne vere relevante og representative for heilskapen hans.

Den neste fasen i forskingsprosessen er analyse-delen. Her går eg i djupna på eit relativt stort utval av låtane og komposisjonane til Sivertsen, kor eg etter kvart vart konfrontert med fleire utfordringar og dilemma. Som tidlegare nemnd har eg måtta ta eit val på korleis eg skulle gå fram med analysane. Skulle eg analysere heile katalogen hans utan å gå noko særleg i djupna på kvar låt, eller skulle eg velje ut eit redusert tal låtane og komposisjonar og heller bruke meir tid på kvar fokuslåt?

Mitt val vart det siste. Eg såg det ikkje som hensiktsmessig å trekke heilskaplege slutningar basert på for grunne argument, då eg meiner dette ikkje hadde vege tungt nok for å kunne presentere konklusjonar på eit truverdig vis. Målet mitt vart då å finne låtar og komposisjonar som kunne analyserast som sjølvstendige og også på vegne av andre. I starten av prosjektet hadde eg eit mål om å analysere så mykje som 15 ulike komposisjonar, då eg frykta eg kunne gå glipp av viktig data ved å velje for få. Dette viste seg etter kvart å bli for mykje i forhold til omfang, så eg snevra det inn til 10. Dette skulle framleis vise seg å gi eit godt grunnlag for størsteparten av Sivertsen sine musikalske kjenneteikn.

Denne fasen av forskinga bestod altså av å først transkribere alle låtane kor det ikkje finnast notar eller partitur, og deretter tolke og analysere dette. Det er også parameter som er utfordrande å illustrere berre ved hjelp av eit notebilete, t.d. omgrepet *sound* som eg har skrive om tidlegare. Her vil eg utvide den musikkvitskaplege tilnærminga og bruke ein utvida populærmusikalsk analyse for å illustrere ein større samanheng.

2.3.2 Intervju

Kvale & Brinkmann skildrar eit kvalitativt intervju slik:

Det kvalitative forskningsintervjuet søker kvalitativ kunnskap uttrykt i normalt språk. Målet er ikke kvantisering. Intervjuet sikter mot nyanserte beskrivelser av den intervjuedes livsverden gjennom ord og ikke tall. Presisjonen i beskrivelsen og stringensen i meningsfortolkningen i kvalitative intervjuer motsvarer eksaktheten i kvantitative målinger. (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 49)

Vidare skriv dei om ei *fenomenologisk* tilnærming til utføringa av eit forskingsintervju. Det fenomenologiske intervjuet skildrast slik:

Når det er snakk om kvalitativ forskning, er fenomenologi mer bestemt et begrep som peker på en interesse for å forstå sosiale fenomener ut fra aktørenes egne perspektiver og beskrive verden slik den oppleves av informantene, ut fra den forståelse at den virkelige virkeligheten er den mennesker oppfatter. (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 45)

Ifølge Merleau-Ponty (1962) dreier det seg om å beskrive det gitte så presist og fullstendig som mogleg – å skildre, snarare enn å forklare og analysere. Eit viktig aspekt ved denne typen intervju som var relevant for min del, var *forandringen* som Kvale og Brinkmann nemner. Dei skriv:

Intervjupersoner kan i løpet av et intervju endre beskrivelsene og holdningene sine til temaet. De kan selv oppdage nye aspekter ved det temaet de beskriver, og plutselig få øye på forbindelser som de tidligere ikke var oppmerksomme på. Spørsmålene kan dermed gi anledning til refleksjonsprosesser, hvor betydningen av de temaene som beskrives av intervjupersonen, ikke lenger er de samme etter intervjuet. (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 50-51).

Dette gjaldt også meg selv som intervjuar. Betydinga av dette kjem til dels på grunn av fasen intervjuet vart gjennomførte i, nemleg i ein fase kor eg sjølv ikkje berre var ute etter å bekrefte eller avkrefte eigne hypotesar, men også var nøydt til å vere open, ha moglegheita til å endre meining om essensielle aspekt og å ta imot nye tema og nye trådar eg ikkje tidlegare var oppmerksom på.

Johannesen, Tufte & Christoffersen presenterer tre vanlege intervjuformar: *ustrukturerte*, *semistrukturerte* og *strukturerte* intervju. Det *ustrukturerte* intervjuet er uformelt og kan minne om ein vanleg samtale. Intervjuaren har eit overordna tema som einaste rettesnor og spørsmåla vert tilpassa etter kvart. Eit *semistrukturert* intervju tar utgangspunkt i ein intervjuguide med faste punkt ein skal gjennom, men der spørsmåla vert variert og tilpassa etter kvart. Intervjuaren kan også bevege seg fram og tilbake i intervjuguiden. Det *strukturerte* intervjuet minner mest om ei spørjeundersøking, kor det er faste spørsmål og ofte også faste svaralternativ.

I arbeidet med denne oppgåva såg eg det som naturleg å bruke eit *fenomenologisk* og *semistrukturert* intervju, då eg hadde eit todelt mål med intervjuet. Den eine delen hadde eit opent utgangspunkt kor eg overordna var ute etter å lære meir, medan den andre delen var tenkt til å finne ut kva låtar eg skulle velje som analyseobjekt. Eg hadde altså både spørsmål eg stilte alle intervjuobjekt, og eg hadde ein individuelt tilpassa del. Sistnemnde på grunn av at intervjuobjekta hadde ulike roller i forbindelse med Kenneth Sivertsen og opererte i ulike periodar av livsløpet hans.

Til saman intervjuet eg *fem* personar fordelt på *fire* intervju. Desse er som fylgjer:

- *Gunvald Ottesen* og *Joakim Vikanes*, kollegaer av underteikna i trioen EIK som tidlegare har hatt fleire konsertar rundt omkring i Hordaland, m.a. i det gamle huset til Sivertsen. Trioen har nesten utelukkande spela Sivertsen-musikk, som regel i eigne tolkingar, og vart oppretta i samband med eit ynskje om å heve fram denne musikken.

- *Bendik Hofseth*, professor ved UiA. Han jobba tett med Sivertsen på store delar av 80- og 90-talet, og spela saksofon på fleire verk og låtar. Han var også produsent, og produserte mellom anna plata "Flo" frå 1990, som Sivertsen sjølv såg på som si sterkaste utgiving.
- *Ricardo Odriozola*, fiolinist, komponist og professor ved Grieg-akademiet. På 90-talet spela han i Hansakvartetten, ein strykekvartett basert i Bergen. Dei arbeidde saman med Sivertsen i den forstand at dei framførte fleire av kammerverka hans på den tida han budde der og/eller arbeidde i byen. Odriozola arbeider i dag med å restaurere og finskrive partitur av orkestermusikken til Sivertsen, som ikkje er tidlegare utgitt, og som til no berre har eksistert som handskrivne originalar.
- *Jan Gunnar Hoff*, jazzpianist og professor ved UiA og UiT. Han traff Sivertsen ved fleire høve, og Sivertsen sjølv såg på Hoff som ei inspirasjonskjelde.

2.3.3 Kvalitativ analyse

Her vil eg gjere greie for korleis eg skal gå analytisk til verks på sjølve analysematerialet: dei 10 komposisjonane. Kva spesifikke komposisjonar det er kjem eg tilbake til i kapittel 3. Petter Stigar skriv om musikalsk analyse gjennom ei omsetting og drøfting av ein definisjon frå *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* av Bent & Pople (2001):

Med støtte i gjengs begrepsbruk ("common parlance") hevdes det at en analyse tar utgangspunkt i musikken selv, og ikke i ytre omstendigheter ("external factors"). Under denne synsvinkel dreier analyse seg om fortolkning av musikalske strukturer. Forfatterne har kanskje ville fremheve at en analytiker bygger sin analyse på observasjoner. Observasjoner er teoriavhengige, hvilket betyr at det en analytiker får øye på, avhenger av hvilke briller han har på nesen. Begrepet "interpretation" minner oss om dette.

Så til hovedsaken. I løpet av analysen bryter "strukturer" ned i mindre biter ("constituent elements"). Deretter undersøkes disse bitenes funksjoner. Før eller senere kommer man frem til småbiter som det er meningsløst eller umulig å dele opp. Når så skjer, stopper analysen. (Stigar, 2011, s. 9)

For å skape ei så god forståing som mogleg, vil eg ta med alle dei viktigaste parametra, sjølv om nokre av dei er meir typiske enn andre. Eg har tatt for meg harmonikk, melodibruk, rytme, sound og instrumentering. Odriozola tek i si bok to av dei fram som dei mest særeigne; harmoni, melodi og i tillegg: det uttrykksfulle. Han brukar omgrepa

"melodious -", "harmonic -" og "confessional qualities". (Odriozola, 2016, s. 247, 253 og 259).

Harmoni er bruken av tonar med ulik tonehøgde og korleis desse kommuniserer. Dette vil då seie akkordane i ein komposisjon; det vertikale i eit notebilete. Petter Stigar skriv:

Harmonikk er en formdannende faktor av stor betydning, og redegjørelse for harmoniske forløp inngår derfor i de fleste analyser. En analytiker trenger følgelig grundig kjennskap til standarprogresjoner, modulasjonsmønstre og modulasjonsteknikker. (Stigar, 2011, s. 19)

Eit viktig aspekt å ta stilling til i analysearbeidet er valet av eit *skildringssystem*. Det er to hovudsystem som er vanlege å bruke: *trinnanalyse* og *funksjonsanalyse*. Sistnemnde er vanleg i Tyskland og i Skandinavia, og tar utgangspunkt i funksjonar som tonika, dominantar og subdominantar. Altså korleis akkordane oppfører seg og *fungerer* i forhold til kvarandre, eksemplifisert med t.d. korleis ein dominant skapar ei draging mot tonika og grunntonen. Trinnanalysen er utbredt i resten av Europa i tillegg til USA og brukar trinn for å identifisere akkordane. Denne typen er vanleg i jazz, og er svært anvendelig for å identifisere og forklare vanlege jazzharmoniske fenomen som t.d. II-V-I-rekker. I arbeidet med denne oppgåva såg eg det som mest hensiktsmessig å bruke funksjonsanalyse som hovudsystem, då mine føresetningar og mitt musikalske utgangspunkt er sterkare i denne retninga. På den andre side er jo mykje av Sivertsen sin musikk inspirert av og gjerne skriven i den amerikanske jazz-stilen, kor trinnanalyse-systemet er meir anvendelig med tanke på nettopp fenomen som II-V-I-rekker og også t.d. tritonus-substitusjonar. Difor vil eg bruke ein kombinasjon av desse to systema, men fortrinnsvis med det funksjonsanalytiske systemet.

Eit anna parameter som er viktig i forbindelse med harmonisk analyse er det Stigar kallar *tydingsbærande harmonikk*. Ved analyse av vokalmusikk må ein ta omsyn til mulige samanhengar mellom harmonikk og tekst. I denne oppgåva omhandlar dette omtrent 60% av alt analysemateriale.

Melodi er bruken av det horisontale i eit notebilete og gjerne det uttrykksfulle. Det er ofte det elementet som er tiltenkt det største fokuset, både i instrumentalmusikk og i vokalmusikk. I vokalmusikk der det også gjerne er tekst over sjølve melodien eller melodiane, vert den vidare forsterka som hovudelement. Fenomenet "melodi" er vanskeleg å definere då det er knytt så mykje subjektivitet til det. Nokre definisjonar som er blitt brukt er som følgjer:

(i) A succession of pitched sounds

(ii) A succession of pitched sound with given durations

(iii) An amalgam of all musical components

(Stefani, 1987, s. 21)

Gino Stefani kritiserer likevel disse definisjonane som for grunne og for ikkje å kunne dekke fenomenet på ein heilskapleg måte. Det tydingsbærande aspektet vert ikkje teke med i disse definisjonane. Frå ein populærmusikalsk ståstad ynskjer Stefani heller å definere ein melodi slik:

What everybody sings or whistles is, without doubt, melody. The same observation leads us to the conclusion that a piece of music is more or less singable, to the same extent as it is more or less melody. "Singable music" (or "singing" music) is therefore a short definition of melody. Common speech gives us confirmation of this. When we ask "why is this music melodic?" or "what is a melody like?", the answers will underline features such as: easy to listen to, to recognise, to memorise and repeat; a line, a single voice; a figure against a background, a prominent element; something gratifying, sweet, involving emotions, etc. But there is no doubt that the most prominent feature will be that it is "singable". (Stefani, 1987, s. 23)

Ein god, breiare definisjon er altså at melodi er "syngande musikk" eller "songbar" musikk. Men kva er ein *god* melodi? Gunvald Ottesen snakkar i intervjuet også om *songbar* musikk, at dette er eit viktig kriterie for ein god melodi og at den vert utarbeida frå eit avgrensa subjekt, til dømes frå eit kort motiv. Joakim Vikanes snakkar om balanse og at ein god melodi krev balanse mellom dei rytmiske og harmoniske byggjesteinane som utgjer den. Under intervjuet med Ricardo Odriozola siterer han Harald Sæverud når eg spør om dette: "En melodi som er ekte og har integritet skal kunne spilles i alle forskjellige tempo." Vidare nemner han Sivertsen-visa "Draumespor" (sjå kapittel 3) og bruker den som eit eksempel på korleis ein med den "kan lage en dans ut av det, eller en kan lage en Mahler-adagio".

Rytme kan ein også skildre som det horisontale i eit notebilete, men kor tonehøgd er irrelevant. Alt som skjer over eit gitt tidsperspektiv har ein gitt rytme, men i populærmusikk er det vanleg å tenke at hovudindikasjonen på rytmar er det som skjer i trommesett og perkusjonsavdelinga. Roy Shuker (1998) definerer rytme på fylgjande måte:

Rhythm is the beat pattern(s) underlying most forms of communication, pulsations which last various lengths of time. Rhythms are often recurring or repetitive (as in a heartbeat) and follow a consistent pattern. (...) Tempo is the pace of the beat. With popular music styles which include percussion, rhythm is best followed by listening to the drums, and counting the beat aloud. (Shuker, 1998, s. 24)

Sound er eit omgrep det er vanskeleg å omsetje til norsk. Direkte oversatt tyder det *lyd*, men dette dekker ikkje heilskapen i det engelske omgrepet *sound*. Det engelske omgrepet skildrar lyd og dei unike eigenskapane som finst i nettopp lyden. I tillegg går det på ein større heilskap og inkorporerer heile lydbiletet i t.d. ein låt eller eit band og også stemningar den medfører. Ein seier gjerne at eit band eller ein muskar har eit spesifikt *sound*.

