



Høgskulen på Vestlandet

Masteroppgave

MACREL-OPG-OM-1-2022-HØST-FLOWassign

Predefinert informasjon

Startdato:	01-11-2022 09:00	Termin:	2022 HØST
Sluttdato:	15-11-2022 14:00	Vurderingsform:	Norsk 6-trinns skala (A-F)
Eksamensform:	Masteroppgave		
Flowkode:	203 MACREL-OPG 1 OM-1 2022 HØST		
Intern sensor:	(Anonymisert)		

Deltaker

Kandidatnr.:	309
--------------	-----

Informasjon fra deltaker

Antall ord *:	14988
---------------	-------

Egenerklæring *: Ja

Jeg bekrefter at jeg har Ja registrert oppgavetittelen på norsk og engelsk i StudentWeb og vet at denne vil stå på vitnemålet mitt *:

Jeg godkjenner avtalen om publisering av masteroppgaven min *

Ja

Er masteroppgaven skrevet som del av et større forskningsprosjekt ved HVL? *

Nei

Er masteroppgaven skrevet ved bedrift/uirksomhet i næringsliv eller offentlig sektor? *

Nei



Høgskulen
på Vestlandet

MASTEROPPGAVE

Fra utøver til komponist, en
oppdagelsesreise.

From performer to composer, a voyage of
discovery.

Kandidatnummer 309 Elisabet Berle

Master i kreative fag og læreprosesser
Fakultet for lærerutdanning, kultur og idrett

Institutt for kunstfag
Veileder Magne Espeland
Innleveringsdato: 15.11.2022

Jeg bekrefter at arbeidet er selvstendig utarbeidet, og at referanser/kildehenvisninger til alle

Sammendrag

Dette masterarbeidet tar for seg min oppdagelsesreise i det jeg trer inn i et nytt kompetanseunivers, komponistens verden. Jeg hadde fra før mye erfaring fra utøverrollen, men hadde ikke tro på egen evne til å lage musikk. Da jeg jobbet med et arbeidskrav om komponering våren 2021, fikk jeg tent komponistgløden i meg, og ble nysgjerrig på om jeg kunne gå hele veien mot å bli komponist, eller mer spesifikt, singer-songwriter. Arbeidet så jeg som særlig relevant for meg også med tanke på min jobb ved Universitetet i Sørøst-Norge der jeg underviser i musikk og musikkdidaktikk og veileder studenter i kreative skapende prosesser.

Jeg definerte arbeidet som en oppdagelsesreise, og definerte metoden som nettopp det, med practice-based og practice-led research og arts-based self-study som inspirasjon og støtte. I tråd med dette startet jeg arbeidet med å skape, det vil si arbeidet startet når jeg startet å skape. Til sammen skapte jeg fem låter som jeg utviklet, arrangerte og spilte inn i studio. Underveis på reisen gjorde jeg åtte oppdagelser som presenteres og reflekteres over i lys av relevant teori. Oppdagelsene presenteres kronologisk, der første oppdagelse er det jeg ble oppmerksom på tidlig i prosessen og den åttende oppdagelsen er en oversiktsoppdagelse over det kunstneriske arbeidet.

I oppdagelsene reflekterer jeg over hvordan jeg skaper musikk, nemlig på bakgrunn av et inntrykk, ofte visuelt eller kognitivt, som gir en impuls som leder til det musikalske uttrykket. Jeg reflekterer over hvordan min musikalske identitet kommer til syne i de fem låtene, hvordan jeg oppdager et behov for å dele mine musikalske idéer i utviklingsfasen av låta, og hvor viktig en pause kunne være for at de musikalske idéene skal komme. Jeg ser også på hvilke kompetanser jeg har med meg som utøver inn i komponistrollen, og oppdager samtidig hvilke kompetanser som ikke nødvendigvis tilhører komponistrollen, eksempelvis teknikerkompetanse.

Jeg drøfter til slutt hvor relevant flow-begrepet er for en komponist, og hvordan min nyervervede komponistkompetanse vil være relevant for mitt arbeid med musikkundervisning. Avslutningsvis peker jeg på lignende videre forskning, med sjanger som ramme for skapingen.

Abstract

This master's thesis deals with my journey of discovery as I enter a new universe of expertise, the composer's world. I already had a lot of experience from the performer role but did not believe in my own ability to make music. When I was working on an assignment regarding composing in the spring of 2021, it ignited the composer's passion in me, and I became curious as to whether I could go all the way towards becoming a composer, or more specifically, a singer-songwriter. I saw the work as particularly relevant to me, also in view of my job at the University of South-Eastern Norway, where I teach music and music didactics and guide students in creative creative processes.

I defined the work as a journey of discovery, and defined the method as just that, with practice-based and practice-led research and arts-based self-study as inspiration and support. In line with this, I started the work of creating, that is, the work started when I started to create. In total, I created five songs that I developed, arranged, and recorded in the studio. During the journey I made eight discoveries which are presented and reflected on in light of relevant theory. The discoveries are presented chronologically, where the first discovery equals what I became aware of early in the process, and the eighth discovery is an overview discovery of the artistic work.

In the discoveries, I reflect on how I create music, on the basis of an impression, often visual or cognitive, which gives an impulse that leads to the musical expression. I reflect on how my musical identity comes to light in the five songs, how I discover a need to share my musical ideas in the development phase of the song, and how important a break could be for the musical ideas to come. I also look at what competences I as a performer, bring with me as a become a composer, and at the same time, I discover which competences do not necessarily belong to the composer role, for example technical competence.

Finally, I discuss how relevant the concept of flow is for a composer, and how my newly acquired competence as a composer will be relevant to my work with music education. In conclusion, I point to similar further research, with genre as a framework for the creation.

Forord

Det er med stor glede og stolthet jeg skriver forordet til denne masteroppgaven. Selve oppgavens mål, at jeg skulle bevege meg fra utøver-rollen til komponistrollen for å kunne definere meg selv som singer-songwriter, gir meg en følelse av mestring som har smittet over på den refleksjonsteksten denne skriftlige delen av masteroppgaven er. Det å kunne ha muligheten til å forske med kunsten, å kunne skape noe, føles som et privilegium. Tanken på at arbeidet mitt kan være nyttig for andre som begir seg ut på skaperprosesser, om det er samme reisen jeg har tatt, eller om det er noe mye mindre eller helt annet, gir meg også en følelse av mening med arbeidet mitt utover egennytte. Jeg er stolt over de fem låtene mine, hva de formidler, og den kunnskapen det å skape de har gitt meg.

Jeg vil rette en stor takk til den talentfulle, erfarne og alltid hyggelige Kenneth Eriksen i Unlimited Productions for et fantastisk samarbeid i studio om låtene og arrangementene, og en ypperlig jobb med spill og miksing. Uten deg ville låtene gått med «kongens nye klær». Jeg vil også takke kollega Øyvind Husebø og Pål Runsjø for støtte, gode råd, humor, og raushet når jeg har hatt behov for å fordype meg i masterarbeidet, samt Line Sanne som ga meg mot til å designe mitt skriftlige arbeid i tråd med oppdagelsesreisen.

Videre vil jeg takke den fantastiske veilederen min, Magne Espeland for fleksibel og god oppfølging. Han som har vært nøkkelen som har låst opp dører for videre driv i skrivearbeidet. Det er fortsatt mye jeg ville ha lært av deg, for den kunnskapen du besitter har jeg kun ervervet en brøkdel av. Jeg håper jeg får flere anledninger til samarbeid ved senere anledninger.

Min søster Solveig Maria Berle Grutle fortjener også en stor takk. Hun som har fungert som min kritiske venn, hun jeg har ringt til og luftet mine idéer for, lett etter akkord vendinger sammen med, eller tekst- og melodilinjer som ikke ville forløse seg. Uten deg, ville låtene ikke blitt de samme.

Til slutt vil jeg takke min herlige, talentfulle sønn, Daniel Huacuja Berle som har stått ut med en mamma som har jobbet til alle døgnets tider i en hektisk periode med full jobb, kordirigentjobb og danseinstruktørjobb på si, og masterstudier. Ferdigstillingen av dette arbeidet tror jeg gleder deg nesten like mye som det gleder meg. Takk for tålmodigheten, humøret ditt, humoren din og selvstendigheten din. Du gjør meg stolt hver dag, hvordan du manøvrerer det ene instrumentet etter det andre er imponerende. Fremtiden ligger for dine føtter.

Innhold

Sammendrag.....	2
Abstract.....	3
Forord.....	4
Reisens start.....	6
Hvorfor jeg skal på oppdagelsesreise	6
Oppdagelsesreisens retning og innhold.....	6
Hva jeg reiser fra	7
Hva jeg reiser til	8
Å planlegge oppdagelsesreisen.....	10
Arts-based self-study, practice-based eller practice-led research	10
Å dokumentere det som skjer med logg og lydopptak.....	11
Etiske hensyn	12
Med oppdagelsene som veiviser	13
Første oppdagelse: Å tvinge seg i flow	14
Andre oppdagelse: Om mot til å skape og behov for å dele	17
Tredje oppdagelse: Når evner jeg å skape.....	21
Fjerde oppdagelse: Fra inntrykk til uttrykk.....	22
Femte oppdagelse: Om verktøyene jeg har med meg på reisen.....	25
Sjette oppdagelse: Komponist, utøver, arrangør og/eller produsent?	28
Sjuende oppdagelse: Om å realisere den musikalske idéen.....	29
Don't Put Me on a Pedestal	30
Caved Under Pressure.....	32
Si det	33
The Other Side of the Fence	34
Skrik.....	35
Åttende oppdagelse: Min musikalske identitet i min egen musikk.....	36
Reisens slutt – tilbakeblikk om oppdagelsene	39
Referanser.....	43
Vedlegg 1: tekstene og blekkene	46
<i>Don't Put Me on a Pedestal</i>	46
<i>Caved Under Pressure</i>	47
<i>Si det</i>	48
<i>Other Side of the Fence</i>	50
<i>Skrik</i>	51
Liste over figurer	52

Reisens start

«Vi merket ganske snart at du hadde en spenstig kropp, stram i rygg og muskulatur. En dansekropp allerede! Du hadde også god rytme og sang Norge i rødt hvitt og blått, med vers og refreng, da du var 2 1/2 år til tante Karis store forbløffelse!»

Fra Unni Berle Vilkensens (mammās) tale i mitt 40-årslag i høst.

Jeg har sunget, drevet med skuespill og dans så lenge jeg kan huske. Det har vært en betydningsfull del av min oppvekst, ungdomstid og voksenliv. Fra jenterommet har jeg øvd og hermet etter forbilder og idoler for å trene opp ferdigheter og teknikker i det utøvende sceniske felt som har gjort meg trygg og ivrig på dele, eksponere, berøre og kanskje imponere. Musikk, dans og drama har gjennomsyret alle aspekter av mitt liv, det har preget min utdanning, jobbkarriere, min fritid og mitt private liv. Tiltroen til egne musikalske evner og sangferdigheter har hele tiden vært god, og jeg har tolket og fremført andres låter med en opplevelse av å mestre både det sangtekniske og formidlingen av tekst og stemning.

