

## Melodisk klarhet

En studie innen Jan Gunnar Hoff sine komposisjoner, med et fokus på det melodiske

MARTIN RAEV

VEILEDER

Boo Fredrik Sahlander

**Universitetet i Agder, 2024 vår**

Fakultet for kunsthøgskolen

Institutt for rytmisk musikk



## **Forord**

Det har vært et privilegium å få dykke dypt inn i den flotte musikken til Jan Gunnar Hoff, og en svært lærerik prosess å få kartlagt en liten del av dens kjennetegn. Arbeidet har vært tidvis krevende, og det er flere som skal ha takk for at oppgaven ble som den ble.

Først og fremst vil jeg takke Jan Gunnar Hoff, som både satte av tid og ressurser for å hjelpe meg med oppgaven, i tillegg til å dele notene sine med meg. Jeg vil også takke han for oppmuntringen og mentorskapet de siste årene, og for å ha hjulpet meg med å utvikle meg som musiker og komponist i løpet av mastertiden.

En spesiell takk til min veileder, Fredrik Sahlander, som har vært en enorm hjelp gjennom hele prosjektet, i tillegg til å være forståelsesfull i de mer frustrerende stadiene av oppgaveskrivingen.

I tillegg vil jeg takke Bernt Moen, for å ha gitt meg selvtilliten og inspirasjonen til å begynne å skrive egen musikk og Bjørn Ole Rasch for å ha vært en varm og støttende person alle mine 5 år på UiA. En takk til det rytmiske miljøet på UiA og alle de bra folkene jeg har fått studere med og jobbe sammen med. Tusen takk til bandkameratene mine for mye latter og musikkglede.

Til slutt vil jeg takke familie og venner for all støtten og livsgleden dere har gitt meg under masterløpet!

God lesing!

Martin Raev,

Kristiansand, 23. april, 2024

## **Sammendrag**

Følgende masteroppgave er en kvalitativ studie innen den norske jazzpianisten og komponisten, Jan Gunnar Hoff. Oppgavens formål er å besvare problemstillingen: «*Hva kjennetegner Jan Gunnar Hoff sine melodier?*». Resultatene viser at Hoff sine melodier er tonale, sangbare og «catchy». De baserer seg på tydelige motiviske ideer, gjennomarbeidet mesterfullt gjennom tradisjonelle komposisjonsteknikker. Det er i tillegg utført et kvalitativt forskningsintervju som setter søkelys på Hoff sine innsikter og refleksjoner rundt hans musikalske inspirasjoner og rundt konsepter, slik som hans bruk av improvisasjon under komposisjonsprosessen. Oppgavens konklusjon er at Hoff sine melodier er en sentral del av hans komposisjoner og byr på en unik blanding av klarhet og kompleksitet, forhåndsbestemthet og improvisasjon.

## **Abstract**

The following thesis is a qualitative study of the Norwegian jazz pianist and composer, Jan Gunnar Hoff. It sets out to answer the research question: “*What are the defining qualities of Jan Gunnar Hoff’s melodies?*”. The results show that Hoff’s melodies are tonal, sing-able and “catchy”, basing themselves off clear motivic ideas, developed masterfully through compositional techniques. In addition, through a qualitative interview, Hoff provides insight on his musical inspirations and on concepts, such as his use of improvisation throughout the compositional process. In conclusion, Hoff’s melodies are a central part of his compositions, and provide a unique blend of clarity and complexity, the pre-planned and the improvised.



# Innholdsfortegnelse

Innholdsfortegnelse.....	5
Kapittel 1 – Introduksjon .....	9
1.1 Hvem er Jan Gunnar Hoff? .....	9
1.2 Oppgavens formål og relevans .....	9
1.3 Problemstilling .....	10
1.4 Avgrensning.....	10
1.5 Valg av komposisjoner .....	11
1.6 Mine egne forutsetninger og begrensninger .....	11
1.7 Videre struktur .....	12
Kapittel 2 – Teori .....	13
2.1 Begrunnelse for valg av teori .....	13
2.2 Melodi.....	13
2.2.1 Fra et klassisk perspektiv .....	14
2.2.2 Fra et jazzperspektiv .....	15
2.2.3 Fra et låtskriverperspektiv.....	18
2.3 Utviklingen av en melodi .....	19
2.4 Improvisasjon .....	20
2.5 Sammenhengen mellom improvisasjon og komposisjon .....	22
Kapittel 3 – Metode.....	24
3.1 Valg av metode .....	24
3.2 Kvalitativt forskningsintervju.....	25
3.2.1 Etske problemstillinger knyttet til forskningsintervju.....	27
3.3 Musikalsk analyse .....	28
3.3.1 Segmentanalyse og linjeføringsanalyse .....	29
3.3.2 Relevans av linjeføringsanalyse, samt bruken av segmentanalyse .....	30
3.3.3 Jazz-spesifikke melodianalyser .....	30
3.3.4 Formanalyse .....	31
3.3.5 Intervallanalyse.....	31
3.3.5 Notetetthet per takt.....	32
3.3.6 Trinnanalyse i forhold til akkordene .....	32
3.3.7 Motivisk analyse og definisjon.....	32
3.3.8 Analyse av motivisk bearbeidelse .....	33
3.3.9 Ekstra observasjoner (harmonisk kontekst, annet).....	33

3.4 Generaliserbarhet, reliabilitet og validitet.....	34
Kapittel 4 – Resultat / Analyse .....	36
4.1 «Living» .....	36
4.1.1 Formtabell av «Living».....	36
4.1.2 Intervallanalyse av formdel «A» .....	37
4.1.3 Notetetthet av Formdel «A».....	37
4.1.4 Trinnanalyse i forhold til akkordene på formdel «A».....	37
4.1.5 Analyse av motiver på formdel «A».....	38
4.1.6 Analyse av motivisk bearbeidelse på formdel «A» .....	38
4.1.7 Harmonisk kontekst og andre måter å forstå formdel «A».....	39
4.1.8 Intervallanalyse av formdel «B» .....	39
4.1.9 Notetetthet på formdel «B».....	40
4.1.10 Trinnanalyse i forhold til akkordene på formdel «B» .....	40
4.1.11 Analyse av motiver og motivisk bearbeidelse på formdel «B» .....	40
4.1.12 Harmonisk kontekst på formdel «B».....	41
4.1.13 Intervallanalyse av formdel «C» .....	41
4.1.14 Notetetthet på formdel «C» .....	42
4.1.15 Trinnanalyse i forhold til akkordene på formdel «C» .....	42
4.1.16 Analyse av motiver og motivisk bearbeidelse på formdel «C» .....	42
4.1.17 Harmonisk kontekst og andre måter å forstå formdel «C» .....	43
4.1.18 Formdel «Vamp» .....	43
4.1.19 Formdel «D».....	44
4.1.20 Intervallanalyse av formdel «D».....	45
4.1.21 Notetetthet på formdel «D».....	45
4.1.22 Trinnanalyse i forhold til akkordene på formdel «D».....	46
4.1.23 Analyse av motiver og motivisk bearbeidelse på formdel «D».....	47
4.1.24 Harmonisk kontekst og andre måter å forstå formdel «D» .....	48
4.2 «Light Years».....	48
4.2.1 Formtabell av «Light Years» .....	49
4.2.2 Intervallanalyse på formdel «A» .....	50
4.2.3 Notetetthet på formdel «A».....	50
4.2.4 Trinnanalyse i forhold til akkorder «A» .....	51
4.2.5 Analyse av motiver på formdel «A».....	51
4.2.6 Analyse av motivisk bearbeidelse på formdel «A» .....	52

4.2.7	Harmonisk kontekst og andre måter å forstå formdel «A»	53
4.2.8	Intervallanalyse på formdel «B»	54
4.2.9	Notetetthet på formdel «B»	54
4.2.10	Trinnanalyse i forhold til akkorder «B»	54
4.2.11	Analyse av motiver på formdel «B»	55
4.2.12	Analyse av motivisk bearbeidelse på formdel «B»	56
4.2.13	Harmonisk kontekst og andre måter å forstå formdel «B»	57
4.2.14	Intervallanalyse på formdel «C»	57
4.2.15	Notetetthet på formdel «C»	58
4.2.16	Trinnanalyse i forhold til akkorder «C»	58
4.2.17	Analyse av motiver på formdel «C»	58
4.2.18	Analyse av motivisk bearbeidelse på formdel «C»	59
4.2.19	Harmonisk kontekst og andre måter å forstå formdel «C»	60
4.3	«Fly North»	60
4.3.1	Formtabell av «Fly North»	61
4.3.2	Ingen analyser av formdeler «A'» og «B'»	61
4.3.3	Formdel «Vamp»	61
4.3.4	Intervallanalyse på formdel «A»	62
4.3.5	Notetetthet av formdel «A»	62
4.3.6	Trinnanalyse i forhold til akkordene på formdel «A»	63
4.3.7	Analyse av motiver på formdel «A»	64
4.3.8	Analyse av motivisk bearbeidelse på formdel «A»	65
4.3.9	Harmonisk kontekst på formdel «A»	66
4.3.10	Intervallanalyse av formdel «B»	66
4.3.11	Notetetthet på formdel «B»	67
4.3.12	Trinnanalyse i forhold til akkordene på formdel «B»	67
4.3.13	Analyse av motiver og motivisk bearbeidelse på formdel «B»	67
4.3.14	Harmonisk kontekst og andre måter å forstå melodien på formdel «B»	68
4.3.15	Intervallanalyse av formdel «C»	68
4.3.16	Notetetthet på formdel «C»	69
4.3.17	Trinnanalyse i forhold til akkordene formdel «C»	69
4.3.18	Analyse av motiver på formdel «C»	69
4.3.19	Analyse av motivisk bearbeidelse på formdel «C»	70
4.3.20	Harmonisk kontekst og andre måter å forstå formdel «C»	70

4.4 Oppsummering av musikalsk analyse.....	71
4.5 Resultatanalyse sett i forhold til teorien.....	73
4.5.1 Melodianalyse i sammenheng med Brindle, Baker, Perricone og Blume.....	73
4.5.2 Melodisk utvikling.....	77
4.6 Intervju med Jan Gunnar Hoff.....	78
4.6.1 Hoff sin musikalske bakgrunn .....	78
4.6.2 Hoff om melodi og komposisjon.....	79
4.6.3 Sammenhengen mellom komposisjon og improvisasjon.....	82
4.6.4 Videre om analysene mine .....	83
4.6.5 Oppsummering av intervju .....	84
Kapittel 5 – Konklusjon / Drøfting / Veien videre .....	85
Referanseliste.....	88
Vedlegg.....	92

# Kapittel 1 – Introduksjon

I løpet av de siste 5 årene har jeg funnet en glede og et kall i det å komponere instrumental musikk. Som komponist er jeg selv fascinert av både klassiske- og jazzkomponister, i tillegg til å oppleve mye glede fra andre rytmiske sjangere, fortrinnsvis pop/soul/vise musikk. Desto mer jeg fordypet meg i mine egne komposisjonsstudier, desto mer opptatt ble jeg av de bindende elementene mellom kompleksitet og klarhet. Under min utvikling som komponist og utøver, fant jeg en mentor og et forbilde i Jan Gunnar Hoff, og hans musikk fungerte som en sonisk bro over flere av mine favorittsjangere. Hoff sin musikk var på samme tid kompleks, mesterfullt fremført, og ekstremt tydelig og sangbar. Jeg gikk rundt og nynet for meg flere av melodiene hans, selv etter å kun ha hørt komposisjonene noen få ganger. Dette inspirerte meg til å granske dypere i musikken til Hoff og stille spørsmålet om jeg kunne finne ut av hva det var som gjorde disse komposisjonene spennende for meg. Denne oppgaven ble derfor en studie innen Jan Gunnar Hoff sine komposisjoner, mer konkret, Hoff sine *melodier*.

## 1.1 Hvem er Jan Gunnar Hoff?

Jan Gunnar Hoff er en norsk jazzpianist, komponist og universitetsprofessor fra Bodø i Nordland. Hoff har i løpet av sin mangeårige karriere produsert over 250 verk som komponist for diverse ensembler og settinger, samt samarbeidet med internasjonale legender som Mike Stern, Pat Metheny, Jan Garbarek og flere andre. Han har i tillegg til dette spilt konserter i byer som New York, Los Angeles, London, Hamburg, Istanbul og mange flere. Dette inkluderer forskjellige ensembler og format, i tillegg til solo-pianokonsserter (Hoff, 2024). I tillegg til dette ble Hoff nominert til Spellemannspris i 2014 (Spellemann, 2014) med albumet «Fly North» (Hoff, 2014) og vant Buddy-prisen, den høyeste prisen innen norsk jazz, et år tidligere, i 2013 (Slattun, 2014).

## 1.2 Oppgavens formål og relevans

Ved hjelp av tre dyptgående analyser av Hoff sine melodier og et semistrukturert intervju med ham, vil oppgaven belyse både de musikktekniske detaljene av hans temaer, samt gi et innblikk i Hoff sine tanker rundt melodi, komposisjon og hvordan disse blir til.

Relevansen av oppgaven er direkte knyttet til den høye kunstneriske kvaliteten av materialet som analyseres. Dyptgående analyser og studier innen norske jazzkomponister av internasjonal kaliber, slik som Hoff, finnes ikke i like stor grad som amerikanske komponister som Keith Jarrett (Teftenko, 2010), Brad Mehldau (Arthurs, 2011), Herbie Hancock og Chick Corea (Waters, 2019) for å nevne noen. En tradisjonell musikkvitenskapelig analyse av Jan Gunnar Hoff sine melodier finnes heller ikke, verken på norsk eller engelsk, og er i seg selv grunn nok til å forske på dette. Hoff har selv gitt uttrykk for at han ikke kjenner til noen studier som omhandler det kompositoriske arbeidet hans (Hoff, J, personlig kommunikasjon, 30. oktober 2023).

Det er derfor viktig for andre norske komponister, musikere, studenter og musikkvitere å få forskning innen norske jazzkomponister av verdenskvalitet. Denne oppgaven er dermed en viktig ressurs, både som en delvis kartlegging av en anerkjent norsk komponist, og som et pedagogisk verktøy for andre innen musikkkomposisjonsfeltet. Den er i tillegg nyttig for populærmusikkforskningsfeltet, som et analytisk dypdykk innen norsk jazzkomposisjon.

### **1.3 Problemstilling**

Som beskrevet i delkapittel 1.2, er det et fravær av studier innen norske jazzkomponister. Problemstillingen jeg har valgt å rette meg inn mot er derfor:

*«Hva kjennetegner Jan Gunnar Hoff sine melodier?»*

### **1.4 Avgrensning**

Oppgavens hovedområde vil sette søkelys på *melodiene* til Hoff. Denne avgrensningen kommer av den store mengden av teori om de forskjellige musikkompositoriske elementene. Melodikk, rytmikk, harmonikk, form og instrumentering er nok til en hel masteroppgave hver for seg. Det virker derfor naturlig å avgrense oppgaven til én av disse, og ettersom melodiene er det som, for meg, stikker ut som *substansen* i Hoff sine komposisjoner, valgte jeg å rette oppgaven inn mot dette.

Det er likevel verdt å merke at problemstillingen «Hva kjennetegner melodiene til Jan Gunnar Hoff?» er mer enn bare melodiene presentert i et vakuum. På grunn av sjangeren, tradisjonene Hoff opererer innen og måten musikken hans er satt sammen, er det en viss uadskillelig sammenheng mellom melodiene og resten av komposisjonselementene. Oppgaven vil derfor også kommentere parametere som form, harmonikk og noen avgrensede musikk-filosofiske tanker, der det er naturlig å gjøre så, uten å miste fokuset på det melodiske.

## **1.5 Valg av komposisjoner**

De tre komposisjonene som er valgt for analysene er:

«Living» (Hoff, 2014)

«Light Years» (Hoff, 2008)

«Fly North» (Hoff, 2014)

Alle tre har én ting til felles: veldig sterke, sangbare tema, som setter seg lett på hjernen og eksemplifiserer det jeg oppfatter som kjernen ved Hoff, nemlig hans melodiske tydelighet. I tillegg er alle tre komposisjonene personlige favoritter, og har vært med på å vekke min interesse for Hoff som komponist.

## **1.6 Mine egne forutsetninger og begrensninger**

Som musiker og komponist, har jeg egne bias som kan, og vil, påvirke innsamlingen av data. Allerede ved valget av komposisjonene, påvirker jeg *hva* jeg oppfatter som representativt for Hoff. Det er i tillegg et stort rom for tolkning innen selve det analytiske arbeidet, og mine forutsetninger og erfaringer som komponist og rytmisk pianist, vil kunne påvirke resultatene mine. Dette inkluderer min estetiske smak, som er i grunn forankret i en vestlig tonal klassisk- og jazztradisjon. En mulig utfordring er også det at jeg kjenner Hoff personlig, og har ved flere års samarbeid og mentorskap, opparbeidet meg en idé av hvem han er som komponist og musiker. Dette vil uunngåelig ha en innvirkning på resultat- og datainnsamlingen, samt tolkningen av denne.

## 1.7 Videre struktur

Oppgavens videre struktur blir som følge:

I Kapittel 2 vil oppgaven bli plassert i forhold til relevant forskningsteori for melodi, komposisjon og improvisasjon og koblingen mellom disse. Det vil i tillegg begrunnes for valg av teori.

I Kapittel 3 vil jeg gjøre rede for mine metoder, *musikalsk analyse* og *kvalitativt forskningsintervju*, samt begrunne valget av disse.

I Kapittel 4 vil jeg foreta meg en dyptgående analyse innen tre av Hoff sine komposisjoner, «Living» (Hoff, 2014), «Light Years» (Hoff, 2008) og «Fly North» (Hoff, 2014). Jeg vil deretter analysere resultatene av musikkanalysene, sett i forhold til teorien i Kapittel 2. Videre vil et semi-strukturert forskningsintervju med Hoff gjennomføres, som har som formål å supplere det analysene ikke kan belyse, som hans tanker og ideer rundt komposisjon og melodi.

Kapittel 5 vil bestå av drøfting av funnene mine, en konklusjon, kritisk tilbakeblikk over oppgavens resultater og forslag til videre forskning.



## **Kapittel 2 – Teori**

I delkapitlene under vil jeg redegjøre for teorien jeg har valgt. Denne inkluderer teori om konstruksjonen av melodi sett fra en klassisk, jazz og pop-vinkling, samt utviklingen av melodier. Videre teori omhandler improvisasjon og sammenhengen mellom improvisasjon og komposisjon.

### **2.1 Begrunnelse for valg av teori**

Teorien jeg har valgt, henger tett sammen med elementene av Jan Gunnar Hoff sine melodier som analysene legger vekt på. Hovedvekten av teorien ligger på idealene innen komposisjonen av en melodi, i klassisk-, jazz- og pop-sjangerne. Kapittel 2.2 er derfor tredelt, og belyser hver av disse sidene. Valget av alle tre, har med Hoff sine overlappende sjangerinteresser å gjøre, og for å demonstrere at det er en del fellestrekk, alle tre idealene imellom.

Valget om å inkludere teorier fra Reginald Smith Brindle (1986), David Baker (1988) og Jason Blume (2004) og Jack Perricone (2000), som hovedsaklig er utformet som manualer for komposisjon, er på bakgrunn av at disse gir perspektivet til aktive komponister/låtskrivere med lang erfaring innen deres respektive sjangere, og som underviser på renommerte musikk institusjoner, som f.eks. Berklee College of Music i Boston, USA (Pease, 2003).

Videre er valget om å inkludere teori om improvisasjon og sammenhengen mellom improvisasjon og komposisjon, basert på sjangerkonteksten til Hoff. Som hovedsaklig jazzmusiker, er en stor del av de kompositoriske tendensene hans påvirket av jazzens improvisasjonstradisjon, og han komponerer i stor grad via improvisasjon. Denne teorien blir senere brukt for å kontekstualisere og posisjonere intervjuet med Hoff.

### **2.2 Melodi**

I denne delen av teorikapitlet belyses konstruksjonen av melodier. Det presenteres tre ulike perspektiv som stammer fra idealer i den klassiske, jazz og pop/låtskriver-verdenen.

### 2.2.1 Fra et klassisk perspektiv

Den britiske klassiske gitaristen, komponisten, professoren og forfatteren Reginald Smith Brindle (Rickards, 2003) skriver i boka «*Musical Composition*» (1986): «Melody is the most important factor in music» (Brindle, 1986, s.13). Videre inndeler han melodier i to hovedkomponenter: (1) et mønster av toner, oppadgående og nedadgående og (2) Rytmske design, som relaterer toner til hverandre i et tidsrom (Brindle, 1986, s.13).

Ifølge Brindle er det nummer (2) Rytmske design, som er den viktigste komponenten av en melodi og det som gjør den lett å huske. Eksempelene han underbygger dette argumentet med er J. Strauss sin «*Blue Danube*» (Strauss, 1920), Verdi sin «*La Traviata*» (Verdi, 1914) og Beethoven sin «*Femte symfoni*» (Beethoven, 1862). Her argumenterer Brindle for at det rytmske ved disse melodiene er det som gjør dem unike og enkle å huske, og at tonene i melodier er tjent med å ha forskjellige rytmske verdier, i tillegg til viktigheten av å repetere rytmske mønstre (Brindle, 1986, s.14).

Brindle inndeler videre kjennetegnene på en bra melodi med følgende sju kriterier: *Distinkt rytmsk design, distinkte notemønstre, lyse toner ved klimakser, mørke toner, veldefinerte fraser, harmoniske forslag og emosjonell kontur* (Brindle, 1986, s.15-19).