Det er utfordringar ved omgrepet knytt til forskning og korleis ein kan behandle data frå ein soundanalyse. Transkripsjon gir t.d. ikkje eit bilete av korleis eit *sound* let. Eirik Kråkenes belyser litt av dette i si masteroppgåve om utvikling av *sound* i ein gitartrio. Han skriver:

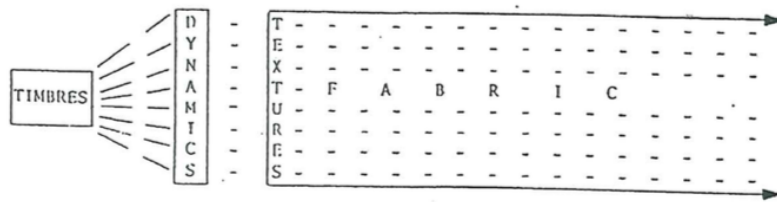
Det finnes enda ikke en komplett metode for å fremstille korrekte visuelle representasjoner av helheten i et sound. Man kan fremstille korrekte visuelle representasjoner av noen bestanddeler i et sound, for eksempel hvilke frekvenser som dominerer et lydbilde, hvordan musikerne forholder seg til beatet (participatory discrepancies) eller tonehøydene i Aretha Franklins stemme. (Kråkenes, 2016, s. 30)

Han skildrar desse som *harde data* ein kan måle og telle. Vidare skriv han:

Kvantitative metoder er godt egnet for å behandle slike data og kunne således ha vært en aktuell metode for å behandle enkelte aspekter ved hva- og hvordan-spørsmålet (...). Men når disse bestanddelene jobber sammen og skaper en større helhet, blir virkeligheten vanskeligere å måle. Dessuten åpner hvorfor-spørsmålet for en meningsdimensjon som ikke er mulig å utforske kun ved å observere" (Kråkenes, 2016, s. 32).

For å skildre *sound* er ein altså nøydt til å bruke fleire verkemiddel enn notasjon for å skildre på ein så presis måte som mogleg. Tor Dybo skriv om ulike analytiske tilnærmingar til *sound*, men at dei gjerne famnar for vidt. Han nemner Ian Bent som definerer at "...til grunn for alle aspekter av analyse som aktivitet, er det fundamentale momentet om kontakten mellom bevisstheten og den musikalske lyd, nemlig musikalsk persepsjon." (Bent, 1987:1). Dybo skriv vidare:

En annen definisjon finner vi hos Jan LaRue som skriver i *Guidelines For Style Analysis of sound* kan deles inn i følgende tre grupper: 1) *Timbre*, 2) *Dynamics* og 3) *Texture and Fabric*. Dette illustrerer han med følgende plansje:



(Dybo, 2002, s. 18)

Figur 1: LaRue sin modell for analyse av sound.

Han skriv om *Timbre*, som kan vere tonekvalitet eller klangfarge på instrumenten, og inkluderer også overtonespekteret. *Dynamics* definerer han som "intensitet i sound", altså volum. *Texture* blir arrangeringa av det totale lyd-produktet (timbres og dynamics) i augneblinken, og *fabric* blir korleis sound utviklar seg over tid. Dybo skriver også at ein kan omtale "fabric" som det totale lyd-produktet i eit tidsforløp. (Dybo, 2002, s. 19).

2.4 Forskings-etiske dilemma

I all forskning oppstår det som regel ulike dilemma, mange av desse på etisk grunnlag. Her er dei viktigaste utfordringane eg har støtt på i denne prosessen:

- Korleis vere kritisk til Kenneth Sivertsen på ein forsvarleg måte, utan å sverte namnet hans?
- Korleis ta vare på informantane eg har involvert på ein best mogleg måte?

Heile prosjektet handlar om å belyse åndsverket til ein avdød person, noko som gjer at ein må trå varsamt. Sivertsen levde eit turbulent liv med oppturar og nedturar, dessverre kanskje flest av sistnemnde. Gjennom samtalar, diskusjonar og biografisk litteratur opplever eg at eg har fått eit ganske utfyllande og breitt innblikk både i Sivertsen og hans musikk. Min rolle vert å oppretthalde ei objektiv haldning rundt det heile, men likefullt presentere det eg opplever som relevant på ein respektfull måte. Kvale og Brinkmann skriv at "det er forskerens etiske ansvar å rapportere kunnskap som er så sikker og verifisert som mogleg." Denne oppgåva handlar i større grad om musikken enn om livet til Sivertsen, men eg ser likevel på det som viktig å fleire stader sette musikken i kontekst og i perspektiv av samtida og Sivertsen sjølv. Mykje av grunnen til dette er ynsket hans om å uttrykke og formidle gjennom musikk. For han handla ikkje musikken berre om

tonar satt i system, men om eit større bilete med tanke på stemningar og tekstleg tematikk.

Eit anna dilemma er arbeidet med andre menneske. Med ein gong ein involverer andre i forskinga må ein ta stilling til etiske prinsipp. I forbindelse med dette prosjektet har eg vore i kontakt med Norsk Senter for forskningsData (NSD), som har godkjent avhandlinga som etisk forsvarleg. Det er ei plikt å ta vare på dei ein har involvert og framstille desse på ein så god måte som mogleg. I intervjusituasjonen har eg vore nøye på heile vegen å spørje om løyve til alt eg skulle foreta meg, både når det gjaldt å ta lyd-opptak av intervju og om kva utsegn og meiningar eg har valt å presentere. I tillegg til dette kan det oppstå situasjonar der ulike informantar gir motseiande svar på same spørsmål. Rett og slett ueinigheit. Her må eg då gå eit par ekstra rundar for å sjå heilskapen og for å områ kven som har størst truverdigheit. Eit døme her kan vere om den eine informanten er andrehands-informant medan den andre er førstehands-informant.

3 FORSKINGSPROSESSEN

Som tidlegare nemnd har eg teke i bruk to ulike metodar for å belyse særprega til Sivertsen; intervju og teoretiske analysar. Eg vil først presentere analysane, og undervegs trekke inn eksempel og relevant informasjon frå intervjua. Det er enklare å vise til eksempel som kom opp i intervju og samtale om eg først har presentert desse gjennom analysar.

3.1 Viser

Etter samtale med ulike informantar har eg kome fram til at eg skal analysere fylgjande låtar innan visesjangeren:

- **Boaskjer** (Einsamflygar, 1983)

Denne har fleire av dei kjenneteikna eg tidlegare har nemnd. Det er ei vise med ei tydeleg lengt etter barndommen ved havet. Den handlar om Boaskjer, eit skjer ute ein stad i Bømlo sin skjergard. Visa er basert på den akustiske gitaren, og inneheld eitt av dei tydeligaste eksempla på *modulasjon* som ein essensiell del i sjølve komposisjonen. Melodien er også tilforlateleg Sivertsensk, med lange songbare fraser i konsistent samspel med basslinjene. Ein kan også ense jazzharmonikk, som er eit frampeik i forhold til seinare utgivingar.

- **Møte** (Flo, 1990)

Møte var det Bendik Hofseth som drog fram som veldig typisk Sivertsen, og nemner inspirasjonen han hadde frå The Beatles. Denne er mykje enklare i struktur og tonalitet, og representerer den ukompliserte delen av Sivertsen.

- **Sommardag** (Flo, 1990)

Denne er ei roleg vise som også tydeleg er komponert på gitar (sjå kapittel 4), og kompet består berre av akustisk gitar og ein strykekvartett. Dette viser ein raud tråd mot Sivertsen sitt klassiske repertoar, då det er han sjølv som har komponert og arrangert det for stryk.

- **Min båt** (Draumespor, 1996)

Min båt er ein representant for det litt røffare uttrykket. Her vert det brukt elektrisk gitar i staden for akustisk, og strukturen er fordelt i vers og refreng. Harmonikken er enklare

og inneheld færre instansar av det elles funksjonsharmoniske jazz-preget. Nok ein gong er temaet barndomsidyll og minner frå fortida ved havet.

- **Draumespor** (Draumespor, 1996)

Draumespor er tittelsporet frå plata med same namn. Odriozola kallar den ein av hjørnesteinane i katalogen hans. (Odriozola, 2016, s. 284). I forhold til struktur samanliknar han den med ein salme, då den består eine og åleine av *fem* vers etter kvarandre. Det siste verset er instrumentalt, arrangert for messingkvintett.

I tillegg til å velje låtar som kvar for seg inneheld typiske kjenneteikn, har eg prøvd å sjå på progresjonen i låtskrivinga på eit kronologisk plan. I kva retning utviklar musikken seg over tid? På grunnlag av dette har eg forsøkt å velje ut låtar som representerer ulike periodar i livet til Sivertsen.

3.1.1 Boaskjer

Strukturen på visa *Boaskjer* er ukomplisert. Den består av fem vers – like i form – pluss eit forspel og eit lite etterspel. Periodefølelsen er tydeleg – eit vers er 16 taktar lang, med tydelige fraser på 4 taktar kvar³. Av dei fem versa er dei fire første vokale med tekst medan det siste vert leia av ein improviserande saksofon. I transkripsjonen under har eg tatt med det eg ser på som dei viktigaste elementa: melodi, basstone, besifring og tekst.

³ Eg omtalar kvar 4-taktsperiode som ein *runde*.

♩ = 80

9 F# A#m7 D#m A#m/C# G#m E/G# F#/A#

Snart e det sis - te gon - gen eg ligg ut ved Bo - a -

15 B E/B B D11 B/D# Em Bm G7

skjer. Høy-re på sus - et og son - gen A-av

21 C G/B Am G11 G11(#5) C C#11

bøl - gjer som bry - y - ter der.

Figur 2: Første verset på «Boaskjer».

Teksten er skriven av Birger Røksund og handlar om alderdom og ei takknemleg lengsel til havet. Ein gammal fiskar ser tilbake på livet, og takkar Gud for fangsten og for tilværet ved kysten, konkretisert med nettopp dette skjeret utafor Bømlo: Boaskjer. "Det var som ein tone frå æva å få høyra på songen der".

Soundet i "Boaskjer" er veldig typisk for heile debutplata *Einsamflygar*. Heile denne plata står fram som ein heilskap med mange soniske raude trådar. Det er bandet Tid som spelar, og desse musikarane har alle sine særpreg som har vore med på å farga utgivinga. Tid består av Magnar Åm (piano), Karl Seglem (saksofon), Rolf Prestø (kontrabass) og Siri Torjesen (vokal). Tekstane er skrivne av Birger Røksund, Solfrid Sivertsen og Halldis Moren Vesaas (Kirkelig Kulturverksted, 2019). Akustisk gitar, ordlaus koring, saksofon og kontrabass dobla med piano er alle gjennomgåande faktorar, i tillegg til den mjuke tekstformidlinga til Sivertsen sjølv. Det er eit varmt uttrykk med null bruk av elektroniske eller til og med elektriske instrument. Alle element på plata er akustiske, noko som er eit markant kjenneteikn å merke seg. Fleire av låtane har også innslag av jazzharmonikk.

Begge desse faktorane kan sjåast på som ein referanse til jazzplatene som skulle kome seinare.

I "Boaskjer" er det gitaren som er drivkrafta. Trommesettet er tilbakehalde, og held seg til stemningsskaping på cymbalar fram til siste verset der beaten kjem inn for første gong. Koret fungerer som ein "pad" meir enn som backing-vokal til hovudmelodien; det er eit tydeleg komponert kor-arrangement. Pianoet doblar stort sett kontrabassen. Under er ei oversikt over dei ulike instrumenta og progresjonen i låta.

Del	Merknadar
1. vers	Akustisk gitar og vokal. Kor kjem inn på B-del.
2. vers	Akustisk gitar og vokal. Piano, kontrabass og saksofon kjem inn på B-del. Her har saksofonen same rolle som koret på første vers.
3. vers	Gitar, piano, kontrabass og vokal frå start. Kor kjem inn på B-del. Dette verset fungerer som eit høgdepunkt, før det fjerde verset som er rolegare.
4. vers	Kontrabass, gitar og vokal frå start. Piano kjem inn på B-del. Både piano og gitar har fleire "fills" i dette verset.
5. vers	Saksofon-solo. Trommer kjem inn med beat frå start, og både gitar, kor, kontrabass og piano er med som komp.

Forspelet i "Boaskjer" er solo-gitar og set i stor grad stemninga for resten av låta. Akkordrekka er den same som del 2 (delen i C-dur) av akkordrekka i versa. Ein kan her høyre at det fyrst og fremst er klassisk gitar som er hovudinstrumentet hans. Han spelar dynamisk og fraseringa er tydelig og velklingande. I tillegg kjem ofte basstenen rett før slaget og ligg vidare inn i takta, noko som ofte er tilfelle i den klassiske tradisjonen; særleg på solo-gitar og solo-piano. Det vert naturleg i og med at det er éin enkelt utøvar som innehar alle rollene: bass, akkord og melodi. Dei fysiske avgrensingane dette skaper gjer at alt ikkje kan skje samstundes.

♩ = 80

5 C G/B Am G¹¹ G⁷ G⁷(#5) C C^{#13}

Figur 3: Transkripsjon av forspelet. Den er her notert natura og ikkje med gitarnotasjon.

Harmonisk sett er denne låta eit veldig godt eksempel på det som Magnar Åm kalla "oppdriftstonalitet". Den har to hovudmodulasjonar, i tillegg til fleire tonale utsving av ein mildare karakter. Denne låta er tydeleg komponert på gitar (sjå 4.3) nettopp på grunn av dette, og gitaren er også det bærande komp-elementet. Akkordstrukturane varierer: nokre er enkle og reine treklanger, medan andre er tydeleg inspirert av jazz og gospel. Eksempel her 11-akkordane i takt 9 og 17.