Hvorfor jeg skal på oppdagelsesreise

Iblant, som små smakebiter av noe jeg som ikke finnes på min meny til vanlig, har jeg trådt inn i låtskriver/komponist-verden, som oftest i form av én eller flere strofer, eller et refreng som blir stående alene, men iblant også fullstendige sanger. En sjelden gang har jeg også delt det jeg har laget med et knippe nære venner, men det er så langt jeg har gått inn i komponistrollen. Mestringsfølelsen som låtskriver og komponist har ikke vært god nok til å drive meg fremover i den retningen, og jeg har iblant tenkt at jeg nok ikke har tilstrekkelige ferdigheter eller evner til å komponere noe som kan anerkjennes av omverden som god musikk.

Våren 2021 hadde vi en komponeringsoppgave på studiet, musikalsk idébank. Vi skulle bl.a. bruke et selvtatt bilde som impuls for en komposisjon. Jeg fikk en opplevelse av å komme i flytsonen i komponeringsarbeidet, som jeg tidligere bare kjente til fra utøververden. Videre fikk jeg også en følelse av mestring og stolthet over min musikalske idé. Dette ledet meg inn i mitt masterprosjekt som jeg har valgt å kalle «Fra utøver til komponist – en oppdagelsesreise».

Oppdagelsesreisens retning og innhold

Da jeg startet på studiet *Master i kreative fag og læreprosesser* falt valget på dette nettopp på grunn av muligheten for å velge mellom to ulike varianter i masterarbeidet. Jeg ønsket fra

starten å arbeide med variant 2, der kandidaten gjøre et masterarbeid med innslag av kunstnerisk virksomhet. I emneplanen til studiet, om den valgte varianten står det: «Masterarbeid med innslag av kunstnerisk / praktisk skapende virksomhet innenfor profilfagets uttrykksformer der prosessen og resultatet presenteres og utgjør en sentral del av vurderingen. Dokumentasjon av det kunstneriske / praktiske resultatet leveres sammen med et skriftlig materiale som formidler kandidatens refleksjon knyttet til arbeidet. Kandidaten velger selv medium og form på innleveringen av arbeidet.» (Høgskulen på Vestlandet, 2022)

I mitt masterarbeid ønsket jeg å ta med utøveren i meg og bevege meg over til komponistverden, det vil si at jeg ønsket å lage og ferdigstille musikk. Arbeidet med komposisjonene, låtene, utgjør den kunstnerisk skapende virksomheten som presenteres som ferdige produserte og publiserte låter. Jeg lurte på hva som skulle til for å flytte meg over i det kompetanseområdet med skapende virksomhet som en komponist befinner seg i, og hvordan jeg bygget kompetanse og utviklet meg i prosessen. Jeg var enkelt sagt nysgjerrig på hva som ville skje på veien. Det skriftlige materialet synliggjør refleksjonene over dette. Utgangspunktet for blikket på oppdagelsesreisens retning ble utformet som fire områder som har blitt tydeligere formet gjennom oppdagelsene. Oppdagelsene jeg har gjort sammenfaller med disse spørsmålene:

- hva påvirker evnen og motet til å skape egen musikk for meg?
- hvordan lager jeg musikk og hvilke kompetanser fra utøververden tar jeg i bruk?
- hvordan påvirker min musikalske identitet min egenkomponerte musikk?
- hvilke sammenhenger finnes mellom mitt skapende arbeid og mitt didaktiske virke?

Videre i emneplanen for masteroppgaven står det at det skriftlige og kunstneriske arbeidet skal sees i sammenheng og vurderes helhetlig. Variant to åpner også opp for at «I prosjekter der det kunstneriske utgjør en betydelig del av den totale arbeidsmengden, vil kvaliteten på det kunstneriske produktet også vurderes på selvstendig grunnlag.» (Høgskulen på Vestlandet, 2022). I samråd med min veileder Magne Espeland har jeg plassert mitt kunstneriske arbeid i tråd med denne presiseringen, som en betydelig del av den totale arbeidsmengden, slik at det kunstneriske produktet også blir vurdert på selvstendig grunnlag.

Hva jeg reiser fra

Dahl skriver i boka *Utøverkunnskap* om de ulike kunnskapene en utøver eller musiker innehar og må ha, og benytter begrepet *kunnskapsunivers* for å belyse kompleksiteten i de

ulike kompetansene som er relevant for en utøver (Dahl, 2019). «En slik kunnskapsverden omfatter alt fra dine daglige øvelser og utfordringer knyttet til valg av musikalske uttrykk innen en stil eller sjanger til det å spille solo eller i ensemble samt overveielser om fortolkning og kommunikasjon.» (Dahl, 2019, s. 15) Fra en verden preget av den komplekse kunnskapsbredden jeg som utøver innehar, vil det være mange verktøy og strategier som blir med meg på oppdagelsesreisen. Alt fra sjangerkunnskap, via instrumentferdigheter til forståelse for helhetlig uttrykk og formidling blir både bevisst og ubevisst med meg på reisen.

Som utøver har jeg med meg en erfaring fra scenen som både sanger, danser og skuespiller, og har ofte uttrykt at «jeg føler meg hjemme på scenen». Som sanger har jeg gjort alt fra bryllupssang, via jam-bandvokalist til større konserter med storband. Min reise inn i komponistverden tar meg derfor også inn i en ny utøver-rolle, som studiosanger, der jeg med fordel kan etterstrebe å oversette sceneutøverkunnskapen til studiosettingen.

Hva jeg reiser til

Frem til 2020 da læreplanverket Kunnskapsløftet for grunnskolen ble fornyet, besto musikkfaget av tre hovedområder hvorav det ene het komponering (Utdanningsdirektoratet, Utdanningsdirektoratet, 2006). Disse tre hovedområdene er i den nye læreplanen erstattet med fire kjerneelementer, utøve musikk, lage musikk, oppleve musikk og kulturforståelse. Om å lage musikk står det blant annet at det handler om «å organisere og sette sammen musikkens grunnelementer til noe nytt eller å omforme noe kjent» (Utdanningsdirektoratet, Utdanningsdirektoratet, 2020). På snl.no finner vi definisjonen «En komponist er en person som skaper musikkverk. Ordet kommer av å komponere, som betyr å sette sammen (fra latin: cum ponere).» (Holter, 2020).

Hva det å komponere er, har mange forsøkt å beskrive. Espeland belyser i sin doktorgradsavhandling de mangfoldige og sprikende definisjonsforsøkene ved å vise til det ulike beskrivelser som rommer alt fra komposisjon som kun en naturlig tenke- og lagemåte, til noe mye mer komplekst (Espeland, 2007). Espeland skriver om sin egen posisjon når det gjelder hva det å komponere er, at han, som forsker innen musikkpedagogikk, ikke finner det adekvat å konkludere med en beskrivelse av hva komponering er innen alle musikkjangre, tidsepoker og felt (Espeland, 2007). Det finnes altså ingen regjerende definisjon og beskrivelse av hva komponering er som er anerkjent som den riktige, men man kan se at de allmenne definisjonene over trekker frem det å *sette sammen* som essensielt for komponering.

Musikkens grunnelementer er trukket frem som brikkene man pusler med for å kunne sette sammen noe som skal bli en komposisjon.

Espeland skriver også videre om musikkpedagogisk forskning om komponering i skolen og viser til blant annet Bertil Sundin og Jon Roar Bjørkvold som særlig banebrytende og influerende, både nasjonalt i Sverige og Norge, samt internasjonalt, innen forskning på henholdsvis barn og komponering og barn og spontansang (Espeland, 2007). Espeland peker i denne forbindelse på en bred forskningsmasse hva gjelder komponering, og komponering i det musikkpedagogiske feltet, særlig de siste ti-årene (Espeland, 2007). Mitt bidrag til dette feltet vil være et subjektivt et, dog ikke mindre et autentisk et.

For å peile ut retningen på min reise enda tydeligere, trekker jeg inn begrepet sanger-låtskriver, fra det engelske singer-songwriter. Jeg tar altså med meg utøverkompetansen og sangeren i meg og reiser til låtskriver-verden. Begrepet singer-songwriter forbindes ofte med moderne musikere som Bob Dylan og Carole King, men tradisjonen har faktisk røtter tilbake til middelalderens trubadurer og lenger (Williams & Williams, 2016). En singer-songwriter, eller sanger-låtskriver er nettopp det, en sanger som skriver sine egne låter. Men tradisjonen kan også sies å favorisere noen spesifikke musikkjangre, som for eksempel country, pop og vise, selv om det egentlig ikke er en begrensende faktor for om man kan kalle seg singer-songwriter (Williams & Williams, 2016).

Å planlegge oppdagelsesreisen

En oppdagelsesreise kan høres spennende ut, og samtidig litt skummelt. Man skal gjerne inn i ukjent terreng og er usikker på om man har de forutsetningene eller verktøyene som kreves på reisen, men målet er belønningen. I dette masterarbeidet har målet vært å oppdage noe på reisen, og å komme i mål. Det vil si å oppdage hva det er for meg å gå fra å være utøver til komponist, samtidig som jeg utfører den faktiske bevegelsen fra det ene feltet til det andre. For å kunne nå det sammenvevde målet var det nødvendig at jeg hadde musikalske idéer som jeg også fullførte, arrangerte, formet og produserte. De oppdagelsene jeg har gjort underveis gjennom og i de skapende prosessene, og i refleksjon over det skapende arbeidet har tatt form som reisens innhold hånd i hånd med det skapende arbeidet. Denne utvidede formen for induktiv forskning, som kan minne om fri musikalsk improvisasjon (man vet man skal lage og spille musikk, og har kanskje en sjanger og stil man hører hjemme i, men må bare starte og utvikle og oppdage underveis) er det godt belegg for og åpning for innen kvalitative forskningsmetoder. Allikevel har metodevalg føltes som begrensende for min forskning, da mye teori og praksis innen forskning i høyere utdanning peker mot et tradisjonelt og kanskje marginalt forskningsdesign. Aksel Tjora skriver om hans opplevelse av den kvalitative metodelitteraturen som lite mangfoldig når det kommer til metodisk kreativitet. Han beskriver det som uheldig da litteraturen «(...) kan lede forskere og studenter i retning av svært standardiserte opplegg (...)» (Tjora, 2013, s. 14). Det har derfor vært viktig for meg å manøvrere metodehavet med et kreativt og åpent blikk.

Arts-based self-study, practice-based eller practice-led research

Forskning med kunst i academia har de siste tiårene vokst i takt med kunnskapen om og anerkjennelsen av kunstnerisk utviklingsarbeid som likestilt med forskning i 1995 (Malterud, 2012). I takt med økt interesse for forskning med kunst, har også definisjonsspørsmål om retninger og metoder vokst frem, og mange ulike grener fra samme stamme (forskning med kunst) danner et stort landskap som det kan være vanskelig å manøvrere og finne retning i. Tone Pernille Østern skriver om hvordan hun bruker *å forske med kunsten* som et paraplybegrep for disse ulike variantene som «blant annet artistic research, arts-based research, practice-led research, art as research, ARTography og performative research» (Østern, 2017, s. 9).