1. Ved *distinkt rytmsk design* understreker han viktigheten av bestemthet i de rytmske bevegelsene og bruker melodiene «*La Marseillaise*» (Lisle, 1792) og «*Pictures Of An Exhibition*» (Mussorgsky, 1922) som gode eksempler på dette. Overbruk av rytmsk bevegelse kan ha motsatt effekt og gjøre melodien vanskelig å huske. (Brindle, 1986, s.15).
2. *Distinkte notemønstre* er, sagt på en annen måte, det å unngå å begrense melodien til en liten seksjon av skalaen og/eller akkorden, og dermed gjøre den strengt diatonisk, stiv og oppskrift-aktig. En blanding av diatoniske bevegelser og større sprang kjennetegner mer ekspressive melodier (Brindle, 1986, s.16).
3. *Lyse toner ved klimakser* er et verktøy brukt av flere komponister for å understreke klimaktisk oppbygging. Dette virkemiddelet blir spart til språklige høydepunkter og til slutten av komplette tema. «Good music resembles good speech: a sentence needs

to work towards a main point and then decline before beginning again (...)» (Brindle, 1986, s.17).

4. *Mørke toner* er at de laveste tonene i melodien blir vanligvis plassert på punkter av emosjonell nedgang, altså i nedbyggingen av klimakset. Et bytte i register er også en lettelse og kan brukes for å «åpne opp» melodien (Brindle, 1986, s.18).
5. *Veldefinerte fraser* eksemplifiserer han med måten vi skriver ned setninger med tegn som komma og punktum. Uten tegnsetting vil det å lese setningene bli tungt og uforståelig. Det samme skjer med melodiske fraser uten en veldefinert start og slutt. Dersom komponisten bare fortsetter i det uendelige med fraser som glir i hverandre, tas mye av huskbarheten og den emosjonelle tyngden vekk fra den melodiske frasen. Pauser er med på å gi frasene mening og tydelighet (Brindle 1986, s.18).
6. *Harmoniske forslag* omhandler tilfellene hvor melodier gir små hint av harmonikken som medfølger dem. I noen tilfeller vil melodien være så tett knyttet til harmonikken at den komponeres med de underliggende harmoniske ideene i tankene. Dette stemmer i tilfellene hvor harmonikk vil være en stor del av det musikalske uttrykket. Det er likevel viktig å ikke frarøve melodien fra friheten til å flyte og eie førsteprioritet i komposisjonen (Brindle, 1986, s.18-19).
7. *Emosjonell kontur* kan med andre ord beskrives som historiefortellingen i det melodiske forløpet. Brindle eksemplifiserer høydepunkt i melodier som «Rapid movement, increasing impetus, strong rhythms, high notes, increased volume(...)» (Brindle, 1986, s.19), og den emosjonelle avslappingen som «Less movement, declining impetus, weaker rhythms, lower register, decreased volume» (Brindle, 1986, s.19). Generelt sett, skriver Brindle, har melodier emosjonelle konturer som løfter seg opp og går ned, hvor høydepunktet ofte er mot slutten av melodien (Brindle, 1986, s.19).

### **2.2.2 Fra et jazzperspektiv**

David Baker var en amerikansk trombonist, cellist, komponist, professor og jazz-musiker (Herzig, 2011). I boka «*Arranging & Composing, For The Small Ensemble: Jazz, R&B, Jazz-Rock*» (Baker, 1988) viser Baker eksempler og fremgangsmåter for komposisjon og

arrangering. Han belyser følgende parametere som en sentral del av konstruksjonen til en melodi:

1. *Balanse mellom diatonisk bevegelse og hopp.* Melodier holder seg i stor grad trinnvise, med unntak av hopp innad i akkordene. Hopp i større, ikke diatoniske intervall, havner ofte i bevegelse motsatt vei, med mindre de er slutten på en frase.
2. En melodi skal sikte mot et *klimaks*. Ofte skal melodier bygge opp over et lengre periode, så løse opp spenningen etter klimakset. Oppløsningen er som regel kjappere enn oppbyggingen.
3. Det må alltid være kontrast og samspill imellom *tetthet og fravær av tetthet*, spenning og avspenning, intensitet og fravær av intensitet.
4. *Repetisjon* er viktig for å lime sammen en komposisjon. Melodier vil ofte inneholde store mengder repetisjon, men disse må ikke overdrives, og kan varieres med små endringer i ett intervall, dynamikk eller rytmikk.
5. *Statisk eller ikke statisk melodi* vil avgjøre hvorvidt det er plass til andre elementer, slik som hyppigere harmonisk puls, rytmikk og dynamikk. En «busy» melodi vil til gjengjeld kreve enklere elementer i bakgrunnen.
6. *Unikhet*: melodier har ofte en kvalitet som skiller de fra lignende melodier. Dette kan være én «feil» tone, et intervall som brukes mer enn andre, eller et annet liknende verktøy.
7. *Balanse mellom nytt og gammelt* er viktig for å få en melodi til å sette seg. Den bør ha nok gjenkjennbarhet som lytteren kan nærmest gjette, og nok av de overraskende momentene til å kunne gjøre den spennende og uforutsigbar.
8. *Lengden på melodiske fraser* bør ikke være av samme lengde.
9. *Unngå å «outline» akkorder*, altså unngå melodier som er en kvartakkord, en kvintakkord og liknende. Det finnes unntak, men generelt sett er dette ikke anbefalt.
10. *Unngå ekstreme sprang*. Generelt sett ikke større enn en duodesim (oktav+kvint).
11. *Bytt retning* etter 4-5 toner. Unngå å komponere melodier som er skalaer opp og ned.
12. *Unngå for mye repetisjon av samme tone*. Dette problemet forstørres dersom tonen faller på samme rytmiske sted i hver takt.

13. *Forstørrede og forminskede intervaller bør brukes med måte.*
14. *Kromatiske bevegelser bør brukes med måte.* Unngå mer enn 3-4 kromatiske toner etter hverandre.
15. *Begrens melodien til to-tre enkle noteverdier.*

Disse elementene er ment som veiledende, generelle verdier, ikke kun relevante for jazzkomposisjon, skriver Baker. Han skriver også at idealene av en god melodi varierer utifra kontekst og stil for typen komposisjon (Baker, 1988, s.16).

Et annet viktig, og supplerende perspektiv kommer fra boka «*Jazz Composition: Theory And Practice*» (Pease, 2003), skrevet av den amerikanske professoren, pianisten og komponisten Ted Pease (Pease, 2003). Boka brukes som en fagbok for studenter ved Berklee College of Music i Boston, og er utgitt av deres eget forlag «Berklee Press» (Pease, 2003).

For Pease er jazzmelodiens kjerne, det rytmiske. Han referer til en mer tradisjonell jazz-sjanger hvor det vanligste er at rytmen er *svingt*:

«The most distinguishing characteristic of jazz melody is its rhythm. Jazz music has been associated with dancing and other body movements from the very beginning. In fact the word jazz was often used as a verb, as in "Let's jazz up that song." "Jazzing up" a song involves creating syncopations. This is accomplished by anticipating or delaying the attack of notes that would otherwise be found on the beat(...) (Pease, 2003, s.4)»

Pease skriver videre at rytmisk tetthet i melodien er en funksjon av *stil*. Tidligere svingjazz-låter har moderat bruk av rytmisk tetthet, senere bebop låter har høyere mengde rytmisk tetthet, modale låter har noe lavere tetthet, igjen, for å understreke modale spenninger i melodien, og til slutt, jazz-fusion låter har en kombinasjon av rytmiske synkoperinger, tetthet og generelt flere toner per takt (Pease, 2003, s.5-6).

### 2.2.3 Fra et låtskriverperspektiv

«The best melodies are simple, easy to remember, and easy to sing along with. However, the knack is being simple without being run-of-the-mill.» (Blume, 2004, s.100).

Dette sitatet er fra boka «*6 Steps To Songwriting Success*» (Blume, 2004). Jason Blume er en amerikansk låtskriver og låtskrivings-coach. Han har til sammen flere millioner kopier solgt med hits for bl.a. Britney Spears og Back Street Boys (Blume, 2004). Et av poengene hans er at melodi er det desidert viktigste elementet innen låtskriving i pop-sjangeren.

Hva kjennetegner da en bra melodi? Blume skriver at sangbarhet og enkelthet er idealer for en bra melodi:

«If your audience does not connect emotionally with your melody, your melody has not done its job – and it’s easier for listeners to feel an emotional connection to a melody they can easily sing and retain. Remember the acronym K.I.S.S. (Keep It Simple and Singable.» (Blume, 2004, s.104).

Videre eksemplifiserer han dette med barnesanger. Barnesanger er enkle å huske og synge blant annet fordi: Frasene deres er *korte og tydelige*, de inneholder melodisk og rytmisk *repetisjon*, de melodiske *intervallene er nærme* hverandre og de inneholder *symmetriske fraser* (Blume, 2004, s.104-105).

Dette synet støttes av Jack Perricone i boka «*Melody in Songwriting*» (Perricone, 2000). Perricone gir et utvidet musikkteoretisk perspektiv på komponeringen av melodier, hvor han definerer funksjonen til de forskjellige trinnene i skalaen. Han forklarer at noen trinn anses som stabile, og andre som ustabile:

«All tonal systems are built in a hierarchical structure. There is always one tone, the tonic, which is the most stable. Other tones having a good relationship to the tonic are also labeled “stable”. The most stable tones are 1, 3 and 5; 1 is more stable than 5 and 5 is more stable

than 3. Other tones that have a more distant relationship to the tonic are labeled as “unstable” (Perricone, 2000, s.9)».

Perricone sine kategoriseringer gir tonene *tendenser*, nærmest et slags «ønske» om å løse opp eller forbli der de er. Ved å benytte seg av denne tenkemåten, kan man konstruere fraser som er enten tonalt «åpne» eller tonalt lukkede. De frasene som avsluttes på akkordtoner (stabile toner), slik som 1-3-5 er lukkede, mens de som avsluttes på en ledetone, 2, 4, 6 og 7, er tonalt åpne. Denne tankegangen tillater oss å bygge melodiske fraser med bevegelse, uavhengig fra de underliggende akkordene. Melodien blir da en sterk enhet, selv uten harmonisk kontekst (Perricone, 2000, s.10-11).

### 2.3 Utviklingen av en melodi

Så langt har fokuset i stor grad vært på mikronivået av en melodi. Hvis melodien trekkes litt ut, og ses i et litt bredere perspektiv, blir den melodiske utviklingen en sentral del av hva som får den til å fungere. Ifølge Baker, er det overordnede målet å skape en naturlig kurve mellom *spenning* og *avspenning* (tension/release) (Baker, 1988, s.20).

Baker presenterer en punktvis liste, ikke ulik den som har med konstruksjonen av en melodi, presentert i kapittel 2.2.2. Jeg vil oppsummere kort de punktene han legger vekt på:

- (1) Repetisjon av materiale, men ikke mer enn to ganger,
- (2) Sekvensering,
- (3) endring av rytmisering av melodisk materiale, eksempelvis dobbelt så lange noteverdier, eller halvering av disse,
- (4) Inversjoner av temaet, eksempelvis ved å spille samme tema baklengs,
- (5) rytmisk forskyvning av motiver,
- (6) kontekstendringer, eksempelvis en annerledes akkord, under et ellers identisk motiv,
- (7) Tonalt skifte melodien til en annen toneart, uavhengig av underliggende harmonisk kontekst,
- (8) Modalt skifte, likt som forrige punkt, men modalt,
- (9) Forenkling av et motiv, ved å fjerne all ornamentikk, eller det omvendte, ekstra ornamentering av motivet,

- (10) Spilling av melodisk materiale fra en annen del av stykket, over «feil» seksjon,  
(11) Isolasjon og bruk av rytmiske elementer (unike rytmiske elementer styrer melodien)  
(Baker, 1988, s.20-44).

Det er mulig å se en overlapp mellom konseptet av melodisk konstruksjon og melodisk utvikling. Et eksempel på det er punkt (3) om rytmisering, og punkt 3. fra kapittel 2.2.2. Baker konkretiserer *hvordan* komponisten kan oppnå punktene fra melodikonstruksjonens kapittel. Det er dermed mulig å konkludere at melodisk konstruksjon og melodisk utvikling henger tett sammen.

## 2.4 Improvisasjon

Hvordan kan improvisasjon defineres i musikalsk kontekst? Hva er kjernen i musikalsk improvisasjon? Professor Hans Weisethaunet argumenterer i sin artikkel, publisert i «*Nordisk tidsskrift for musikkterapi*», (Weisethaunet, 1999) at improvisasjon er en kulturell prosess:

«How are we to understand "the nature of improvisation"? First of all, by accepting that improvisational processes are in no way "natural" but "cultural". That music is "improvised" does not account for its "nature" any more than the fact that music is "composed"»  
(Weisethaunet, 1999, s.152-153)

Dette fenomenet blir også omtalt i Paul Berliner sin bok «*Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*» (Berliner, 1994). Flere av musikerne som intervjueres av Berliner, omtaler det å improvisere som noe de selv ikke skjønner, og oppmuntrer til og med nybegynnere til å «tenke mindre, spille mer». Dette står i kontrast med hva det *egentlig* innebærer å improvisere, nemlig det å inneha et rikt musikalsk vokabular som et resultat av uendelig mye transkripsjon av andre jazzmestere, sterke tilknyttinger til den musikalske og kulturelle tradisjonen, samt mange år med erfaring og øving (Berliner, 1994, s.1-3).

Berliner utdyper dette med det han kaller for «The Eternal Cycle». Denne syklusen beskriver sammenhengen mellom nye musikalske ideer og forkomponerte ideer. Han skriver om jazzutøvere sin utforskning av melodisk materiale og hvordan den fører til



dannelsen av nye fraser som blir en del av utøverens vokabular. «The improvised explorations of individual pitch combinations produces new vocabulary patterns that, once entered into the improviser's store, take on the nature of relatively fixed, precomposed materials.» (Berliner, 1994, s.222).

Ingrid Monson legger til at improvisasjon er et komplekst og sammensatt samspill mellom en solist og en rytmeseksjon, og mellom deres eksisterende musikalske kunnskap og hva de sammen oppdager i prosessen av improvisasjon. Det er altså ikke bare relevant hvem man er som et individ, men hvordan man relaterer til hverandre i en musikalsk setting. (Monson, 2002, s.114).

Videre, trekker Weisethaunet inn ideen om at improvisasjon er et språk. Han skriver at mange musikere har sammenlignet handlingen av å improvisere, med det å snakke et språk flytende. Når en kan språket tilstrekkelig godt, er det ikke lenger et behov å tenke på grammatiske og strukturelle regler, setningene skjer rett og slett spontant. Å improvisere, spesifikt innenfor *idiomatisk* improvisasjon, vil da ligne i stor grad på det å snakke et språk flytende (Weisethaunet, 1999, s.149).

I følgende sitat skriver Weisethaunet om forskjellen mellom det å improvisere fritt (*non-idiomatic*) og det å improvisere innenfor en musikalsk tradisjon, med betydelige mengder forkunnskap og ferdigheter (*idiomatic*):

«Improvisation in music is generally conceived of as to perform and invent on the spur of the moment. Etymologically the term stems from the Latin, *improvisus*, which directly translated means "unforeseen". Nevertheless, in most musical styles and cultures, a considerable portion of musical knowledge and competence - even planning - is involved in the act of improvising. Hence, a common distinction is drawn between "idiomatic" and "non-idiomatic" as two unlike forms of improvisation.» (Weisethaunet, 1999, s146).

Det er hovedsaklig *idiomatisk* improvisasjon, som vil bli referert til videre i oppgaven. Weisethaunet skriver at mesteparten av improvisasjonstradisjonene er idiomatiske, inkludert jazz. Jazzmusikere legger vekt på *hvordan* man improviserer, eller rettere sagt, hva resultatet av denne improvisasjonen er. Dette veier tyngre enn selve prosessen av

improvisasjon, ikke minst, fordi improvisasjon er en sentral del av jazz-sjangeren. «In jazz, as in Indian music, the main point is not that you improvise (as all players do so) but how you improvise!» (Weisethaunet, 1999, s.146).

I diskusjonen «*prosess vs. produkt*» argumenterer Weisethaunet at disse stammer fra samme musikalske kunnskap. I tillegg er komposisjon og improvisasjon to sider av samme sak og å skille disse er også unaturlig. Weisethaunet gir som eksempel albumet «*Kind Of Blue*» av Miles Davis. Opptakene der er basert på relativt enkle skisser som svært erfarne jazzmusikere improviserer over. «Rather than playing without preparation, jazz musicians prepare for and practice to be able to perform on the spur of the moment». (Weisethaunet, 1999. s.148).

Det er altså mulig å konkludere at improvisasjon, spesifikt *idiomatisk* improvisasjon, bærer et sterkt preg av forhåndsbestemte evner, kunnskap, vokabular og musikalske ideer. Dette stiller spørsmålet: Hvis improvisasjon er relativt strukturert og belager seg på et eksisterende vokabular, ligner ikke det på en komposisjon?

## **2.5 Sammenhengen mellom improvisasjon og komposisjon**

MacDonald & Rose dykker ned i «Real-Time Composition» i boka «*Act of Musical Composition*» (Collins, 2012). I likhet med Berliner (1994) og Weisethaunet (1999), skriver de at idebanken og vokabularet til en improvisatør er med på å informere valgene en gjør, men utvider dette til å inkludere komposisjonsprosessen. (MacDonald & Rose, 2012, s.195-208)

«Musicians often refer to “finding things” while improvising; these musical ideas often contribute to personal musical “vocabulary”, also described as “ingredients” (RJ) or a “grab-bag of ideas” (GB) and in turn become options in the compositional choices made during future improvisations.» (MacDonald & Rose, 2012, s.195)

Davisson beskriver det samme fenomenet og utdyper ved å koble improvisasjon som en uadskillelig del av komposisjon. «Even in the narrowest of senses, composition implicates

performance and improvisation. Composers play a phrase on the piano and write it down, over and over again.» (Davisson, 2022, s.378).

I et intervju i boka «*The aesthetics of imperfection in music and the arts*» (Hamilton & Pearson, 2022) sier Rohan de Saram, cellisten som arbeidet sammen med det britiske improviserte ensemblet, *AMM* (Hamilton & Pearson, 2022): «The improvised piece [aspires to] the solidity of a written piece, the written piece [aspires] to loosen itself up like an improvisation, to give itself spontaneity» (Saram, 2022, s.110). Saram belyser dermed et viktig poeng; En naturligflytende komposisjon vil minne om en improvisasjon. Komposisjon og improvisasjon er derfor ikke bare uadskillelige, men påvirker også hverandre, ideelt sett.

## Kapittel 3 – Metode

Aksel Tjora beskriver i boka «*Kvalitative forskningsmetoder i praksis*» (2012) hvordan kvalitativ forskning skiller seg fra kvantitativ forskning. Han hevder at kvalitative forskningsmetoder legger vekt på forståelse fremfor forklaringer, nærhet til de man forsker på heller enn avstand til sine respondenter, data i form av tekst fremfor tall og en fremgangsmåte som er *induktiv* (utforskende og empiridrevet) heller enn en *deduktiv* (teori- og hypotesedrevet) (Tjora, 2012, s.18). Metoder og redegjørelse for valg vil bli videre beskrevet i delkapittel 3.1.

### 3.1 Valg av metode

For å besvare problemstillingen, valgte jeg de *kvalitative* metodene *musikalsk analyse* og *semistrukturert forskningsintervju*. Valget om å benytte seg av kvalitative metoder var på bakgrunn av problemstillingen min, nærheten min til emnet samt min personlige kjennskap til Jan Gunnar Hoff. Dette er i henhold til det Tjora skriver om den *induktive* innfallsvinkelen, som beskrevet i avsnittet over.

Tidlig i oppgavens forløp, valgte jeg å utføre en dyptgående analyse av musikken til Hoff. Den besvarte det mer konkrete, musikktekniske, men med innslag av den musikalske konteksten rundt, som form og harmonikk. Valget om å utføre dyptgående analyser, kontra en mer kvantitativ vinkling hvor jeg f.eks. tok for meg et større utvalg av komposisjoner, lå dels i oppgavens avgrensning og omfang, og dels i det faktum at *opplevelsen* av hva som kjennetegner Hoff sine melodier var et eksplorativt spørsmål av natur.

Intervjuet besvarte, på sin side, det enda mer musikkfilosofiske og personlige. Det semi-strukturerte forskningsintervjuet med Hoff ga meg et innblikk i hans tanker rundt musikkinspirasjoner, melodier, og komposisjon, noe som var minst like viktig for å forstå melodiene hans, som det musikktekniske.

### 3.2 Kvalitativt forskningsintervju

Utdanningspsykologen og lederen for «Center for kvalitativ metodeutvikling ved Aarhus Universitet», Steinar Kvale (1997), definerer forskningsintervjuet slik:

«Det kvalitative forskningsintervjuet er et produksjonssted for kunnskap. Et intervju er bokstavelig talt et *inter view* (fra fransk entrevue), en utveksling av synspunkter mellom to personer som samtaler om et tema som opptar dem begge» (Kvale, 1997, s.17).

Kvale beskriver videre to måter å forstå forskningsintervjuet på. Den ene er en metafor av en *gruvearbeider*, som er på jakt etter gullkorn hvor dette synet belager seg på at kunnskapen befinner seg i intervjupersonens indre. Den andre oppfatningen er den av en *reisende*. Her er intervjueren den som opplever og oppsummerer, som en forfatter og journalist ville ha gjort (Kvale, 1997, s.19-20). Mitt forskningsintervju var av variant nummer én, *gruvearbeideren*.

Ifølge Kvale er det kvalitative intervjuets fortrinn, dets åpenhet. Han skriver at fraværet av et strengt regelverk gir gode muligheter for å utnytte intervjuerens ferdigheter, kompetanse og intuisjon, og at intervjuing er på mange måter mer en kunstform enn en standardisert forskningsmetode (1997, s.44). Det finnes imidlertid noen veiledende standardpraksiser som skal hjelpe intervjueren med valg i forkant av intervjuet, og disse inndeler Kvale i 7 faser. De er *tematisering, planlegging, intervjuing, transkribering, analysering, verifisering og rapportering* (1997, s.47). Dette er en struktur jeg brukte som basis for planleggingen og gjennomføringen av intervjuet med Hoff.

I den første fasen, *tematisering* reflekterte jeg over hva jeg ikke kunne besvare via musikalsk analyse. Dette omhandlet Hoff sine tanker rundt komposisjon, melodier og hans prosess. Alle disse anså jeg som viktige for å *forstå* hva som kjennetegner melodiene hans.