Kvart vers kan enkelt delast inn i to hovuddelar: første halvdel i F#-dur og andre halvdel i C-dur. Dette er ei dramatisk endring, med null fortegn i C-dur og seks kryss i F#-dur. Ser ein i forhold til skalaen er det så langt vekk ein kan komme: eit *tritonus*-intervall i forskjell. Ofte går Sivertsen funksjonsharmonisk til verks, og modulerer via ein dominant. Dette ser me eksempel på i slutten av kvart vers: melodien landar i takt 3 av runden og gir rom for at takt 4 kan fungere som opptakt til nytt vers i ny toneart. Melodien landar på ein C-dur, og i siste takten går han opp til C^{#11} som då naturleg leiar inn i F#-dur og nytt vers. I transkripsjonen under har eg tatt med taktnummer i forhold til runden.

21

1 C G/B Am 2 G¹¹ G¹¹(#5) 3 C 4 C^{#11}

bøl - gjer som bry - y - ter der.

Figur 4: Modulasjon til nytt vers.

Unntaket er etter vers 3 kor han droppar den heilt og lar C-dur klinge ei ekstra takt før det kjem ein brå modulasjon tilbake til F#. Dette kan synast valdsamt, men sidan ein har vore gjennom verset tre gongar allereie er ein forberedt og modulasjonen opplevast naturleg.

I tillegg til dette skjer det eit par plutselege, men mindre valdsame tonale utsving. I takt 5 endrar G#-moll-akkorden (IIm i F#) seg til ein E-dur med ters i bass. Det er ei lita endring (det einaste som skjer er at kvinten - tonen D# - går opp til E), men dette leiar låta vidare til F#/A# som då fungerer som ein dominant til B-dur; den nye midlertidige grunnakkorden. Under har eg markert den utslagsgivande akkorden.

13 G#m E/G# F#/A# B E/B B

ligg ut ved Bo - a - skjer.

Figur 5: Modulasjon til B-dur.

Den andre staden det skjer er i takt 9-12. Her går låta frå D¹¹, via dominanten B/D# til ny toneart Em. I takt 12 skjer eit liknande grep som i takt 5 – ei brå modulasjon på det andre slaget i takta. Her skjer det ved at Hm går til G⁷ som då vert dominanten til C-dur der verset landar. Som på den førre transkripsjonen har eg også her markert akkorden som er utslagsgivande.

19 Em Bm G⁷ C G/B Am

son - gen A - av bøl - gjer som

Figur 6: Modulasjon til C-dur.

Joakim Vikanes gjorde meg oppmerksom på eit harmonisk særtrekk han meinte går igjen i Sivertsen sin musikk: forholdet mellom melodi og basstone. Han påpeiker at meloditone

og basstone sjeldan er same tone – at det alltid er eit harmonisk forhold mellom dei. Hofseth underbygger denne påstanden og fortel vidare om Sivertsen sitt syn på dette:

Kenneth var veldig tro mot melodien. Det kjennetegner jo litt den romantiske stilen. Så selv om han skrev voldsomme orkesterverk og sånn, så var det nok den melodiske ideen og hvordan den ble harmonisert som egentlig interesserte ham. Han var veldig sånn. Han kunne ta materiale fra symfonier eller for eksempel "Timeglaset og Morgonstjerna", også kunne vi spille det, han og meg, som duo. Fordi han lagde et skelett; det var hans egentlige interesse: det melodiske og harmoniske. Og så hvordan det ble legemliggjort, det var han ikke så opptatt av.
(Hofseth)

Hovudinteressa til Sivertsen var altså melodien og korleis den vart harmonisert. På basis av dette og Vikanes sin påstand har eg då også analysert forholdet mellom bass og melodi⁴.

♩ = 80

Chords: F# A#m7 D#m A#m/C# G#m E/G# F#/A#

Intervals: r5 L7 r5 1 L3 L6

Chords: B E/B B D11 B/D# Em Bm G7

Intervals: S3 r5 L6 r5 L3

Chords: C G/B Am G11 G11(#5) C C#11

Intervals: r5 1 1 L7 S3

Figur 7: Det harmoniske forholdet mellom bass og melodi.

Som ein her kan sjå landar ikkje meloditonen på same tone som basstone fleire enn tre gongar. Like fullt førekjem det, noko eg faktisk vart litt overraska over. Det er ofte rein kvint eller ters. I denne visa kjem same intervallet veldig sjeldan to gongar etter kvarande,

⁴ Forkortingar på intervallar: 1 = prim/oktav, L2 = liten sekund, S2 = stor sekund, L3 = liten ters, S3 = stor ters, r4 = rein kvart, r5 = rein kvint, L6 = liten sekst, S6 = stor sekst, L7 = liten septim, S7 = stor septim.

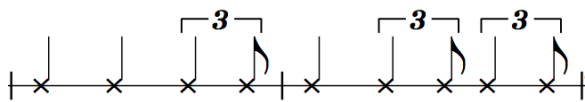
som tilseier at han brukar lite parallellføring. For å svare på dette spørsmålet på ein betre måte var eg nøydt til å utvide blikket og samanlikne med dei andre analyse-låtane eg hadde valt. Dette kjem eg tilbake til.

Melodien i denne visa er songbar og består stort sett av lange tonar. Jamt over er det i aller høgaste grad trinnvise bevegelsar, og der det er sprang går dei knapt lenger enn ein ters. Det er tydelege fraseringar som har vore tilarbeida. Den eine er eit kort motiv bestående av tre tonar; intervalla dei imellom er *prim - ters - sekund* og den går opp eller ned konsekvent annankvar gong. Dette motivet er ringa inn med gul farge i transkripsjonen under. Den andre er melodien som opnar versa, og det er ein frase heller enn eit motiv. Den kjem igjen i andre halvdel – rett nok med små variasjonar, men det er framleis tydeleg at den er bygd på same frasen. Denne er ringa inn med raudt.



Figur 8: Melodiske frasar og motiv.

Rytmsk sett kan ein sjå på visa som ein vals, men med triol-underdeling. Tyngda er jamt over plassert på *einara*ne i taktene, med unntak av disse to små-modulasjonane som skjer på *andre* slaget. Det er også ein tendens – mykje på grunn av gitarspelet som nemnd ovanfor, med neste akkord si basstone lagt tidleg – til å tydeleggjere den siste triolen av slaga. Eit eksempel på rytmikk og betoning som går igjen i låta er illustrert under.



Figur 9: Rytmsk betoning.

3.1.2 Møte

”Møte” er ei vise frå plata *Flo*, den plata Sivertsen såg på som si sterkaste. Hofseth peikar på inspirasjonen frå The Beatles som eit tydeleg preg på denne låta. Denne plata har fleire ulike element og større variasjon i instrumentering enn den tidlegare *Einsamflygar*, mellom anna med tydeleg innføring av elektroniske verkemiddel: synthesizer og bruken

av *musiqué concrete*. Sistnemnde fenomen er ei retning skapt av Pierre Schaeffer i 1948 kor ideen var å erstatte abstrakte lydar frå tradisjonelle instrument med konkrete lydar frå naturen (Fagereng, 2008, s. 27). På *Flo* førekjem dette i form av til dømes ei klokke som tikker og lyden av regn. I tillegg er koret som var framtrédande på *Einsamflygar* borte.

”Møte” startar med ein litt mystisk og pulserande digital synthesizer. Ei klokke tikkar gjennom heile første halvdel av låta, til beaten kjem inn og tar over rolla som timekeeper. Klokka kan tenkjast å symbolisere temaet i låta slik det kjem fram i teksten.

Teksten er skriven av Sivertsen sjølv og handlar om møter mellom folk og den utvalte tida ein får med forskjellige menneske. Dette illustrerast tydeleg fleire stadar i låta:

”Eit blikk, eit smil, eit ord frå deg prøvar stansa tida. Båten legg frå land ein gong, ingen veit timen den dreg.”

Og:

”Varmen vi skapte ei lita stund smeltar isen kring der vi går.”

Formstrukturen på låta er ein smule utradisjonell med ein hovuddel som fungerer som eit refreng. Refrengget har to ulike tekstar som kvar kjem to gongar. I starten av låta vart dei presenterte slik transkripsjonen under viser.

♩ = 130 C Am⁷ Dm⁷ G⁷

Eit blikk, eit smil, eit ord frå deg
eg tok, du fekk, eg gjekk

3 Am⁷ Em⁷ F Dm⁷

prøv - ar stans - a tid - a Båt - en legg frå land.
bort i lys - e dag - en varm - en vi skap - te ei

1.
6 E/G# Am⁷ D/F# G⁷

ein gong, ing - en veit tim - en den dreg. Du gav,

2.
9 E/G# Am Fmaj7 G(sus4) G C

- lit - a stund smelt - ar is - en kring der vi går.

Låta består vidare av to vers, to mellomspel med eit tydelig instrumentalt tema i tillegg til ein saksofonsolo som går over same akkordrekka som refrenga. Rekkefølga i låta er som fylgjer:

Refreng x2

Vers 1

Refreng

Mellomspel

2 rundar saksofonsolo (spelar refreng-melodi på andre runde)

Vers 2

Refreng

Mellomspel

18 Am Am(#5) Am⁶ Am⁷
Kor - for skal alt det som er stort og

20 Dm Dm(#5) Dm⁶ Dm⁷ Am Am(#5) Am⁶ Am⁷
rett Mål-ast ut i leng - den det fekk og

24 Dm C Bm^{7(b5)} E⁷ Am D/F# G G⁷
som-mar-fugl spør_ kje om ne - e-ste å - r. Den bru-kar den tid - a den får.

Figur 10: Vers-strukturen.

37 C/E F G Am(add⁹) Am¹¹

Figur 11: Det instrumentale mellomspelet.

Soundet i "Møte" er igjen sterkt prega av viseformatet og den akustiske gitaren. I kompet elles er det trommesett, ulike perkusjonsinstrument (t.d. congas) og kontrabass. Det akustiske pianoet er bytta ut med Fender Rhodes, og saksofonen fungerer her berre som soloinstrument.

Harmonisk sett skjer det mykje ulikt. Akkordane i refrenget opplevast "snille" og Sivertsen brukar jazzharmoniske rekker, t.d. med VI - II - V - I (Am - Dm - G - Am (tonika-variant)). Vers-delane fungerer som eit avbrekk, med lengre strekk på same akkord der det berre er metningstonane som endrar seg i ein oppadgåande frase. Mellomspelet består kun av diatoniske akkordar i A-moll.

Det er mange tonale utsving også i denne, men i motsetning til "Boaskjer" er dei her mindre valdsame. I staden for totale modulasjonar brukar han heller dominantar og bi-dominantar og skapar harmonisk spenning i kortare periodar. Dette skjer til gjengjeld mange stadar i låta. Eit døme på dette er i **refrenga** etter kvart **vers**, der akkordane i dei to første taktane er re-harmonisert til to ulike II - V-rekker.

Figur 12: Re-harmonisert start på refreng med bruk av bi-dominantar.

Figur 13: Eksempel på bi-dominantar i verset. Den siste G7-akkorden modulerer tilbake til refreng.

I "Møte" er forholdet mellom basstone og meloditone ganske likt som i "Boaskjer". Størstedelen er reine kvintar eller tersar, medan resten fordeler seg ganske likt mellom sekstar og septimar. Prim-intervall oppstår to gonger i refreng-delen, og det er utelukkande på siste tone i runden, ein tone der det vert naturleg at melodien "landar".

♩ = 130

Chords: C, Am⁷, Dm⁷, G⁷, Am⁷, Em⁷, F, Dm⁷, E/G[#], Am⁷, D/F[#], G⁷, E/G[#], Am, Fmaj⁷, G(sus⁴), G, C

Interval labels: r5, L3, L3, r5, r5, L6, L3, L7, 1, L6, L3, S7, r4, 1

Figur 14: Intervall-analyse av refrenget. Merk også E/G[#]-akkordane, kor melodien er på grunntonen medan bassen går til ters.

Både melodien og bassen er balanserte i den forstand at det er god variasjon mellom trinnvise og sprangvise bevegelser, og frasane vekslar heile tida mellom oppadgåande og nedadgåande retningar. Ein annan ting som kjem til syne er at ein kan sjå ein gjentakande tendens til at Sivertsen bruker ters i bass når melodien først landar på grunntone, noko som på naturleg vis skapar ein del små sekst-intervall. Dette skjer konsekvent i begge rundane av refrenget og i mellomspel-delen. Kan dette vere fordi han vil unngå at bass og melodi landar på same tone?

37 C/E F G Am(add9) Am¹¹

L6 S3 S3 L3 L7

Figur 15: Analyse-intervall av mellomspelet.

Som tidlegare nemnd er *melodien* godt balansert med god variasjon. Hovudmotivet er eit *rytmisk* motiv på to åttandedelar kor den andre bindast over til neste slag. Dette vert tydeleg presentert i starten av låta. Melodiske og rytmiske variasjonar av dette motivet kjem igjen gjennom heile låta. Eit resultat av dette motivet er synkopar utbreidd gjennom heile låta, som ein tydeleg kan sjå i **Figur 14**.

3.1.3 Sommardag

Denne visa er også frå plata *Flo*. Den opplevast som ei ganske tradisjonell og puristisk vise med få element. Det er akustisk gitar, vokal og strykekvartett, ikkje noko meir. Forma er enkelt og greitt seks vers etter kvarandre i tillegg til eit tema på gitar som kjem som forspel, mellomspel og som etterspel.

Del	Merknadar
Forspel	Akustisk solo-gitar.
1. vers	Vokal + akustisk gitar med fingerspel. Desse to elementa kjem igjen i alle vers.
2. vers	Strykekvartetten kjem inn med ei tydeleg melodisk tilnærming. Strykearrangementet følgjer vokalmelodien tett og komplementerer den med motrørsler.
3. vers	Stryk endrar akkompagnementstype. Her opptreer den som eit reint rytmisk bakteppe med åttandedelar kor kvar fjerdedel er aksentuert.
4. vers	Stryk forsvinn, og det er igjen berre vokal + akustisk gitar.
Mellomspel	Likt som forspelet.

5. vers	Stryk kjem inn igjen og tar same rollen som i 2. vers, med stort sett dei same linene. Forskjellen er at her vert alt spelt pizzicato.
6. vers	Berre gitar og vokal.
Etterspel	Likt som forspel, men her supplert med melodiførande stryk.

The image displays a musical score for the song "Sommardag". It consists of five systems of music, each with a piano accompaniment (treble and bass clefs) and a vocal line (treble clef). The lyrics are written below the vocal line, and chords are indicated above the piano accompaniment.