Med tanke på oppgavens omfang vil jeg ikke redegjøre for alle de ulike variantene jeg har nevnt over, men heller ta for meg det som er særlig hensiktsmessig for mitt arbeid. Min

opdagelsesreise plasserer seg først og fremst godt i landskapet *forskning med kunsten*. For å legitimere mitt metodevalg og plassering i det store hav av ulike retninger innenfor forskning med kunst, har jeg valgt å la meg inspirere av både arts-based self-study og practice-based og practice-led research. Kirsten Woitek skriver om metoden hun definerer som arts-based self-study. «The use of artistic expression allows for the emotional and private to emerge in a way that supports self-reflexivity.» (Woitek, 2020, s. 61). Woitek skriver videre om hvordan det kunstneriske i seg selv kan speile og reflektere det man undersøker. I self-study vil dette omhandle selvet, og noe knyttet til det personlige. Om arts-based self-study som metode er det lite litteratur og annen forskning å støtte seg til, så selv om metoden kan se ut til å favne mitt arbeid godt, ser jeg fordelene av å trekke frem andre metodiske inspirasjoner i tillegg. Om practice-led research skriver Smith og Dean at man gjennom kreativitet og praksis ønsker å skape kunnskap som gjerne resulterer i en uttrykksform som ikke nødvendigvis er tekstbasert (Smith & Dean, 2009). Dette sammenfaller mer med det Linda Candy skriver om den andre retningen, practice-based research, og der practice-led research blir beskrevet mer som forskning der kunsten i seg selv ikke er forskning, men at forståelsen knyttet til for eksempel kunstsaking er det som bidrar til kunnskap (Candy, 2006). Dette eksemplifiserer de ulike oppfatningene som eksisterer i forskningsmiljøene om hva som gjør at man kan kalle noe practice-based eller practice-led. Det kan se ut som Østern velger bort denne diskursdebatten når hun velger å kun nevne practice-led research (Østern, 2017). For mitt masterarbeid vil det være fordelaktig å lene meg til disse ulike forståelsene, samtidig å definere arbeidet som en egendefinert metode, inspirert også av det jeg vil si er en improvisatorisk og søkende personlig holdning til eget arbeid. Dette sammenfaller godt med oppdagelsesreisens natur, der den skapende prosessen gir mulighet for oppdagelser der arbeidet med det kunstneriske produktet, og det ferdige produktet, de fem låtene, er kunnskapsbringende i seg selv, samtidig som det skriftlige refleksjonen setter ord på oppdagelsene slik at de tilgjengeliggjøres for andre. I utarbeidelsen av mine metodevalg, lener jeg meg godt på Tjora som skriver blant annet om at han ønsker å bygge opp under metodisk åpenhet der det man søker å finne ut gjenspeiles i metodevalg (Tjora, 2013).

Å dokumentere det som skjer med logg og lydopptak

For å kunne reflektere over mine oppdagelser gjennom transformasjonen fra utøver til sanger-låtskriver var det nødvendig å dokumentere det som oppsto underveis. Det er mye god dokumentasjon i erindring og minner, særlig fordi det som ofte, for meg, bæres med i hukommelsen over tid er endringsskapende erfaringer og opplevelser forankret i kroppen. Det

vil si at de oppdagelsene som i det øyeblikket de skjer fremstår som viktige og retningskapende, gjerne trer klart frem som tydelige minner også lang tid etter de har opplevdes. I tillegg har forskning vist oss at det som kan fremstå som klare svar, funn og åpenbaringer i en undersøkelsesfase ikke nødvendigvis er de viktigste oppdagelsene når man i etterkant av undersøkelsen samler all data og informasjon, analyserer, sammenligner og reflekterer over det man har sett. Selv om min oppdagelsesreise ikke sammenfaller med forskning som sammenligner ulike informanternes data, eller som undersøker et problem, ønsket jeg allikevel å muliggjøre det å oppdage noe i retrospektiv, noe jeg kanskje ikke la merke til underveis, en sammenheng i det jeg tenkte eller gjorde som best kan ses i slutten av reisen. Valget falt på loggskrivning og lydopptak. Både loggskrivning og lydopptak vil bidra til min egenrefleksjon når jeg skriver om eller snakker om min egen opplevelse og prosess, samtidig vil de også som et helhetlig datamateriale være grunnlag for selvobservasjon (Chang, 2008).

Loggskrivning er benyttet der det er mulig og hensiktsmessig, for eksempel etter en skapende prosess, enkelte ganger under en skapende prosess, særlig der jeg har hatt behov for å stoppe opp og tenke, eller der jeg har stått fast i den skapende prosessen. Lydopptakene er brukt særlig der jeg har opplevd spontane kreative prosesser, for å ivareta driven og flyten i prosessen. De finner man i teksten som qr-koder, lett tilgjengelig ved å åpne kamera på mobilen (smart-telefon), peke det mot qr-koden og åpne linken. Det er en fordel å være logget ut av egen dropbox-konto for qr-kode 1-16, og velge «åpne i nettleseren».

Etiske hensyn

Christophersen skriver om forskningsetikk at det vil si «(...) å ha et reflektert forhold til sitt forskervirke, å være oppmerksom på relasjonen til sine omgivelser, og å være både årvåken og ettertenksom i forhold til de ringvirkninger ens forskning og forskningsformidling kan ha.» (Christophersen, 2010, s. 151) Når en skriver om sin egen prosess og formidler eget kunstneriske produkt, kan det være naturlig å anse det som etisk uproblematisk. De hensyn jeg tydelig kunne finne i min forskning, var ivaretagelse av min kritiske venns personopplysninger og uttalelser gjennom samtykke etter gjennomlesning, og hensynet til hvordan innholdet i musikken min kunne påvirke lyttere ved å være bevisst mitt ansvar når det gjelder innholdet, uttrykket og formidlingen av arbeidet.

Chang belyser etikk i autoetnografi og selvstudier og skriver at ved å utlevere personlige fortellinger, vil man stå i fare for å utlevere andre, da ens egen personlige historie

alltid direkte, eller indirekte involverer andre mennesker (Chang, 2008). Dette ser jeg i sammenheng med det Tjora skriver om at selv om det finnes lovverk og regler for forskning som er til for å ivareta etiske hensyn, må også den enkelte forsker selv vurdere eget publiseringsmateriale og at «man av og til bør tenke seg om noen ganger før man publiserer data» (Tjora, 2013, s. 201). Med dette i tankene har jeg også måttet være bevisst hvordan jeg har fortalt om mine personlige erfaringer, særlig de som involverer andre mennesker som har vært en inspirasjonskilde for enkelte av låtene jeg har skapt. Det har vært viktig for meg at ingen av de berørte har kunnet bli gjenkjent gjennom mine historier.

Med oppdagelsene som veiviser

Når man ikke vet hva man kommer til å finne, eller hvor man skal lete, er det heller ikke lett å planlegge reisen, og når målet er å komme i mål, og å oppdage det som oppdages kan underveis, er kanskje en god strategi å bare starte. Å starte å skape...

For å speile oppdagelsesreisen min har jeg strukturert hovedteksten min som en kronologisk oppdagende tekst. Oppdagelsene beskrives og reflekteres samtidig over i lys av relevant teori etter tur, i tråd med min faktiske reise. Jeg ønsker med andre ord å ta leseren med på min oppdagelsesreise, gjennom teksten og lydopptakene som veivisere.

Første oppdagelse: Å tvinge seg i flow

Første oppdagelse omhandler flow, og om forskjellen på spontan og planlagt skapende prosess i relasjon til flow (Csikszentmihályi, 2014). Oppdagelsen berører hva flow er og hvordan det oppleves, om flow er en forutsetning for meg for å skrive låter, og om jeg kan tvinge frem flow ved å planlegge at jeg skal skape/skrive låter på et bestemt tidspunkt. Denne oppdagelsen ble jeg oppmerksom på helt tidlig i mitt kunstnerisk skapende arbeid, i og med at mitt skapende arbeid har vært en forutsetning for om jeg oppdaget noe på reisen. Denne oppdagelsen har jeg også fortsatt å oppdage og reflektere over frem til slutten av mitt skapende arbeid.

Utdrag fra logg om spontan skapende prosess.

19.02.22. Tilbakeblikk:

April 2021. Jeg er på vei hjem fra jobb, en times kjøretur. Sola skinner og jeg kjenner jeg blir fylt av en positivitet, glede og energi som ofte følger med solskinnsvær om våren. Tanker om hva jeg gleder meg til og alt jeg føler jeg mestrer, gir følelsen av selvtillit et spontant oppsving og jeg erkjenner for meg selv at jeg har mye å tilby omverdenen. Veien videre til refleksjoner om kjærlighetsrelasjoner er rask, og i min metakognisjon vurderer jeg andre menneskers oppfatning av meg, særlig sånn jeg fremstår når selvtilliten er på toppen av kurven, som har en naturlig og kontinuerlig opp-og-ned svingning. Bevisstheten om at andre menneskers persepsjon av meg baserer seg på ett eller flere øyeblikksbilder som til dels er bevisst «konstruert» gjennom alle valg som tas i forkant av og i møte med andre mennesker (utseende, personlighetstrekk man fremhever, og hva man velger kommuniserer om seg selv både verbalt og non-verbalt), drar også refleksjonen i retning av frykten for å fremstå som en «glansbilde» som gir en forventning om en type feilfrihet som ikke kan innfris. Ut ifra denne refleksjonen sprang tekstlinjen: «Don't Put Me on a Pedestal».



Qr-kode 1:

Don't Put Me on a Pedestal. Første opptak fra bilen, ganske umiddelbart etter de første strofene ble skapt. Slutten er tatt opp hjemme.

Utdraget fra loggen beskriver hvordan denne reisen startet. Et visuelt inntrykk ledet til en tankerekke som spontant tok form som et musikalsk uttrykk, først gjennom en strofe med tekst og melodi, strofen som senere ble til

sangtittel og refrenglinje, så til et refreng og et vers. Utviklingen av de første strofene skjedde uanstrengt, uten en følelse av å arbeide ut fra analyse av form, akkordprogresjon, dynamikk eller andre musikalske elementer, men heller med en opplevelse av å være i en flyt der neste tone, neste ord, neste pause eller vending frigjortes fra et indre uttrykksbehov, hvilket igjen tilførte glede og følelse av mestring til opplevelsen av å skape.