I *planleggingsfasen* avtalte jeg et møte med Hoff, sendte han de tre musikalske analysene mine og skrev en kort intervjuguide med følgende fire spørsmål:

*Spm. 1: Kan du fortelle meg litt om din musikalske bakgrunn?*

*Spm. 2: Hva tenker du er en «god» melodi og hvordan Komponerer du en?*

*Spm. 3: Hvordan tenker du improvisasjon og komposisjon relaterer til hverandre?*

*Spm. 4: Kan du fortelle hva du tenker om notasjon av melodier. Du har tidligere nevnt noe om at det du noterer ned på nota blir den «offisielle» melodien. Hva er «Kanon» melodien ifølge deg? (Dette spørsmålet hadde et legitimerende formål for mitt valg om å analysere den noterte musikken, og ikke den innspilte).*

I *intervjuingsfasen* stilte jeg Hoff spørsmål 1, og lot han snakke fritt i cirka en halvtime. Dette var fordi han selv begynte å komme inn på andre spørsmålene, og for å potensielt få innblikk i ting jeg ikke hadde tenkt til å spørre om. Videre i intervjuet stilte jeg de resterende spørsmålene, for å få konkrete svar. Intervjuet varte i totalt litt over 1 time og 15 minutter og ble tatt opp på digital båndopptaker<sup>1</sup>. Jeg tok i tillegg notater med tidsstempel underveis.

*Transkriberingsfasen* ble løst ved bruk av A.I. anbefalt på SIKT sine nettsider<sup>2</sup>. Intervjuene ble transkribert verbatim.

*Analyseringen* foregikk ved hjelp av et stort 36 siders langt word-dokument, og en gjennomlytting av opptakene basert på mine notater fra intervjufasen. Strukturen som havnet i oppgaven, ble basert på de fire spørsmålene over.

*Verifiseringen* ble gjennomført ved å strukturere all relevant data (som ble litt mindre enn 7 sider) og sende ut dokumentet til Hoff som så gjennomgikk sitatene. Hoff hadde på denne måten, muligheten til å tilføye, fjerne eller editere data, for å bli representert riktigst mulig.

---

<sup>1</sup> <https://zoomcorp.com/en/de/handheld-recorders/h1n-hand-recorder/> (Zoom H1n båndopptaker brukt til opptak)

<sup>2</sup> <https://sikt.no/tjenester/amberscript> SIKT sin anbefalte «Amberscript».

I det siste stadiet, *rapportering*, analyserte jeg det Hoff hadde sagt i henhold til teorien i delkapittel 2.4-2.5, og oppsummerte hans viktigste poeng i et eget delkapittel (4.6.5).

### 3.2.1 Etske problemstillinger knyttet til forskningsintervju

Strukturert utfra de samme syv stadiene, beskriver Kvale noen grunnleggende forskningsetiske problemstillinger knyttet til intervju. I *tematiseringen* er det viktig å ta hensyn til mer enn kun forskningsspørsmålet, men også ta hensyn til forbedring av den menneskelige situasjonen for de som utforskes. *Planleggingen* må innhente samtykke fra intervjupersonene, sikre konfidensialitet og vurdere hvilke mulige konsekvenser studien kan ha for intervjupersonene. I *intervjuingen* må det tas hensyn til følelseslivet av intervjupersonen, samt hensyn til f.eks. endrede selvbilder, stressopplevelser o.l. *Transkriberingen* må skje tro til intervjupersonens muntlige uttalelser. I *analyseringen* må forskeren ta hensyn til hvor dypt og kritisk intervjuene kan analyseres, og i hvor stor grad intervjupersonene skal være med på å bestemme tolkningen av deres uttalelser. Under *verifiseringsstadiet* må forskeren sikre at kunnskap rapporteres på en så sikker og verifisert måte som mulig. For *rapporteringen* er konfidensialitetsprinsippet fremdeles viktig, samt spørsmålet om hvilke konsekvenser offentliggjøringen av rapporten vil ha for intervjupersonene (Kvale, 1997, s.67).

I dette intervjuet var anonymitet upraktisk. Det var noe innlysende at det ville bli umulig å anonymisere intervjuet med komponisten av melodiene oppgaven undersøker. Derfor var det viktig å legge en tydelig plan fra starten av. Spørsmål og implikasjoner ble drøftet med veileder, et samtykkeskjema basert på SIKT (tidligere Norsk senter for forskningsdata)<sup>3</sup> sin mal ble utarbeidet (se vedlegg), sendt og signert av Hoff, og et meldeskjema med intervjuguide og prosjektbeskrivelse ble sendt inn til SIKT, som godkjente forskningsintervjuet.

For å ivareta Hoff sine interesser, var intervjuet først og fremst rettet mot det musikalske. Han fikk derfor høy grad av frihet under selve *intervjuingen* og fikk uttrykke det som var

---

<sup>3</sup> <https://sikt.no/om-sikt>

viktig for ham. Mitt personlige forhold til Hoff, som hans student, hjalp også til for å bygge på tilliten om at min forskning hadde som mål å undersøke Hoff som komponist, *nettopp* fordi jeg respekterer han og musikken hans. Det var dermed alltid et tydelig mål å undersøke *hva* som er bra, ikke å «ta» Hoff på noe, eller fremstille han i et dårlig lys. Transkripsjonen ble som nevnt utført av A.I., ord for ord. Det var i selve *analysen* av dataen, at jeg rettet noen småting A.I. transkripsjonen ikke hadde klart å høre. Her var målet å først og fremst fremstille Hoff i best mulig lys, med poengene hans presentert så tydelig og grammatisk korrekt som mulig. En mulig kritikk av dette, var at jeg som student av Hoff, hadde noe utvidet kjennskap til hans tanker. Denne biasen kunne i øyeblikk av tvetydighet føre til at jeg *tolket* det Hoff mente. For å sikre at ingenting ble misrepresentert, ble den analyserte dataen, den som faktisk skulle brukes i oppgaven, sendt ut til Hoff som selv rettet på grammatikk, setningsstruktur og annet. Det å tillate Hoff å overse denne delen av oppgaveskrivingen, var helt nødvendig. Navnet hans ville stå oppført i sluttrapporteringen, som publiseres offentlig og konsekvensene kunne være en misrepresentasjon av han som person, komponist og offentlig figur. De forskningsetiske problemene ved *analyseringen*, *verifiseringen* og *rapporteringen*, ble dermed løst ved å gi Hoff muligheten til å lese over, editere, endre og trekke utsagn, fram til innleveringen av masteroppgaven.

### 3.3 Musikalsk analyse

Jeg valgte å foreta musikalsk analyse som den andre metoden i oppgaven. I dette delkapittelet vil jeg gjøre rede for hvilke elementer jeg har analysert, hvor de musikkanalytiske metodene jeg har kombinert stammer fra, og hvorfor det er en grad av kombinasjon.

*Grove Music Online* (Bent & Pople, 2001) definerer musikalsk analyse på følgende måte:

«A general definition of the term as implied in common parlance might be that part of the study of music that takes as its starting-point the music itself, rather than external factors. More formally, analysis may be said to include the interpretation of structures in music, together with their resolution into relatively simpler constituent elements, and the investigation of the relevant functions of those elements». (Bent & Pople, 2001)



Musikalsk analyse tar dermed utgangspunkt i musikken selv, som forskningsobjekt, ikke de eksterne faktorene rundt musikkstykket. Beskrevet slik, kan musikalsk analyse oppleves som en objektiv måte å beskrive musikk på, men utfra det Bent & Pople skriver er *interpretasjonen* av musikalske strukturer viktig. Det er derfor mulig å konkludere at musikalsk analyse bærer et element av subjektivitet til seg. Denne måten å forstå definisjonen på, støttes av Petter Stigar i hans bok «*Musikalsk analyse: En innføring*» (Stigar, 2011). Han reflekterer over definisjonen på følgende måte:

«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.»

Videre skriver Stigar om oppdelingen av musikkens elementer. Han påpeker at analytikeren uunngåelig kommer til et punkt der det ikke lenger er et poeng å dele opp. Dette er altså slutten på en analyse. Stigar kaller den ovennevnte analyseformen for *segmentanalyse*. Stigar definerer to hovedanalyseformer; den ovennevnte segmentanalysen, og *linjeføringsanalyse* (Stigar, 2011, s.9).

### **3.3.1 Segmentanalyse og linjeføringsanalyse**

Segmentanalyse sin definerende funksjon, er «(...)oppdelingen av musikalske strukturer i mindre deler og en undersøkelse av deres funksjoner.» (Stigar, 2011, s.37). En vanlig måte å segment-analysere er ved bruken av et *satskart* (2011, s.39). I sitt eksempel av en segmentanalyse, benytter Stigar seg av en satskart for å inndele et stykke i 8-taktersperioder, fraser innad i periodene og motiver innad i frasene. Etter at oppdelingen har nådd motiv-stadiumet, hevder Stigar at ytterligere oppdeling er meningsløs (2011, s.39).

Videre er *formale funksjoner og funksjonsharmonisk-analyse* av spesiell interesse for segmentanalysen. Her analyseres likhetstrekkene med andre komposisjoner i samme formtradisjon, i tillegg til akkordene, for å beskrive funksjonen til hvert segment (Stigar, 2011, s.39-49).

Linjeføringsanalyse består, i korte trekk, av en reduksjon av harmonikk og melodi til de viktigste tonene til en slags koralsats-aktig fremstilling av musikken. Denne analyseformen kan reduseres helt ned til en tostemmig sats, kalt for *Schenker-analyse*. (Stigar, 2011, s.51-59).

### **3.3.2 Relevans av linjeføringsanalyse, samt bruken av segmentanalyse**

Linjeføringsanalyse anså jeg som mindre relevant, grunnet den mer holistiske innfallsvinkelen på harmonikk og melodikk. Min problemstilling trengte ikke en teori som likestiller melodikk og harmonikk, men en som skiller de, for å isolere det melodiske. Jeg valgte derfor å se bort linjeføringsanalytiske prinsipper i mine analyser av Hoff. I likhet med linjeføringsanalysen, var de formale funksjonene noe divergerende fra kjernen i problemstillingen. Den generelle ideen om formanalyse og funksjonsharmonisk analyse, ble dermed iverksatt kun overflatisk, som en måte å kommentere kontekst rundt melodi og å holde delene i komposisjonene tydelig adskilt. Hovedfunksjonen til segmentanalysen i mine analyser av Hoff, var dermed oppdelingen i formdeler, helt ned til motiver.

### **3.3.3 Jazz-spesifikke melodianalyser**

Både linjeføringsanalyse og segmentanalyse har sin forankring i klassisk musikktradisjon. Dette reiser spørsmålet: *Hvorfor ikke benytte seg av jazz-spesifikke analysemetoder?* Svaret er at, jazzanalyse ofte legger vekt på det harmoniske og at det ikke finnes en konkret *jazzspesifikk* analysemetode for melodi. Dette synet blir støttet ved et kjapt overblikk av boka «*Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach*» (Cugny, 2019). I boka er kapitlet om melodi satt sammen med form og sound, og består av kun 20 sider i en 325 sider lang bok (ekskludert bibliografi og referanser). Kapitlet om harmonikk, derimot, er tredelt, og består

av over 110 sider (Cugny, 2019). I følgende sitat skriver Cugny selv at det ikke finnes et behov for å analysere melodiene i jazz ulikt fra tidligere musikktradisjon:

«Another question arises: does melodic analysis in jazz need to differ from the way such analysis is practiced in the classical tradition or ethnomusicology? Again, this does not seem necessary. In the absence of a more precise system within which to operate, it seems wiser not to assume that there would be an absolutely unique way of analyzing melody in jazz – not to ignore the thinking that has been carried out with regard to other types of music.» (Cugny, 2019, s.201).

Resultatet ble derfor en musikkanalytisk blandingsmetode, hvor elementer av segmentanalyse, slik som beskrevet hos Stigar (2011) og elementer av Cugny (2019) sine tanker om «*Density*» og «*Intervals*» ble benyttet (Cugny, 2019, s.204), i tillegg til noen konkrete løsninger for motivisk analyse fra Hutchinson (2017). Videre vil jeg beskrive de forskjellige parameterne jeg har observert i resultatkapitlet.

### **3.3.4 Formanalyse**

Formanalysen ble gjennomført i lignende stil som satskartet til Stigar (2011, s.39). Den bestod av en tabell med takt-antall og bokstavnavngivning av hver del. Eksempelvis: «A», «B», «C», «A'», osv. Dette hadde som formål å gi meg et overblikk av hele komposisjonen, og en tydelig måte å referere til segmenter på. Jeg kaller hver bokstav for «formdel» videre i teksten.

### **3.3.5 Intervallanalyse**

Intervallanalysen tok inspirasjon fra Cugny (2019) sine tanker om intervallanalyse, som argumenterer for at disj. vil kunne gi informasjon om sprang og i hvilken grad melodiføringen er *diatonisk* (mange sekundintervall) (2019, s.204).

I intervallanalysen valgte jeg å referere til intervallene som *ren*, *stor* og *liten*. Dette ble forkortet med benevnelsene R=ren, S=stor og L=liten, etterfulgt av tall mellom 1 og 15, som tilsvarte intervallene fra prim til duodesim.

### 3.3.5 Notetetthet per takt

Notetettheten ble også hentet fra Cugny (2019, s.204). Denne kommenterte «*Density*» og ble brukt til å kommentere rytmikken i melodien, uten å fordype seg for mye på rytmeanalyse. Det var også en objektiv måte å måle om melodiene er informasjonstette eller litt mer sparsommelige.

### 3.3.6 Trinnanalyse i forhold til akkordene

Trinnanalysen ga meg innsikt i hvor komplekse de tonale og harmoniske valgene i hver melodi er, uten å analysere harmonisk funksjon i dybden. Den ga svar på om melodien har mange *metningstoner*, landet den på *akkordtoner* og finnes om det fantes noen *antesipasjoner*. Denne rubrikken ble inspirert av Perricone (2000) fra kapittel 2.2.3, avsnitt 5. Trinnanalysen ble gjennomført på følgende måte:

Alle trinn tok utgangspunkt i *durskalaen* og gikk kun opp til 7. Eks: 3 = durtersen i akkorden, 2 = andre trinn eller «9» i akkorden osv. Hvis et trinn *ikke* var i *durskalaen*, ble det enten *senket* med «b» eller *forstørret* med «#».

For ordens skyld: trinn «7» er **maj7** i trinnanalysen, og lav septim er **kun** beskrevet med «b7» i trinnanalysen.

### 3.3.7 Motivisk analyse og definisjon

Motivisk bearbeidelse ble igjen inspirert av Stigar (2011) sitt kapittel om segmentanalyse. Ved å identifisere det motiviske arbeidet i stykket kunne jeg identifisere bruken og bearbeidelsen av melodisk materiale i løpet av komposisjonene. Jeg analyserte motivene med benevnelse «Motiv 1» «Motiv 2» osv, og disse startet på nytt for hver formdel. Motiv 1 i formdel «A» ble dermed ikke den samme som Motiv 1 i formdel «B». Unntaksvis gikk noen av motivene igjen i flere formdeler, slik som på «Living» og «Fly North» (se kap.4.1 og 4.3). I de tilfellene ble dette tydelig oppgitt i teksten.

Verdt å nevne er at, *motivdefinisjonen* er noe løs og subjektiv i denne oppgaven. Det var mulig å argumentere for at noen av motivene var for lange til å kalles motiver, og at disse kunne ha vært *fraser*. Jeg valgte likevel kun å forholde meg til motivisk gjenkjennelse (med skjønn) og videre, motivisk bearbeidelse.

### 3.3.8 Analyse av motivisk bearbeidelse

For å definere motivisk bearbeidelse, trengte jeg en noe konkret definisjon på teknikker, på tvers av sjangere. Teknikkanalysene jeg benyttet meg av finnes i kapitler 11.1 og 11.2 av boka «*Music Theory For The 21st-Century Classroom*» (Hutchinson, 2017) skrevet av Robert Hutchinson. Disse teknikkene er:

1. *inversjon (speiling),*
2. *intervallisk endring,*
3. *augmentering og diminuering (rytmisk halvering og dobling),*
4. *rytmisk variasjon,*
5. *ornamentasjon,*
6. *utvidelse av motivet*
7. *reversering av motivet,*

Alle disse ble ikke like relevante for alle eksemplene og formdelene, men ble benyttet i motivbearbeidelsesanalysene, der de passet inn.

### 3.3.9 Ekstra observasjoner (harmonisk kontekst, annet)

Flere steder i Hoff sine komposisjoner skjedde det ting som ikke egnet seg tradisjonell melodisk analyse. I slutten av hver formdel, valgte jeg å implementere en veldig løs versjon av Stigars (2019) segmentanalyse. Dette var *formfunksjon* og *funksjonsharmoniske* prinsipper. Disse kapitlene trakk i stor grad materiale fra min bakgrunn som jazzpianist og komponist, og jeg benyttet meg av egen skjønn og teoretisk kunnskap for å skrive dem. Ideen med dette var å kommentere elementer av det harmoniske samt andre relevante detaljer, for å kontekstualisere melodiene.

### 3.4 Generaliserbarhet, reliabilitet og validitet

I følgende delkapittel vil jeg reflektere over reliabiliteten og validiteten av mine to metoder.

De tre formene for generaliserbarhet, er ifølge Kvale, *naturalistisk*, *statistisk* og *analytisk generalisering* (1997, s.161). Den naturalistiske går ut på personlige erfaringer og stilltiende kunnskap, den statistiske på mengde og statistisk signifikans og den analytiske går ut på en mulighet til å tolke dataen for å forutse hva som vil skje i en lignende situasjon (1997, s.161).

Den mest relevante for denne oppgaven har vært den *naturalistiske*. Det er noe innlysende at resultater basert på ett eneste intervju og tre dyptgående analyser, ikke hadde en stor statistisk signifikans, men at de kunne avdekke stilltiende kunnskap innen både Hoff og musikken hans.

Videre er reliabiliteten i musikkanalysene mulig å kommentere med det at jeg valgte å bruke den *noterte* melodien som analyseobjektet. På denne måten fjernet jeg reliabilitetsproblemene som kommer av transkripsjon, som beskrevet av Cugny (2019, s.228), men åpnet opp for kritikken mot *partituret* som tilstrekkelig representasjon av musikken, noe Stigar nevner (2011, s.115). Dette valget forsvarte jeg ved å stille Hoff spørsmålet om hva han anser som «kanon melodien». Mer om dette i kapittel 4.6.4.

Reliabiliteten i intervjuet kan kritiseres ved valget av intervju spørsmålene, ettersom minst ett var ledende (notert melodi som kanonmelodi), ved analysen av intervjuet, hvor jeg som forsker måtte *forstå* hva Hoff mente, og ved transkripsjonen, som ble gjennomført av A.I. og delvis rettskrevet av meg. Et argument *for* reliabiliteten i intervjuet, er nettopp det at Hoff selv har blitt tillatt til å kvalitetssikre. Det er tross alt han som hadde best innsikt i hans egne tanker.

Til slutt er validiteten i både intervjuet og analysene viktig å belyse. Utfra Kvale sine syv stadier i intervjuet, beskriver han i korte trekk at valideringen skal kvalitetssikre i alle

stadier (1997, s.164-165). Han skriver at tematiseringen og planleggingen sin validitet avhenger av kvaliteten på opplegget og gjennomføringen. I tillegg skal disse minimere konsekvensene for intervjuobjektet (s.165). Intervjuet ble utført på en slik måte at Hoff skulle fremstå på best mulig, ettersom hele poenget med denne oppgaven var å undersøke noe som jeg selv anså å være av svært høy kunstnerisk kvalitet.

Validiteten i analysene kunne kritiseres på bakgrunn av min subjektive oppfatning av kvalitet. Mitt forhold til musikken kunne påvirke hvordan jeg forstod de musikktekniske aspektene, generelt i en positiv retning. Dette kunne jeg se ved f.eks. min definisjon av hva Hoff sine motiver bestod av, hvilke teknikker han brukte og hvordan han trolig tenkte. I og med at jeg selv *liker* denne musikken, hadde jeg en tendens til å lete etter teknikker på steder de muligens ikke fantes, nærmest som en statusforhøynende funksjon ovenfor komposisjonen. Det var likevel mulig å kontrollere om jeg hadde bommet fullstendig, ved å dele disse analysene med Hoff, og bruke en rubrikk i intervjuet på å belyse hans tanker om mine analyser.

På den andre siden var det slik at mitt kjennskap til musikkstilen, komposisjonene og komponisten også kunne brukes som et styrkende argument for resultatenes validitet; Min bakgrunn som musiker og komponist betydde at jeg hadde kompetansen til å utøve sunn fornuft i musikkanalysene.

## Kapittel 4 – Resultat / Analyse

I kapittel 4 vil jeg ta for meg detaljerte analyser av melodiene til Hoff, basert på de musikkanalytiske metodene beskrevet i delkapitler 3.3.4-3.3.9. Jeg vil deretter utføre et semistrukturert forskningsintervju med Hoff, for å kartlegge tankene hans om melodi, komposisjonsprosess og annet han anser som viktig.

### 4.1 «Living»

Komposisjonen «Living» (Hoff 2013, 2014) har to utgitte innspillinger. Den første versjonen er en solopiano versjon av Hoff utgitt på hans solopiano album «Living» (2013). Den andre er på Hoff sitt album «Fly North» (2014), utgitt på Losen Records i 2014. På «Fly North» (Hoff, 2014) versjonen har Hoff med seg et fullt band med Arve Henriksen på trompet, Anders Jormin på bass og Marilyn Mazur på trommer (Hoff, 2014). Ettersom de to versjonene tolkes litt forskjellig av utøverne og har forskjellig form vil jeg velge å forholde meg til den noterte «Real-Book» versjonen, skrevet av Hoff. Grunnen til dette er for å kunne få et mest mulig presist innblikk i hvordan Hoff selv tenker. Versjonen på notene følger i størst grad den innspilte versjonen fra 2014 med fullt band, og jeg vil derfor også referere noe til denne innspillingen, spesielt der det er nødvendig å kommentere improvisatoriske elementer.