System 1: Shows the beginning of the piece with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

System 2: Starts at measure 5. The vocal line begins with the lyrics "Det var som - mar - dag med gull i og ein". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Chords above the piano part are Bb, Bb/F, Bb, and Bb/F.

System 3: Starts at measure 8. The vocal line continues with "him - mel ny - malt blå. Dag - en skul - le var - a". The piano accompaniment continues. Chords above the piano part are Bbmaj7/D, Eb, Eb/F, F, Bb/D, Cm, Bb, F/A, Gm, and Dm/F.

System 4: Starts at measure 11. The vocal line continues with "ev - ig. Natt - o var langt bort - e end - o med sin". The piano accompaniment continues. Chords above the piano part are Em7, A7, Gmaj9/B, Gm6/Bb, D/A, A, and A/G.

System 5: Starts at measure 14. The vocal line continues with "dun - kle kap - pe på, med sin dun - kle kap - pe på.". The piano accompaniment continues. Chords above the piano part are D/F#, Gb5, Bb°, Bm7, D7/A, Gmaj7, D/F#, Em7, G/A, D(sus4), and D.

Figur 16": Forspel + første vers av "Sommardag".

Teksten i "Sommardag" er i same stemning som dei andre: sentimentalitet og tilbakeblikk. Den skildrar ein åtte år gamal gut si oppleving av fridomen og evigheita ein kan finne i ein

fin sumardag. Korleis ein som barn kan drøyme seg vekk i leik og forelsking og la fantasien ta ein av garde, heilt til mor si stemme ropar ein inn og verkelegheita kjem tilbake att. Det er lett å sjå for seg ein idyllisk barndom ved havet på Moster når ein høyrer denne låta. Sivertsen vart ofte kalla "fjæresteinsromantikar", då tematikken rundt det maritime var sentral i store delar av Sivertsen sitt musikalske univers. Havet, oppvekst ved havet og fortida vart ofte skildra særskilt romantisert og idyllisk. I eit intervju ført av Gunvor Hals snakkar han om dette og at på grunn av sin bakgrunn og sin nærleik til havet "kan ein nærmast ikkje gje eit pip frå seg utan å verta kalla for fjæresteinsromantikar." Han seier vidare at mykje av musikken hans nok kan hamne i denne kategorien, men understreker at han har andre sider og at det ikkje gjeld alt han har laga. (Norsk RiksKringkasting NRK, 1990, 16:25).

Harmonisk sett ser ein tydeleg ein raud tråd frå både "Boaskjer" og "Møte". Modulasjonar er til stades, og som i fyrstnemnde er det ein A-del og ein B-del i kvar sin toneart: den første i Bb-dur, den andre i D-dur. Den modulerer til D-dur via ei II – V-rekke (Em⁷ – A⁷).

10 Gm Dm/F Em⁷ A⁷ Gmaj⁹/B Gm⁶/Bb D/A A A/G

skul - le var - a ev - ig. Natt-o var langt bort - e end - o med sin

Figur 17: Modulasjon frå Bb-dur til D-dur. Pila markerer II-akkorden som leiar inn i den nye tonearten.

Med tanke på korleis bass og melodi går saman, så er det i denne låta mindre reine intervall som kvintar og kvartar og fleire tersar, sekstar og septimar. Fram til no har alle dei tre låtane eg har analysert starta med ein rein kvint. Kan dette vere ein måte å starte "trygt" på utan å gå for hardt ut? Å presentere låta utan å lade den i ei spesiell retning? Om Sivertsen sjølv var bevisst på dette er jo uvisst, men eg meiner likevel det er interessant å notere seg. Utover i låta vert det meir og meir tersar, sekstar og septimar. I "Sommerdag" er det større bruk av parallellføring, noko ein ser tydeleg av figuren då det ofte er same intervall etter kvarandre. Døme:

Figur 18: Eksempel på parallellføring.

Sivertsen brukar ein del nonar, og også forminska kvartar (tritonus-intervall) som oppstår i bruken av dim-akkordar.

Figur 19: Tritonus-intervall.

Melodisk sett er det i størst grad eit hovudmotiv som vert arbeida med. Det som bind det saman er det rytmiske aspektet. To åttandedelar etterfølgt av fire jamne fjerdedelar som landar på einar i neste takt.

Toneval varierer, men vert stort sett bygd opp av bolkar med to tonar kvar, presentert under med bindebogar.

Figur 20: Frase oppbygd av motiv.

Som i dei førre analyserte låtane er balansen mellom sprang og trinnvise rørsler og kva retning dei går i godt balansert. Teksten er plassert naturleg til melodien, og betoninga opplevast med eit naturleg driv.

3.1.4 Min Båt

”Min Båt” skil seg ut frå dei førre analyselåtene. Denne er i mykje større grad elektrisk, og dreg ei raud line mot pop og rock. Både struktur og sound er annleis, med tydeleg vers/refreng-fasong og lydlandskap prega av el-bass, vrent el-gitar og Fender Rhodes. Den handlar om barndommen til Sivertsen på Moster på 60- og 70-talet. Den er mindre prega av metaforar og symbolikk som kunne ha handla om kven som helst, og inneheld meir konkrete minner og betraktningar av eiga barndom. Ricardo Odriozola skildrar låta i si bok:

An autobiographic, cheerful rock song (in E, the mother of all rock keys) about Sivertsen’s younger days growing up in Bømlo. The song grows and grows into a fullblown rock anthem celebrating life. You can almost smell the salt water, feel the sea wind on the hair, smell the smoke and taste the beer mentioned in the text.” (Odriozola, 2016, s. 283)

Sivertsen syng om ”barndommens famlande steg mot det magiske landet” og ”lukt av brent bråte og pilande klinkekuler på veg mot hola.” ”Min Båt” er ein referanse til den kjente bedehussalmen ”Min båt er så liten” som Sivertsen vaks opp med. I salmen startar teksten: ”Min båt er så liten og havet så stort”, medan Sivertsen si låta startar med teksten: ”Min båt var så liten, me var nett begynt og havet var stort.”

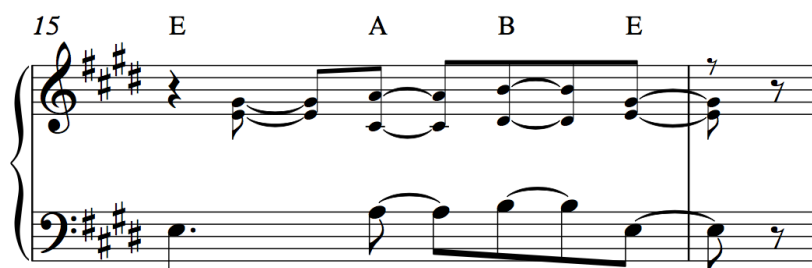
Vokalstrofene er mindre fokusert mot det songbare og bærer preg av at tekstformidlinga er viktigare enn sjølve melodien. Han ”snakke-syng” store delar av versa, medan refrenget i litt større grad er ein fast melodi. I transkripsjonen tok eg utgangspunkt i det første verset då det er nokolunde dei same grepa som skjer i kvart vers, og harmonikken er lik.

Strukturen på låta er som følgjer:

Del	Merknad
1. vers	Låta startar med opptakt frå vokal. I første vers blir den akkompagnert av sekstendedelar med elektrisk ”plukke”-gitar til

	høgre som skapar hovuddrivet og vrenge gitar-fills til venstre. Rhodes fyller ut med liggande akkordar.
1. refreng	Her endrar plukke-gitaren seg til å spele dempa "strumming"; sekstendedelar i ei repeterande rørsle. Backingvokal ligg i bakgrunnen og trommene kjem inn med cymbalar.
2. vers	Trommene kjem inn med beat i regular-time, med skarp på fjerde slaget. El-bass vert introdusert.
2. refreng	Fullt band. Likt som første refreng men med trommebeat, her i halftime.
3. vers	Likt som 2. vers, men med meir tekst som skal formidlast.
3. refreng + hale	Likt som 2. refreng. Refreng-halen kan skildrast som ein "allsangdel" og har tamburin og trommebeat i regular-time.
Bridge	Rolig avbrekk med meir flytande element, men framleis med fullt band.
4. refreng + hale	Som 3. refreng, men den eine gitaren spelar meir fills. Det byggjer seg opp til refreng-halen som er det største høgdepunktet. Vokalen syng fritt på toppen.

Mellom kvart vers og refreng kjem det eit kort to-taktars mellomspel med ein melodi leia av gitaren. Denne kjem igjen heilt på slutten av låta i ein versjon utvida med to slag.



Figur 21: Mellomspel.

♩ = 140

E(add9) A B C#m(add9)

Min båt var så lit - en, me var nett be - gynt og hav - et var stort.

4 B E(add9) A B

Bak oss barn - dom-mens fam-lan-de steg mot det mag - isk-e land

7 Emaj7 A/C# B/D# E(add9)

- et. Rundt oss tid - lig vår lukt av brent

10 A B C#m(add9) B

brå - te og klink-e - kul-er pil - an-de mot hol - a Spen-te

13 E(add9) A/C# B/D# E A B E

gum-mi-hjul ov-er knas - an-de grus - vei.

Figur 22: Første vers av "Min Båt".

Som tidlegare nemnd er *melodien* mindre essensiell her, spesielt i verset. Det er teksten som er det viktigaste, og denne vert i stor grad forma av rytmen. Av figur 21 kan ein sjå at det er ein tydeleg bruk av synkopar i vokalen, som ikkje skjer i resten av arrangementet og i dei andre instrumenta. Dette kan knytast opp mot den tidlegare analyserte "Møte", som også konsekvent inneheldt ein del synkopar. Melodien i refrenga er meir satt, og har ein fast melodi. Den består stort sett av trinnvise rørsler, medan opptaktane har store sprang. Også her er det konsekvent bruk av synkopar.

16 C#m Dmaj9
Og min båt var så lit - en, - hav - et var stort og - rundt

19 A B(add11) C#m
oss - kvi - skra - vind - en. Den vil-le - ta oss med dit der

22 Dmaj7 A Cmaj7(#11) 1.
ing - en - kun - ne - rop - a oss inn - for kveld - en -

26 Cmaj7(#11) E/B B 2.
kveld - en - Ah ah - ah -

Figur 23: Refrengtet.

Harmonikken i låta er enkel. Akkordane er ofte reine treklanger, av og til variert med ters i bass, og det er ingen modulasjonar. Komp-figuren i verset brukar også ein none som ein tydeleg del av figuren, men utelet å bruke septimar. Refrengtet kontrasterer verset harmonisk sett, og introduserer nokre akkordar som ikkje høyrer til diatonikken. Desse er Dmaj⁷ og Cmaj^{#11} og fungerer som ein sterk kontrast til dei elles reine akkordane. I slutten av refreng nr. 2, 3 og 4 går låta vidare inn i hus 2 (**Figur 22**) kor det vart spelt ein forholdningsakkord (E/B - B) av ein type eg har merka meg at Sivertsen brukte ein del. Det er altså ein subdominant med kvint i bass som går til tonika med grunntone i bass. Denne forholdninga er vanleg i gospel-musikk, og av analysane i denne oppgåva kan ein finne den same i både "Boaskjer" og i "Draumespor" (sjå neste låt-analyse). I tillegg kan ein sjå det same grepet i bass/melodi-forholdet i det som blir takt 20 i figur 21. I bridgen baserer harmonikken seg rundt subdominanten A^{maj7}, eit spenningskapande moment.

Akkordrekka her er /: Ab^{maj7} – B – A^{maj7} – C#m – E/G# :/ der dei tre første er heilnotar og dei to siste er halvnotar. Denne endar i det korte mellomspelet (**Figur 20**) som igjen leiir inn til høgdepunktet i låta: det siste refrenget pluss refreng-halen.

Med tanke på bass/melodi-forholdet startar "Min Båt" med eit stort sekst-intervall. Låta består vidare nesten eine og åleine av store sekstar, store septimar og tersar ofte "voica" som desimar (oktav + ters). Det er få reine intervall, med unntak av nokre kvintar og ein prim, som i tråd med det eg har sett til no førekjem som siste tone av ein frase.

3.1.5 Draumespor

"Draumespor" er tittelsporet på plata frå 1996, med tekst av søstera Solfrid Sivertsen. Ricardo Odriozola skildrar låta som fylgjer:

Draumespor is another one of Sivertsen's cornerstone works. An out-and-out classic. (...) it's outer apperance (melody, harmony or especially rhythm) has little going for it to make it remarkable. However, it is precisely this simplicity that helps it go straight to your feeling centre, unfiltered by the intellect. Squarely in F Major, the form could not be simpler: a verse repeated five times, resembling a church hymn. The music is very much in Sivertsen's devotional vein. (Odriozola, 2016, s. 284)

Denne har mange av dei same særprega som "Boaskjer" og "Sommandag": ei enkel vise bygd opp av ein A-del som vert repetert fem gonger og eit forspel/mellomspel/etterspel som kjem mellom kvart vers. Hovudforskjellen er at "Draumespor" baserer seg på akustisk piano, og den inneheld ikkje gitar i det heile tatt. Teksten handlar om svunnen barndom og korleis tida innhentar alt. Den har eit melankolsk preg som vert spegla att både gjennom det verbale og det tonale språket. Utdrag frå teksten:

Første vers: *Eg går her langs ein veg der eg har ofte vandra før. Eg ser ei grind, eit tre, eit hus, eg ser ei open dør. Og denne døra fører meg til dette rommet inn. Så sit eg her og ventar på ein draum som før var min.*

Fjerde (og siste) vers: *Eg går her langs ein veg der eg har ofte vandra før. Forbi ei grind, eit tre, eit hus, no med ei lukka dør. Og stega mine først bort til bitar av ein song. Ved vegens slutt eg snur og ser: her drøymde eg ein gong.*

Arrangementet reint musikalsk kan minne om ein salme. Rytmen i alle elementa baserer seg på fjerdedelar nesten heile vegen, noko som gjer at visa opplevast nokolunde sakral. Instrumenteringa med piano, trø-orgel og messingkvintett dreg den likevel ned på jorda

igjen, og ein får ein besynderleg kombinasjon av "høg- og lågkultur". *Soundet* minner eigentleg meir om fyrsteplata *Einsamflygar* enn t.d. *Flo*; det heil-akustiske lydbiletet er tilbake.