Arnold B. Bakker skriver at «Flow er en bevissthetstilstand der mennesker blir totalt opplukt i en aktivitet og nyter den intenst.» (egen oversettelse) (Bakker, 2005, s. 26). Flow har vært observert i flere tusen år tilbake i tid, men flow som begrep ble først innført i forskningslitteraturen av psykolog og forsker Mihály Csíkszentmihályi i 1975 (Csíkszentmihályi, 2014). Begrepet åpenbarte seg gjennom beskrivelsene informantene gjorde av opplevelsen Csíkszentmihályi fokuserte sin forskning på i 1975. Flere respondenter brukte nemlig metaforen om en strøm som bar/tok dem uanstrengt med seg (Csíkszentmihályi, 2014). Som sanger og musiker har jeg opplevd utallige situasjoner der jeg kan peke på flow som beskrivende for det musikalske utøvende jeg har gjort og vær en del av. Allikevel har jeg ansett komponeringsverden som noe mer analytisk, der man mer bevisst kobler inn teoretisk kunnskap og erfaring i skapervirksomheten. Allerede i starten av reisen fra å være utøver til å også skulle bli komponist ble jeg bevisst på, motstridende til min tidligere oppfatning, at flow også kunne være beskrivende for komponering for meg. De første strofene ble skapt i en opplevelse av å være i flow. Harmonier som senere skulle bli til akkorder, rytmefigurer og koring hørtes innvendig samtidig som jeg sang melodien og teksten ut i bilen, og når jeg var kommet hjem.

Forskning på flow med utgangspunkt i musikk ble først gjort i 1998 gjennom Custodero's observasjon av barns erfaringer med flow i læringssituasjoner knyttet til musikk (Tan & Sin, 2021). Dette berører altså musikkpedagogikk som felt, og det tilfører noe nytt til forskningen på komponering. Man har etter dette sett en jevn økning i lignende forskning, noe som kan indikere en økt interesse for forskning på flow (Tan & Sin, 2021). Allerede i 1975 trakk Csíkszentmihályi en rød tråd mellom menneskets behov for mening og driv utover et genetisk preprogrammert instinkt om å overleve, og flow (Csíkszentmihályi, 2014). Det kan muligens forklare noe av årsaken til den økte populariteten innen forskning. Det blir også belyst av Andersen og Hanssen at flowtilstanden har tvunget seg frem som et ettertraktet mestringsverktøy i et moderne samfunn med stadig økende tempo i hverdagsaktiviteter (Andersen & Hanssen, 2012). I lys av det Andersen og Hanssen trekker frem, kan utdraget fra

min logg om planlagt skapende prosess leses. Loggen beskriver forsøket på å arbeide videre med låten som ble startet på under bilturen på vei hjem fra jobb. Her ønsket jeg å bruke det jeg opplevde som et momentum eller fremdrift i mitt kunstnerisk skapende arbeid til å ferdigstille låten jeg hadde startet på, noe jeg tidligere ikke hadde noe særlig erfaring med.

Utdrag fra logg om planlagt skapende prosess:

19.02-22 Tilbakeblikk:

(...) jeg var derfor bevisst på behovet for å produsere noe som skulle bli et fullstendig kunstnerisk produkt. Jeg satt meg ned ved pianoet og med gitaren når jeg kom hjem fra jobb og fant raskt frem til en enkel utgave av de akkordene jeg hørte for meg på kjøreturen hjem. Videreutviklingen av refrenget og utviklingen av første verset følte naturlig, fortsatt inspirert, men noe mer analytisk.

Qr-kode 2:

Don't Put Me on a Pedestal, opptak 1 av forsøk på videreutvikling av refreng, særlig strofe 3 og 4.



Qr-kode 3:

Don't Put Me on a Pedestal, opptak 2 av forsøk på videreutvikling av refreng, særlig strofe 3 og 4.



Qr-kode 4:

Don't Put Me on a Pedestal, første vers utvikles, med gitar.



Qr-kode 5:

Don't Put Me on a Pedestal, første vers og refreng utvikles med koring og piano+gitar.



Jeg forsøkte å mane frem en kreativ flyt som skulle føre til at andre vers og eventuelt en bridge skulle åpenbare seg. Det skjedde ikke. Jeg arbeidet frem vers to ved hjelp av å analysere hva jeg allerede hadde laget, og idémyldret rundt hvilket innhold jeg ønsket at andre vers skulle ha.

Andersen og Hanssen skriver at for å komme i en flowtilstand er det «(...) behov for bevisst styring av den psykiske energien, for eksempel i form av fokusert og fastholdt oppmerksomhet før en flowaktivitet.» (Andersen & Hanssen, 2012, s. 38). I lys av dette

skulle jeg kunne komme i flow selv om den skapende aktiviteten var planlagt. Allikevel opplevde jeg det som utfordrende å komme i flow og erfarte at jeg måtte bevisst koble på strategier og kunnskaper om akkordprogresjon, melodiføring, dynamikk og tekstskaping for å arbeide videre med å skape låten. Jeg opplevde det jeg skapte som mindre autentisk, da det ble til som et resultat av at jeg fokuserte på det strukturelle og oppbyggingen av låten. Bjørn Kruse skriver om at kunstnerens arbeid ofte kan lede kunstneren til å bli mer fokusert på materialet enn på det kunstneriske innholdet, da kunstuttrykkene ofte krever at kunstneren går dypt inn i håndverket, i mitt tilfelle musikken (Kruse, 2011). Erfaringen min berører noe av dette, eller kanskje frykten for å bevege seg bort fra skapende kunstner til håndverker, eller en som kun evner å pusle sammen musikalske elementer til en låt. Kruse skriver at «Kunsten med å være kunstner er, selvfølgelig blant mye annet, å finne frem til en konstruktiv og produktiv arbeidsmåte som holder fast på den gode ideen.» (Kruse, 2011, s. 43). Når jeg ser utdraget om planlagt skapende prosess i sammenheng med utdraget fra loggen om spontan skapende prosess, er det i ettertid tydelig for meg at jeg har evnet å holde fast ved den gode ideen og det kunstneriske uttrykket. Jeg opplevde ikke å være i en flowaktivitet når låten skulle utvikles og ferdigstilles som fullstendig låt med to vers, refreng og bridge, men konsentrasjonen om den gode ideen og bevisstheten om ferdighetene og kunnskapene som kunne bringes inn i det skapende arbeidet for å komme videre, var forankret i det kunstneriske og er nå tydelig et helhetlig autentisk arbeid med det kunstneriske godt bevart.

Andre oppdagelse: Om mot til å skape og behov for å dele

«Men om du ikke uttrykker dine egne, originale tanker, om du ikke lytter til din egen varen, har du forrådt deg selv. Da har du også forrådt fellesskapet vårt, ved å ikke gi ditt bidrag til helheten.» (May, 1975, s. 10)

Min andre oppdagelse omhandler motet som trengs for å utvikle og ferdigstille et kunstnerisk produkt. Videre handler den om motet som trengs for å dele egne kunstneriske idéer og produkt med andre, og i forlengelse av det, behovet for å dele og la egne musikalske ideer møte en lytter. Motet og tillitten til egne idéer og låter i relasjon til både evnen til å være skapende, og viljen og tryggheten til å dele er noe jeg ble oppmerksom på tidlig i arbeidet mitt med låtskriving. To vers og refrenget til *Don't Put Me on a Pedestal* sto klare, og jeg var godt fornøyd med tekst og melodi, akkordvalg på piano, tempo og idéen om hvilke andre instrumenter jeg ville ha i låta for å få til den soul-sunden jeg ønsket. Jeg var også fornøyd

med formen og oppbyggingen av låta, med unntak av mangelen på et brekk, eller bridge (på engelsk).

Utdrag fra logg om planlagt skapende prosess:

19.02-22 Tilbakeblikk:

Behovet for en bridge, et brekk, er tydelig for meg når jeg har to vers og refreng på plass. Sangen har fått en flytende sound, og trenger et brudd. Det er nå jeg står fast. Ingenting fungerer, de musikalske vendingene jeg forsøker meg på blir enten for kompliserte for den eksisterende melodien eller for like. Jeg spiller inn en veldig enkel versjon i GarageBand på iPad og avventer til dagen etter.

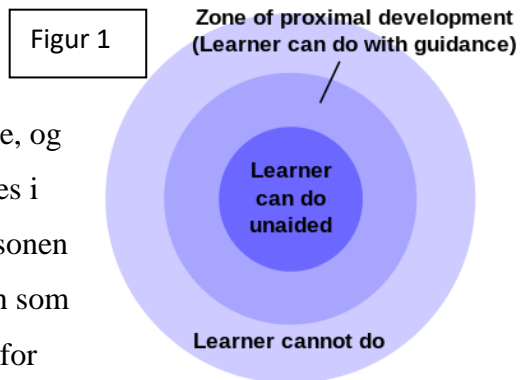
Jeg sender sangen til søsteren min dagen etter. Hun driver også med musikk, og jeg opplever oss som «på musikalsk bølgelengde». Vi snakker sammen og tester ut ulike brekk, og ganske raskt foreslår søsteren min en rytmeendring, fra etterslag til «på slaget». Det løser problemet, og brekket ligger klart til å ferdigstilles.

Erfaringen som jeg beskriver i utdraget fra loggen over handler aller mest om mot og strategi. Motet til å dele noe som både er personlig og uferdig, til å stå i de kunstneriske valgene sine og satse på eget kunstnerisk arbeid, og strategien for videreutvikling av eget kunstnerisk arbeid som åpenbarte seg fra en impulsiv avgjørelse om å dele mitt musikalske arbeid. Denne strategien, delingen med søsteren min, adapterte jeg og brukte aktivt gjennom hele låtskrivingsarbeidet som en strategisk metode for å teste ut ideer, idemyldre høyt for og med en annen, og for å komme videre der jeg følte jeg sto fast. Rollo May refererer til at både Kierkegaard, Nietzsche, Camus og Sartre har presisert at mot ikke handler om å kjenne på fraværet av angst, fortvilelse eller redsel, men heller evnen til å trosse disse følelsene og stadig gå videre. Han skriver videre om ulike typer mot, blant annet sosialt mot, som handler om å risikere det personlige i møte med en annen i håp om å tilføre noe positivt i det relasjonelle (May, 1975). Møte mellom meg og min musikk og søsteren min kan sees i lys av det May skriver om sosialt mot, med tanke på den skapende kunstens natur, den springer ut fra jeg-et og oppleves som en personlig utlevering.

Ruud refererer i boka Musikk og identitet til uttrykket «si meg hvilken musikk du liker, og jeg skal si deg hvem du er». Han skriver videre at dette allmenne uttrykket faktisk lar seg etterprøve gjennom forskning og utdyper: «Vi bruker nemlig musikk til å fortelle om verdenen hvor vi hører hjemme i et landskap av utdanning, kjønn, etnisitet, lovlidighet og

grad av tilpasning til samfunnet, (...)» (Ruud, 2013, s. 140). Av denne grunn kan man argumentere for at det å dele sine musikkpreferanser krevet mot i seg selv, og videre at det å dele egenkomponert musikk krevet ytterligere mot da det er skapt fra selv-et uten mulighet for å kamuflere seg bak andres musikalske valg.