#### 4.1.1 Formtabell av «Living»

Noten av Living har følgende form. Jeg har valgt å skrive faktiske taktlengder på det åpne partiet ved å lytte til versjonen utgitt på «Fly North» (Hoff, 2014). Dette er fordi noten er mer lik 2014 versjonen enn 2013 solopianooversjonen, som starter med C-del som intro.

A	B	A'	C	A	B	A'	Vamp	C	D	C	A	B	A
8t	8t	8t	16t	8t	8t	8t	Åpent	16t	24t	16t	8t	8t	8t
			<i>Går i 4/4</i>				<i>16t på Fly North 2014</i>			<i>8t på Fly North 2014</i>			<i>16t og Outro på Fly North</i>



Videre i analysen, vil jeg holde delene adskilt med disse bokstavene.

#### 4.1.2 Intervallanalyse av formdel «A»

**A**

Interval analysis of form «A»:

Staff 1: S2 S2 S2, L3, S2 S2 S2, S2, L3, L3 S2, L3 S2, R8

Staff 2: S2 S2 S2, L3, S2 S2 L3 R4, S2, L3, L3 S2, L3 S2, R4 (til "B")

#### 4.1.3 Notetetthet av Formdel «A»

Takt 1	Takt 2	Takt 3	Takt 4	Takt 5	Takt 6	Takt 7	Takt 8
4	5	5	1	4	6	4	1

#### 4.1.4 Trinnanalyse i forhold til akkordene på formdel «A»

**A**

Chord analysis of form «A»:

Staff 1: Dm, C/E, F $\Delta$ 7, Gm7, B $\flat$ , C, Dm

Staff 2: Dm, C/E, F $\Delta$ 7, Gm7, B $\flat$ , C, Dm

Akkordsymbolene her er slik Jan Gunnar Hoff selv har notert de og oppfatter de. På Selve innspillingene er det preg av improvisasjon og flere eller færre metningstøner forekommer. (Hoff 2013, 2014)

#### 4.1.5 Analyse av motiver på formdel «A»

Musical notation for formel «A» showing four motifs. The first staff shows motifs 1, 2, 3, and 4. The second staff shows motifs 1, 2 (variasjon), 3, and 4. Chords are indicated above the notes: Dm, C/E, FΔ7, Gm7, Bb, C, Dm.

I formdel «A» ser vi 4 distinkte motiver som Hoff bruker, med en liten variasjon på motiv 2 ved repetisjon. Verdt å merke at takt 5-8 er tilnærmet identiske som takt 1-4 (med unntak av den lille variasjonen på motiv 2) og kan dermed anses som en repetisjon.

#### 4.1.6 Analyse av motivisk bearbeidelse på formdel «A»

Musical notation for formel «A» showing motif 2 and its variations. The first staff shows motif 2 and a variation. The second staff shows motif 2 with ornamentation. Chords are indicated above the notes: Dm, C/E, FΔ7, Gm7, Bb, C, Dm.

En annen måte å se på motiv 1 og 2 sine forhold til hverandre, er å analysere de som samme motiv, flyttet ned en ren kvart. Rytmsk er de to helt identiske, og intervallene internt i dem er identiske. Det er som nevnt kun én variasjon i melodien gjennom hele A. Dette finner vi ved takt 6, som er en slags ornamentering av motiv 2.

Musical notation for formel «A» showing motif 1 and motif 2 with ornamentation. Chords are indicated above the notes: Dm, C/E, FΔ7, Gm7, Bb, C, Dm, FINE.

Videre repetisjoner av formdel «A» kommer med små variasjoner i form av ornamentering av motiv 1 og 2, eller som jeg også har kalt det *modulasjonen av motiv 1*. Disse «A» formdelene er merket med A' i formtabellen i kapittelet «Form av «Living»».

#### 4.1.7 Harmonisk kontekst og andre måter å forstå formdel «A»

Hvis vi tar utgangspunkt i det harmoniske, kan vi se at all harmoniseringen i denne delen av melodien er akkorder og metningstoner som tilhører grunntonearten D-moll. Dermed oppleves harmonikken relativt stabil og forsterkende for det melodiske materialet, uten å trekke altfor mye oppmerksomhet til seg.

En ting som er verdt å merke seg er de melodiske ornamenteringene Hoff benytter seg av i selve innspillingen (2013), som ikke gjenspeiles i notebildet. Dette er mest synlig ved fraseringene i takt 2 og takt 4, (og videre i komposisjonen ved repetisjon av motiv 2, 3 og 4). Dette er et eksempel på hvordan Hoff *tolker* sin egen melodi:



Jeg velger å inkludere min transkripsjon av Hoff sin tolkning av melodien fordi tolkning og komposisjon henger tett sammen i sjangeren og landskapet han opererer i.

#### 4.1.8 Intervallanalyse av formdel «B»



#### 4.1.9 Notetetthet på formdel «B»

Takt 1	Takt 2	Takt 3	Takt 4	Takt 5	Takt 6	Takt 7	Takt 8
8	6	7	3	8	6	3	4

#### 4.1.10 Trinnanalyse i forhold til akkordene på formdel «B»

#### 4.1.11 Analyse av motiver og motivisk bearbeidelse på formdel «B»

Formdel «B» byr på noen flere måter å tolke motivene på enn formdel A. Jeg har derfor valgt å skrive om både bearbeidelsen og grunnmotivene i samme kapittel.

I Formdel B er det prevalens av motiv 1 og variasjoner av denne. Dette kan relateres til hvordan motiv 1 og 2 fungerer i formdel «A» hvor jeg har valgt å analysere en transponering av motiv 1 (ved formdel A) som et eget motiv, nemlig motiv 2. I formdel «B» oppleves samme virkemiddel mer som en modulasjon av grunnmotivet, ettersom akkordbevegelsen går oppover en heltone fra Gm7 til Am7.

Det er også mulig å se større bruk av samme motiv gjennom hele formdelen, med større preg av bearbeidelse, kontra nytt materiale. Dette kan observeres i eksempelvis takt 1 hvor motiv 1 kommer forkortet og i takt 3 hvor motiv 1 får en rytmevariasjon (kutt i første tone «G») og en intervallvariasjon som går opp en ren kvart til tonen «C» i stedet for ned et stort sekund til tonen «F», slik som i de andre eksemplene av motiv 1. Motiv 2 blir også forlenget andre gang det kommer, og modulasjon av motiv 3 blir benyttet som virkemiddel akkurat på samme måte som motiv 1 i takt 1 og 2.

#### 4.1.12 Harmonisk kontekst på formdel «B»

Formdel B er første sted i komposisjonen, så langt, at det forekommer en toneartsfremmed akkord. Denne er i dette tilfelle Ebmaj7 i takt 7, som oppleves funksjonsmessig som en slags IIm i en IIm-V bevegelse tilbake til formdel «A». Det er dog viktig å nevne at Ebmaj7 og C7 ikke er IIm og V i tonearten Dm, men kan analyseres som en såkalt «backdoor IIm-V» hvor dominantakkorden befinner seg en heltone ned fra «I». Ebmaj7 sin sin funksjon som en IIm kan anses som en akkord som ligner på Em7b5 (den naturlige IIm i tonearten Dm) ettersom den inneholder tonene Eb-G-Bb-D, og Em7b5 inneholder E-G-Bb-D.

#### 4.1.13 Intervallanalyse av formdel «C»

Her har jeg valgt å analysere topptonen som «melodien» ettersom hele pianofiguren er notert, med fullstendig akkompagnement.

#### 4.1.14 Notetetthet på formdel «C»

Takt 1	Takt 2	Takt 3	Takt 4
3	1	3	3

Notetettheten er noe mindre tydelig i formdel «C». Delen virker å spilles mer åpent og med en del preg av improvisasjon (Hoff, 2013, 2014). Det er derfor vanskelig å gi et presist antall toner per takt, men det er mulig å se hva Hoff tenkte på som «grunnmelodien» i denne formdelen, utifra hans egenskrevne note.

#### 4.1.15 Trinnanalyse i forhold til akkordene på formdel «C»

The musical score for formel «C» is presented in 4/4 time. The first measure is marked with a circled 'C' and the chord Gm7b9b13. The second measure has a '5' above it. The third measure has 'b7' above it, and the fourth measure has 'b6', 'b6', and 'b2' above it. The bass line consists of a steady eighth-note pattern.

Her er toptone igjen referert til som melodi.

#### 4.1.16 Analyse av motiver og motivisk bearbeidelse på formdel «C»

The musical score for formel «C» is presented in 4/4 time. The first measure is marked with a circled 'C'. The first measure is circled in red and labeled 'Rytmask Motiv 1'. The second measure is circled in red and labeled 'Rytmask Motiv 1 m/ intervallendring'. The third measure is circled in red and labeled 'Motiv 2'. The fourth measure is circled in red and labeled 'Ostinat'. The bass line consists of a steady eighth-note pattern.

Det motiviske i formdel «C» er sterkere preget av et rytmisk motiv og et ostinat. Det er

derfor kanskje litt søkt å analysere dette som tradisjonelle melodiske motiver. Jeg kommer tilbake til funksjonen til denne formdelen i neste kapittel.

#### 4.1.17 Harmonisk kontekst og andre måter å forstå formdel «C»

Formdel «C» er annerledes i forhold til «A» og «B». Her blir *funksjonen* til delen viktig å belyse. For å gjøre dette vil jeg referere til hvordan delen blir løst på innspillingene «Living» (Hoff, 2013) og «Fly North» (Hoff, 2014). På begge innspillinger er det sterke preg av improvisasjon og løst melodisk materiale. Det er altså svært vanskelig å konkretisere hva melodien er, nettopp fordi formdel «C» ser ut til å fungere som et avbrekk fra det sterke melodiske materialet i formdeler «A» og «B». Det er likevel et tydelig ostinat, som påpekt i forrige kapittel. Dette ostinatet gir en sterk Gm(b13) toneartsfølelse. Det er dermed mulig å si at komposisjonen har modulert til tonearten G-moll, for denne formdelen.

Viktig å påpeke er at det er et sterkt modalt preg på hele formdelen, ettersom både melodien i noten, og improvisasjonene på innspillingene er innom tonen «Ab» som jeg har analysert som trinn «b2» for Gm. Dette setter det harmoniske landskapet i en sterk frygisk kontekst, og må forstås på en annen måte enn de to foregående formdelene, som i stedet er relativt *funksjonsharmoniske*.



Skalaen: G moll frygisk

Det er i tillegg viktig å forstå at funksjonen til formdel «C» gjør at det er det rytmiske og harmoniske som tar fokus.

#### 4.1.18 Formdel «Vamp»

Denne delen finnes kun i innspillingen fra «Fly North» (Hoff, 2014), men fordi den er inkludert i notasjonen til Hoff, velger jeg å anse den som en del av den «offisielle» komposisjonen.

Jeg har valgt å analysere denne formdelen som en *vamp* (repeterende, vente-del), grunnet dens forlengende funksjon ovenfor formdel «A». Den er repeterende og improvisatorisk av natur. Delen er, i likhet med «C», notert som en forenklet melodi, men fungerer som et åpent sted i komposisjonen hvor utøveren har muligheten til å tolke melodien fritt. I dette tilfellet er det trompet som får denne rollen (Hoff, 2014).

Fragment og dobling av rytmisk verdi av Motiv 1 fra «A»

Motiv 4 fra «A» ornamentert

«Vamp» inneholder det samme melodiske materialet som motiv 1 og motiv 4 i formdel «A».

Motiv 1

Motiv 4

Her er motiv 1 og 4 slik som de kommer i formdel «A».

Harmonisk sett, er valget av Bbmaj9 og C dur som repeterende akkorder, en noe lysere klang enn det som har kommet før. Funksjonelt er disse trinn bVII og bVII i Dm og fungerer som en kadens som lander i en D5 akkord. Harmonikken over hele delen fungerer som en slags forlenget backdoor V-I til Dm. Harmonikken setter også motiv 1 fra «A» i en ny kontekst.

#### 4.1.19 Formdel «D»

Denne delen kunne gjerne ha blitt kalt for en «gjennomføringsdel» fra klassisk sonatesatsform tenkning. For ordens skyld, velger jeg å kalle den for «D», slik at det er tydelig at det kommer noe annerledes fra de andre delene.

For å tydeliggjøre melodien, har jeg valgt å klippe ut det noterte venstrehåndkompet. Rytmen og akkordene der er avgjørende for rytmisk og harmonisk driv gjennom formdel «D», noe jeg kommer tilbake til.



#### 4.1.20 Intervallanalyse av formdel «D»

Interval analysis of formel «D» (6/4 time):

- Measure 1: R1, R1, S2, S3, L2, S3, S2
- Measure 2: S2, R1, S2, S3, L2, L3
- Measure 3: L2, S3, L2, L2, L3, L2, S2, L2, L3
- Measure 4: S2, R4, S2, L2, R5, S2, S2, R1, R1, R1, S2
- Measure 5: R1, R1, R1, L2, R1, R1, R1, S2, R1, R1, R1, R8 til rep
- Measure 6: L2 etter rep, R5, L6, S2, L2
- Measure 7: L2, S2 til formdel «C»

#### 4.1.21 Notetetthet på formdel «D»

T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8	T9	T10	T11	T12	T13	T14	T15	T16	T17
6	2	5	2	3	4	4	3	4	4	4	4	2	1	1	1	1

4.1.22 Trinnanalyse i forhold til akkordene på formdel «D»

The musical score is written in 2/4 time and D minor. It consists of two systems, each with two staves. The first system contains measures 1-16, and the second system contains measures 17-32. Chord progressions are indicated above the notes, and fingering numbers are written below. Some notes are circled in red.

**System 1 (Measures 1-16):**

- Measure 1:  $E$  (circled),  $A_m$ . Fingering:  $b3$ ,  $3$ .
- Measure 2:  $A_m^{#5}$ . Fingering:  $b3$ ,  $4$ ,  $2$ ,  $b3$ .
- Measure 3:  $F_m^b/Ab$ . Fingering:  $7$ .
- Measure 4:  $Ab^o$ . Fingering:  $b4$ .
- Measure 5:  $C^{\Delta 7}/G$ . Fingering:  $1$ .
- Measure 6:  $C^b/G$ . Fingering:  $1$ ,  $2$ ,  $7$ ,  $1$ .
- Measure 7:  $E_b m/G^b$ . Fingering:  $1$ .
- Measure 8:  $D/G^b$ . Fingering:  $1$ .
- Measure 9:  $G_m$ . Fingering:  $b3$ .
- Measure 10:  $G_m^{#5}$ . Fingering:  $2$ ,  $b3$ ,  $b7$ .
- Measure 11:  $E_b m/G^b$ . Fingering:  $6$ .
- Measure 12:  $G_b m^b$ . Fingering:  $3$ ,  $2$ .
- Measure 13:  $B^b \Delta 7/F$ . Fingering:  $2$ .
- Measure 14:  $D_m/F$ . Fingering:  $1$ ,  $b3$ .
- Measure 15:  $F_m^{7\#5}$ . Fingering:  $4$ ,  $b3$ .
- Measure 16:  $F_m^7$ . Fingering:  $b7$ .

**System 2 (Measures 17-32):**

- Measure 17:  $E_m^7$ . Fingering:  $1$ ,  $b3$ .
- Measure 18:  $E_m^{7\#5}$ . Fingering:  $1$ ,  $b3$ .
- Measure 19:  $D/F^{\#}$ . Fingering:  $5$ .
- Measure 20:  $G_m^7$ . Fingering:  $b3$ .
- Measure 21:  $G_m^b$ . Fingering:  $3$ .
- Measure 22:  $C/Ab$ . Fingering:  $3$ .
- Measure 23:  $F_m^b/Ab$ . Fingering:  $5$ .
- Measure 24:  $F_m^{7\#5}$ . Fingering:  $b3$ .
- Measure 25:  $F_m$ . Fingering:  $b7$ .
- Measure 26:  $C/E$ . Fingering:  $5$ .
- Measure 27:  $E_m$ . Fingering:  $b3$ .
- Measure 28:  $F$ . Fingering:  $3$ .
- Measure 29:  $F^b$ . Fingering:  $3$ .
- Measure 30:  $F^{\#}$ . Fingering:  $3$ .
- Measure 31:  $F^{\#b}$ . Fingering:  $5$ .
- Measure 32:  $D/F^{\#}$  and  $D^7b9/F^{\#}$ . Fingering:  $5$ .

#### 4.1.23 Analyse av motiver og motivisk bearbeidelse på formdel «D»

The musical score is divided into several systems, each with annotations in red and blue:

- System 1:** Chords: D, Am, Am#5, Fm6/Ab, Ab°, CΔ7/G, Cb/G. Motifs: Motiv 1 «D» (circled), Motiv 2 (circled), Andre halvdel av Motiv 1 fra «A» tredobla rytmisk (circled), Motiv 1 forkortet (circled), Motiv 2 (circled).
- System 2:** Chords: Ebm/Gb, D/Gb, Gm, Gm#5, Ebm/Gb, Gbm6. Motifs: Motiv 1 fra «A» (intervallendring ned i forhold til forrige takt) (circled), Motiv 1 fra «D», lengre rytmisk (circled), Forlengelse av Motiv 1 fra «A» og rytmisering (circled).
- System 3:** Chords: BbΔ7/F, Dm/F, Fm7#5, Fm7, Em7, Em7#5. Motifs: Forts. Motiv 1 fra «A» (circled), Motiv 3 (circled), Motiv 3 mod. og intervallendret (circled), Motiv 4 (circled).
- System 4:** Chords: D/F#, Gm7, Gm6, C/Ab, Fm6/Ab. Motifs: Motiv 4 sekvensert (circled), Motiv 4 sekvensert (circled), Motiv 4 sekvensert (circled).
- System 5:** Chords: Fm7#5, Fm, C/E, Em, F, F6. Motifs: Motiv 3 kort (henger fra forrige takt) (circled), Motiv 4 rytmisk lengre (circled), Mot. 4 sekvensert (circled).
- System 6:** Chords: F#, F#6, D/F#, D7b9/F#. Motifs: Mot. 4 sekvensert (circled), Mot. 4 sekvensert (circled).

Det motiviske ved formdel «D» kan forstås på flere måter. Jeg har igjen valgt å samle bearbeidelsen og analysen av motivene i samme kapittel, fordi de henger tett i hverandre. Et av de mer tvetydige motivene ved «D» er det som repeteres i takt 2 og 4. Valget om å analysere dette som andre halvdel av «Motiv 1» fra «A», forekommer av at det både deler nedadgående sekund-intervallet med «A» varianten, og at rytmikken kan ligne. Det fragmentet av «Motiv 1» fra «A» er gjennomgående i formdel «D», slik som i «A».

#### 4.1.24 Harmonisk kontekst og andre måter å forstå formdel «D»

Formdel «D» bærer i mye større grad preg av en gjennomføringsdel, enn de andre delene, og det kan være noe vanskeligere å ta tak i eksakte motiver og bearbeidelser, ettersom det harmoniske tar overhånd her.

Denne delen er uten tvil den mest forskjellige, fra resten av komposisjonen. Dette vitnes blant annet i både valget av akkorder (flere utenfor tonearten Dm) og valget av metningstoner. «D» preges av en kromatisk nedadgående basslinje, med flere av akkordene omvendt og mye bruk av ters-i-bass harmoniseringer. Det er i tillegg verdt å nevne at de indre stemmene i akkordene går også ned en halvtone av gangen. En gang går bassen ned en halvtone, så en gang går de indre stemmene ned en halvtone. Dette skaper melodiske motbevegelser og en opplevelse av flere melodier på likt.



Venstrehandsfiguren er gjennomgående i formdel «D». Den overtar på et vis «time-keeper» rollen i formdel «D» og er derfor viktig å bemerke. Den out-liner også akkordene med arpeggioer, i stedet for de litt tydeligere blokkakkordene i «A» og «B».

Det jeg har analysert som «Motiv 4» kan også forstås som en lengre frase, som varer fra takt 9 til 12, som i første hus brukes for å starte hele formdel «D» på nytt, og ved andre hus brukes for å modulere oss tilbake til tonearten «Gm» i formdel «C». Det er med andre ord vanskelig å identifisere motiver takt for takt, og det er heller det harmoniske, topptonen i akkordene og de indre stemmene i akkordene som tar oppmerksomheten her, ikke de melodiske motivene.

#### 4.2 «Light Years»

Light Years er det niende sporet på Jan Gunnar Hoff sitt album «Magma» (Hoff, 2008), utgitt på Grappa Records. På sporet spiller Audun Kleive – trommer, Bjørn Kjellemyr – Bass, Mike Stern – Gitar, Mathias Eick – trompet og Hoff – piano og synth (Hoff, 2008).

Jeg vil igjen, i denne analysen, benytte meg av de offisielle notene som kan kjøpes fra Hoff selv på hans nettside (Hoff, 2024). Formanalysen og en del av arrangementskommentarene vil jeg trekke fra den offisielle innspillingen fra albumet. Dette er fordi «Light Years» er en noe mer tradisjonell jazzlåt-form enn «Living» og «Fly North» ved å blant inkludere en lang gitarsolo, og det finnes innsikter som ikke kan trekkes ved å kun se på noten. Det vil derfor være relevant å høre på innspillingen i tillegg til å se på notene.

#### 4.2.1 Formtabell av «Light Years»

Synth - arp Intro	Akkordintro	Vamp	A	B	C	A	A'	B'	C'	A	B	C	Sample Outro
12t	16t	8t (4t)*	12t	8t	8t	8t	16t	8t	8t	12t	8t	9t	
Innspilling starter med synthintro i 12 takter før rolig akkordintro	To takter per akkord	Her starter noten *(4t på innspillinga)					Gitar-solo	Gitar-solo	Gitar-solo		Rubato	Rubato	

Formen på Light Years er litt annerledes enn den på Living, på den måten at ved repetisjon av «A», «B» og «C», kommer disse i stedet med en gitarsolo. Jeg har derfor valgt å kalle de delene for «A'», «B'» og «C'».