Første verset av "Draumespor" består berre av vokal og piano. Pianoet akkompagnerer i tillegg til å doble vokalmelodien. Det andre verset introduserer messingkvintetten som er arrangert ut som ein koral. Vers 3 introduserer trø-orgelet som ligg med lange akkordar i bakgrunnen. Det fjerde verset er berre med piano og vokal, og pianoet spelar her rolegare med lengre noteverdiar. Det siste verset er utan vokalmelodi, og messing spelar melodien harmonisert, medan Sivertsen syng ordlaust på toppen. Låta avsluttar med dei to siste linene frå vers 4 på nytt før etterspelet kjem for siste gong.

The image shows a musical score for piano accompaniment in 4/4 time. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the bass clef consists of a sequence of notes: F2 (half note), G2 (quarter note), A2 (quarter note), Bb2 (quarter note), C3 (half note), D3 (quarter note), E3 (quarter note), F3 (half note). The treble clef has rests in the first two measures. In the third measure, there are four chords: F3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), and Bb3 (quarter). In the fourth measure, there are two chords: F3 (quarter) and C3 (quarter). The chords are indicated by letters above the staff: F, Bb/F, F, F, C.

Figur 24: Transkripsjon av forspel/mellomspel/etterspel.

5 F Am⁷ B^b Dm C F B^b/F F
Eg går her langs ein veg der eg har of - te van - dra før. Eg

10 B^b(add9) F G Am Em A^(sus4) A E^b7 Dm
ser ei grind, eit tre, eit hus, eg ser ei op - en dør. Og den - ne dø - ra

15 Am B^bmaj⁷ D/F# Gm
før - er meg til det - te rom - met inn. Så sit eg her og

19 E^b7 Gm Fmaj⁷/A B^b C F
ven - tar på ein draum som før var min.

Figur 25: Første vers av "Draumespor".

Harmonikken i "Draumespor" er i same gate som dei førre låtane. Det er stort sett reine treklantar som av og til vert forsterka med septim eller none. Kontrastert av enkle, diatoniske akkordar så kjem det ein modulasjon omtrent midt i perioden. Dette skjer i det som blir takt 11 i transkripsjonen, der det kjem ein G-dur som via A-moll og E-moll går til A-dur. Denne A-duren vert erstatta i 4. slaget av ein tritonus-substitusjon (E^b7) og begge desse fungerer som dominant til D-mollen som kjem i takt 14. I takt 17 kjem D-dur (med ters i bass) som igjen fungerer som dominant til G-moll, som i takt 20 fungerer som trinn II i ei to-fem-ein-rekke tilbake til hovudtonearten F-dur. Gospel-forhaldninga som eg påpeikte i "Min Båt" kjem i denne låta igjen i takt 9.

Det er ein del parallellføring i harmonikken, særleg mellom bass og melodi. Dette førekjem ofte ved at store desimar fylgjer kvarandre.

Dm C

of - te van-dra

L10 L10

Figur 26: Parallellføring i takt 8.

F G

tre, eit hus, eg

S10 . . . S10

Figur 27: Parallellføring i takt 11.

Gm Fmaj7/A B \flat C F

draum som før var min.

S7 r5 S10 S10 1

Figur 28: Parallellføring i takt 19.

Melodikken i "Draumespor" er i aller høgaste grad trinnvis eller med ters-sprang. Tre gonger kjem det eit større sprang, då i form av ein sekst. I transkripsjonen under har eg notert melodien på same måte som Odriozola har i si bok: med heilt jamne noteverdiar. Han har notert med åttandedelar, eg har notert med fjerdedelar. Sivertsen sjølv dreg veldig i rytmikken når han syng slik at det vert variasjonar med punkteringar og liknande undervegs, men heilskapleg oppfattar eg grunnmelodien som jamn. Eit vers består enkelt av fire frasar kor rytmen er heilt identisk, og kvar frase består av tre variasjonar av same motiv.



Figur 29: Oppdeling av dei fire frasane som utgjer eit vers.

3.2 Jazz

På same måte som i visedelen, har eg her kome fram til fylgjande låtar:

- **Nimis** (Remembering North, 1993)

”Nimis” er første låt på jazzplata *Remembering North*. Det er ein roleg og melodisk låt, med eit ganske tradisjonelt jazz-sound.

- **September Apples** (One Day in October, 1998)

”September Apples” var det Bendik Hofseth som trakk fram som ein passende fokuslåt og kalla den ein av dei mest vellykka jazzlåtane Sivertsen skreiv. Han viser til at den kan minne om ei vise og at den har Sivertsen sitt uttrykk. Det som også gjer denne låta interessant er den utbreidde bruken av altererte akkordar.

3.2.1 Nimis (Near but Far)

”Nimis (Near but Far)” er opningslåta på plata *Remembering North*, ei utgjeving som fekk ein del merksemd då den kom ut. På denne plata hadde Sivertsen med seg eit stjernelag av jazzmusikarar frå USA. Namn som Michael Brecker (saksofon), Mike Mainieri (vibrafon), Tony Levin (bass) og Bob Mintzer (saksofon) kan nemnast som nokre av dei. Plata opnar sterkt opp for å la dei ulike utøvarane legge sitt preg på den. Eksempel her er lyden av Mainieri sin vibrafon som saman med el-gitarspelet til Sivertsen vert ein sonisk gjengangar. Basspelet til Levin og saksofon-tonen til Brecker er andre tydelege soniske markørar.

"Nimis (Near but Far)" er på mange måtar ein svært melodisk låt. Hovudmelodien er leia av trompet og til dels saksofon, men omtrent alle andre instrument er på eit eller anna tidspunkt med og doblar den, til og med bassgitaren. Der det skjer er pianoet det einaste akkordiske elementet og også den som bestemmer basstone. Besetninga i låta er piano, trompet, alt-saksofon, vibrafon, el-bass og trommer. Det er verdt å merke seg at det ikkje er gitar på låta; Sivertsen sjølv spela piano på denne. Forma i låta er ukomplisert: den går to gongar gjennom heile skjema. Første runden er med melodi, andre runden er i hovudsak ein trompetsolo, men der saksofonen også improviserer under. Figuren under er ein transkripsjon av formskjema. I forhold til basstone har eg notert det som fungerer som basstone i den aktuelle takten og ikkje nødvendigvis det bassgitaren spelar, nettopp fordi bassgitaren ofte går vekk frå *bass-funksjonen*. Nokre gongar er det altså bassgitar som spelar basstone, medan andre gonger er det pianoet.

Figur 30: Første runde av formskjemaet på "Nimis (Near but Far)".

Ein kan i grove trekk dele opp skjema i to delar: eit A-tema og eit B-tema. Desse delane kjem annankvar gong etter kvarandre og er markerte i raudt og grønt i figuren over. Oversikt:

Takt 1-4 + takt 1-5 med opptakt = A-tema 1

Takt 6-9 med opptakt = B-tema 1

Takt 10-13 med opptakt = A-tema 2

Takt 14-17 med opptakt = B-tema 2

Takt 18-21 med opptakt = A-tema 3

Trompeten har lead-melodi i A-tema 1 med saksofon som gjer *fills*, før saksofonen overtar i B-tema 1. I A-tema 2 spelar trompet lead, mens saksofonen ligg på ei andre-stemme. I B-tema 2 spelar startar dei unisont, men saksofon spelar etter kvart fritt rundt melodien. Siste A-tema er igjen to-stemt. I tillegg til saksofon og trompet er, som tidlegare nemnd, både vibrafon, piano og bassgitar vekselvis med og doblar melodi. Trompetsoloen som kjem i runde to av skjema vert underbygd av melodien som går heile vegen, først i vibrafon og frå B-tema 1 med bass på melodi. I B-tema 2 blir saksofon med på melodi heilt til siste A-tema der også saksofonen gir seg ut på ein kort solo i samspel med trompeten.

Harmonisk sett er "Nimis (Near but Far)" ganske straightforward. Den er mest sannsynleg skriven ved pianoet då det ikkje er gitar i låta og sidan den ikkje inneheld modulasjon (sjå kapittel 4) anna enn at den vekslar mellom å ha tonikavariantane G-moll og Bb-dur som tonalt senter. Akkordane er diatoniske, med unntak av det tonale utsvinget som skjer i takt 9 og i takt 17. Her beveger den seg til ein senka tredje-trinnsakkord ($\text{Db}^{\text{maj}7}$) som gjer at melodien landar på stor septim, før kompet vidare går trinnvis oppover i desimintervall til ein $\text{F}\#\text{dim}$ (som fungerer som dominant til G-moll i takta etter).

Denne låta er eit godt eksempel på parallellføringa Joakim Vikanes påpeikte i forbindelse med forholdet mellom bass- og meloditone. Det er overvekt av desimintervall i "Nimis (Near but Far)". Eit par døme:

Figur 31: Parallellføring med desimar (takt 1-4).

Figur 32: Parallellføring med desimar (takt 6-8).

I tillegg er none-intervallet godt representert, då det første harmoniske forholdet er ein stor none. Den fungerer som ein spenning som vert oppløyst til desim på tredje slaget i takta og går derifrå vidare i desim-parallellar. Nonen i takt 3 har ikkje same funksjon då den heilskaplege rørsle rundt ikkje skapar den same draginga; den er her sjølvstendig.

Som tidlegare nemnd er *melodien* i låta ganske kollektiv, og det høyrer litt ut som om det er denne musikanane fekk presentert og lite anna. Som eg nemnde i analysen av "Boaskjer", sa Bendik Hofseth at det var melodien og harmoniseringa av den som var fokuset og hovudinteressa til Sivertsen. Det kjem også fram i intervjuet at på denne tida når *Remembering North*-plata kom ut (utover 90-talet) var Sivertsen utålmodig, rotete og ufokusert i det musikalske arbeidet som igjen bidrog til idear som ikkje vart heilt ferdigstilte. Hofseth, i produsentrollen, fortel om at han ikkje klarte å gjere ferdig det han starta på:

Han kom av og til med en ny låt, men det var ikke mange nok. (...) Så han hadde ikke den roen han hadde før, til å sitte og skrive. Også ble han klovn. (...) Det tar for mye tid, det var for mange distraksjoner. (Hofseth)

Med "klovn" meiner han Sivertsen som på denne tida vart meir og meir involvert i revymiljøet og livnæra seg som komikar og utvikla i større grad ein utsvevande livsstil som kom i vegen for det fokuserte musikalske arbeidet.

Melodien i "Nimis (Near but Far)" i seg sjølv vil eg påstå er ein sterk melodi, med god variasjon av trinnvise og sprangvise rørsler, og oppfølginga i bassen som byggjer opp under melodien. Frasane er langsame og songbare: den trinnvise nedadgåande rørsle i takt 14 og i takt 16 er eit godt eksempel på det og. Opptaktane til kvart tilfelle av dette motivet rører seg oppover og skaper ein god kontrast som lar topptonane koma godt fram.



Figur 33: Eksempel på korleis den songbare lina vert innleia av ei oppbyggande rørsle.

3.2.2 September Apples

Bendik Hofseth karakteriserer "September Apples" som ein av dei mest vellukka jazzkomposisjonane Sivertsen skreiv. Den vart gitt ut på plata *One Day in October* som kom i 1998, og låtane på denne plata er også spelt inn i New York med mange av dei same utøvarane som medverka på *Remembering North*. Mange av låtane er også frå same studio-session. Som med "Nimis" og med størstedelen av jazzkatalogen til Sivertsen elles er Mike Mainieri og vibrafon-spelet hans ein av dei tydelegaste soniske markørane i denne låta. Hovudforskjellane i "September Apples" er saksofon-spelet som her er ført av Bob Mintzer med ein annleis tone enn Michael Brecker som spelar sax på "Nimis", i tillegg til at Sivertsen her spelar gitar i staden for piano. Akustisk nylonstrengs-gitar, vel å merke, så her går han meir tilbake til røtene. Hofseth seier om låta at "det er jo egentlig ei vise".

Denne låta startar med eit forspel på gitar underbygd av ein nedpå trommebeat.

Musical score for nylon string guitar, measures 1-4 and 5-8. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

Measures 1-4: Chords B, F#7, B, F#7. The melody consists of eighth notes in the right hand and a bass line with eighth notes and a 7th fret barre in the left hand.

Measures 5-8: Chords B/G, G#7(#9). The melody continues with eighth notes, and the bass line features a 7th fret barre and a 9th fret barre.

Figur 34: Forspel/mellomspel på nylonstrengs-gitar.

Deretter går låta gjennom heile formskjemaet (A- og B-del) med saksofon på melodi.

Musical score for saxophone, measures 8-19. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

Measures 8-11 (A-del): Chords D#m, E/A#, Emaj7, Am6/9. The melody is a simple eighth-note line.

Measures 12-15 (1. ending): Chords B, F#7, B, F#7. The melody is a simple eighth-note line.

Measures 16-19 (2. ending): Chords B, F#7, B/G, G#7(#9). The melody is a simple eighth-note line.

Figur 35: A-delen av "September Apples". Stikknotane frå takt 12 er gitarstemma.

Musical score for saxophone, measures 20-24. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4.

Measures 20-24 (B-del): Chords Fm, Gb/C, Gbmaj7, Cbm6/9, Gbmaj7/Bb, F/A. The melody is a simple eighth-note line.

Figur 36: B-delen på September Apples.

Melodien landar på slutten, og kompet modulerer tilbake til starten på A-delen i ei utradisjonell vending. Herfrå spelar vibrafon solo over A-del før den spelar melodi vidare når låta går over til B-del. Melodien vert her utbrodert med fills. På slutten av soloen spelar vibrafonen fritt over "solo"-skjemaet. Etter vibrafonsoloen kjem ein saksofonsolo som vert spelt over dei same fire akkordane om og om igjen.

Figur 37: Solo-skjemaet som saksofongen og gitaren spelar solo over.

Etter saksofonsoloen avsluttar Sivertsen med ein improvisasjon på nylonstrengs-gitar over det det same skjemaet. Ein kan ane preg av flamenco-gitar over spelinga her, med bruk av harmonisk moll-skala i A-moll. Store delar av soloen er tostemt.