Oppdagelsen om å dele, og hvordan deling av musikalske ideer førte til videreutvikling av mitt musikalske produkt, utviklet seg til et behov for å dele, og en strategi i komponeringsarbeidet. Strategien kan sees i lys av Vygotskys teori om den proksimale utviklingssonen (se figur 1). Teorien er særlig anvendt i pedagogikken som teoretisk grunnlag for alle samarbeidsaktiviteter som for



eksempel gruppearbeid, læringspar og veiledning. Den innerste sirkelen er et bilde på det en kan lære alene, den midterste sirkelen er et bilde på det en kan lære i samarbeid med en annen, gjerne en som anses for å være på et høyere faglig nivå enn deg selv, og den ytterste sirkelen representerer det som ligger utenfor ens læringspotensiale for øyeblikket. (Harland, 2003).

Teorien om den proksimale utviklingssone er tatt i bruk i mangfoldige lærings- og utviklingssituasjoner, og tanken om at den man samarbeider med nødvendigvis må inneha et høyere faglig nivå er omdiskutert. Ser man teorien i relasjon til mitt arbeid, er det heller utenfra-blikket og muligheten til å få respons og idémyldre rundt egne musikalske idéer som har muliggjort fremdrift og videreutvikling av det musikalske produktet. Min søster ble det som ligner det man innen self-study metode kaller en *kritisk venn* (Kitchen, et al., 2020). Bullock kriver om self-study, og den åpenbare kritikken mot den utbredte bruken av en kritisk venn i selvstudier. Kritikken dreier seg enkelt sagt om hvordan noe kan være selvstudie hvis man jobber med andre. Bullock refererer til LaBoskey som kontrer med at selvstudie er nettopp det fordi det er initiert og fokusert rundt den som bedriver selvstudiet, og påpeker samtidig at han, gjennom litteraturstudier, ser at det er en generell konsensus om nødvendigheten av en form for samarbeid eller utenfra-blick i selvstudier (Kitchen, et al., 2020). I litteraturen om selvstudier er definisjonene av hva en kritisk venn skal være sprikende. Det man allikevel ser er at det er en fordel at den kritiske vennen er godt kjent med forskeren og det hun undersøker (Kitchen, et al., 2020). I mitt tilfelle fungerte min søster optimalt for meg, da hun kjenner meg godt personlig og musikalsk, og jeg sjekket innom henne som en pit-stop eller sjekkpunkt for å «fylle på» eller teste ut respons.

Utdrag fra logg om planlagt skapende prosess:

5/3-22 Tilbakeblikk

I bilen på veien hjem fra et besøk dukket igjen opp en musikalsk idé. Denne gangen etter å ha tenkt tilbake på en erfaring i en relasjon der jeg ikke følte meg forstått. Noen få strofer kom, men litt utydelige, mindre klar melodiføring enn forrige gang. «Listen» skulle låta hete, og handlet om å lytte på ordentlig. Om kvelden samme dagen jobbet jeg med å utvikle låta, forsøkte å lette sløret som lå over låta så den ble tydeligere. Senere den kvelden spilte jeg det jeg hadde for søsteren min. Hun ga positiv respons, flott låt med mye potensiale. Jeg nevnte at den minnet meg om noe, men visste ikke hva. Hun sang da «Listen» av Beyonce, og mente refrenget der kunne minne om mitt. Jeg la bort låta, og jobbet ikke videre med den.

I denne situasjonen fungerte min søster som en kritisk venn på den måten at hun hjalp meg med å identifisere noe jeg lette etter. Bullock skriver at «The constraint of critical friendship ensures that there is a certain kind of trustworthiness to the work by closing down lines of critique around (...)» (Kitchen, et al., 2020). I øyeblikket jeg fikk tilbakemeldingen fra min kritiske venn, min søster, vurderte jeg mitt skapende arbeid som for nærliggende en annen artists låt, og valgte å legge bort arbeidet. I ettertid hører jeg ikke lenger likheter som reduserer påliteligheten til mitt arbeid, men i situasjoner der man kan stå i fare for å plagiere andre, er nettopp del å dele sitt skapende arbeid med andre før det offentliggjøres essensielt.



Qr-kode 6:
Listen, hjemme etter
bilturen. ved pianoet.

Austring og Sørensen skriver om hvordan indre og ytre motivasjon i samhandling med hverandre kan virke mot en følelse av flow gjennom en følelse av særlig meningsfull utvikling (Austring & Sørensen, 2006). Dette erfarte jeg særlig helt mot slutten av låtskrivingsarbeidet da jeg sto fast og manglet noen strofer til en av de siste sangene, noe som belyser enda en side ved det å ha en kritisk venn eller samarbeidende venn i skapende arbeid.

Utdrag fra logg om planlagt skapende prosess:

10.09.22

Endelig en følelse av fremtvunget flow. Årsaken? Tidspress, og positiv respons fra søsteren min som jeg i perioder av dagens økt jobbet «sammen med». Hun lyttet mens jeg lette meg frem til de siste strofene til brekket på «Caved Under Pressure» som fortsatt manglet. Det har

vært utfordrende tidligere å få en følelse av flow når jeg har jobbet analytisk med låtene, men med umiddelbar respons på mitt kreative arbeid, kjente jeg i dag på den samme innvendige drivkraften som springer ut gjennom strofer og tekst.

Tredje oppdagelse: Når evner jeg å skape

De fleste av oss har hørt om låtskrivere som forteller at de prosesserer vanskelige opplevelser som for eksempel kjærlighetssorg gjennom å skrive låter om det de går igjennom. Min tredje oppdagelse berører nettopp dette og den vanlige oppfatningen om at låtskrivere er mest produktive og lager låter når de opplever seg selv som følelsesmessig nede, deprimert eller har det vanskelig.

Andersen og Hanssen skriver om hvordan hjerneforskning og kunnskap om hva som skjer i hjernen har hjulpet til med å identifisere det som ikke handler om en subjektiv opplevelse av å være i flow, men blant annet hvilke områder av hjernen som forblir aktive eller lukkes, og hvordan det psykiske system går over «(...) i en særlig «kreativ tilstand» som gir oss nye innovative og læringsmessige muligheter.» (Andersen & Hanssen, 2012, s. 39). Videre skriver Andersen og Hanssen om hvordan evnen til å fokusere og vie oppmerksomheten sin til en aktivitet i den grad det er nødvendig for å komme i flow, påvirkes og kan hemmes av eksempelvis depresjon (Andersen & Hanssen, 2012).

Da jeg var i gang med låtskriverprosessen og var godt i gang med min første låt *Don't Put Me on a Pedestal*, forsøkte jeg å komme videre i prosessen med å skrive flere låter. På linje med manges oppfatning av låtskriveres tendens til å være skapende i tunge stunder forsøkte jeg å operere ut fra hypotesen om at det samme kunne stemme for meg. I en periode våren 2022 med et nært familiemedlem som gikk igjennom en tøff periode der jeg opplevde meg selv som følelsesmessig mindre robust enn vanlig, og selv kjente på å ha det vanskelig, testet jeg hypotesen og forsøkte å skrive en låt.

Utdrag fra logg om planlagt skapende prosess:

2/4-22

** har hatt en tøff periode fra etter jul. Jeg har kjent på manglende konsentrasjon, skiftende fokus og bekymring. Jeg satt meg ned ved pianoet for å sette ord og toner til opplevelsen. Kanskje kunne jeg lage noe som treffer andre, hjelper andre i en tøff periode? To strofer kom omsider frem, som forrige gang med tekst og melodi, skapt ut fra en indre fortelling som jeg*

ville uttrykke gjennom musikk. Tre, kanskje fire ganger sang jeg igjennom strofene før jeg stoppet meg selv. Det følte feil og ubehagelig. Jeg venter til jeg er på andre siden av det. Kanskje da...

Hagen skriver om kreativ kompetanse og trekker blant annet frem at psykologen Carl Rogers mener at psykologisk trygghet er essensielt for kreativitet, og at «Psykiateren Edward de Bono mener kreativitet forutsetter at man er åpen for nye utfordringer og har en ukonvensjonell, utforskende og lekende innstilling, særlig i idéfasen» (Karlsen & Bjørnstad (red.), 2019). Erfaringen min viste meg hvor lite kreativ jeg var i perioden beskrevet over, og hvor lite villig jeg følte meg til å gå inn i en skapende prosess. Det å skulle lage musikk om den vanskelige situasjonen jeg sto i gjorde meg ikke godt, men ga meg ubehag. Jeg hadde behov for å komme ut av det vanskelige før jeg kunne se for meg å ta det med inn i en skapende prosess.

Fjerde oppdagelse: Fra inntrykk til uttrykk

Austring og Sørensen skriver at de har utviklet sin modell for de tre læringsmåter med utgangspunkt i den kunstnerisk skapende prosess. Modellen består av *basal empirisk læringsmåte*, *æstetisk læringsmåte* og *diskursiv læringsmåte* (Austring & Sørensen, 2006). Disse tre ses i sammenheng med hverandre, og kan beskrive en helhetlig læringsprosess med estetisk uttrykk. Om estetisk læringsmåte skriver de at «Den er kjendetegnet ved, at aktøren omformer indtryk af verden til æsteriske udtryk.» (Karlsen & Bjørnstad (red.), 2019, s. 269). Min fjerde oppdagelse omhandler nettopp dette, inntrykkene som leder til de musikalske uttrykkene, låtene mine.

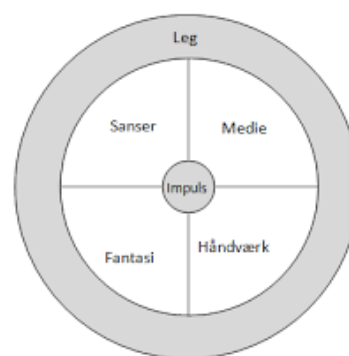
Utdrag fra logg om spontan skapende prosess:

23.05-22 Tilbakeblikk:

Låtskrivingsprosessen hadde stagnert i en liten periode etter «Don't Put Me on a Pedestal», men så, i bilen igjen, dukket en nye musikalsk idé opp. Denne gangen som et uttrykk for en erfaring med en brutt relasjon. Jeg var på vei hjem og hadde nettopp vært på et sted med flere bekjente, blant annet den personen som skulle bli inspirasjon til en ny låt. Jeg kan ikke huske om jeg tenkte, så eller hørte noe som satte i gang den skapende prosessen, men jeg husker følelsen i meg som uttryktes i den musikalske idéen til «Caved Under Pressure». To strofer med tekst og melodi, som vanlig. Jeg sang de ut gjentatte ganger for å holde fast ved

dem. Raskere enn forrige gang kom også flere deler av låta frem, og både refreng, en hale til refreng og melodien til versene var skapt når bilturen var over.