Verdt å merke, er også at formdel «A'» har 4 takter *mer* enn vanlig «A» som blir 16 takter. Dette er ikke illustrert i noten, men kan tydelig høres på innspillingen (Hoff, 2008). Jeg har valgt å skrive formen slik den er på innspillingen, men tydeliggjør hvor noten starter ved å gule ut kommentaren «Her starter noten».

## 4.2.2 Intervallanalyse på formdel «A»

(opptakt) 

**A** 







I intervallanalysen har jeg valgt å kun se på topptonen av melodien, ettersom det er det som oppleves som hoved-melodistemmen. Det er derfor kun de øverste intervallene som er analysert, og de under skal ses bort fra. Dette har jeg illustrert med en ring rundt de to øverste tonene, første gang dette skjer i takt 4. For ryddighetens skyld har jeg kun ringet rundt de i denne takten, men det gjelder ut *hele* formdelen.

## 4.2.3 Notetetthet på formdel «A»

Opp-takt	Takt 1	Takt 2	Takt 3	Takt 4	Takt 5	Takt 6	Takt 7	Takt 8	Takt 9	Takt 10	Takt 11	Takt 12
5	6	6	6	3	7	5	7	5	7	6	4	1

Det er igjen kun topptonen jeg ser på her.

#### 4.2.4 Trinnanalyse i forhold til akkorder «A»

F#sus4

(opptakt) 

**A** 








Her også er trinnanalysen basert på akkordene som Hoff selv har skrevet, men det er verdt å nevne at flere metningstoner forekommer i selve innspillingen, eksempelvis *add9* på C akkordene og 7 på F#sus4 akkordene. Å utvide akkordene, utover det som står notert, er vanlig praksis i jazzsjangeren.

#### 4.2.5 Analyse av motiver på formdel «A»

%

(opptakt) 

Motiv 2      F#sus4      C      F#sus4      C      F#sus4      C      F#sus4      C      F#sus4      C      F#sus4

Motiv 2      Motiv 3      Motiv 1      Motiv 2      Motiv 3 var.      Motiv 4

Motiv forts.      F#sus4      C      F#sus4      C      F#sus4      F#sus4      Motiv 3 kort

Motiv 3 var. 2      Motiv 4 var.      Motiv 3      C      F#sus4      C      F#sus4      C      F#sus4

Motiv 1      Motiv 2      Motiv 3 var. 3      Motiv 2 var.      Motiv 1

Motiv 2      C      F#sus4      C      F#sus4

Motiv 2      Motiv 3 var. 4

Analysen av motiver har vært noe utfordrende, ettersom flere av variasjonene kan analyseres som nye motiver, men ligner nok til at jeg anser de som samme motiv. Jeg vil utdype dette i neste kapittel.

#### 4.2.6 Analyse av motivisk bearbeidelse på formdel «A»

Motiv 3      S2 ned      S2 opp      S2 opp      L2 opp      Ant. av "G"      C      F#sus4      C      F#sus4

Motiv 3 med intervallendring og antepasjon av "G"      Motiv 4...

Motiv 4 forts.      F#sus4      C      F#sus4      Førløpelse      Halvering      Ant. av "G"      F#sus4

Motiv 3 sekvensert ned + forlenget      Motiv 4 forlenget + 1.halvering      Motiv 3 + antepasjon

C      F#sus4      C      F#sus4      R4 ned      R4 opp      Ant. av "G"      C      F#sus4

Motiv 2      Motiv 3      Motiv 2 inversjon

C      F#sus4      C      F#sus4      S2 opp      S2 opp

Motiv 3 rytmisert + intervallendring



I bearbeidelsen av motivene, er det mulig å se at motiv 3 har en gjennomgående rolle som variasjon i melodien. Hvor motiv 1 og 2 kommer igjen flere ganger, helt like (med unntak av en variasjon av motiv 2), er det mulig å se hele 4 variasjoner av motiv 3. Avhengig av hvordan man analyserer dette, kan til og med overlappet mellom motiv 3 og 2 i takter 9 og 10, ses på som en variasjon eller forlengelse av motiv 3.

Motiv 4 er også spennende, ettersom variasjonen av denne kan enten ses på som et helt nytt motiv, eller som en forlengelse på starten av motivet og en forkortelse av slutten. Det kan også forstås slik at motiv 4 egentlig er to forskjellige motiver, hvor de første to tonene er det ene motivet, og de to andre er andre motivet. Jeg har likevel analysert dette som ett og samme motiv, med en variasjon, heller enn to forskjellige, ettersom de oppleves som sammenhengende, og den like rytmikken antyder at de to bevegelsene er like, på tross av forskjellige toner og intervaller.

#### 4.2.7 Harmonisk kontekst og andre måter å forstå formdel «A»



Hele formdel «A» er skrevet over en repeterende rytmisk figur i kompet, samt de to akkordene C og F#sus4.

F akkorden, kan selv oppleves som en «sus4» over C, delvis på grunn av melodien, som følger en veldig tydelig C-dur mixolydisk, som tidligere nevnt, og delvis på grunn av konteksten senere i låta, hvor formdel «C» faktisk er skrevet over en Em7sus4(b9) pedalpunkt. Voicingene til akkordene kan også være noe tvetydige og den gjennomgående repetisjonen skaper mer en opplevelse av pedalpunkt, enn av tydelig harmonisk framdrift.

Det er derfor mulig å trinnanalysere hele melodien som en funksjon av C-dur, heller enn en funksjon både C og F#sus4. Valget om å likevel analysere den over F er at det gir et inntrykk av de indre intervallene som benyttes. Eksempelvis vil tonen «E» over akkorden F#sus4,



Akkordskiftene og notetettheten på «Light Years» er en del hyppigere enn på tidligere analyser. Jeg har derfor valgt å skrive inn trinnet for neste akkord, der jeg så at det var en tydelig *antesipasjon*. Dette gjelder i takter 3 og 6.

#### 4.2.11 Analyse av motiver på formdel «B»

The musical score for formel «B» is presented in three staves. The first staff shows the beginning of the formel with chords Am7, FΔ7#11, Gsus4, and E7#9. The second staff continues with Am7, FΔ7#11, Gsus4, E7#9b9, Am7, and FΔ7#11. The third staff concludes with Gsus4, E7#9, Am7, FΔ7#11, Gsus, and G. Red circles highlight specific melodic motifs: Motiv 1 (a triplet of eighth notes), Motiv 1 var. 1 (a triplet of eighth notes), Motiv 2 (a descending eighth-note line), Motiv 1 var. 2 (a triplet of eighth notes), Motiv 1 var. 3 (a triplet of eighth notes), and Motiv 1 var. 4 (a triplet of eighth notes).

Det motiviske i formdel «B» kan forstås som en videreføring av det melodiske materialet fra formdel «A». Bevegelsene ligner veldig på formdel «A» sitt motiv 1, og formdel «B» sitt motiv 1 er definitivt beslektede. Begge har det noe større intervallet (R4 i «A» og R5 i «B»). I den nedadgående bevegelsen. Her måtte jeg også ta et valg om hva som er helheten av motivet. Jeg oppfatter tonene i takt 1 og 2 som en del av samme motiv, men det kan argumenteres for at de er to separate motiver, og motiv 1 slutter på tredje tonen i takt 1. Dette vil da også gjøre det lettere å se sammenhengen mellom motiv 1 på «B» og motiv 1 på «A». Jeg har likevel valgt å ta med neste bevegelse som en del av samme motivet, ettersom denne bevegelsen forekommer naturlig flere ganger, i takt 3, 6, 7 og 8.

Motiv 2 på «B» er noe enklere å skille ut, og kan oppfattes som en måte å komme seg tilbake til toppen av motiv 1. Alt tyder på at formdel «B» har en improvisatorisk karakter

over melodien, og at motiv 1 er det som videreutvikles. Bearbeidelsen vil jeg se mer på i neste kapittel.

#### 4.2.12 Analyse av motivisk bearbeidelse på formdel «B»

The image displays a musical score analysis for form section «B». It features three staves of music in treble clef, 7/8 time. The first staff shows the initial motif (Motiv 1) with chords Am7, FΔ7#11, Gsus4, and E7#9. The second staff shows Motif 1 var. 1, Motif 2, and Motif 1 var. 2. The third staff shows Motif 1 var. 2 forts., Motif 2 var., Motif 1 var. 3, and Motif 1 var. 4. Annotations include: "Starter på off-beat", "Halvering av rytmisk verdi", "Førlengelse ved å sekvensere de siste to tonene av motiv 1", "En brutt Ab-dur treklang", "En brutt Bb dur treklang som modulasjon av motiv 2", "Rytmsk forskyving av motiv 1", "Førlengelse av motiv 1 for det starter", "Ligner på var.2 med intervallendringer", "Intervallendring på starten av motiv 1", "Førlengelse av motiv 1 for det starter", and "L7 S2".

I analysen av hva motiv 1 er, utviste jeg litt skjønn. Jeg analyserte mange varierende intervaller og rytmiske figurer som samme motiv, så lenge bevegelsen lignet nok. Det var derfor vanskelig å skille bearbeidelseskapitlet fra motivgjenkjennelseskapitlet. Jeg har derfor valgt å beholde markeringeringene fra forrige kapittel, og skrive på alt som er bearbeidelsesrelatert i blått.

Bearbeidelsen av motivene på formdel «B» er i all hovedsak variasjoner av motiv 1. Her er det flere tilfeller av en slags forlengende frase rett før motivet kommer, og mange av variasjonene kommer av rytmiske endringer og forskyvninger, slik som i takter 3 og 5-6.

Motiv 2 er noe enklere å analysere. Her er det en *upper-structure triad* tenkning. Ettersom motiv 2 er en brutt Ab-dur treklang, fungerer den som en upper structure over akkorden E7#5b9. Tonene i variasjon 2 av samme motiv, utgjør en Bb-dur treklang. Jeg vil komme tilbake til dette i neste kapittel, hvor jeg vil belyse den harmoniske funksjonen av motiv 2.

#### 4.2.13 Harmonisk kontekst og andre måter å forstå formdel «B»

Det harmoniske på formdel «B» er minst like viktig som det melodiske som skjer. Den oppleves som en oppløsning av formdel «A» sin statiske harmonikk. Verdt å merke er at akkordene likevel befinner seg i en ganske tradisjonell funksjonsharmonisk verden, på tross av flere metningstoner. Formdel «B» kan analyseres som en modulasjon til parallelltonearten til C-dur, A-moll. Da er trinnanalysen  $im7-bVimaj7-bViimaj7-V7$  (hvor V naturligvis er en dur-akkord).

Melodien følger også i aller størst grad A-eolisk (vanlig a moll-skala), og de eneste metningstonene som skiller seg ut, blir over dominanten E7, hvor første eksempel er motiv 2 sin brutte Ab treklang. Treklengen inneholder tonene Ab-C-Eb, og disse tilsvarer trinn 3, b6 og maj7 i en E7akkord. Det er en noe uvanlig harmonisk spenning mellom tonene Eb(eller D#) som blir maj7 over en E akkord, og D som blir dominant 7. Variasjonen av motiv 2 er noe mer tradisjonell, med en Bb-dur treklang, med Bb-D-F over en E7, som blir til trinn b5, 7 og b9. Disse er trinn man finner i alterert skala, og oppleves som en mer tradisjonell upper structure treklang å bruke over en E7 dominant som løses i Am.

#### 4.2.14 Intervallanalyse på formdel «C»

The image shows a musical score for formel «C» in treble clef, consisting of three staves. The notation includes various intervals and structures, with red labels above the notes indicating interval analysis. The first staff starts with a box labeled 'C' and a red line labeled 'S6 fra "B"'. The second staff has a red line labeled 'R5' at the end. The third staff has a red line labeled 'S6 til "A"'. The labels include L2, S2, R1, S2, L2, R1, S2, L3, L2, S2, R1, L2, L3, S2, R4, L3S2, L3, R1, L3, L2, L2, S2, R1, S2, R1, L2, R4, S2, R4, S3, S2, R5, L3, S2, S4, L2, S2, S2, S2, R1, R4, R4, R4, R4, L2, S4, S4, S2, R4, R4, S2, R4, and S6 til "A". There are also some numerical markers like '3' and '6' under the notes.

#### 4.2.15 Notetetthet på formdel «C»

Takt 1	Takt 2	Takt 3	Takt 4	Takt 5	Takt 6	Takt 7	Takt 8
9	2	11	0	9	6	11	5

#### 4.2.16 Trinnanalyse i forhold til akkorder «C»

Akkorden er her beskrevet som en lang E7, men trinnene i melodien utvider den til en mye tydeligere Efyrg akkord, (E7sus4b9). Dette vil jeg utdype i kapitlet om harmonikk.

#### 4.2.17 Analyse av motiver på formdel «C»

Motivene på «C» er i likhet med «B» noe vanskelige å plukke ut. Dette er grunnet melodien improvisatoriske karakter og de mange variasjonene som både kan oppfattes som motivisk bearbeidelse og nytt materiale. Jeg har bevisst valgt å utvide hva jeg oppfatter som et motiv, i likhet som analysen min av formdel «B». Dette er for å se likhetstrekkene mellom de forskjellige elementene lettere, heller enn å lete etter annerledesheten dem imellom. Jeg oppfatter heller ikke noe tydelig kobling mellom motivene på formdel «C» med «A» og «B».

#### 4.2.18 Analyse av motivisk bearbeidelse på formdel «C»

I forrige kapittel valgte jeg å analysere «C» som 3 enkle motiver. Bearbeidelsen av disse er noe mer kompleks. Den komplekse rytmiseringen av motivene, samt de mange intervallendringene, kan til en viss grad tilsløre tydeligheten i det motiviske på formdel «C». Det er likevel mulig å se og høre at både motiv 1 og 2 dukker opp flere ganger.

Hoff ser ikke ut til å følge noe tydelig oppskrift på bearbeidelsen av motiver 1 og 2. Dette styrker opplevelsen av at melodien på formdel «C» er *improvisert*. Det tydeligste motivet i hele formdelen, opplever jeg som motiv 3. Bearbeidelsen er også noe lettere å forstå, fordi den kommer umiddelbart etter motiv 3 sin introduksjon. De nedadgående triolene i takt 8 er et tydelig eksempel på sekvenseringen av et motiv.

#### 4.2.19 Harmonisk kontekst og andre måter å forstå formdel «C»

Det harmoniske på formdel «C» er nokså stillestående, men oppleves som et langt strekk med *tension*. Hele formdelen er en lang dominantakkord som legger opp til en oppløsning i Am. Det er som tidligere nevnt egentlig en frygisk dominant. Denne dominanten er noe unik, ettersom den igrunn er en moll akkord (inneholder 1-b3-5-b7, eller tonene E-G-B-D i E7sus4b9).



**E frygisk skala:**

Det finnes litt tvetydighet i tonaliteten på formdel «C», på grunn av tonen «G#» (dur 3 for E-dur) som befinner seg i melodien i takt 3. Jeg opplever denne mer som en *gjennomgangstone* og en del av sekvenseringen av motiv 2, enn nødvendigvis en akkordtone. Det er derfor et overordnet preg av frygisk gjennom hele formdelen, ikke minst fordi melodien er innom tonen «G» (moll 3 for E-moll) langt flere ganger.

Formdel «C» kan også forstås som en langt *spenningsparti*, der hele funksjonen til delen er å koble overgangen tilbake til formdel «A» fra formdel «B», og ikke å tilføye nytt melodisk materiale.

#### 4.3 «Fly North»

I likhet med «Living», har komposisjonen «Fly North» to utgivelser. Den ene, på solopianoalbumet til Hoff, «Living» (Hoff, 2013), og den andre, på platen «Fly North» (Hoff, 2014), også med Henriksen på trompet og vokal, Jormin på bass og Marilyn Mazur på trommer og perkusjon (Hoff, 2014).

«Fly North» sin note skiller seg noe fra innspillingene. Grunnkjernen i det melodiske er der, men mye av ornamenteringa og detaljene er noe forenklet i noten. Jeg forholder meg likevel til noten, med begrunnelse i at sjangeren legger opp til tolkning, og det er derfor umulig å ta i betraktning alle de mulige variasjonene en utøver kan improvisere fram.



### 4.3.1 Formtabell av «Fly North»

B (Intro)	Perc Intro	Vamp over A akkorder*	A	B	Vamp	A'	B'	Vamp	C
8t	4t	4t	16t	8t	2t	12t	8t	2t	24t
<i>Rubato, med en relativt fri tolkning av melodien</i>		<i>Akkorder like som A. Topptonene i akkordene er en slags melodi</i> <i>*Her starter noten</i>				<i>De 4 første taktene fra A er kuttet vekk</i>	<i>Melodien opp en oktav, takt 7 er en 2/4 takt</i>		

Formen på «Fly North» har vært noe vanskeligere å konkretisere, ettersom 2013 og 2014 versjonen har nokså forskjellig form, og noten stemmer ikke 100% med noen av dem. Jeg har derfor valgt å fokusere mer på bandinnspillingen, fra 2014, fordi den er nærmere notens form. Det er verdt å merke at 2013 innspillingen begynner slik som noten, men hopper over repetisjonen av formdel «A» og går rett på formdel «C» (Hoff, 2013, 2014).

### 4.3.2 Ingen analyser av formdeler «A'» og «B'»

Formdel «A'» som heter for øvingsmerke C i nota (se vedlegg på slutten), samt, formdel «B'» som heter for øvingsmerke D, har jeg valgt å ikke analysere. Hovedgrunnen er at «A'» er effektivt sett det samme melodiske materialet som en vanlig «A» med veldig minimale forskjeller og formdel «B'» er det samme som en «B» oktaven opp, og med en liten 2/4 takt i takt 7 (Hoff 2013, 2014).

### 4.3.3 Formdel «Vamp»

Denne formdelen kommer som intro og igjen som kortere 2 takters mellomspill, på slutten av formdelene «B». Jeg har valgt å skrive inn både intervall- og trinnanalysen i samme kapittel samt ikke skrive noe om motiver, ettersom det ikke oppleves som det er en spesielt

tydelig melodi. Det er likevel noe melodisk ved valget av topptoner i akkordene, og de setter stemningen for motivene i formdel «A».

#### 4.3.4 Intervallanalyse på formdel «A»

(Opptakt)

The musical score for formel «A» is presented in five staves. Red circles highlight the top notes of chords. Red brackets and labels (S2, S3, L2, L3, R1, R2, R3, R4, S6) indicate intervals between notes. A small diagram in the top right shows a triplet of notes with labels S2 and S2.

Topptone i melodien gjelder for hele analysen (ringet rundt i rødt for å hjelpe med lesingen).

#### 4.3.5 Notetetthet av formdel «A»

O.T* <sup>1</sup>	T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8	T9	T	T	T	T	T	T	T
										10	11	12	13	14	15	16
2	4	4	1	0	11	5	1	0	10	7	1	0	10	10	3	0* <sup>2</sup>

1\* Opptakt

2\* Jeg teller ikke med de to tonene der, fordi de er opptakten til formdel «B»

#### 4.3.6 Trinnanalyse i forhold til akkordene på formdel «A»

The image shows a musical score for formel «A» in a key with three flats (B-flat major). The score is divided into five systems of music. Above the first system, there is a short musical phrase labeled "(Opptakt)" with chords  $Ab\Delta^9$  and  $Db\Delta^9$  and a triplet of notes (5, 6). The main score starts with a box labeled "A" above the first measure. Chords are written above the notes:  $Ab\text{add}9$ ,  $Db\Delta^7$ ,  $Ab\Delta^9$ ,  $Db\Delta^7$ ,  $Ab\text{add}9$ ,  $Db^{6/9}$ ,  $Ab\Delta^9$ , and  $Db\Delta^9$ . Fingering numbers (1-5) are written below the notes in red. Some notes are circled in red, indicating *antesipasjoner* (anticipations). The score ends with a double bar line.

I likhet med «Light Years» brukes *antesipasjoner* i melodien. Eksempler på dette er i takter 10 og 15. Det er også to takter hvor meloditonen henger over lenge nok til å bli et annet trinn for neste akkord. Dette skjer i takter 3, 7, 11 og 15.

Takt 16 er en del av opptakten til formdel «B» og er derfor ikke analysert.

#### 4.3.7 Analyse av motiver på formdel «A»

The image shows a musical score for formel «A» in a key with three flats (B-flat major/C minor). The score is written in treble clef and 4/4 time. It consists of five staves of music. Above the first staff, the chord progression is:  $A\flat\text{add}\flat 9$ ,  $D\flat\Delta 7$ ,  $A\flat\Delta 9$ ,  $D\flat\Delta 7$ ,  $A\flat\text{add}\flat 9$ ,  $D\flat 6/9$ ,  $A\flat\Delta 9$ ,  $D\flat\Delta 9$ . Above the second staff:  $A\flat$ ,  $D\flat$ ,  $A\flat\Delta 9$ ,  $D\flat 6/9$ ,  $A\flat\text{add}\flat 9$ ,  $D\flat\Delta 7$ ,  $A\flat\Delta 9$ ,  $D\flat\Delta 7$ . Above the third staff:  $A\flat$ ,  $D\flat$ ,  $A\flat$ ,  $D\flat$ ,  $A\flat$ ,  $D\flat$ ,  $A\flat$ ,  $D\flat\Delta 7$ . Above the fourth staff:  $A\flat\Delta 9$ ,  $D\flat\Delta 9$ ,  $A\flat$ ,  $D\flat$ . Above the fifth staff:  $A\flat$ ,  $D\flat$ ,  $A\flat\Delta 9$ ,  $D\flat\Delta 9$ ,  $A\flat\text{add}\flat 9$ ,  $A\flat/C$ . The score includes triplet markings (3) and a box labeled 'A' at the beginning. Three motifs are circled in red: Motiv 1 (first two notes), Motiv 2 (a four-note phrase), and Motiv 3 (a triplet of eighth notes). A separate diagram shows a triplet of eighth notes with a red circle around the second note, labeled  $D\flat\Delta 9$ . The text '(Opptakt)' is written above the first staff.