Harmonikken i September Apples er mykje meir komplisert enn dei førre låtane eg har analysert. Godt over halvparten av alle akkordar inneheld fleire metningstonar, og dei er ofte altererte. Døme her er akkordar som G#7(#9b13) og *slash chords* som Gb/C og E/A#. Dei to sistnemnde her er altså vanlege dur-treklantar med tritonus i bass – akkordar som stikk seg ut og dissonerer kraftig. September Apples inneheld også mange modulasjonar, men her går dei sjeldan via bi-dominantar. Det kjem gjerne ein dominant-akkord, men dei går ikkje vidare til deira respektive tonika. Dominantane fungerer på eit vis berre som eit verkemiddel for å trekkje ein vekk frå det etablerte tonale grunnlaget på ein generell basis for deretter å gå vidare til ein vilkårleg ny toneart. Døme:

The musical score for Figure 38 shows a sequence of four chords: B/G, G#7(#9), Fm, and Gb/C. A red arrow points to the G#7(#9) chord. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The G#7(#9) chord is marked with a red arrow pointing to its root note G# in the bass line.

Figur 38: Eksempel på dominantbruk som ikkje går til dominantens tonika.

Låta inneheld til saman fire ulike tonale senter: B-dur, D#-moll, F-moll og A-moll.

Forholdet mellom bass og melodi liknar også på dei tidlegare låtane eg har analysert. Det er ingen prim-intervall, hovudmelodien startar på ein rein kvint, og som i *Nimis* er det mykje bruk av desimar og nonar. Denne inneheld også ein del sekstar. Det som er forskjellig frå *Nimis*, er at sjølv om det også i September Apples kjem fleire store desimar etter kvarandre, opplever eg ikkje det som parallellføring grunna den akkordiske funksjonen i akkorden. Bassen oppfører seg framleis som sjølvstendig basstone og følger ikkje dei same linene som melodien. Døme:

The musical score for Figure 39 shows a sequence of five chords: Am, E/C, Bm7(b5), E7(#9), and Am9. The bass line is labeled with L10, S10, L10, S10, and S9. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one flat (Bb). The bass line is labeled with L10, S10, L10, S10, and S9.

Figur 39: Døme på like intervall mellom bass og melodi utan ei tydeleg parallellføring.

Melodien i September Apples er også i tråd med dei andre låtane eg har analysert: mykje trinnvise rørsler med god variasjon i kva retning dei går. Av sprang er det stort sett tersintervall, brote av berre ein sjeldan gong av større intervall. Hovudmotivet er rørsle som går fram og tilbake mellom to sekundar. Kvart motiv avsluttar med ein synkope inn i takt 2 av motivet. Synkopar kjem konsekvent heile vegen i både melodi og i improvisasjonane.



Figur 40: Hovudmotivet i melodien.

Rytmikken er som sagt prega av synkopar, men med bassen som stort sett landar på slaget. Taktart er 4/4 og den går ganske «straightforward» gjennom heile låta, med trommene som også leiker seg med synkopar undervegs. Det er få tydelege motiv der rytmen har hovudfokus. Fokuset ligg som regel hos melodi eller på akkordane, også i soloane.

3.3 Klassisk

I den klassiske delen vil eg snakke om dei same parametra som i vise- og jazzdelane. Forskjellen er at her i større grad snakkar om orkestrering og instrumentering heller enn sound.

Verket eg har valt ut er som følgjer:

- For Ope Hav (1983)

Eg hadde opprinneleg som mål å også analysere ein av symfoniane til Sivertsen, og landa då på symfoni nr. 2: «Timeglaset og Morgonstjerna». Dessverre vart omfanget av prosjektet for stort og eg måtte kutte ut denne, delvis på grunn av at det ikkje er ferdigstilt partitur av den. Den er også for lang og komplisert til å transkribere og analysere note for note. Ingen av dei tre store orkesterverka "Håp" (1981), "Timeglaset og morgonstjerna" (1984-1986) eller "Requiem" (2003) er utgitt på tidspunktet denne oppgåva vart skriven (våren 2019). Førstnemnde er planlagt utgitt i mai 2019, den andre er planlagt til utgiving i 2020 eller 2021, og den sistnemnde er ikkje konkret planlagt enda. Av disse tre nemnde Ricardo Odriozola nr. 2 som den han trudde det ville være størst hensikt å gå i djupna på då den er meir samansett og meir variert enn nr. 1, som i større grad er satt saman av fleire kammermusikalske delar i eit roleg og stillferdig, mindre variert uttrykk. Hofseth trekker også symfoni nr. 2 fram som "det mest vellykka han gjorde for orkester".

3.3.1 For ope hav

”For ope hav” finst i orkesterversjon og i kammerversjon for saksofon og strykekvartett. Eg har teke utgangspunkt i kammerversjonen. Nett som dei andre klassiske verka til Kenneth har det ein lyrisk og melodisk kjerne – lange, syngjande parti som går igjen. Musikken skildrar havet: det opne utsynet, bølgiene som slår, vinden. Innimellom høyrst også lyden av skipshorn.” (Sele, 2013, s. 55). I samband med fullføringa av dette verket vart Sivertsen tildelt medlemskap i Norsk Komponistforening som den yngste nokon gong.

Odriozola, som har restaurert og finskrive partituret for utgjeving, skriv om stykket:

This is one of Sivertsen’s most concentrated works, in which he shows himself to be a master of mood creation. From the very beginning, with the saxophone player only blowing air through the mouth piece, there is no doubt that we are out in the open, but the environment is not safe or necessarily pleasant. Upward and downward glissandos, tremolos and nervous pizzicatos suggest the terrible beauty of the ocean as experienced from a boat that has drifted too far from the mainland. Typically for Sivertsen, there is a lyrical sequence, a sort of “gesangsperiode”, which appears in the first and the second half of the piece, providing two pillars of support for a work that is beset by turbulence and insecurity. Sivertsen dedicated this powerful composition to Magnar Åm. (Odriozola, 2016, s. 293-294).

Harmonisk sett skil dette og mange av dei andre klassiske verka til Sivertsen seg ut. Det kan virke som at tilnærminga i dei klassiske verka i mykje større grad er konstruert horisontalt og at harmonikken vert til som eit resultat av melodiar, kontramelodiar og stemmeføring, heller enn at det er akkordrekker som utgjer det harmoniske grunnlaget.

Appassionato

pp

p

mf

p

p

p

p

p

p

Figur 41: Eksempel på horisontal harmonikk. (Odriozola, 2016, s. 5)

Av figurane kan ein også notere seg detaljriksdomen når det gjeld notasjonen i verket. Det er mykje bruk av «lydeffektar», laga med dei få instrumenta som er til stades. Saksofon brukar luft som effekt, noko som kan gi assosiasjonar til vinden som bles ute på det opne havet. Både oppgåande og nedgåande glissandoar kjem ofte i strykeinstrumenta i tillegg til mykje bruk av triller. Desse effektane skapar dramatiske assosiasjonar til kaos og utryggheit, og som eg siterte Odriozola på: «a boat that has drifted too far from the mainland.» Likevel kan ein også få assosiasjonar til det vakre.

(1983)

(Air)

Tenor Sax.

Violin I

Violin II

Viola

Cello

n

mf

pp

mp

pp

mp

mf

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

tenuto

Figur 42: Eksempel på effektbruk. Celloen har trille medan saksofongen spelar berre med luft. Alle strykeinstrument kjem inn med glissandoar, både oppover og nedover. (Odriozola, 2016, s. 1)

Med tanke på akkordiske klangar er det sjeldan reine treklanger, og det er ikkje jazzharmonikk. Akkordane er kompliserte og inneheld mykje dissonans.

Melodisk sett opplevast svært mange av komponentane i stykket som små melodiar. Det er likevel nokon av dei som skil seg ut som hovudmotiv. Som i visene og i jazzen er det mykje trinnvise rørsler. Motiva vert brukt gjennomgåande, men stort sett i ulike variasjonar. Melodiar som dette utgjer om lag halvparten av stykket, medan den andre halvparten er motiv som i større grad skapar effektar og stemningar.



Figur 43: Melodisk motiv. (Odriozola, 2016, s. 3)



Figur 44: Melodisk motiv. (Odriozola, 2016, s. 6)

4 SIVERTSEN I KONTEKST

For å supplere analysane i det førre kapittelet vil eg i dette kapittelet gå djupare inn på kven personen Kenneth Sivertsen var, og korleis dette påverka musikken hans.

Ein kan seie at det var i visesjangeren og med nylonstrengs-gitaren det begynte. I slutten av tenåra på Voss komponerte han mange små klassiske gitarstykke av den teknisk krevjande sorten, i tillegg til svært mange viser. Sivertsen si første plate *Einsamflygar* vart utgiven på Kirkelig Kulturverksted i 1983. Materialet til denne plata vaks ut av turnéverksemda til Kenneth og Karl Duo, duoen til Sivertsen og den saksofonspelande venen og kollegaen Karl Seglem. Dei gjekk saman på Voss Folkehøgskule, arbeidde tett med musikken på store delar av 80-talet og turnerte mykje, ofte i regi av Rikskonsertane. Dette var ei tid for stor produktivitet for Sivertsen sin del. Sele skriv:

Ser ein på mengda av musikk Kenneth Sivertsen produserte i åttiåra, alle turnéane han var med på, og dei mange andre prosjekta han involverte seg i som utøvar, verkar det utruleg at han kunne nå over alt. Saman med gruppa Tid var han med på fleire radioprogram og fire tv-program mellom 1981 og 1983. Sidan spela han inn ti pause-program for NRK, der han sit i tv-ruta med gitaren sin, (...) medan han spelar dei superraske, virtuose gitarkomposisjonane frå Voss-tida. (...) Parallelt med turnéane for Rikskonsertane, som først og fremst var prega av viser og jazz, jobba den unge musikaren med å byggje seg opp som klassisk komponist. Mellom turnéane budde han i komponiststova si på Moster. Tidleg på åttitalet skreiv han, i tillegg til symfonien "Håp", fleire kammermusikalske verk: "Largo i Bb-moll" (1980), "Spør Vinden" (1981), "Miniature suite" (1981), "For ope hav" (1983) og "Før- og etterdønning" (1985). (Sele, 2013, s. 53-54)

Parallelt med dette utforska Sivertsen også meir av den reindyrka jazzen, og hausten 1985 gav han ut plata *Amalgamation*, ei plate som inneheld seks instrumentale jazzlåtar. Plata spela han inn saman med jazzmusikarane Bjørn Kjellemyr, Terje Isungset og Knut Riisnæs.

Sele spør i biografien om Sivertsen om produktiviteten hans var eit resultat av det utadvendte og litt naive, men sjarmerande vesenet han ofte vart skildra som. Ho presenterer Kjell Olav Heggstad frå Rikskonsertane og Karl Seglem sine tankar om dette:

Kanskje kom Kenneth Sivertsen seg fram i verda vel så mykje ved hjelp av sjarm som ved hjelp av sitt musikalske talent? Karl Seglem meiner Kenneth hadde ein musikalitet som var

ekstraordinær, og som gjekk langt utanpå hans eigen. Men han såg også korleis kameraten elska å prate med folk, og var ekstremt god til det. På turnéane vart hotellrekninga på rommet hans ofte skyhøg sidan han hadde prata så mykje i telefon – ringt rundt om for å booke nye konsertar, organisere ting, sjarmere seg til ting. (...) ”Han var utruleg kjærleg. Når vi møttest, slo han alltid ut med armene (...)”, seier Heggstad frå Rikskonsertane. Han trur dette er ein nøkkel til å forstå korleis Kenneth så tidleg fekk innpass hos musikarar som var langt meir etablerte enn han sjølv. Men utover denne lette sjarmen meiner Heggstad også at den unge komponisten og musikaren var modig i det han gjorde. Det kosta noko å blande sjangrar så mykje, for det var langt ifrå vanleg på åttitalet. Han var crossover, lenge før dette vart eit omgrep. (Sele, 2013, s. 56-57)

Slutten av 80-talet var ei tid som i stor grad vart brukt til å komponere klassiske verk. I denne perioden komponerte verk han verk som ”Døtrene” (1987), ”Dragning” (1989) og ”Himmelsyn” (1987), som for øvrig vart kåra til Årets verk av NOPA same året. I denne perioden fullførte han også sin symfoni nr 2 ”Timeglaset og Morgonstjerna” i tillegg til fleire store bestillingsverk. Han var altså vorten ettertrakta som klassisk komponist, men likevel opplevde han at mange i dette miljøet ikkje godtok han som ein seriøs komponist.

Han hadde en veldig framdrift. Han var ambisiøs, men han (...) var ikke noe god på det sosiale spillet. Han falt veldig igjennom med komponistforeningen, og ingen tok han liksom på alvor som seriøs komponist. Han hadde noen som hadde tro på han, som så talentet hans. Blant annet han i NRK, Eyvind Solås. (Hofseth)

Hofseth trekkjer også fram Magnar Åm, komponist og pianist som vart ein slags mentor for Sivertsen innan komposisjon.