Malcolm Ross har utviklet en modell for undervisning i kunstfagene, også kalt modell for den skapende prosess (se figur 2) (Austring & Sørensen, 2006). Denne modellen er ofte brukt i barnehagelærerutdanningen på emnet *kunst, kultur og kreativitet*, og er en modell jeg kjenner fra egen undervisning på nettopp det emnet. Austring og Sørensen



Figur 2

refererer til modellen som skal illustrere hvordan leken, impulsen og de fire delkompetansene virker sammen når man skaper, og hvordan impulsen kan være drivkraften for skapende arbeid der kunstnerens følelsesmessige erfaringer i kontakt med nye inntrykk kan føre til en trang til å skape og uttrykke seg selv (Austring & Sørensen, 2006). Dette kan sammenlignes med Rollo Mays *møter* som springbrett for skaping der han skriver «Kreativiteten oppstår i en møteakt og må forstås med dette møtet som sitt sentrum.» (May, 1975, s. 86). John A. Sloboda trekker frem uttalelser fra kjente komponister som kan ses i lys av teoriene om hva som setter i gang skapende prosesser. Han refererer til Strauss, Beethoven, Mozart og Sessions, der alle fire beskriver starten på en komposisjon som noe som gjerne åpenbarer seg plutselig, uten et planlagt tidspunkt for komponeringsarbeidet (Sloboda, 1985). Riktignok er det senere kommet frem tydelige indikasjoner på at flere av uttalelsene kan være forfalsket (Espeland, 2007), samtidig er de relevante og gjenkjennbare for meg og min opplevelse av komponeringsprosessen.

Etter bilturen hjem ble *Caved Under Pressure* videreutviklet samme dag. Jeg satt meg foran pianoet med gitaren i hånda og lette som vanlig frem noen akkorder. Det musikalske temaet og melodien forløste seg veldig naturlig, og teksten til refreng var kompromissløs. Den tok utgangspunkt i det jeg subjektivt opplevde som årsaken til den brutte relasjonen. Melodien starter nærmest med noe disharmonisk, som kan assosieres med noe uhyggelig, noe som skurrer. Med forankring i Ross-modellen (Austring & Sørensen, 2006) kan man si at inntrykket som bidro til impulsen resonneres i det musikalske uttrykket.



Qr-kode 7:
Caved Under Pressure,
hjemme etter bilturen,
med piano og gitar.

Det er interessant å se tilbake på hvilke inntrykk som har ført til en musikalsk idé. Fra Don't Put Me on a Pedesta, via Listen til *Caved Under Pressure* er det både visuelt inntrykk, erindring og et følelsesfremkallende møte som har resultert i en musikalsk idé. Videre i prosessen erfarte jeg to ganger til at det visuelle sto tydelig frem som springbrettet til en musikalsk idé, og én gang til at en tankerekke om en relasjon resulterte i det musikalske uttrykket. Låt-titlene til de tre låtene som ble resultatet av de tre sistnevnte inntrykkene er *The Other Side of the Fence*, *Si det* og *Skrik*.

Other Side of the Fence ble til når jeg tenkte på en relasjon som var i ferd med å endre seg. Jeg følte meg sterk, samtidig som relasjonen kom til å ta slutt. Refrenget og første vers ble til, som tidligere på bilturen på veien hjem, og teksten i refrenget og første verset er et klart bilde på den aktuelle relasjonen.

Si det ble til etter inspirasjon fra et bilde jeg tok når jeg gikk på tur



Qr-kode 9:
Si det, fra bilen.

i skogen. Vårsolen skinte mellom de tette trærne, den ville frem. Tankene gikk til en tidligere relasjon, og følelsen av at noe usagt trengte seg frem, og måtte frem. Enda en tidligere relasjon dukket opp i tankene, situasjonen var den samme, men rollene byttet om. Fiksjonen tok tankene videre, mange kan nok relatere til en lignende erfaring. *Si det* ble til i bilen, som vanlig, men denne gangen på vei til jobb, ikke fra. Første og andre strofe kom raskt, tredje strofe forble uforløst, mens fjerde strofe var tydelig.

Skrik ble til i bilen på vei til et møte. Veien til møte tok meg langs gule åkere på begge sider av en rett vei. Terrenget var åpent, lite bebyggelse, få biler. Jeg så for meg en person ute på den ene åkeren. Hun sto der alene i den gule åkeren, helt fri til å slippe stemmen ut. «Skrik», tenkte jeg. «Skrik, bare skrik.». Jeg visste ikke hva hun skulle skrike, eller hva hun bar inni seg, som jeg ba henne slippe ut, men jeg ville at hun skulle være fri til å slippe det ut.



Qr-kode 8:
The Other Side of the Fence, hjemme etter bilturen, med gitar.



Qr-kode 10:
Skrik, i bilen.

Rollo May skriver at det han kaller et *møte* kan ha ulik grad av intensitet, og at selv en liten opplevelse, som for eksempel et kort blikk på et tre, kan ha stor betydning for den som er følsom for opplevelsen (May, 1975). Dette kjenner jeg igjen i *Si det*, og hvordan den låta

ble skapt. Et bilde, et øyeblikk i tiden kan romme så mye og gi næring til en musikalsk idé. Sloboda skriver om det han ser som felles for de fire komponistenes utsagn om komponering, nemlig at det er to faser i det skapende komponeringsarbeidet. Den første kaller han *inspirasjon* der et skjelett eller tema kommer frem i bevisstheten, og den andre kaller han *utførelsen* der idéen blir bevisst utvidet og arbeidet med. Videre skriver han at det er enklere å analysere en komponists arbeid i andre stadiet enn å oppdage hvor de initielle idéene kommer fra. (Sloboda, 1985). Motstridende til dette kommer det klart frem hvor mine musikalske idéer kommer fra. Inntrykket som blir til et musikalsk uttrykk er ofte visuelt, og noen ganger kommer det fra erindring eller et møte. Dahl skriver «Alternativt kan en si at kreativitet er evnen til å kombinere inntrykk og assosiasjoner til meningsfulle uttrykk.» (Dahl, 2019, s. 36). Dette sammenfaller godt med min erfaring om inntrykk som leder til uttrykk.

Når den siste musikalske idéen var kommet, og jeg nå kunne stadfeste at de alle var kommet i bilen når jeg kjørte til eller fra jobb, tok jeg en titt på om det kunne forklares i noe annet enn en hektisk hverdag der noen av de få pausene jeg hadde var i bilen. Jeg lurte på om det kunne ha en relasjon til, og forklares i lys av inntrykk/uttrykk. Rollo May skriver om hvordan nettopp det skapende impulsive uttrykket ofte kommer i pausene, «(...) når man tar en pause i perioder med villet anstrengelse.» (May, 1975, s. 67). Videre skriver han også hvordan et skifte av rom eller aktivitet kan bidra til å forløse idéer (May, 1975). I lys av dette ser jeg nå bilturene som noe mer enn bare et bilde på en hektisk hverdag, men også et avbrekk og bearbeidelsesrom for at inntrykk kan bli til uttrykk.

Femte oppdagelse: Om verktøyene jeg har med meg på reisen

«En ting er å ha en god idé. En annen ting er å vite hva man skal gjøre med den gode idéen.» (Kruse, 2011, s. 75)

I den femte oppdagelsen beveger jeg meg fra det umiddelbare skapende der et musikalsk tema dukker opp uten at jeg i min bevissthet har villet frem et musikalsk uttrykk, og til det neste stadiet som handler om utvidelse og utvikling av den musikalske idéen. I denne fasen skjer det mye samtidig, og flere forkunnskaper og kompetanser tas i bruk uten at jeg nødvendigvis har vært bevisst det i øyeblikket. Disse kompetansene har fungert som mine verktøy på reisen mot å bli en komponist eller sanger-låtskriver. Flere av kompetansene som trer frem som aktive i låtskrivingsprosessen kan knyttes til min utøverkompetanse, som for

eksempel arrangering, melodiføring, sjangerkunnskap og ensemblesammensetning, og formidling.

Daryl Runswick skriver i innledningen til sin bok om arrangering for rock, jazz og pop at han forbyr leseren fra å lese hele boken før hun setter musikalske idéer til livs, og at hun allerede kan nok til å starte, men at det samtidig finnes noen tips, teknikker og metoder som kan være nyttige på veien mot å bli erfaren innen arrangering (Runswick, 1992). Det finnes et hav av slike triks og tips, og mange av de kjenner man intuitivt til, forankret i erfaring som utøver.

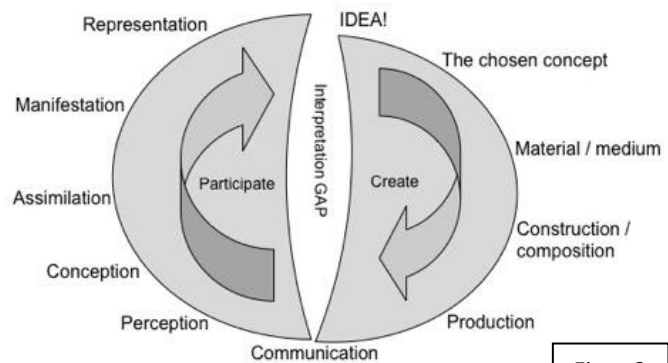
For å tydeliggjøre hva slags kompetanser jeg har oppdaget underveis og i ettertid, at jeg har tatt i bruk, vil jeg trekke frem et grunnleggende eksempel. I qr-kode 1-5 hører man tydelig en progresjon og utvikling fra den umiddelbare musikalske idéen til den mer arrangerte og utviklede idéen som begynner å høres ut som en låt. I qr-kode 1, 2 og 3 hører man den umiddelbare musikalske idéen uten akkompagnering av instrumenter, altså de to første strofene som var temaet som dukket opp først, og man hører at strofe 3 og 4 blir utforsket og lekt med. Kruse skriver om hvordan utprøving av ulike muligheter skaper refleksjon som igjen kan gi impulser for den videre utviklingen av arbeidet, og igjen bidra til at den gode løsningen åpenbarer seg (Kruse, 2011). Øyvind Varkøy har skrevet om musikkteori og arrangering, der jeg vil si at han setter ord på det jeg som utøver ofte har opplevd som generell og kanskje også taus basiskunnskap (Varkøy, 2021). I relasjon til disse to første lydklippene, ser jeg særlig hvordan jeg arbeidet med både gjentakelse og variasjon av melodiføring og rytmemotiv, som Varkøy enkelt forklarer med å bruke blant annet barnesangen *Alle fugler*, som eksempel (Varkøy, 2021). Videre i qr-kode 4 og 5 hører man at gitar akkompagnerer sangen, og samtidig at melodien videreutvikles med den andre alternativet til strofe 3 og 4, og en femte strofe som er en gjentakelse av strofe 1 og 2. Varkøy skriver at både gjentakelse og variasjon er viktige ingredienser i arrangering og komponering (Varkøy, 2021), og dette er noe av det som etter hvert har blitt en del av min tause basiskunnskap som utøver. Denne kunnskapen ser jeg i mine musikalske idéer som dukker opp spontant og uten forvarsel, og kontinuerlig i fase to, utvikling og utviding av det musikalske temaet eller idéen.