I likhet med «Light Years» har jeg måttet ta noen valg i analysen av motivene her. Det er mulig å forstå både motiv 2 og 3 på flere forskjellige måter. Den eksakte lengden på hvert av motivene er noe vanskelig å avgjøre, og kan både forstås som motivisk bearbeidelse og som et sammenhengende, lengre motiv.

Jeg har valgt å analysere formdel «A» slik, fordi jeg opplever at melodien består av enkle og korte motiver, og at det er i bearbeidelsen av disse at utviklingen av melodien ligger. For lesbarhetens skyld har jeg kun markert selve motivene, uten variasjonene. Dette kommer i neste kapittel.

#### 4.3.8 Analyse av motivisk bearbeidelse på formdel «A».

The image shows a musical score for form 'A' with five staves. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The score is annotated with various musical notations and labels:

- Staff 1:** Chords:  $A\flat add9$ ,  $D\flat\Delta7$ ,  $A\flat\Delta9$ ,  $D\flat\Delta7$ ,  $A\flat add9$ ,  $D\flat6/9$ ,  $A\flat\Delta9$ ,  $D\flat\Delta9$ . Motif 1 (red) is circled in the first measure. Motif 2 (red) is circled in measures 2-3. Motif 2 (blue) is circled in measures 4-5 with the label "Motiv 2 sekvensert ned+intervallendring".
- Staff 2:** Chords:  $A\flat$ ,  $D\flat$ ,  $A\flat\Delta9$ ,  $D\flat6/9$ ,  $A\flat add9$ ,  $D\flat\Delta7$ ,  $A\flat\Delta9$ ,  $D\flat\Delta7$ . Motif 1 (blue) is circled in measures 1-2 with labels "Motiv 1 rytmisert" and "Motiv 1 Baklengs". Motif 3 (red) is circled in measure 3. Motif 2 (blue) is circled in measures 4-5 with the label "Motiv 2 forlenget sekvensert+intervallendring".
- Staff 3:** Chords:  $A\flat$ ,  $D\flat$ ,  $A\flat$ ,  $D\flat$ ,  $A\flat$ ,  $D\flat\Delta7$ . Motif 3 (blue) is circled in measures 1-3 with the label "Motiv 3 sekvensert+forkortet". Motif 3 (blue) is circled in measures 4-5 with the label "Motiv 3 sekvensert+forlenget+rytmisk verdi doblet+intervallendring".
- Staff 4:** Chords:  $A\flat\Delta9$ ,  $D\flat\Delta9$ ,  $A\flat$ ,  $D\flat$ . Motif 1 (blue) is circled in measures 4-5 with the label "Motiv 1 Baklengs+sekvensert".
- Staff 5:** Chords:  $A\flat$ ,  $D\flat$ ,  $A\flat\Delta9$ ,  $D\flat\Delta9$ ,  $A\flat add9$ ,  $A\flat/C$ . Motif 1 (blue) is circled in measure 1 with the label "Motiv 1 speil". Motif 3 (blue) is circled in measures 2-3 with the label "Motiv 3 forlenget+intervallendring".

Her er alt som er markert i blått, en eller annen variasjon av de 3 eksisterende motivene. Det er igjen topptone som analyseres, og harmoniseringene på alle motivene er ikke beregnet som en bearbeidelse. Dette er hovedsaklig fordi topptonen er det som oppfattes som melodien, men det er mulig å argumentere for at ters harmoniseringen er en form for motivisk bearbeidelse i seg selv.

Motiv 1 er klart dominerende i formdel «A», og blir spilt hele 10 ganger i løpet av de 16 taktene. Det er derimot veldig godt forkledd de fleste repetisjonene, med teknikker som *rytmisering*, *sekvensering*, *baklengs*, og til og med en *speiling* i takt 14.

Bearbeidelsen av motiv 2 er noe vanskeligere å tydeliggjøre, ettersom alle gangene den kommer tilbake er den sekvensert ned en liten ters, rytmisert og med intervallendringer. Da er det som sagt mulig å analysere alle variasjonene som nye motiver, men grunnet deres

rytmikk og plassering i forhold til motiv 1, oppleves de som variasjoner av samme «svaret» til «spørsmålet» stilt i motiv 1.

Motiv 3 er noe vanskeligere å avgjøre lengden på. I takter 8 og 9 har jeg valgt å analysere variasjonene som en forkortelse og en forlengelse, i stedet for en lang forlengelse som går over to takter. Dette er fordi nesten hele motiv 3 kommer i variasjonen i takt 8. Det er likevel mulig å se på det som starten på en lengre sekvensering av motiv 3 som fortsetter i takt 9 og avsluttes i takt 10.

Verdt å merke er de åpne taktene 4, 8, 12 og 16, som alle brukes som et avbrekk i melodien og gir pusterom etter veldig notetette takter.

#### 4.3.9 Harmonisk kontekst på formdel «A»

Formdel «A» er i likhet med «Light Years» (Hoff, 2008) skrevet over en enkel akkordprogresjon, som altererer mellom trinn I og IV. Det harmoniske oppleves som veldig tradisjonelt og enkelt, og lar melodien skinne fullstendig. Dette åpner derfor formdel «A» opp for en noe løsere melodikk, som kan sveve og flyte på toppen av de veldig håndfaste akkordene.

#### 4.3.10 Intervallanalyse av formdel «B»

The image shows musical notation for formel «B». At the top right, there is a small snippet of notation labeled "(Opptakt)" with red annotations "S2" and "L2" below it. Below this, the main notation consists of two staves. The first staff starts with a boxed "8" above the first measure. Red annotations below the notes on the first staff are: S2, S2, R8, L3, S2, S2, S2, S2, R4, S2, R4, S2. The second staff has red annotations: S2, R4, L3, R8, L3, S3, S2, S2, S2, S2, L3.

#### 4.3.11 Notetetthet på formdel «B»

O.T*1	Takt 1	Takt 2	Takt 3	Takt 4	Takt 5	Takt 6	Takt 7	Takt 8
2	2	3	6	2	4	2	6	0 (hold fra forrige takt)

#### 4.3.12 Trinanalyse i forhold til akkordene på formdel «B»

Ab/C  
(Opptakt)

#### 4.3.13 Analyse av motiver og motivisk bearbeidelse på formdel «B»

Ab/C  
(Opptakt)

Jeg har valgt å samle kapitlene om motiver og motivisk bearbeidelse, ettersom det er et mye større gjenbruk av materiale enn på forrige formdel. På formdel «B» er det mulig å se

at motiv 1 fra formdel «A» er prevalent gjennom hele delen. I tillegg følgende motiv fra den

tidligere analyserte, «Living» observeres i takter 3 og 7. («Living» motiv):



#### 4.3.14 Harmonisk kontekst og andre måter å forstå melodien på formdel «B»

Det harmoniske på formdel «B» har noe mer fremdrift enn «A». Trinnene kan minne en poplåt med bevegelsen IV-V-Vim, repetert 3 ganger, og så en tydelig dominant tilbake til formdel «A». Her er enkeltheten og tydeligheten på harmonikken med å fremme det melodiske, samtidig som det skaper en følelse av tension som ikke løses opp før «Vamp» delen kommer inn igjen. «Vamp» er effektivt sett det samme som «A» i dette tilfellet, ettersom akkordene er helt like.

Verdt å nevne er at det motiviske er noe enklere og mer konkret på formdel B, og oppleves som et slags *refreng*. Det gir derfor mening at komposisjonen introduseres med denne formdelen i 2014 innspillingen fra plata «Fly North» (Hoff, 2014).

#### 4.3.15 Intervallanalyse av formdel «C»

Interval analysis of form section «C» is shown across three staves of musical notation. The notation includes interval labels (L2, S3, R4, S2, L3, R5) and structural markers (1., 2., 3.) indicating phrasing and repetition. A blue vertical line labeled 'L3' is positioned above the second staff. A red bracket spans across the first and second staves, and another red bracket spans across the first and second staves of the third staff.



### 4.3.16 Notetetthet på formdel «C»

Takt	Takt	Takt	Takt	Takt	Takt	Takt	Takt	Takt	Takt	Takt	Takt	Takt	Takt
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
												*Etter rep	*Etter rep
3	4	4	3	3	4	4	3	4	4	5	3	6*	3*

### 4.3.17 Trinnanalyse i forhold til akkordene formdel «C»

1.  $C$   $D\flat 7$   $Dm 7$   $E m 7 \# 5$   $F \# 7 \# 5$   $D m / F$   $G 11$   $G$   $C$   $E m 7$   $E m 7 \# 5$

2.  $F$   $G$   $A \flat \# 7$   $F m / A \flat$   $A m 11$   $D 7 / A$   $F m \# 7 / A \flat$   $G 11$   $G$   $A m 7$

3.  $B \flat a d d 9$   $F a d d 9$   $C$   $D \flat \# 9 \# 11$   $C$   $D \flat 6 / 9 \# 11$

### 4.3.18 Analyse av motiver på formdel «C»

Motiv 1

Motiv 2

Motiv 3

Motiv 4 ("Living" motiv)

Motiv 1

Motiv 2

Motiv 3

Motiv 4 ("Living" motiv)

Motivene på formdel «C» står også i kontrast med formdel «A» med at de er noe enklere rytmisk og melodisk, med lavere notetetthet, men med mye bruk av repetisjon, slik som på de andre formdelene. Verdt å påpeke, er at «Living» motivet dukker opp igjen, og det er en stor del av formdel «C».

#### 4.3.19 Analyse av motivisk bearbeidelse på formdel «C»

I bearbeidelsen av det motiviske, er det mulig å se en prevalens av det jeg har kalt for «Motiv 4 Living motiv». Motivet blir gjentatt gjennom de siste 4 taktene på hver av repetisjonene. Her bruker Hoff mye mer *rytmisering* enn på mange andre formdeler, som et virkemiddel. Jeg kunne alternativt ha kalt dette for *ornamentering* av motiv 4, også, ettersom forlengelsene i de to taktene på hus 2, oppleves mer som en forlengelse enn en tydelig rytmisk forskjell. I Formdel «C» kobler de to komposisjonene enda tydeligere sammen, via bruken og utviklingen av «Living» motivet.

#### 4.3.20 Harmonisk kontekst og andre måter å forstå formdel «C»

Formdel «C» sin harmonikk er den mest utsvevende i hele komposisjonen «Fly North». Hele formdelen modulerer fra tonearten Ab-dur til tonearten C-dur, og bruker tonen C som fellesnevneren. Det er til og med mulig å se på det første motivet i formdel «C» som et slags tilbakekall til motiv 2 fra formdel «A»



(motiv 2 fra formdel «A»):

Harmonisk sett er det flere *toneartsfremmede* akkorder (*i kursiv*). Progresjonen starter på en tydelig I, for så å gå videre til en klatrende *bII7-IIIm7-IIIIm7-IVmaj7-V7-I*. Neste linje inneholder blant annet trinnene *bVIImaj7, II7/5* til så siste linje med trykk på trinnet *bVIIImaj7*. Disse akkordene kan analyseres som *modale utvekslingsakkorder* og stammer fra blant annet variantonearten til C-dur, C-moll og den modale varianten til C-dur, C-frygisk (trinnet *bIIImaj7*).

Viktigheten med å påpeke det harmoniske her, er fordi det skaper en motbevegelse i forhold til den fullstendig C-dur deriverte melodien over. Grunnet utvekslingsakkordene, blir både melodien mer spennende og *oppleves* annerledes. Harmoniseringsvalgene er viktige for å forstå melodiene fullt, på tross av at denne analysen ikke fokuserer like mye på harmonikk. Det er altså, *harmonikken* som skaper spenningen i denne formdelen (og flere av Hoff sine komposisjoner), ikke *melodien*, i allefall ikke alene.

#### 4.4 Oppsummering av musikalsk analyse

Etter å ha analysert de tre komposisjonene, «Living» (Hoff, 2013 & 2014), «Light Years» (Hoff, 2008) og «Fly North» (Hoff, 2013, 2014), sitter jeg igjen med en del innsyn i kjennetegnene på Jan Gunnar Hoff sine melodier.

På alle tre komposisjonene er det en del bruk av tettere *intervaller* i melodien, hvor intervallene stort sekund, opptil stor ters er godt representerte.

*Notetettheten*, viser meg at Hoff varierer mellom høyere melodisk tetthet og lavere melodisk tetthet, cirka annenhver takt. Det er dermed ikke en konstant strøm av informasjon, men melodien bygger opp spenning, for så å avrunde fraser, som gir pusterom.

*Trinnanalysene* viser at Hoff benytter seg av mange av de stabile trinnene 1-3-5. Dette gjelder spesielt på de formdelene som ellers har litt enklere melodier, i form av lavere *notetetthet*, færre store *intervaller* og mindre *harmonisk bevegelse*. De mer spenningsfylte trinnene, 2-4-6-7 og deres alterasjoner brukes gjerne som gjennomgangstoner. Hvis de ligger over som lengre toner i takten, er det gjerne på de mer harmonisk komplekse formdelene (eks.: siste 4 taktene på formdel «C» på «Fly North»).

Med *formanalysene* er det mulig å se at de enklere melodiske partiene som regel plasseres *før* de mer komplekse, gjennomføringsdel-aktige «C»'ene og «D»'ene (eks.: «D» på «Living» og «C» på «Fly North»). Dette forteller at utviklingen i melodiene stort sett går fra enkelt til kompleks, i løpet av en komposisjon.

*Motivanalysene* viser blant annet veldig tydelig motivisk bruk og en tendens til å *bearbeide*, heller enn å introdusere ny informasjon i hver takt og formdel. På alle tre komposisjonene er det et tydelig gjenbruk av motiver, med spennende variasjoner. Dette gjelder også mellom de forskjellige formdelene, og til og med mellom komposisjonene (eks.: «Living» motivet, som analysert i kapittel 4.3.13, og denne gangen, brukt i «Fly North»).

Analysen av det *harmoniske* henger med formanalysen, hvor det enkle kommer først, og de mest komplekse harmoniske løsningene forekommer mot slutten av stykket. Det harmoniske har ikke vært en sentral del av problemstillingen, men har likevel blitt kommentert, på grunn av sammenhengen mellom melodikk og harmonikk. Det er altså noen av de melodiske elementene som kontekstualiseres på spennende måter, grunnet det harmoniske underlaget. (eks.: formdeler «D» i «Living» og «C» i «Fly North» som begge kontekstualiserer sine respektive melodier på en annen måte, enn det som ville ha vært innlysende).

Samlet sett er det tydelig at melodiene er hovedelementet med komposisjonene, men det er mulig å observere variasjoner i filosofi, f.eks i formdel «C» på Living, og «Vamp» på både «Living» og «Fly North», hvor formålet virker å være å skape en *stemning*. Disse

variasjonene er en uadskillelig del av hvor *sterke* og *huskbare* melodiene er, fordi de gir pusterom. De er derfor inkludert i analysene.

## 4.5 Resultatanalyse sett i forhold til teorien

Videre i dette kapitlet vil jeg analysere resultatene mine i forhold til teorien introdusert i kapittel 2. Strukturen til resultatanalysen vil løst basere seg på strukturen til kapittel 2. Jeg vil først bruke listene til Brindle (1986) fra kapittel 2.2.1. og Baker (1988) fra kapittel 2.2.2, så kommentere trinnanalysene mine via Perricone (2000) og Blume (2004) fra kapittel 2.2.3.

### 4.5.1 Melodianalyse i sammenheng med Brindle, Baker, Perricone og Blume.

Et kjapt overblikk av det som ble skrevet i kapitlene 2.2.1-2.2.3 vil vise at det er mye overlapp i idealene for hva en «bra» melodi er. Poenget om *distinkt rytmisk design* (Brindle, 1986) er et eksempel på dette. I kapittel 2.2 utpeker både Brindle (1986), Baker (1988), Pease (2003) og Blume (2004), *rytmikk* som en sentral del av melodien.

Under punkt 1 i Brindles redegjørelse for hva som kjennetegner en god melodi, legges det vekt på *distinkt rytmisk mønster* (Brindle, 1986). Hoff sine melodier er i stor grad *rytmisk distinkte*. Et klart eksempel på dette er det rytmiske elementet ved motiv 1 fra «Living» som analysert i kapittel 4.1.5. Rytmisk sett er motivet tydelig nok, til å kunne komme som et fragment av seg selv i kapittel 4.3.18 på låta «Fly North», og fortsatt oppleves som en tydelig referanse til «Living». Styrken på det rytmiske gjør også at tonene og konteksten kan endres, og motivet kan til og med kuttes ned og forlenges, uten å miste grunnkjernen. I tillegg er punkt 15 fra Baker (1988), «*begrens melodien til to-tre enkle noteverdier*», naturlig å kommentere i relasjon med distinkt rytmikk. Hoff har i alle tre komposisjonene demonstrert bruk av få noteverdier. For mye variasjon i rytmiske verdier ødelegger for hvor *distinkt* melodien er, noe Brindle også skriver i punkt 1 (Brindle, 1986).

Videre på punkt 3, kommenterer Baker (1988) *rytmisk tetthet*. Hoff demonstrerer mesterfull bruk av dette virkemiddelet og ved å se på analysene av *notetetthet* per takt, er

det mulig å se at det sjeldent kommer flere takter på rad med høy notetetthet. Det er som regel en takt med høyere tetthet, etterfulgt av lavere tetthet. Dette er med på å danne spenning og avspenning i det rytmiske.

Punkt 2 fra Brindle (1986) er *distinkte notemønstre*. Dette punktet kan relateres til punktene, 1, (*balanse mellom diatonisk bevegelse og hopp*) og 11, (*bytt retning etter 4-5 toner*) fra Baker (1988). Intervallanalysene viser at Hoff sine melodier benytter seg av mange sekundintervaller på rad. Større intervaller forekommer som regel på slutten av fraser. Et eksempel på dette er R4 hoppet i motiv 1 av «Light Years», som beskrevet i kapittel 4.2.2. Det er mulig å observere det samme i formdel «D» av «Living» ved kapittel 4.1.20 hvor melodien gjør et hopp opp en R5. På «Fly North» finnes liknende eksempler, som beskrevet i kapittel 4.3.15 (Formdel «C» på Fly North). Det er mulig å se at bruken av større hopp ikke bare dukker opp sjeldent, men at det også brukes mer i de senere formdelene av komposisjonene. Hoff benytter seg av større intervaller på de mer komplekse og harmonisk rike formdelene. Bytte av retning, derimot, er noe Hoff gjør oftere.

Fire nye punkter, som relaterer til *distinkte notemønstre* er punkt 9, 10, 13 og 14 fra Baker sin liste (1988). Punktene handler om å *unngå å out-line akkorder i melodien, unngå større sprang enn en duodesim, unngå overbruk av forminskede og forstørrede intervaller, samt å unngå overbruk av kromatikk*. Hoff sine melodier hopper aldri mer enn en oktav (se kap. 4.3.10) og benytter seg av relativt lite kromatikk, noe som styrker sangbarheten og klarheten. Det er også lite bruk av forstørrede og forminskede intervaller og melodiene unngår å out-line akkorder for mye, men det finnes et spennende unntak i låten «Light Years» som beskrevet i kapittel 4.2.12. Der er det et tilfelle av to upper-structure treklanger i den melodiske føringen. Ettersom disse er unntaket, ikke regelen, forsterker de poenget om at Hoff stort sett skriver diatonisk og bruker få store og dissonerende sprang.

I henhold til punkt 6 fra Brindle (1986) sin liste, som handler om *harmonisk forslag*, merkes det at melodiene holder seg relativt frie fra den underliggende harmonikken. Det finnes eksempler hvor melodikken antyder harmonikken, slik som ovennevnte eksempel, men det er i aller størst grad selvstendige fraser som virker å være harmonisert, heller enn

akkorder som får melodier lagt oppå seg. Dette gjelder *ikke* formdeler «C» på «Fly North» og «D» på «Living». Der er det veldig tydelig at harmonikken tar fokuset, og melodiene fungerer som et bindeledd for de komplekse harmoniske bevegelsene. Punkt 5 fra Baker sin liste (1988) er en annen måte å kommentere dette på. Han skriver at om melodien er *statisk eller ikke statisk*, vil avgjøre om det er plass for andre elementer. Dette er et virkemiddel Hoff benytter seg av i formdeler «C» på «Living» og «D» på «Fly North».

De neste punktene har med *klimaks* å gjøre. Dette er punkter 3 og 4 hos Brindle (1986) og punkt 2 hos Baker (1988). Brindle skriver at melodiene ofte ender opp med de lyseste tonene ved klimaks, og de mørkeste ved nedbygging. Et eksempel på dette er, igjen, formdel «D» på «Living», analysert i kapittel 4.1.23. Der ender høydepunktet på formdelen i den lyseste tonen på komposisjonen. Det samme kan observeres på «Fly North» i kapittel 4.3.8 (formdel «A») og 4.3.13 (formdel «B»). Etter at den lyseste tonen har blitt nådd, begynner nedbyggingen å skje og løses opp i løpet av en til to takter. Dette er i samsvar med det Baker (1988) skriver om nedbygging av klimaks i punkt 2.

Videre vil jeg samle punkter 4, 7 og 12 fra Baker (1988) sin liste fra kapittel 2.2.2, for å kommentere *repetisjon*. Baker skriver på punkt 4 at repetisjon er nødvendig, men *ikke må overdrives*, at for *mye repetisjon av samme tone må unngås* på punkt 12 og at *balanse mellom nytt og gammelt materiale må etterstreb*es på punkt 7. Det siste først:

Et av de tydeligste eksemplene med videreføring av melodisk materiale, finnes ved formdeler «A» og «B» i «Living», hvor jeg i kapittel 4.1.11 oppdager at motiv 1 fra «A» videreføres i «B» som hovedmotiv-materialet. Videre eksempler på dette finnes i «Light Years» hvor den motiviske bearbeidelsen viser at det er mye gjenbruk med variasjonsteknikker, i stedet for konstant nytt materiale (se kap. 4.2.6.). Dette er noe Hoff gjør på alle 3 komposisjonene, og det refereres til dette i oppsummeringen av analysen i kapittel 4.4.