Han tok også vare på Kenneth og ga han en del kunnskap. Så på Vestlandet så hadde han på en måte et nedslagsfelt, da. Med den klassiske musikken. På samme måte som han ikke hverken hadde lyst eller evner eller intellektualitet til å hevde seg i de miljøene når det begynte å snerpe seg til på toppen med makt og sånn, så falt han også igjennom med jazzmiljøet som er ganske likt men med litt andre kriterier. (Hofseth)

På 90-talet spela Sivertsen inn jazzplata *Remembering North* som vart sluppe i 1993. På denne plata fekk han, ved hjelp av venn og kollega Bendik Hofseth, med seg mange av dei største amerikanske namna innan jazz på 90-talet: Michael og Randy Brecker, Tony Levin, Lenny White, Bob Mintzer og Mike Mainieri, for å nemne nokon. Det er delte syn på graden av suksess som låg over denne studio-sessionen. Mange såg på det som veldig stort at ein visesongar frå Bømlø spela jazz med dei største i verda. Hofseth fortel derimot om ein

kaotisk «session» som var dårlig førebudd og med ein Sivertsen som var meir opptatt av PR-effekten rundt samarbeidet enn musikken i seg sjølv. Dette skriv eg meir om i underkapittel 4.4. På denne tida vart han meir og meir populær som revy-artist og komikar, og opplevde med dette eit oppsving i kor berømt han var. Dette vart også etter kvart eit stort fokus i livet hans. Med fokuset på anerkjenning, PR og berømmelse som største drivkraft heller enn det musikalske, vart heller ikkje jazz-handverket jobba vidare med frå Sivertsen si side. Så mi oppleving og mitt inntrykk er at det til siste slutt var vise-aspektet som stod igjen som kjernen i Sivertsen sitt virke. Dette er det fleire som har understreka. Jan Gunnar Hoff, hugsar i intervjuet underteikna førte at han såg og hørde Kenneth Sivertsen live med band i Bodø på 90-talet saman med fleire anerkjente jazzmusikarar frå USA⁵:

Kenneth åpnet konserten med en soloavdeling i visetradisjon, som gjorde et sterkt inntrykk. Jeg vil faktisk si at jazzkonserten med band etterpå ble en liten nedtur. (Hoff)

Bendik Hofseth sa også til meg, på spørsmål om kva sjanger plata "Flo" (1990) kan skildrast som: "Jeg tenker at selv de symfoniske verkene er viser. Det var viser Kenneth skrev." Han understrekar det siste, og er trygg på si meining. Det einaste som eigentleg skil Sivertsen sin visemusikk frå jazzen hans, er at visemusikken er vokal medan jazzen er instrumental. Dei fleste jazzlåttane kan på mange måtar sjåast på som viser, men utan tekst og med litt utvida harmonisering. Problemet var at Sivertsen på mange måtar ikkje var ein erfaren nok improvisatør til å oppretthalde eit internasjonalt nivå på den reindyrka jazzfronten. Det var ein ubalanse mellom handverket hans innan jazz og den kompositoriske teften hans. Hofseth seier om dette:

Han ville veldig gjerne, men når man er selvlært sånn, da har man ofte noen hull. Og de blir veldig påtagelige og lett å ta han på. For meg spilte det ikke så stor rolle, fordi det han gjorde var annerledes, og det han gjorde var genuint. Jeg hadde mange diskusjoner med ham der jeg sa: "du må ikke prøve å være jazzgitarist, for det er du ikke". Men han ville nok veldig gjerne. (Hofseth)

For Sivertsen var jo autodidakt, i alle fall til ein viss grad. Den formelle musikkutdanninga hans strakk seg ikkje lenger enn til dei to åra på folkehøgskule, i tillegg til nokre timar med komponist Magnar Åm.

⁵ Hoff nemnde at den einaste han hugsar av kven som var i bandet var jazztrommeslagar Lenny White. Denne konserten må då ha vært i januar 1994. Kristine Sele skriv i si bok om denne turnéen og at han på denne turnéen hadde med seg nettopp Lenny White på trommer, Mike Mainieri på vibrafon, Bill Evans på saksofon, og Jeff Andrews på bass. (Sele, s. 96)

Han var jo selvlært. Han spilte veldig godt gitar, men han spilte best det han hadde laget selv. Han hadde ikke den fleksibiliteten som en profesjonell musiker har. Men det hadde han ikke noe interesse av heller, så det var for så vidt helt greit. (...) At man er genuint musikalsk handler om at man får ting til å røre på seg, at man fraserer. Og for Kenneth så handlet det vel om, man kan kanskje bruke et ord som romantisk. Han var veldig utpreget romantisk i sin tilnærming. (Hofseth)

Musikken til Sivertsen kan bli tolka på mange måtar, og det er stor einighet i at signaturen Sivertsen er unik og full av kvalitet. På den andre sida har det blitt stilt spørsmål til handverket hans og om det heldt mål i dei ulike sjangrane. Odriozola meiner at det kompositoriske handverket hans, også i det klassiske sjiktet, heldt mål.

Man ser på hans partitur at han hadde en dyp musikalsk kunnskap og kultur. Han visste hvordan man skriver klassisk musikk. De uttrykkene han bruker. (...) Ja, til og med i de senere verk hvor han skrev rotete. Han passet på å være veldig tydelig på hva han skrev i notebildet. (...) Dynamikk, tempo og artikulasjon og foredragstegn, "espressivo", "dolce" og slikt. Alltid på plass.

4.1 Inspirasjonskjelder

Kvar kom Sivertsen frå? Kva lytta han til som ung og kva inspirerte han til å sjølv drive med musikk? Som så mange andre lytta han mykje til band som The Beatles og den tidas popmusikk. Arild Torkelsen, barndoms-ven av Sivertsen, hugsar at dei lytta på musikk som James Taylor, Supertramp og Joan Baez (Sele, 2013, s. 25). Sivertsen var også prega av oppveksten på Moster og hadde alltid med seg bedehus-salmane frå barndommen. Plata *Melk og Honning* (1998) var ei anerkjenning og ein hyllest til desse. Han var oppteken av dikt og poesi; svært mange av tekstane han har brukt er anten av søstera Solfrid Sivertsen eller den mange år eldre venen Birger Røksund. I tillegg var Sivertsen sterkt inspirert av den vestlandske visetradisjonen. Hofseth fortel om korleis dei arbeidde med plata *Flo* (1990) og såg på den som eit bidrag i den same tradisjonen:

Han var veldig opptatt av Jacob Sande og han var veldig opptatt av Jan Eggum. Og også (Ivar) Medaas. Så han så nok seg selv som en arvtager i den vestlandske tradisjonen. Og det var jo noe vi var veldig bevisste på. At det var et nytt skudd på stammen i den vestlandske floraen av poeter og visesangere. Som kunne ha litt ulik form, men som på en eller annen måte hang litt sammen. (Hofseth)

Innan klassisk musikk var det seinromantikken som var Sivertsen sin største inspirasjon. Som ein kan sjå i analysen i førre kapittel var han ein komponist med stor sans for *melodi*, og dette stod i sterk kontrast til preferansane innan kunstmusikk som florerte i det skandinaviske musikkmiljøet på den tida. Då han fullførte sin første symfoni "Håp" i 1983 stod den ut som eit motsvar til den atonale modernismen som hadde dominert norsk samtidsmusikk i lengre tid.

Med "Håp" gjekk Kenneth inn i ei nyromantisk retning som på tidleg åttital ikkje vart rekna som stoverein. Terje Rypdal og Ragnar Söderlind var to andre norske komponistar som skreiv musikk i denne stilen – lange, dvelande verk med eit tungt stryke-sound. Inspirasjonen kom først og fremst frå Finland, der ei gruppe samtidskomponistar hadde teke opp arven frå Sibelius. Nyromantikken var ein reaksjon på den strenge modernismen som hadde herska i norsk samtidsmusikk heilt sidan krigen, med mellom anna Finn Mortensen ved Musikkhøgskolen som ein sterk eksponent. (Sele, 2013, s. 54-55)

På spørsmål om kva inspirasjonar Sivertsen hadde innan klassisk musikk, svarar både Ricardo Odriozola og Bendik Hofseth den seinromantiske Gustav Mahler som ein klar referanse.

4.2 Komposisjon i møte med instrumentet

Som eg har lagt fram tidlegare var Sivertsen ein komponist og låtskrivar som skreiv mykje ulik musikk, men framleis med ein tråd av det same. Han ville ikkje sette seg sjølv fast i éin sjanger, fordi han ville uttrykke ulike fasettar med ulike verkemiddel, noko han meinte spegla livet i seg sjølv som eit svært mange-fasettert fenomen. Dette kan forklare den musikalske variasjonen og breidda på eit makronivå, men om ein går djupare inn kan ein finne fleire faktorar, både bevisste og underbevisste, som spelar inn. Bendik Hofseth forklarar mellom anna at den hyppige bruken av modulasjon opptre oftare i låtane komponert på gitar enn låtane komponert på piano. Han sa:

Du kan høre det han skrev på gitar modulerer ganske heftig. Jeg husker jeg gjorde en låt som het "Det mellomste rommet". Da tror jeg det er 3-4 modulasjoner i løpet av en enkelt vise. Men det er igjen et sånt senromantisk grep, som er veldig tilforlatelig og enkelt. (...) Du kan høre veldig forskjell på det han har skrevet på gitar og det han har skrevet på piano. For han skrev i møte med instrumentet. (...) Det var selve det fysiske, eller møtet med den fysiske lyden, som ledet ham til løsninger. Derfor skriver han veldig forskjellig på piano og veldig forskjellig på gitar. Og han hadde ikke de "chops"-ene på piano som han hadde på gitaren. (Hofseth)

4.3 Kronologisk utvikling og stilendringar

Ricardo Odriozola seier kort og presist om korleis stilen hans utvikla seg gjennom livsløpet hans: "Harmonien ble enklere [...]. Fra og med Draumespor." Her er han sikker i sin sak.

Kvifor det skjer er eit meir krevjande spørsmål. Hofseth skildrar ein Sivertsen på 90-talet som ein person med eit stort behov for å fylgje opp tidlegare suksess – til og med kanskje overgå den – men som vert stoppa av seg sjølv i døra. Eg får inntrykk av denne tida som ei tid fylt av gode, men ustrukturerte idear som aldri fekk skine slik dei kunne ha gjort ved hjelp av ryddig arbeid. Ei tid med større fokus på suksessen som revy-artist, og merksemda som følgde, i tillegg til eit aukande alkoholproblem. Blir musikken enklare og mindre komplisert på grunn av mangel på tålmod og ein tendens til kortsiktige løysingar? Hofseth fortel om ein ferjetur på veg til Moster under arbeidet med plata *Flo*. På spørsmål om kvar Sivertsen ville med plata og kva han ville oppnå, svara han til slutt: "det eg aller helst vil er å bli berømt og anerkjent."

Sivertsen brukte ofte musikalske idear og låtar om igjen i ulike kontekstar. Eksempel på dette er mange:

- Jazzlåta "På skeivå" (*Amalgamation*, 1985) som oppstår på ny som "Cock Ones Head" (*Remembering North*, 1993).
- Låta "Madonna" som vert presentert i to ulike versjonar i bestillingsverket *Brytningstid* frå 1995. I tillegg kjem den igjen som ein tredje versjon (titulert "Sacred Maria") på jazzplata *One Day in October* frå 1997.
- Det klassiske gitarstykket "Regn", komponert på slutten av 70-talet, og som kjem igjen fleire gongar, m.a. som "Rain" og "Tony's Rain"; begge frå *Remembering North*.

Odriozola trekker fram "Requiem" (ferdigstilt i 2003), og påpeiker det omfattande gjenbruket av musikalske idear og korleis delar av verket er satt saman av tidlegare komponert musikk. Han dreg her fram *Largo* (1980) og 2. sats av *Eiketreet* (1994) som begge er ein del av verket. Hofseth nemner også dette og viser til at mange av visene og komposisjonane til Sivertsen vart komponert så tidleg som på slutten av 70-talet. Det kan sjå ut som han strevde med å komponere nytt materiale fordi han flaut på talentet han hadde som ung, men som han utelet å arbeide med då han vart eldre. Difor gjekk han

heller tilbake til det han laga då talentet heller enn hardt arbeid var tilstrekkeleg i seg sjølv – då han var ung.

Han fløt på talentet sitt. (...) Mange av disse låtene skrev han på Folkehøgskulen på Voss. Da hadde han et veldig produktivt år. Han skrev 100-150 låter. Og det var den åren han hele tiden gikk tilbake til. (Hofseth)

Ein kan ane ein raud tråd: snarvegar og kortsiktige løysingar. Er nøkkelordet her rett og slett utålmodigheit og ein større søken etter å verte anerkjent enn å uttrykke musikk i seg sjølv?

4.4 Breidde og allsidigheit – fordel eller ulempe?

Knut Olav Heggstad sa om Sivertsen at "Han var open mot alle typar musikalske impulsar – tok ting til seg imponerande lett, henta litt her og litt der." (Sele. 57) Dette er illustrerande for hans vesen og musikken hans. Han var brei i sin palett og tok for seg av alt han likte. Og han var intuitiv. Alt dette kan ein nok sjå på som både ein fordel og ei ulempe. Kjem det eit punkt der allsidighet går på kostnad av spisskompetanse, eller er allsidigheit ein spisskompetanse i seg sjølv? Jan Gunnar Hoff gir ein nyansert refleksjon rundt dette:

Det er utfordrende å skape god kunst og god musikk. Over tid vil fordypning i ett område gi høyere resultater og kvalitet. En breddeatsing vil være krevende siden det tar lang tid å utvikle evner innenfor jazz, improvisasjon, arrangering, komponering osv. Hvis ambisjonen er å bli en best mulig jazzmusiker og utøvende kunstner vil det antakelig være fornuftig å satse på dette og la skriving være "sekundær". Dersom vi snakker om komponister med stor produksjon i mange formater og en egen signatur som "klassiske" komponister, er disse aktørene erfaringsmessig veldig sjelden også aktive, profilerte utøvere. Det er for tidkrevende å skrive og arrangere. På samme måte er de aller største navnene innen internasjonal jazz også låtskrivere og komponister, men sjelden aktive komponister i store format. Orkestrering og arrangering på deres plateutgivelser med orkester ivaretas som oftest av dedikerte arrangører. Dermed er det ulemper ved allsidighet hvis ambisjonen er å nå lengst mulig på ett felt. På den annen side kan det å jobbe aktivt med ulike områder gi energi og inspirasjon på andre felt. Dermed er det heller ikke her klare fasitsvar. (Hoff)

Hoff nemner også at på grunn av den mangfaldige bakgrunnen Sivertsen hadde, så var han mindre konvensjonell i tradisjonen og tok fleire sjansar. Dette er igjen ein sterk fordel i utviklinga av ein musikalsk signatur.

I det tidlegare nemnde NRK-intervjuet med Eyvind Solås, spør han Sivertsen om dette med breidda hans. Han spør om han finn nokre motsetningar i det at han på den eine sida reiser på turnear og skriv "nærmast populærmusikk", og på den andre sida komponerer originale orkesterverk, som t.d. "Håp". Sivertsen svarer:

Eg syns livet er så motsetningsfylt i seg sjølv. Så for meg er det veldig naturleg å gjere det på den måten. Eg meiner døgnet har mange forskjellige stemningar. Det same har årstidene. Eg opplever meg sjølv som person som samansett av mange forskjellige sider. Og musikken blir kanskje deretter, forhåpentlegvis. Når eg gjer ting på den måten her, som du nemnde – at eg skriver forskjellig. Så er ikkje det på grunn av at eg føler meg rotlaus. Eller at eg liksom er på leiting etter akkurat ei form. På leiting er eg alltid, både som menneske og som muskar. Det har heller med å gjere at eg syns denne stemninga – den syns eg at eg får mest uttrykt ved å skrive sånn musikk, og den stemninga får eg mest uttrykt ved å skrive sånn musikk... viss du skjønar – altså som ein malar som brukar forskjellige fargar (Norsk RiksKringkasting NRK, 1987, 07:21).