På samme måte som erfart kunnskap og opparbeidet kompetanse om måten en komposisjon eller låt er bygget opp og høres ut har gitt meg mange verktøy som aktivt er i bruk i både inspirasjonsfasen og utviklingsfasen, har også sangerkompetansen min, nærmere

bestemt, min kjennskap til min egen stemme, vist seg å påvirke de musikalske idéene i begge faser. Et eksempel på dette finner vi også i *Don't Put Me on a Pedestal*. Fra qr-kode 1 til 5

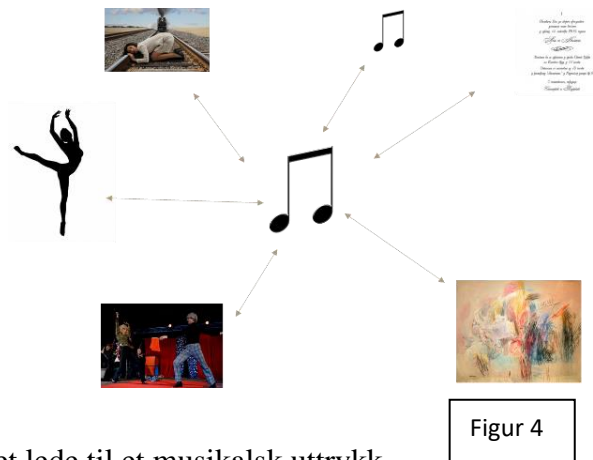
har det hendt noe med tonearten. I første opptak hører man at jeg synger i D#, i andre opptaket i C og i det tredje har jeg landet i D, hvor låta ligger helt til jeg skal gå i gang med det som skal bli den ferdige innspillingen. Da legger jeg den opp igjen til D#,

originaltonearten, der den lå i utgangspunktet. Dette kan kanskje forklares med at den originale musikalske idéen var i D# i inspirasjonsfasen og at den derfor føltes mest autentisk i den tonearten, eller at stemmekvaliteten og klangen som kommer til frem i tonearten D# uttrykker den musikalske idéen best. Det kan kanskje også være en kombinasjon av begge disse forklaringene. Kruses modell *Et verks «livssyklus»* tar, i likhet med Ross-modellen (se figur 2) (Austling & Sørensen, 2006), og Slobodas to faser (Sloboda, 1985), for seg hvordan et uttrykk starter med en impuls, eller som Kruse skriver, en idé. Idéen gjennomgår flere stadier i utviklingen mot et ferdig verk som mottakeren har fordøyd, der høyre side er et bilde på verkets utvikling, og venstre side et bilde på hvordan verket lever videre i møte med mottakeren (Kruse, 2011). Idéen står uthevet med store bokstaver, og er kjernen i det kunstneriske produktets utvikling. Idéen til *Don't Put Me on a Pedestal* ble født i D#, og vendte tilbake til D# i overgangen fra det Kruse kaller *konstruksjonsfasen* til det han kaller *produksjonsfasen*. Kruse stiller spørsmål om hvorvidt intensjonen med verket er oppfylt, og svarer selv at det kan kun kunstneren besvare (Kruse, 2011). For meg har det vært viktig å holde fast ved den originale idéen helt inn i produksjonsfasen. Uten å ha gått tilbake i lydopptakene for å sjekke hvilken toneart låta var skapt i, landet jeg i den samme, D#, fordi det føltes riktig og jeg opplevde at låta uttrykte det jeg ønsket. Dette kan ses i sammenheng med det Kruse skriver om kunstnerens intensjon med verket (Kruse, 2011). Det at ett enkelt element som for eksempel toneart har hatt så mye å si for at verkets, eller låtas iboende uttrykk har kunnet realiseres, belyser viktigheten av, eller fordelene med de forkunnskapene og kompetansen jeg har hatt med meg inn i en transformerende oppdagelsesreise mot å bli komponist.



Figur 3

I tillegg til utøverkompetansen jeg har med meg på reisen, har jeg også med meg didaktisk erfaring og kompetanse fra musikkfaget i grunnskolen, på videregående og på universitetet. Denne erfaringen har også synliggjort seg som ressurser og verktøy i mine kreative prosesser. Særlig erfaringen og kompetansen jeg har ervervet gjennom å lede elever og studenter inn i kreative læringsprosesser og skapende prosesser tror jeg har spilt en rolle for mitt arbeid, da jeg tydelig kan trekke paralleller til mine erfaringer om prosesser i kreativt skapende arbeid. Et eksempel på hvordan min didaktiske praksis kan ha fungert som et verktøy i verktøykassen jeg har med meg på reisen og med mitt skapende arbeid, handler om det jeg i oppdagelse 4 har skrevet om inntrykk og uttrykk. I mitt didaktiske arbeid på Universitetet i Sørøst-Norge underviser jeg i musikk blant annet om nettopp inntrykk og uttrykk (se figur 4). Gjennom å modellere og undervise om hvordan ulike inntrykk kan lede til ulike uttrykk, i perioden jeg har jobbet med det kunstneriske produktet, har jeg opparbeidet meg erfaring og kompetanse som jeg vil anta at kan ha gjort meg ekstra åpen for inntrykk som potensielt sett har kunnet lede til et musikalsk uttrykk.



Sjette oppdagelse: Komponist, utøver, arrangør og/eller produsent?

Denne oppdagelsen dreier seg om hva jeg som nyslipt komponist eller sanger-låtskriver har og kan forvente å ha av kompetanser utover de som tidligere er nevnt i forbindelse med utøveridentiteten min og den didaktiske erfaringen min.

Da jeg var kommet dit at fire av fem låter var ferdigskrevet, og den femte låten *Skrik*, var halvferdig, begynte jeg prosessen med å spille inn låtene på nytt i GarageBand, lillesøsteren til Logic som brukes av profesjonelle musikkprodusenter, med intensjon om at låtene skulle ha en kvalitet som tilsa at de kunne offentliggjøres, for eksempel ved å legge de ut på Spotify. Fra tidligere har jeg god erfaring med å bruke GarageBand i musikkundervisning i alle skoleslag, også universitetet, både til korarrangement og instrumentale arrangement med og uten bruk av effekter og preproduserte loops. Jeg mente derfor at jeg kjente godt til mulighetene, eller affordansene (Windsor & Bézenac, 2012) til den digitale plattformen. Jeg ønsket at kvaliteten på både lyden, arrangementet, instrumentspillet og sangen skulle være god nok til å kunne representere de musikalske

idéene som ble utviklet til ferdige låter, og gode nok til å kunne anerkjennes som profesjonelle produkt. Jeg var kommet til det Kruse kaller *produksjonsfasen* (Kruse, 2011) (se figur 3) der komposisjonen skulle forberedes til offentliggjøring.

Jeg startet med *Don't Put Me on a Pedestal*. Jeg visste jeg måtte gjøre noen endringer for å heve kvaliteten på innspillingen, og koblet først og fremst på en god mikrofon. Jeg arbeidet med innspillingen 8-10 timer, men stoppet arbeidet da jeg reflekterte over det jeg så langt hadde klart å produsere. I lydopptaket hører man hvordan tydelig hvilket hovedinstrument som er mitt, vokalen.

Gapet mellom nivået på vokalprestasjonen min og det som er et resultat av mine ferdigheter på gitar og piano er særlig tydelig, og forstyrrende i lydbildet. Programmeringen av trommer og bass holder også et for lavt nivå til at det kan bidra til å innfri visjonen med låta. I tillegg er trommene og bassen helt i time (her: på slaget), mens gitar og piano ikke er helt på slaget, og kanskje også en del unna hvordan en profesjonell gitarist eller pianist hadde ligget på slaget. Vokalen er timet naturlig og godt, men blir allikevel utfordrende i et uryddig og dårlig timet lydbilde. I tillegg er ikke utstyret og programmet godt nok til å unngå delay, altså forsinkelser fra det man faktisk gjør, til det som blir spilt inn. Jeg innså at både kjernen i den musikalske idéen ikke ble formidlet og at potensialet i den låta jeg hadde skapt ikke ble forløst, og forsto at jeg måtte gjøre en endring. Jeg måtte i studio. Valget og erkjennelsen av at min kompetanse ikke strakk til når det kom til innspillingen av låta var ikke vanskelig å akseptere, da det hjalp meg å skille på hvilke kompetanser jeg faktisk lette etter på oppdagelsesreisen, og hvilke jeg ikke egentlig trengte.



Qr-kode 11:
*Don't Put Me on a
Pedestal, før studio.*

Sjuende oppdagelse: Om å realisere den musikalske idéen

«Det hjelper ikke å ha kreative idéer hvis du ikke kan presentere dem i en fremføring. Å vite at (noen ganger referert til som «å vite hva» er viktig for å velge elementer i strømmen av idéer for å gi din fortolkning et riktig/korrekt og gyldig uttrykk.» (Dahl, 2019, s. 36)

I samarbeid med Kenneth Eriksen og Unlimited Productions ble alle de fem låtene kledd i den drakten de ønsket seg. For det oppleves litt sånn, at samtidig som jeg har en intensjon med låtene, har låtene sitt eget liv med muligheter og potensiale og som venter på å bli forløst. Denne oppdagelsen omhandler nettopp dette, og hvordan ulike musikalske valg er med på å realisere både det potensiale som ligger i låtene og min visjon for låtene.

Jeg befinner meg stadig i *produksjonsfasen*, etter Kruses modell (se figur 3 side 26), eller i siste del av det Sloboda kaller *utførelsesfasen* (Sloboda, 1985). Som tidligere nevnt i sjette oppdagelse er det ikke nødvendig for meg som låtskriver å samtidig inneha kompetansen til en musikkprodusent eller lydtekniker, men det er nyttig med kjennskap til den kompetanseverden. Det kan bidra til at låtas potensiale blir lettere forløst hvis jeg som låtskriver kan formidle hvordan jeg ser for meg både hva låta skal uttrykke, hva den handler om, hvilken sjanger jeg ser for meg at den hører hjemme i, hvordan jeg har hørt for meg arrangementet og formen på låta. Dahl skriver om de tre ulike musikkverkene, *det noterte* eller *objektive musikkverket*, *det klingende musikkverket* og *det subjektive musikkverket*, *musikkopplevelsen*. Videre skriver han at en utøver har nytte av å ha kjennskap til kunnskapsområdene knyttet til de tre arenaene, og betingelsene for hvordan kunnskapen bygges (Dahl, 2019). Her berører Dahl noe av det jeg oppdaget da jeg sto i valget mellom å la låtene mine møte lytterne med det lydbildet jeg selv klarte å produsere, eller om jeg måtte i studio for å spille inn profesjonelt. Som utøver har jeg kjennskap nok til kunnskapsområdet som dreier seg om *det klingende musikkverket* at jeg kunne ta en veloverveid avgjørelse som gagnet låtene mine.