Neste punkt, nummer 12 (for mye repetisjon av samme tone), kan analyseres ved et kjapt overblikk av notebildet. Det er lite gjentakelse av toner, i alle fall ikke rett etter hverandre, og rytmikken varierer nok til at melodiene ikke oppleves som repetitive. Det er derimot

god bruk av *repetisjon* som *lim* i komposisjonen jmf. Punkt 4. Dette kobler jeg tilbake til forrige avsnitt og motivanalysene mine i kapitler 4.1 til 4.3.

De resterende punktene fra Brindle (1986) har med *veldefinerte fraser* (punkt 5) og *emosjonell kontur* (punkt 7) å gjøre. Disse kan slås sammen med *Lengde på melodiske fraser* (punkt 8) og *unikhet* (punkt 6) fra Baker (1988). Angående lengde på fraser og tydelighet på dem, refererer jeg igjen til motiv- og motivisk bearbeidelsesanalysene i kapitler 4.1 til 4.3. Der viser jeg at Hoff har svært tydelige motiviske ideer. Analysen viser at lengden på hvert motiv, eller rettere sagt, bearbeidelsen av motivene, er forskjellig.

Notetetthetsanalysene viser det samme. Hoff har en tydelig start og slutt på frasene sine. Dette er med på å bygge under den emosjonelle konturen, og bearbeidelsen hans av motivene forteller en tydelig historie. Et eksempel på dette er oppbygningen i formdel «C» av «Light Years» hvor det er noe høyere notetetthet. Bearbeidelsesmetodikken er ofte basert på forlengelse av motivene, samt bruken av sekvensering. Dette resulterer ofte i stigning til lysere toner. I formdel «D» av «Living» finnes et liknende tilfelle, hvor de siste 4 taktene av stigende melodikk bygger spenning som løses opp i starten av følgende formdel «C».

Tankene om emosjonell kontur fører videre til låtskriverperspektivet. Hoff sine melodier oppleves som svært sangbare og lette å huske. Dette er i tråd med en pop-låtskivers ideal. Melodiene til Hoff, tross noe kompleksitet (ofte på formdeler «C» eller «D»), holder seg til diatoniske bevegelser, tydelig rytmikk og enkle motiver. Dette er i direkte enighet med både det Perricone (2000) og Blume (2004) skriver om enkelthet og klarhet.

I tillegg til dette, kategoriserer Perricone (2000) visse akkordtoner som stabile og andre som ustabile. Sett i sammenheng med analysene mine av trinn, kan jeg konkludere med at Hoff baserer mange av melodiene sine på stabile akkordtoner (1-3-5). Disse er mest fremtredende på *down-beats* i taktene og bruken av andre trinn som 2-4-6-7 er stort sett som gjennomgangstoner. Ved hjelp av trinnanalysene er det synlig at en stor andel av melodiene lander inn på trinn 5 i akkorden. Dette er ofte på de samme taktene som har lavere notetetthet, det som også kan forstås som slutten på en frase.



#### 4.5.2 Melodisk utvikling

Det er som skrevet i kapittel 2.3, en del overlapp mellom utviklingen av en melodi og dens konstruksjon. Det er likevel noen punkter som belyses i kapittel 2.3, som er verdt å vektlegges i sammenheng med resultatanalysen. Jeg vil videre referere til punktene fra Baker (1988) sin liste i kapittel 2.3.

Første punktet (1), som omhandler *repetisjon av materiale*, er sentral for Hoff sine komposisjoner. Tematisk sett, benytter Hoff seg av veldig mye repetisjon, som påvist i motivanalysene, samt formanalysene. Det er likevel i henhold til det Baker skriver om å unngå å repetere materiale mer enn to ganger, som vist til i motivbearbeidelsesanalysene.

Videre skriver Baker om bruken av *sekvensering (2)*. Dette er Hoff en mester på å benytte seg av, og det er mulig å finne eksempler av sekvensering på alle formdelene på alle tre komposisjonene. Kanskje det tydeligste eksempelet er i kapittel 4.1.6, hvor motivanalysen viser til bruken av sekvensering som virkemiddel. Mer av dette kan observeres i bl.a. kapitler 4.1.11 (Living), 4.2.6 og 4.2.12 (Light Years).

Punkter (3) *rytmisering* og (5) *rytmiske forskyvinger av motiver*, kan slås sammen. Et eksempel på rytmisering er bruken av *antesipasjoner* i flere av melodiene, samt de motiviske bearbeidelsene som ofte benytter seg av en rytmisering av samme motiv. Punkt (9) *Forenkling av et motiv eller omvendt*, henger på et vis sammen med de rytmiske variasjonene. Dette er også en teknikk som forekommer relativt ofte i Hoff sine bearbeidelser og kan oppdages ved flere av analysene av motivisk bearbeidelse.

Punkt (11) *Isolasjon og bruk av rytmiske elementer*, er noe sjeldnere tatt i bruk av Hoff, og når det først er virkemiddelet, er det mye mer sentralt. Komp-figuren på formdel «A» på «Light Years», og lignende komp-figur i formdel «Intro» på «Fly North», oppfattes som hovedelementet.

Punkt (10) *Spilling av melodisk materiale over «feil» seksjon»,* er et nokså spennende punkt, ettersom Hoff ikke bare gjenbraker motiver fra en formdel til en annen, men til og med

mellom de to forskjellige komposisjonene, «Living» og «Fly North». Dette kan også forstås som punkt (6) *kontekstendringer*, som omhandler det å presentere samme melodiske materiale med nytt harmonisk kontekst. Et eksempel er re-kontekstualiseringen av motivet i formdel «Vamp» på «Living» (ref. Kap. 4.1.18).

Andre virkemidler som Hoff benytter seg mindre av, inkluderer punkter (4) *inversjoner av temaet*, (7) *tonalt skifte av temaet til en annen toneart* (men dette kan også forstås som en slags sekvensering på de mer komplekse harmoniske delene) og (8) *Modalt skifte*. Det er verdt å merke at punkt (4) forekommer sjeldent, men at en løsning med intervallendringer innad i motivene, er en svært ofte brukt i bearbeidelsen.

## 4.6 Intervju med Jan Gunnar Hoff

I dette delkapitlet vil jeg trekke ut noen av hovedpoengene fra mitt semistrukturerte intervju sammen med Jan Gunnar Hoff. Teorien om improvisasjon og komposisjon, samt sammenhengen mellom disse, vil trekkes inn der det er naturlig.

### 4.6.1 Hoff sin musikalske bakgrunn

Intervjuet med Jan Gunnar Hoff starter med å snakke litt om hans musikalske bakgrunn. Hoff understreker at hans mangeårige musikalske karriere involverer alt fra coverband, til klassisk komposisjonsutdannelse.

«Jeg har spilt i countryband, danseband (...) jeg har spilt alt mulig fra Stevie Wonder til (...), også har jeg også klassisk opplæring fra gammelt av, da jeg spilte Edvard Grieg, Robert Schumann og Frans Liszt (...)»

Hoff sin musikalske bakgrunn er viktig å belyse, ettersom komposisjonene hans trekker inspirasjon fra musikken han har vært eksponert for. Videre sier han:

«(...) Så, jeg fikk mye av Grieg, for eksempel, gjennom *melodien*, sånn at alle de låtene og melodiene og de tingene som jeg har hørt opp igjennom, har jo bidratt. I tillegg har jeg

studert komp/arr på NMH, og der hadde jeg 12-tone teknikk og sånne ting som gjorde at jeg kunne skape litt kontraster i verkene mine(...)

Han utdyper videre med å trekke inn Lyle Mays og Pat Metheny som komponister og musikere han relaterer til og legger vekt på viktigheten av det å skape noe eget. Hoff trekker inn det å løsrive seg fra forventningene og konvensjonene til jazz og klassisk musikk.

«(...) jeg er ute etter en god *melodi* (...) Der er jeg litt på linje med Lyle Mays og Pat Metheny. Lyle Mays sa i et intervju at de ikke var ute etter å formidle jazz som sjanger (...) I jazz har du mange artister som du hører at, ja, «der kommer det en jazzlåt», men de (Metheny og Mays) hadde et annet utgangspunkt. Metheny/Mays skrev musikk inspirert av viser, ballader, country, klassisk m.m. (...) De er òg jazzmusikere, så verktøyet de har lært seg å improvisere med er jo for så vidt jazz og jazzstandarder, men *komposisjonene* er ikke nødvendigvis typiske for jazz-sjangeren. Det er jo sånn jeg tenker også. Jeg ønsker å lage musikk som når ut til andre (...) *Ønsker du å være en personlig komponist, så må du på en måte tørre å snakke ditt språk*»

Verdt å merke er at Hoff velger å bruke ordet «*språk*» i sammenheng med musikk, og gjør det mulig å trekke paralleller til Weisethaunet (1999), som omtaler det å improvisere som å snakke et språk. I tillegg er det at Hoff er så opptatt av det melodiske, et legitimerende poeng for oppgavens problemstilling. Tankene hans om melodi vil bli videre utforsket i neste kapittel.

#### **4.6.2 Hoff om melodi og komposisjon**

«Fly North er vel kanskje den av mine plateutgivelser med minst improvisasjon og mest musikk (...) Jeg føler jo at om jeg skal kalle meg en komponist, så må jeg også kunne lage ting som er nærmest gjennomkomponert, og man ikke skal se bort fra at grunnen til at folk liker sånne plater, er at det er ganske gjennomført (...) Det er selvfølgelig jazz, for det er jazzmusikere. Men, *melodien* står jo veldig sentralt.»

Hoff oppfatter selv albumet «Fly North» (Hoff, 2014) som nærmest gjennomkomponert, men musikerne har hatt stor frihet i tolkningene og bidrar i stor grad til det kunstneriske uttrykket. Oppgaven har så langt kun analysert melodiene som ferdigkomponerte objekter. For å kunne se flere aspekter ved kjennetegnene i Hoff sine melodier, anser jeg det som viktig å stille spørsmålet «*Hvordan komponeres disse?*»:

«Jeg lagde en låt fra et verk, da jeg satte i Firenze. Da hadde jeg laget (*Hoff nynner en melodi*) og hadde et tema der, og så skulle jeg videreføre temaet. Det er som om du kaster ut noen terninger, og så ser du at det stemmer ikke helt, og så plutselig så begynner de å fly, så de liksom bare snakker tilbake til deg. Så når du har fått til det temaet som er på en måte bra nok, og som står ut, så blir det et subjekt. Først er det et objekt, men så forteller det en historie som snakker til deg.»

Det Hoff beskriver, kan relateres til det Davisson (2022) og Saraam (2022) skriver om rollen til en komponist. De forklarer at komponisten sorterer ut det beste fra improvisasjoner, for så å sette disse sammen til en fullstendig komposisjon, noe som virker å være eksakt det Hoff gjennomgår når han komponerer. Videre utdyper Hoff viktigheten av egne musikalske referanser:

«(...) det er helt umulig å ikke være påvirket av det som vi faktisk har hørt før. Jeg har klart å gjøre en analyse av meg selv, innimellom. Jeg har tatt for meg en låt som jeg har laget og tenkt, «ok, her har jeg tre ting i melodien», også jeg funnet ut at «ok, første frase av melodien er hentet fra den greia, den andre frasen er hentet fra den, og den tredje frasen er hentet fra noe helt annet. Så har jeg klart å finne ut akkurat hvor de kom fra. Men det er jo fortsatt ikke plagiat, jeg har jo satt det sammen til en ny ting!»

Dette kan også trekkes direkte til det Berliner (1994) skriver om improvisasjon og at den kommer av utallige timer med transkripsjoner av andre jazzmestere. Tanker om improvisasjon kan i denne sammenhengen være ensbetydende med komposisjon, ettersom Hoff komponerer *via* improvisasjon. Ved spørsmålet «Hva anser *du* som en god melodi?» svarer Hoff:

«Jeg tror kanskje man må innse at visse ting med en god melodi er umulig å forklare helt. Det er noe som kanskje sitter i hver person, det er kanskje noe som er resultatet av mange inspirasjonskilder, også er det jo selvfølgelig ulike meninger om hva som er en god melodi.»

Hoff fortsetter med:

«(...) et enkelt svar vil jo være at den er gjenkjennelig, du kan huske den, den har en catch, liksom, det er jo det folk sier. Men, en mer kompleks vurdering av det er jo at den, står ut, altså den blir et subjekt, den har en egen identitet. Selve låta har en signatur som gjør at den snakker til deg og forteller historien sin, og plutselig er det den som er in charge. Det er ikke du lenger, du har skapt den, du har laget barnet ditt, og så begynner barna å leve sitt eget liv. Og når en melodi spiller, det er ikke bare jeg som spiller den, men *den* spiller...»

I tillegg legger han vekt på at gode melodier skal kunne stå for seg selv. En god melodi vil kunne spilles bare på piano, eller bare på gitar, og fortsatt oppleves som *bra*. Et annet viktig poeng han kommer med er tanken hans om «test of time» Hoff argumenterer for at en god melodi vil kunne stå seg, selv etter mange år:

«Det vil vise seg, kanskje om mange år, om den var bra nok. Det kan være at det er en bra innspilling, det kan være at det er en bra melodi. Den (låta) vil jo også vise seg i form av at andre tar tak i den og spiller inn den låta. Altså, «Living» er jo spilt inn av flere. Og en del av låtene mine blir brukt på opptaksprøver og ting og litt forskjellig. Ja, du kan si at «Test of Time» er vel et slags bevis på at de tingene fungerer.»

Et spennende poeng i sitatet over er det at Hoff inkluderer *innspillingen* som en del av «test of time». Dette fører derfor naturlig over på de improviserte elementene ved komposisjonene jeg har valgt å analysere, og jeg spør han derfor om hans tanker.

«(...) hvis du hører på Fly North, i bandversjonen så hører du jo hvordan Arve Henriksen (trompet) utbroderer det temaet. Når han tolker mine melodier, så spiller han både mye og lite. Han spiller av og til mer enn det som står. Han må gjøre det til sitt og når du skal spille din låt, eller noen andre sine låter, for eksempel, så må vi gjøre de til våre.»

Her er det mulig å trekke paralleller til Monson (2002) som er opptatt av samspillet rytmeseksjonen imellom, noe som er evident i Hoff sine komposisjoner. I tillegg er det en tydelig parallell mellom det improviserte og det komponerte, som fører videre til neste kapittel.

#### **4.6.3 Sammenhengen mellom komposisjon og improvisasjon**

Til mitt spørsmål «*Hva tenker du er sammenhengen mellom improvisasjon og komposisjon?*», svarer Hoff:

«Når du komponerer, så improviserer du jo, ikke sant? Du er nødt til å improvisere for å komme fram til en melodi, og når du improviserer, så komponerer du veldig kjapt. Det er liksom en sånn «instant». Så det er klart at de to henger veldig sammen. Uten improvisasjon, ingen komposisjon.»

Ideene til Hoff er i direkte overenstemmelse med teorien presentert i kapitlene 2.4 og 2.5, hvor både Weisethaunet (1999), Davisson (2022) og MacDonald & Rose (2012) argumenterer for at improvisasjon og komposisjon er *uadskillelige*. Videre snakker Hoff om hvordan han ofte improviserer frem det han komponerer, for så å bearbeide det videre.

«Det er ikke rent sjeldent at jeg har liksom bare improvisert et tema, og så har jeg satt og tenkt etterpå at den var kul, ja, den kan jeg bruke, og så bare transkriberer jeg meg selv, egentlig. Men, jeg tror ikke jeg kunne laget all musikken bare med å improvisere, jeg må liksom tygge på noen tema ganske lenge, og sitte og på en måte høre på det, og så tenker jeg; «ok, der har vi en greie», så må jeg bygge på det.»

For Hoff er det ikke kun de komponerte melodiene som har noe å si. Han trekker frem enda et eksempel med Pat Metheny, som omhandler låta «Travels» (Metheny, 1983). Her bemerker Hoff at den improviserte soloen til Metheny er like sterk melodisk som hovedtemaet, og oppleves nærmest som en ny komponert del.

«Det vil jeg bruke som et eksempel, *det må du gjerne sitere meg på*, det er altså «Travels» med Pat Metheny (...) Når han nå begynner å improvisere på låta, kommer han med en melodi som er en ny komposisjon, egentlig. Den melodien han begynner med der (...) Det er jo improvisasjon, men da er det et like flott tema som hovedtema. Du hører at det er melodi i improvisasjonen, og det synes jeg er fascinerende. Derfor er jeg veldig opptatt av sånne folk som Metheny og Keith Jarrett, som kommer opp med melodisk materiale i en solo, som om det var en ny komposisjon.»

Mitt neste spørsmål omhandler improvisasjon innad i Hoff sine egne komposisjoner. Eksempelet jeg trekker inn er formdel «C» på Living.

«(...) Jeg synes egentlig det er litt ålreit at det er ting som er litt åpne, for der får du en kontrast for at det er noe som er gjort litt friere, og så kommer du tilbake til det litt fastlagte temaet. Og det bruker jeg også som bro over til den her (Formdel «D») (...) Den går liksom som en improvisasjonsdel på en måte, men samtidig så er det jo en stemning i den, kan du si.»

#### 4.6.4 Videre om analysene mine

Jeg spør Hoff: «*Anser du noten som den «offisielle melodien?»*»

«Ja, jeg må nesten definere det som det, at det *er* den melodien, men samtidig så er det klart at det ikke er sikkert at jeg faktisk spiller den sånn selv (...) De notene som kommer ut til slutt på de låtene der, de går gjennom en ganske lang prosess. Først har jeg lagd låter litt på demo-basis, så skrev jeg dem ut til de første prosjektene mine for mange år siden, og så har jeg satt i gang en ny prosess med å gi ut den boka der (JGH real-book med hans noter), da måtte jeg gå enda en runde med meg selv, og spørre «hva er egentlig melodien her?» (...) Det er så bra som det kan bli, og så er jo resten opp til da de som tolker det, inkludert meg selv, også er noen låter litt mer avhengig av eksakt notasjon enn andre.»

Dette er et viktig, legitimerende poeng for oppgaven, ettersom Hoff *selv* anser de noterte melodiene som «melodien». Det er dermed trygt å si at ved å analysere notene produsert av

Hoff, har jeg analysert hans tanker og minimert min egne forskerbias dersom jeg f.eks. skulle ha transkribert disse selv.

#### **4.6.5 Oppsummering av intervju**

Sett i forhold til problemstillingen «*Hva kjennetegner Jan Gunnar Hoff sine melodier?*», supplerer intervjuet oppgaven på følgende måter:

1. Hoff er skolert innen både jazz, klassisk, pop og øvrige rytmiske sjangere.
2. Melodien står sentralt for han og han utpeker melodikere som Metheny og Jarrett som viktige inspirasjoner i hans musikk.
3. Erfaringen hans innen jazztradisjonen legger vekt på samspill med andre og improvisasjon.
4. Hoff benytter seg av improvisasjon i selve komposisjonsprosessen.
5. Komposisjonene inneholder improvisasjon i form av åpne partier og med mye rom for tolkning av de melodiske temaene.

Det er med dette mulig å observere at Hoff sine melodier kjennetegnes av sterke melodiske tema, med improvisatorisk karakter, influenser trukket fra flere sjangere, samt improvisasjon og tolkning i fremføringen av disse.



## Kapittel 5 – Konklusjon / Drøfting / Veien videre

Jeg har i denne oppgaven analysert tre av Hoff sine komposisjoner og utført et kvalitativt semi-strukturert forskningsintervju med ham. Formålet med oppgaven har vært å forske på Hoff sine melodier og problemstillingen har vært «*Hva kjennetegner Jan Gunnar Hoff sine melodier?*».

Noen av de viktigste funnene her er at melodiene følger mange av komposisjonstradisjonene innen klassisk- og jazzsjangerne, som analysert i delkapittel 4.5. I delkapittel 4.6 har jeg, via forskningsintervjuet, supplert analysene. Der har konteksten rundt det melodiske, hvordan Hoff tenker og hans allsidige musikalske bakgrunn og skoloring innen improvisert musikk, blitt avdekt. Det har også vært mulig å legge til at Hoff anser *melodien* som det sentrale i hans komposisjoner og i de inspirasjonskildene han har referert til. Det har også kommet frem at improvisasjon er en del av komposisjonsprosessen helt fra starten av.

Det er på bakgrunn av disse funnene, at oppgavens svar på problemstillingen lyder som følge:

*Hoff sine melodier kjennetegnes av klarhet, sangbarhet, tonale komposisjonsteknikker, samt improvisasjon og tolkning fra utøverne.*

Med problemstillingen besvart, er det likevel viktig å understreke at resultatene kunne ha blitt drøftet på andre måter. Et mulig alternativ er at jeg kunne ha isolert melodien mer fra de andre musikalske parameterne. Valget om å beholde sidesprangene i både analysene og intervjuet, begrunnes ved at musikktekniske parametere er avhengige av hverandre, og en total isolasjon av hvert element fører til en frakoblet, og noe virkelighetsfjern fremstilling av musikken.

Det er også viktig å drøfte styrkene og svakhetene ved oppgavens innfallsvinkel, helhetlig sett. En klar styrke med å benytte seg av dybdeanalyse, er at denne åpner opp for en

eksplorativ løsning. Ved å avgrense til kun tre dybdeanalyser, har det vært mulig å se komposisjonene på mikro-nivået, og trekke konkrete konklusjoner for melodiskapingen, og til dels harmonikken, rytmikken og formen på disse.

Om jeg derimot ser litt kritisk på valget om å dybde-analysere, er det i utgangspunktet *kun* tre komposisjoner jeg faktisk evner å si noe om. Dette kan være et problem, i forhold til *generaliserbarheten* av resultatene mine. Hoff har tross alt en mangeårig karriere som komponist og en solid katalog av komposisjoner; komposisjoner som attpåtil er skrevet for diverse musikksettinger, som kor, orkester, band og solo-piano. Dette gjør at, sett på et makro-nivå, oppgaven *egentlig* belyser en liten bit av Hoff sine melodier. Det ville derfor ha vært mulig å analysere på en mer kvantitativ måte, f.eks. ved å ha et avkrysnings-skjema med musikalske parametere som bekrefter eller avkrefter en hypotese over et større antall av Hoff sine komposisjoner.