Her seier Sivertsen altså at han brukar ein brei palett nettopp fordi han sjølv er samansett av så mange sider, og at han bruker forskjellige sjangrar og stilar til å uttrykke forskjellige stemningar.

Han var open mot alle typar musikalske impulsar – tok ting til seg imponerande lett, henta litt her og litt der. (Sele, 2013, s. 57)

Hofseth ser på allsidigheita til Sivertsen frå eit litt anna perspektiv.

Jeg vet ikke om jeg er enig i at han er så veldig bred. Han gjør egentlig akkurat det samme hele tiden. Men han var veldig god til å finne samarbeidspartnere og plattformer som gjorde at han kunne sette det i et nytt lys. Så sånn sett var det jo genuint det han bragte til torgs. Jeg tror det er det som gjør at det henger sammen også. Men han tenkte ikke strategisk, politisk, sjangermessig. Han tenkte bare: "jeg lager musikk og dette elsker jeg" (...). Han var naiv i ordets gode forstand. (Hofseth)

Hofseth poengterer her altså at ved å sjå på Sivertsen som mindre allsidig, skapar rom for å sjå ein samanheng og ein raud tråd i alt han lagar. Det er den same signaturen og dei same verkemidla, berre plassert i ulike settingar og på ulike plattformar.

5 RESULTATUTVIKLING OG AVSLUTNING

I dette kapitlet har eg summert det eg har undersøkt og gjort greie for kjenneteikna eg har oppdaga gjennom analysering. Til slutt har eg samla det essensielle i ein konklusjon.

5.1. Forskingssvar

Eg ser det som hensiktsmessig å starte dette kapitlet med presentere moglege svar på forskningsspørsmåla eg stilte i kapittel 1.

- Kva harmoniske verkemiddel tek Sivertsen i bruk?

Det er mange tydelege trekk som går igjen i musikken til Sivertsen. Eg har funne fylgjande: dei harmoniske konseptane er ofte konsekvente. Det eg meiner er her at han anten bruker enkel harmonikk eller komplisert jazzharmonikk. "Min Båt" og "Nimis (Near but Far)" har enkle akkordar utan altereringar og ingen modulasjon, medan "Boaskjer" og "September Apples" har meir komplisert harmonikk i jazztradisjonen og fleire modulasjonar. Eg har og inntrykket av at størsteparten av katalogen er av den sistnemnde sorten. Sivertsen brukar modulasjon i svært mange av komposisjonane sine. Fleire av visene (t.d. "Boaskjer" og "Sommandag") har ein A-del og ein B-del i kvar sin toneart som gjerne er langt frå kvarandre. Måten han modulerer på vekslar mellom tydeleg funksjonsharmonikk og "oppdriftstonalitet" som eg tidlegare har kome inn på. Eit eksempel på det siste er etter vers 3 i "Boaskjer" kor han modulerer direkte frå C-dur til F#-dur. Sele skriv:

Dette er Kenneths signatur som ung musikal: ei harmonisering som skil seg ut frå klassisk pop- eller jazzharmonisering – han løftar stadig musikken inn i nye landskap, utan å gå trappene. Oppdriftstonalitet, er (Magnar) Åm sitt ord på det. (Sele, 2013 s. 45)

For å supplere dette har eg tatt med eit sitat frå Jan Gunnar Hoff om kva som kjenneteiknar gode melodiar og gode låtar:

Gode låtar som står seg over tid bryter også noen konvensjoner, de følger kanskje ikke helt reglene i boka, men flytter seg harmonisk og melodisk på litt uvant vis. Kenneth Sivertsen var, slik jeg ser det, en ukonvensjonell artist og komponist som krysset grenser og genre og dermed skapte sitt eget kunstneriske univers. (Hoff)

Tidleg i oppgåva trakk eg fram min hypotese om korleis Sivertsen brukar forholdet mellom bass og melodi konsekvent til parallellføring eller ikkje. I nokre tilfeller skjer dette tydeleg (t.d. i "Nimis (Near but Far)"), men det er ikkje konsekvent. Det er berre konsekvent innad i låtane der det har ein rolle. Prim-intervall oppstår oftast berre i slutten av frasar, men her er det fleire unntak. Eg vil difor ikkje konkludere med at han har vore konsekvent på dette punktet.

Eg kan også sjå ein forskjell på korleis Sivertsen byggjer komposisjonane harmonisk i det klassiske aspektet og i jazz- og viseaspektet. Som eg nemnde i analysen av "For ope hav" kan ein sjå at han arbeider horisontalt med stemmeføring og lar dei ulike stemmene utgjere den akkordiske funksjonen, medan i visene og i jazzlåtane er akkordane bygd opp vertikalt som tydelege akkordar.

- Korleis byggjer og komponerer han melodiar, og korleis kommuniserer desse med det harmoniske?

Det melodiske aspektet er gjennomgåande songbart. Det er ei overvekt av lange tonar; korte tonar er sjeldnare. Sivertsen har fokus på melodiane og toneval heller enn teksten. Det betyr ikkje at teksten ikkje kjem godt fram, men det er t.d. lite bruk av "snakke-synging". Betoningen opplevast jamt over som naturleg og med ein god flyt. Unntaket når det gjeld "snakke-synging" blant analyselåtane er "Min Båt", der dette vert teke i bruk. Fokuset på det songbare er også til stades i instrumental-låtane hans, t.d. i "Nimis (Near but Far)" der melodien er svært songbar. Tematisk sett bygger Sivertsen ofte melodiane opp av korte og konsise motiv. Han varierer mykje, men grunnmotivet er som regel attkjenneleg. Han varierer oppad- og nedadgåande rørsler ganske balansert.

- Korleis arbeider Sivertsen med rytme, og kor stort er fokuset på dette versus melodikk og harmonikk?

Rytme er ikkje det mest essensielle i musikken til Sivertsen. Det er veldig sjeldan at ein låt eller ein komposisjon vart til ut ifrå eit rytmisk motiv eller ein rytmisk idé. Det største rytmiske særpreget ein ser, kan vere når melodien landar på ein synkope inn mot ny takt (tidleg 1-ar) medan bassen landar på slaget. Rytmiske figurar og "patterns" er stort sett enkle og grunnleggjande.

- Korleis varierer han sound og instrumentering i musikken?

Sound og instrumentering varierer, men er ofte heilskapleg gjennomført i dei ulike utgjevingane og i dei ulike periodane av livet hans. Den aller viktigaste raude tråden i soundet til Kenneth Sivertsen er nylonstrengs-gitaren. Dei tidlegaste verka og låtane til Sivertsen var akustiske og baserte seg på slike instrument og deira kvalitetar, men etter kvart vart det meir og meir elektriske instrument og også digitale verkemiddel, t.d. ulike synthesizerar og bruk av "musique concrète". *Einsamflygar* er i større grad påverka av jazzharmonikk enn dei seinare viseplatene. I seinare tid separerte han også meir, og let jazzharmonikken vere forbeholdt dei reindyrka jazzplatene. I forhold til instrumentering var han ofte utradisjonell og brukte t.d. strykekvartett ("Sommardag") eller blåsekvintett ("Draumespor") i visene sine. Av dei klassiske verka hadde han ofte med utradisjonelle instrument som synthesizer eller perkussive gjenstandar som t.d. ei glasplate som vert knust ("Timeglaset og Morgonstjerna").

- Kva raude trådar fins det når Sivertsen komponerer i forskjellige sjangrar?

Den viktigaste raude tråden er at tonespråket er relativt likt sjølv om rammene, soundet og instrumenteringa endrar seg. Gunvald Ottesen seier om kva han meiner er dei tydelegaste signaturane til Sivertsen:

Sånn nivåmessig så er det kanskje melodiane hans som er det beste kontra det andre. Men han har ein harmonikk også som går igjen frå visene til jazzten til.... I symfoniane er det det same tonespråket på eit vis. Så dei to hovudsakleg framfor at det er rytmisk distinkt. Fordi soundet endrar seg jo utan at tonespråket gjer det. (Ottesen)

Dette vil sei at den harmoniske og den melodiske signaturen til Kenneth Sivertsen er sjølvstendig og heng tydeleg saman uavhengig av kva sjanger og kategori musikken høyrer til. Visene, jazzten og den klassiske musikken har alle det same tonespråket; dei same melodiske og harmoniske verkemidla.

5.2. Svar på problemstilling

Til slutt har eg forsøkt å presentere eit så kort og presist svar som mogleg på problemstillinga. Dette vert det næraste ein konklusjon ein kan kome når det gjeld fenomen som kan tolkast på så mange ulike måtar, og som på mange måtar alltid kjem til å vere subjektivt til ein viss grad.

Kva kjenneteiknar Kenneth Sivertsen som komponist og låtskrivar, og korleis kjem dette til uttrykk i musikken hans?

Kenneth Sivertsen har mange fasett, men likevel ein tydeleg kjerne i sin signatur. Han er visesongar og komponist, og bruker disse trekka utan at dei utelét kvarandre. Sivertsen er ikkje ein visesongar som skriv klassiske verk eller ein klassisk komponist som skriv viser, han er begge deler. Han er musikal. Så kva er kjenneteikna hans?

Det er mange ting. Det er den sentimentale nerva som gjennomsyrrer størsteparten av verka hans. Det er dei songbare og mjuke vokalstrofene. Det er dei noko naive up-tempo jazz-delane. Det er den seriøse og inderlige symfonikaren. Det er den akustiske gitaren. Det er dei finurlige modulasjonane. Det er jaget etter å bli anerkjent og berømt. Det er det intuitive forholdet til musikk og den valdsame kjærleiken til den.

Under intervjuet med Ricardo Odriozola summerer han mennesket og musikaren Kenneth Sivertsen på ein svært illustrativ måte. Han tar fram frå CD-hylla det gamle debutalbumet til britiske King Crimson: *In the Court of the Crimson King* frå 1969, eit album som definerte sjangeren *progressiv rock*. Dette var ein sjanger der ein blanda saman ulike musikkuttrykk til ein salig blanding, og såg vekk frå standardiserte formstrukturar. Ein gjorde det ein ville og tok lite omsyn til korrektheit eller å passe inn i ei eksisterande ramme. Akkurat som Kenneth Sivertsen. På baksida av platecoveret er det eit bilete av ein raud teiknefigur med eit stort smil og eit par triste auge. Dette er Kenneth, seier Odriozola. Augo er triste, men munnen er glad. Todelt. Motsetningar i harmoni.

Akkurat som musikken hans.

LITTERATURLISTE

- Dybo, T. (2002). En drøfting av analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet. *Musikklidenskapelig årbok*. Trondheim: Institutt for musikk, Norges Teknisk-Naturvitenskapelig Universitet NTNU, s. 15-56.
- Everett, E. L. & Furseth, I. (2012). *Masteroppgaven: Hvordan begynne – og fullføre* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Fagereng, R. (2008). *Levende elektronikk: en studie av Eivind Aarsets bruk av gitar og elektronikk i konsertsammenheng* (Mastergradsavhandling). Universitetet i Oslo, Oslo.
- Johannessen, A., Tufte, P. A., & Christoffersen, L. (2010). *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode*. Oslo: Abstrakt.
- Kråkenes, E. (2016). *Utvikling av sound – en studie i behandlingen av musikkteknologiske og arrangementstekniske aspekter ved sound i en gitartrio* (Mastergradsavhandling). Universitetet i Agder, Kristiansand.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju* (3. utg.). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Michelsen, M. (2001). 'Rytmask musik' mellem høj og lav. *Musik & Forskning*, 26, 61-81.
- Middleton, R. (Red.). (2000). *Reading pop*. Oxford: Oxford University Press.
- Moore, A. F. (2001). *Rock: the primary text: developing a musicology of rock* (2. utg.). Aldershot: Ashgate.
- Odriozola, R. (2016). *Opus Perseverat - Five Composers from Western Norway*. München: Musikproduktion Höflich.
- Sele, K. (2013). *Kenneth: Historia om Kenneth Sivertsen*. Oslo: Samlaget.
- Shuker, R. (1998). *Popular Music – The Key Concepts*. London og New York: Routledge.
- Sivertsen, K. (Komponist). (2016). *For Ope Hav*. [Partitur]. München: Musikproduktion Höflich.
- Stefani, G. (1987). Melody: A Popular Perspective. *Popular Music*, 6(1), 21-35.
- Stigar, P. (2011). *Musikalsk analyse*. Oslo: Unipub.

Tønsberg, K. (2000). *Er det noen kunst å være rytmisk musiker*. Kristiansand: Høgskolen i Agder.

Nettsider

Inskepp, S. (2019, 26. mars). What does 'Born in the U.S.A' really mean? Henta frå <https://www.npr.org/2019/03/26/706566556/bruce-springsteen-born-in-the-usa-american-anthem?t=1555081217596>.

Kirkelig Kulturverksted. (u.å.). Henta frå <http://kkv.no/musikk/utgivelser/1980-1989/1984/kenneth-sivertsen-2/>.

Norsk RiksKringkasting NRK. (1987, 22. april). Kort møte med komponisten Kenneth Sivertsen [Videoklipp]. Henta frå <https://tv.nrk.no/serie/norsk-musikk-i-dag/1987/FMUS00001987/avspiller>.

Norsk RiksKringkasting NRK. (1990, 10. oktober). Møte – Kenneth Sivertsen [Videoklipp]. Henta frå <https://tv.nrk.no/program/FUHA04005790>.

Poterack, K. (2008, 18. august). Types of Musical Conduct. Henta frå <http://londiniumtown.blogspot.com/2008/08/types-of-musical-conduct.html>.

Tønsberg, K. (2016, 25. november). Det rytmiske eventyret. Henta frå <https://www.uia.no/om-ua/fakultet/fakultet-for-kunstfag/flere-nyheter-fra-kunstfag/det-rytmiske-eventyret>.