Jeg har, i tillegg til dette, allerede beskrevet noen av *validitets-* og *reliabilitetsutfordringene* i delkapittel 3.4, og kommet frem til at valget om å analysere den *noterte* musikken også kunne skape noen problemer. Et problem er f.eks. det å overse utøverens rolle. Noten eliminerer all utøvbertolkning og en rekke mikrodetaljer som kun finnes i opptakene. Disse er viktige for Hoff, som intervjuet tydeliggjør, og en del av kjennetegnene på melodiene. Oppgaven kunne derfor ha foretatt seg en dybdeanalyse ved bruk av transkripsjon, i stedet for analyse av noten. Et forsvar for valget om å bruke noter, er at Hoff selv sier at noten er den «offisielle» melodien, (ref. delkapittel 4.6.4). Oppgaven kunne dermed ha hatt en annen retning helt fra starten av, og analysert melodiene på innspillingene i stedet for de «offisielle» noterte melodiene, slik som den endte opp med. Verdt å merke er at det likevel er innslag av lytting fra min side, der jeg kommenterer de mer generelle komposisjonsteknikkene ved bruk av innspillingene, nettopp fordi jeg er klar over svakhetene til den noterte musikken.

I forhold til selve intervjuet, kunne jeg f.eks. gjort strukturen mer rigid, og rettet den kun mot analysene, som en mekanisme for å bekrefte eller avkrefter funnene mine. Valget om å ikke gjøre dette, har sin kjerne i det noe utvidede omfanget i oppgaven. Melodien eksisterer

ikke i et vakuum. Det var derfor unaturlig å ekskludere Hoff sine meninger og tanker om komposisjon, improvisasjon og musikalsk inspirasjon. De *er* en del av kjennetegnene på Hoff sine melodier.

Funnene mine er dermed på et mikro-nivå, med små innslag av generell komposisjonsanalyse, komposisjonsprosess og musikkfilosofisk tenkning. Denne oppgaven kan brukes som en master-class i komposisjon for fremtidige studenter, et springbrett for videre forskning innen andre musikkparametere på de tre analysene, men også for å sette i gang en bredere musikkvitenskapelig diskusjon rundt Hoff som komponist, med spørsmål som:

«Hva kjennetegner *komposisjonene* til Jan Gunnar Hoff?»

eller

«Hva kjennetegner *komposisjonsprosessen* til Jan Gunnar Hoff?»

Avslutningsvis, vil jeg sitere Hoff på hans tanker rundt oppgaven og veien videre:

«(...) Jeg tenker jo at det som er spennende er jo at du analyserer ned til minste detalj, får med de intervallene og ting som det, og du får beskrevet det på en litt annen måte. Det er interessant. Men, så må du si hvordan man kommer fram til det der, det er jo noe helt annet (...) Du har kanskje ikke gått inn i en **musikkfilosofisk-analyse**? For den kan være like interessant. Altså, **hva** er det som gjør at de tingene fungerer?»

## Referanseliste

- Arthurs, D. J. (2011). *Reconstructing tonal principles in the music of Brad Mehldau*. UMI/Proquest.
- Baker, D. (1988). *David Baker's Arranging & composing : for the small ensemble, jazz, R & B, jazz-rock*. Alfred Publishing.
- Beethoven, L. (1862) *Ludvig van Beethovens Werke, Serie 1, Nr.5*[Musikktrykk]. Breitkopf und Härtel.
- Bent, I., & Pople, A. (2001). Analysis. *Grove Music Online*. Hentet 17 Apr. 2024, Fra <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000041862>.
- Berliner, P. (1994). *Thinking in jazz : the infinite art of improvisation*. University of Chicago Press.
- Blume, J. (2004). *6 steps to songwriting success : the comprehensive guide to writing and marketing hit songs*. Billboard Books.
- Collins, D. (2012). *The act of musical composition : studies in the creative process*. Ashgate
- Cugny, L., & Mauduit, B. (2019). *Analysis of jazz : a comprehensive approach*. University Press of Mississippi.
- Davisson, K. (2022). Improvisation as a Method of Composition: Reconciling the Dichotomy. *The British Journal of Aesthetics*, 62(3), 373–386.  
<https://doi.org/10.1093/aesthj/ayac018>
- Hamilton, A., & Pearson, L. (2022). *The aesthetics of imperfection in music and the arts : spontaneity, flaws and the unfinished*. Bloomsbury Academic.

Herzig, M., Jones, Q., Jenkins, W., Ward-Steinman, D., Davis, N., May, L. F., Dyas, J. B., & Hasse, J. E. (2011). *David Baker: A Legacy in Music* (1st ed.). Indiana University Press.

<http://www.jstor.org/stable/j.ctt16gzdr2>

Hoff, J. (2014). *Fly North*[Album]. Losen Records

Hoff, J. (2013). Fly North. På *Living*. 2L

Hoff, J. (2014). Fly North. På *Fly North*. Losen Records

Hoff, J. (2013). *Living*[Album]. 2L

Hoff, J. (2013). Living. På *Living*. 2L

Hoff, J. (2014). Living. På *Fly North*. Losen Records

Hoff, J. (2008). *Magma*[Album]. Grappa

Hoff, J. (2008). Light Years. På *Magma*. Grappa

Hoff, J. (2024, 15. april) *Bio*. <https://jannunnarhoff.no/bio/>

Hutchinson, R. (2024). *Music Theory for the 21st-Century Classroom*. University of Puget Sound. <https://musictheory.pugetsound.edu/mt21c/MusicTheory.html>

Kvale, S., Anderssen, T., & Rygge, J. (1997). *Det kvalitative forskningsintervju* (s. 236). Ad notam Gyldendal.

Lisle, C. J. (1792) *Marche des Marseillois; Chantee sur Différens Théatres*[Musikktrykk]. l'Imprimerie du Département de la Guerre.

MacDonald, R. & Rose, S. (2012). Improvisation as Real-time Composition. I Collins, D. (Red.), *The act of musical composition : studies in the creative process*. (s.187-215). Ashgate

Metheny, P. (1983). *Travels*. På *Travels*. ECM Records.

Monson, I. (2002). Jazz Improvisation. I Cooke. M. & H. David (Red.), *Companion to Jazz*: Cambridge University Press.

Mussorgsky, M. (1922) *Pictures at an Exhibition*[Musikktrykk]. G.Schirmer.

Pease, T., & Mattingly, R. (2003). *Jazz composition : theory and practice*. Berklee press.

Perricone, J. (2000). *Melody in songwriting : tools and techniques for writing hit songs*. Berklee Press ; Distributed by Hal Leonard.

Rickards, G. (2003, 29. oktober) Reginald Smith Brindle, *The Guardian*.  
<https://www.theguardian.com/news/2003/oct/29/guardianobituaries.artsobituaries1>

Saram, R. (2022). The interdependence of composition and improvisation. I Hamilton, A., & Pearson, L. (Red), *The aesthetics of imperfection in music and the arts : spontaneity, flaws and the unfinished*. (s.105-112) Bloomsbury Academic.

Slaattun, C. (2014, 23. januar). *Buddy-prisen til Jan Gunnar Hoff*. JazziNorge.  
<https://jazzinorge.no/2014/01/23/buddy-prisen-til-jan-gunnar-hoff/>

Smith Brindle, R. (1986). *Musical composition*. Oxford University Press.

Spellemann. (2014), *Arkiv* <https://spellemann.no/arkiv/?aar=2014&klasse=&artist-tittel=>

Stigar, P. (2011). *Musikalsk analyse: En innføring*. Unipub.

Strauss Jr., J. (1920). *An der schönen blauen Donau, Op.314*[Musikktrykk]. Breitkopf und Härtel

Terefenko, D. (2010). Keith Jarrett's Art of Solo Introduction: "Stella by Starlight" – A Case Study. *Intégral (Rochester, N.Y.)*, 24, 81–114. <http://www.jstor.org/stable/41495295>

Tjora, A. (2012). *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*. Gyldendal akademisk. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digibok\\_2020092507516](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2020092507516)

Verdi, G. (1914). *La Traviata*[Musikktrykk]. G.Ricordi & C.

Waters, K. (2019). *Postbop jazz in the 1960s : the compositions of Wayne Shorter, Herbie Hancock, and Chick Corea*. Oxford University Press.

Weisethaunet, H. (1999). Critical Remarks on the Nature of Improvisation. *Nordisk Tidsskrift for Musikterapi*, 8(2), 143–155. <https://doi.org/10.1080/08098139909477968>

# Vedlegg

## Samtykkeskjema for intervju med Hoff:

### Vil du delta i forskningsprosjektet [Å Komponere i crossover stil - En studie innen komposisjonsmetoden til Jan Gunnar Hoff]?

#### Formålet med prosjektet

Dette er et spørsmål til deg om du vil delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å

- Finne ut av komposisjonsteknikken til Jan Gunnar Hoff og analysere hans musikalske verk
- Dette er en masteroppgave

#### Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Du får denne forespørselen fordi

- Dine verk og komposisjoner er sentrale for denne oppgaven.

#### Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

[Universitetet i Agder](#) er ansvarlig for personopplysningene som behandles i prosjektet.

#### Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

#### Hva innebærer det for deg å delta?

- Metodene som vil brukes for å samle inn data blir logger fra timene vi har hatt sammen i løpet av masterstudiet på UiA, musikalsk analyse av sentrale (3-4) komposisjoner samt kvalitativ forskningsintervju (for å diskutere mine funn og resultater i tillegg til å få informasjon om bakenforliggende inspirasjonskilder og tankeprosesser).
- Personopplysninger som samles vil være navn, bakgrunnsopplysninger, eventuelle personlige tanker, meninger og vurderinger.
- Noe data vil også samles inn av offentlig tilgjengelige kilder (slik som Jan Gunnar sin egen nettside).

#### Kort om personvern

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrevet. Vi behandler personopplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket. Du kan lese mer om personvern [under\\*](#).



Med vennlig hilsen

Fredrik Sahlander  
(Forsker/veileder)

Martin Raev

**Utdypende om personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger**

- Dine personopplysninger vil være tilgjengelige for student og veileder.
- Datamaterialet vil bli lagret på UiA sin OneDrive mappe, som er tilgjengelig for kun meg og logges inn med min Feide-konto (med tofaktorsautentikasjon)
- Deltakeren vil kunne gjenkjennes i publikasjon. Navn, bakgrunnsinformasjon og egne refleksjoner vil være en del av sluttpublikasjonen.

**Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?**

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra [Universitetet i Agder](#) har personverntjenestene ved Sikt – Kunnskapssektorens tjenesteleverandør, vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personverntjenestene.

**Dine rettigheter**

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- å be om innsyn i hvilke opplysninger vi behandler om deg, og få utlevert en kopi av opplysningene,
- å få rettet opplysninger om deg som er feil eller misvisende,
- å få slettet personopplysninger om deg,
- å sende klage til Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Vi vil gi deg en begrunnelse hvis vi mener at du ikke kan identifiseres, eller at rettighetene ikke kan utøves.

**Hva skjer med personopplysningene dine når forskningsprosjektet avsluttes?**

Prosjektet vil etter planen avsluttes 24.april 2024

Opplysningene vil da slettes.

**Spørsmål**

Hvis du har spørsmål eller vil utøve dine rettigheter, ta kontakt med:

- Vårt personvernombud: Trond Hauso ved [personvernombud@uia.no](mailto:personvernombud@uia.no)
- Veileder Fredrik Sahlander ved [boo.f.salander@uia.no](mailto:boo.f.salander@uia.no)

Hvis du har spørsmål knyttet til Sikt's vurdering av prosjektet, kan du ta kontakt på e-post: [personverntjenester@sikt.no](mailto:personverntjenester@sikt.no), eller på telefon: 73 98 40 40.

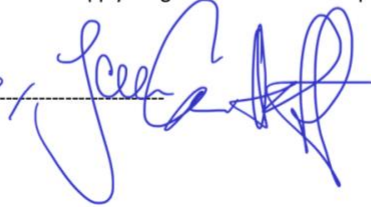
---

---

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet [Å komponere i Crossover stil, en studie innen komposisjonsmetoden til Jan Gunnar Hoff], og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i kvalitativ forskningsintervju
- at Martin Raev kan gi opplysninger om meg til prosjektet «Å Komponere i Crossover stil, En studie innen komposisjonsmetoden til Jan Gunnar Hoff»
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg kan gjenkjennes

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet.

15/1-23, 

Noter fra Hoff:

**LIVING** -JAN GUNNAR HOFF

*♩* = 146

**A** *mf*  $\text{Dm}$   $\text{C/E}$   $\text{F}\Delta 7$   $\text{Gm}^7$   $\text{Bb}$   $\text{C}$   $\text{Dm}$

$\text{Dm}$   $\text{C/E}$   $\text{F}\Delta 7$   $\text{Gm}^7$   $\text{Bb}$   $\text{C}$   $\text{Dm}$

**B**  $\text{Gm}^7$   $\text{C}^7$   $\text{Am}^7$   $\text{Dm}^7$   $\text{Gm}^7$   $\text{C}^7$   $\text{Am}^7$   $\text{Dm}^7$

$\text{Gm}^7$   $\text{C}^7$   $\text{Am}^7$   $\text{Dm}^7$   $\text{Eb}\Delta 7$   $\text{C}^{11}$

$\text{Dm}$   $\text{C/E}$   $\text{F}\Delta 7$   $\text{Gm}^7$   $\text{Bb}$   $\text{C}$   $\text{Dm}$  TO CODA

$\text{Dm}$   $\text{C/E}$   $\text{F}\Delta 7$   $\text{Gm}^7$   $\text{Bb}$   $\text{C}$   $\text{Dm}$  FINE

**C** REP X 4 D.S. AL CODA

$\text{Dm}$   $\text{C/E}$   $\text{F}\Delta$   $\text{Gm}^7$   $\text{Bb}$   $\text{C}$   $\text{Dm}$   
 $\text{Bb}\Delta^9$   $\text{C}$   $\text{Bb}\Delta^9$   $\text{C}$   $\text{Bb}\Delta^9$   $\text{C}$   $\text{Dmomit}^3$  OPEN REP

**D** REP X 2

**E**  $\text{Am}$   $\text{Am}\#^5$   $\text{Fm}^6/\text{Ab}$   $\text{Ab}^\circ$   $\text{C}\Delta^7/\text{G}$   $\text{C}^6/\text{G}$   
*mp*

$\text{Eb}\text{m}/\text{Gb}$   $\text{D}/\text{Gb}$   $\text{Gm}$   $\text{Gm}\#^5$   $\text{Eb}\text{m}/\text{Gb}$   $\text{Gb}\text{m}^6$

$\text{Bb}\Delta^7/\text{F}$   $\text{Dm}/\text{F}$   $\text{Fm}^7\#^5$   $\text{Fm}^7$   $\text{Em}^7$   $\text{Em}^7\#^5$   
*p*

(LIVING)

Musical notation for the first system of 'LIVING'. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords: D/F#, Gm7, Gm6, C/Ab, and Fm6/Ab. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and quarter notes. A triplet of eighth notes is indicated in the first measure of the upper staff.

Musical notation for the second system of 'LIVING'. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords: Fm7#5, Fm, C/E, Em, F, and F6. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and quarter notes.

Musical notation for the third system of 'LIVING'. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords: F#, F#6, D/F#, D7b9/F#, and F. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and quarter notes. The final measure of the upper staff is enclosed in a box.

Musical notation for the fourth system of 'LIVING'. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a final chord F. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and quarter notes. The instruction 'REP X2 AND PLAY DS. TO FINE' is written above the upper staff.

Two sets of empty musical staves, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff.

♩=100 **LIGHT YEARS** -JAN GUNNAR HOFF

INTRO W/SYNTH PATTERN AND DR/KEYS

C F#sus4 C F#sus4 C F#sus4 C F#sus4

SMILE

C F#sus4 C F#sus4 C F#sus4 //

**A** C F#sus4 C F#sus4 C F#sus4 C F#sus4

C F#sus4 C F#sus4 C F#sus4

C F#sus4 C F#sus4 C F#sus4

C F#sus4 C F#sus4 **B** Am7 F#7#11 G#sus4 E7#9

Am7 F#7#11 G#sus4 E7#9 Am7 F#7#11

G#sus4 E7#9 Am7 F#7#11 G#sus4 G

GIUITAR SOLO ON A, B & C (REPEATED), THEN PLAY A THEME AND RUBATO B, C

Recorded on album MAGMA - Grappa Records 2008

♩ = 72

# FLY NORTH

-JAN GUNNAR HOFF

AbΔ9 Db6/9 AbΔ9 DbΔ9 AbΔ9 Db6/9 AbΔ9 DbΔ9

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a series of chords: AbΔ9, Db6/9, AbΔ9, DbΔ9, AbΔ9, Db6/9, AbΔ9, and DbΔ9. The left hand provides a bass line with chords: Ab, Db, Ab, Db, Ab, Db, Ab, and Db. The piece ends with a triplet of eighth notes in the right hand.

**A** Abadd9 DbΔ7 3 AbΔ9 DbΔ7 3 Abadd9 Db6/9 AbΔ9 DbΔ9

The first staff of section A features a melodic line in the right hand. It begins with a half note Ab, followed by a quarter note Eb, and then a triplet of eighth notes (Ab, Bb, Cb). The melody continues with a quarter note Db, a quarter note Eb, and a quarter note Fm7. The piece concludes with a half note Ab and a quarter note Eb.

Ab 3 Db 3 AbΔ9 Db6/9 3 Abadd9 DbΔ7 AbΔ9 DbΔ7

The second staff of section A continues the melodic line. It starts with a triplet of eighth notes (Ab, Bb, Cb), followed by a quarter note Db, a quarter note Eb, and a quarter note Fm7. The melody then moves to a quarter note Ab, a quarter note Bb, and a quarter note Cb. It ends with a half note Ab and a quarter note Eb.

Ab Db Ab Db 3 Ab DbΔ7

The third staff of section A features a melodic line with a triplet of eighth notes (Ab, Bb, Cb), followed by a quarter note Db, a quarter note Eb, and a quarter note Fm7. The melody then moves to a quarter note Ab, a quarter note Bb, and a quarter note Cb. It ends with a half note Ab and a quarter note Eb.

AbΔ9 DbΔ9 Ab Db

The fourth staff of section A features a melodic line with a half note Ab, followed by a quarter note Eb, and then a triplet of eighth notes (Ab, Bb, Cb). The melody then moves to a quarter note Db, a quarter note Eb, and a quarter note Fm7. It ends with a half note Ab and a quarter note Eb.

Ab Db AbΔ9 DbΔ9 Abadd9 Ab/C

The fifth staff of section A features a melodic line with a triplet of eighth notes (Ab, Bb, Cb), followed by a quarter note Db, a quarter note Eb, and a quarter note Fm7. The melody then moves to a quarter note Ab, a quarter note Bb, and a quarter note Cb. It ends with a half note Ab and a quarter note Eb.

**B** Db Eb Fm7 Db Ebsus4 Eb Fm7

The first staff of section B features a melodic line in the right hand. It begins with a half note Db, followed by a quarter note Eb, and then a quarter note Fm7. The melody continues with a quarter note Db, a quarter note Eb, and a quarter note Fm7. The piece concludes with a quarter note Eb and a quarter note Fm7.

Db Eb Fm7 Db Ebsus4 % AbΔ9 Db6/9 AbΔ9 DbΔ9

The second staff of section B features a melodic line in the right hand. It begins with a half note Db, followed by a quarter note Eb, and then a quarter note Fm7. The melody continues with a quarter note Db, a quarter note Eb, and a quarter note Fm7. The piece concludes with a half note Ab and a quarter note Eb.



**C**  $\text{Ab}$   $\text{Db}$   $\text{Ab}\Delta 7$   $\text{Db}$   $\text{Ab}$   $\text{Db}^6/9$

$\text{Ab}\Delta 9$   $\text{Db}\Delta 7$   $\text{Ab}$   $\text{Db}$   $\text{Ab}$   $\text{Db}$

$\text{Ab}\Delta 9$   $\text{Db}^6/9$   $\text{Ab}\Delta 9$   $\text{Db}\Delta 7$   $\text{Ab}$   $\text{Db}$

$\text{Ab}$   $\text{Db}$   $\text{Ab}$   $\text{Db}\Delta 9$   $\text{Ab}^{\text{badd}9}$   $\text{Ab}/\text{C}$

**D**  $\text{Db}$   $\text{Eb}$   $\text{Fm}^7$   $\text{Db}$   $\text{Eb}$   $\text{Fm}^7$   $\text{Db}$   $\text{Eb}$

$\text{Fm}^7$   $\text{Db}$   $\text{Eb}^{\text{sus}4}$   $\text{Ab}\Delta 9$   $\text{Db}^6/9$   $\text{Ab}\Delta 9$   $\text{Db}\Delta 7$

**E**  $\text{C}$   $\text{Db}^7$   $\text{Dm}^7$   $\text{Em}^7\#5$   $\text{F}\Delta 7\#5$   $\text{Dm}/\text{F}$   $\text{G}^{11}$   $\text{G}$   $\text{C}$   $\text{Em}^7$   $\text{Em}^7\#5$

$\text{F}$   $\text{G}$   $\text{Ab}\Delta 7$   $\text{Fm}/\text{Ab}$   $\text{Am}^{11}$   $\text{D}^7/\text{A}$   $\text{Fm}\Delta 7/\text{Ab}$   $\text{G}^{11}$   $\text{G}$   $\text{Am}^7$

$\text{Bb}^{\text{badd}9}$   $\text{F}^{\text{add}9}$   $\text{C}$   $\text{Db}\Delta 9\#11$   $\text{C}$   $\text{Db}^6/9\#11$

Recorded on albums LIVING - 2L 2013 and FLY NORTH - Losen Records 2018