Don't Put Me on a Pedestal

Jeg starter med *Don't Put Me on a Pedestal*, og både snakker igjennom hvordan låten ble til, hva inspirasjonen var, og viser den uferdige innspillingen jeg har gjort i GarageBand. Jeg presiserer at låta skal ha en soul-sound, og spisser det ytterligere ved å nevne artisten Joss Stone, og det lydlandskapet hun befatter seg med. Jeg peker på de tradisjonelle band-instrumentene som er å høre i soul-sjangeren, gitar, bass, trommesett og piano, og ytrer ønske om en rytme som oppleves som «bakpå», litt tung, men samtidig drivende, slik at vokalen kan henge på etterslaget der den skal det, uten at man får en følelse av noe urytmisk eller uintensjonelt forsinket. En demoversjon blir spilt inn (qr-kode 12), der man kan høre de samme akkordene som fra GarageBand-innspillingen, de samme instrumentene, med unntak av gitar, og den samme koringen. Etter dette, tok jeg en pause fra studio, og lyttet til innspillingen vi hadde gjort, før jeg skulle tilbake og justere, legge til, eller ta bort, samt mikse og mastre låta. Det var viktig for meg å holde fast ved den originale idéen, eller det jeg mente låta hadde av iboende kvaliteter, at jeg ikke ble fanget av det Kruse definerer som *materialet* (Kruse, 2011), her den



Qr-kode 12:
*Don't Put Me on a
Pedestal, demo*

hørbare musikken. «Den kunstneriske idéen blir forlatt langs veien – skallet på egget blir alene selve egget, så å si. (Kruse, 2011, s. 43). I denne låta ble lydbilde raskt det jeg ønsket og hadde sett for meg. Grooven i låta, eller den rytmiske følelsen man får av å lytte til låta, stemmer godt overens med den litt tilbakelente, men samtidig drivende retningen låta går i, særlig med tanke på teksten, og den gode timen gjør at vokalen kan både henge etter, og være på slaget det den skal. For at lydbildet skulle være enda tydeligere i soul-landskapet, ønsket jeg å legge til gitar enkelte steder, samt endre hovedvokalen på siste refrenget for å unngå innføre variasjon i melodien som lytteren allerede har blitt presentert for flere ganger. Om dette skriver for eksempel Dahl at «Å balansere forventning og overraskelse er en viktig komponent i det estetiske uttrykket (...)» (Dahl, 2019, s. 32).

Da jeg jobbet med aktiv lytting og analyserte min egen låt, kom tanken om bevisst bruk av komposisjonsteknikker versus flow tilbake. Jeg så allikevel hvordan de utfylte hverandre og ledet meg mot samme løsning. Når jeg synger vokal inn i studio, er jeg nødt til å spisse fokuset og forsøke å komme i en form for flow som kan frigjøre stemmen på en måte som bidrar til at jeg kan formidle låtas innhold. Dahl skriver om at «(...) internett har utfordret denne fremføringsbaserte forestillingen om musikk gjennom å presentere et mye mer mekanisk og objektfokusert konsept av musikk (...)» (Dahl, 2019, s. 31). Konsekvensen av dette er at den innspilte musikken, i takt med den økte tilgjengeligheten til musikk og musikkinnspillingsressurser, har blitt stadig mer polert. Teknologien bidrar til et hav av muligheter innenfor lyddesign, og samtidig til et mer finpusset lydbilde. Man flytter gjerne på deler av det det man har spilt inn i studio, for eksempel en note det pitchen (hvor man treffer tonen) er litt for lav eller høy, eller trommeslaget kommer et millisekund for raskt. Dette er noe som gjør meg som sanger ekstra oppmerksom på min tekniske fremføring, og trekker meg samtidig bort fra formidlingen da jeg opplever det som mer utfordrende å komme i flow. Jeg opplevde særlig med *Don't Put Me on a Pedestal* at jeg brukte mange forsøk på å komme i flow, og raskt å falle tilbake til det tekniske fokuset. Jeg og Kenneth Eriksen hadde ikke jobbet sammen før i studio, noe som også opplevdes som en begrensning for å kunne komme i flow. Det var allikevel viktig for meg å holde fokus på formidlingen for å treffe lytteren, særlig med tanke på det mangfoldige, noe masseproduserte og polerte musikklandskapet som finnes digitalt i dag.

Da jeg vendte tilbake til låta igjen etter å ha jobbet flere lange økter med de fire andre låtene, opplevdes låta hel og autentisk, og det jeg hadde ønsket å justere på, trengte kun miksing og mastring. *Don't Put Me on a Pedestal* er nå kledd i den soul-aktige drakten den

fortjener. En kan særlig legge merke til at i andre verset, rett før refrenget, der jeg synger ordet *illusion*, har jeg også lagt på koring, som skal høres ut som det ordet illusjon betyr, altså noe som fremstår som fantastisk, men ikke er feilfritt allikevel. Koringen ligger på en fin treklang, akkorden D, men med en maj7 som forstyrrer litt den harmoniske treklengen og skaper en følelse av disharmoni. Dette ser jeg i lys av det Dahl skriver om en utøvers kompetanse, og nyttigheten av å kjenne til de ulike kunnskapsområdene i musikkverden (Dahl, 2019). Særlig nyttig må det kunne sies å være for en låtskriver som skal realisere sine musikalske idéer i samarbeid med andre.

Det videre arbeidet i studio ble strukturert så samme måte som med *Don't Put Me on a Pedestal*, der en demoversjon av de hver av de fire andre låtene ble laget etter tur, før vi tok en pause fra låta og distanserte oss fra den. Vi arbeidet med låtene i følgende rekkefølge: *Don't Put Me on a Pedestal*, *Caved Under Pressure*, *Si det*, *The Other Side of the Fence* og *Skrik*.

Caved Under Pressure

Caved Under Pressure ble arbeidet med som låt nummer to i studio. Umiddelbart etter at jeg hadde sunget igjennom låta med gitar som akkompanement, var det konsensus i studio, mellom meg og Kenneth Eriksen om at lydbildet skulle formidle en form for disharmoni som skulle speile teksten og den litt disharmoniske melodiske inngangen til de fleste av strofene i versene. I denne låta var lyddesign viktigere enn sjangertilhørighet da det viktigste for meg var å forsterke og underbygge den stemningen jeg mente lå i låta. Vi landet derfor på å gjøre denne innspillingen mer digital, det vil si at vi jobbet mer med programmering av lyder og effekter som kunne bidra til å sette den stemningen jeg ønsket. En kan legge særlig merke til at det i introen på låta, ligger en hvinende lyd over pianospillet, som blir sterkere og mer disharmonisk i det vi nærmer oss første vers. I tillegg kan man høre en lyd som kanskje kan uttrykke hvordan det kjennes å få litt frysninger på ryggen, visper på en cymbal. Fra andre halvdel av første verset, der teksten lyder *Turns out that it was all about what you could gain*, kan en også legge merke til at det er lagt inn en mer rytmisk komponent som både bidrar i det tonale lydbildet, men kanskje enda mer viktig, driver låta fremover og skaper en følelse av noe mer enn sorg eller vemod, men kanskje også noe bitterhet eller sinne. Etter å ha lyttet og fått avstand til demoversjonen, ønsket jeg å løfte refrenget enda mer, særlig utover i låta, for å



Qr-kode 13:
Caved Under Pressure,
demo

forsterke uttrykket av disse mangesidige og sammenflettede følelsene, nemlig gjennom å legge inn koring. Utover dette krevde låten, som de fire andre, miksing, der man justerer nivåene og plasseringene av de ulike lydelementene man har, og mastring som løfter låta til en lydteknisk kvalitet som kan kalles profesjonell.

Si det

Si det viste seg å bli den låta som var vanskeligst å forløse i studio. Jeg sang og spilte igjennom låta på piano og Kenneth Eriksen forsøkte seg så på å spille låta. Umiddelbart forsto jeg hvilket musikalske landskap jeg hadde formidlet. Han spilte låta som en ballade. *Si det* skal formidle den følelsen man har når man vet det er noe usagt, noe som ikke kommer til å gjøre en godt, men samtidig må sies. Låta skal formidle en kjærlighet som er i endring, motet til å gå inn i det nye, vemodet over det som har vært, og et hint om at noe godt også kan komme ut av det som sies. Lydbilde bør representere alt dette, både det som har vært harmonisk og det som skurrer eller ligger og ulmer. Men mitt pianospill hadde allerede preget det umiddelbare musikalske inntrykket Kenneth hadde fått, og jeg opplevde det som krevende å skulle kommunisere et lydbilde jeg bare hadde en fornemmelse av, men samtidig kjente godt hvordan opplevdes. Rønningen og Husebø har utviklet en modell for å belyse det de ser som tre ulike måter å forstå på, forståelsestrekanten (se figur 5) (Rønningen & Husebø, 2022).

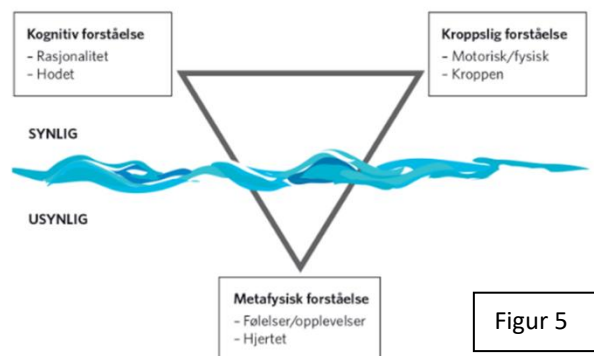
Denne modellen tar jeg i bruk i musikkdidaktikk på universitetet, og har fokus på viktigheten av å være bevisst på den usynlige forståelsen, den metafysiske, som tar for seg opplevelsesaspektet.

Samtidig belyser jeg, som også Rønningen og Husebø skriver om, sammenhengen

mellom de tre kategoriene, hvordan de opererer i relasjon til, og sammen med hverandre, og hvordan det hele menneskets forståelse må sees som ett (Rønningen & Husebø, 2022). I situasjonen med *Si det* sto mine ferdigheter på piano i veien for min formidling, hvilket påvirket Kenneths metafysiske forståelse for låta, som forankret seg kroppelig forståelse da han spilte den. Jeg forsøkte derfor å justere min formidling ved å bevege meg mer mot den kognitive forståelsen ved å forklare og fortelle, og løfte min egne metafysiske forståelse av



Qr-kode 14: *Si det*, demo



låta ut av det usynlige. Allikevel var det vanskelig for meg å gi han en ny metafysisk forståelse når jeg ikke evnet å formidle det jeg ønsket gjennom min kroppslige forståelse. Låta gjennomgikk mange utprøvinger, men landet i demoversjonen i et lydlandskap som for meg opplevdes for koselig. Låta trengte noe disharmonisk, noe som kunne formidle mer spenning i det som ikke ble sagt, men lå der allikevel og ville sies.

The Other Side of the Fence

Etter å ha slitt med *Si det*, og hvordan jeg kunne forløse låtas potensiale, var opplevelsen med formingen av *The Other Side of the Fence* mer på sporet. Jeg sang igjennom låta og akkompagnerte meg selv med gitar. Som med *Don't Put Me on a Pedestal* hadde jeg en følelse av hvilken retning jeg ønsket at låta skulle gå i med tanke på sjangertilhørighet og lydbilde, dog ikke like tydelig. Vi lekte oss litt innenfor en moderne, litt pop-et, up-tempo countrystil, og lette oss frem til ulike rytmiske mønstre som kunne speile lekenheten i teksten. *The Other Side of the Fence* formidler historien om en som velger bort en relasjon, men samtidig opprettholder sin egen selvtillit og en smule frekkhet. Det var litt vanskelig å finne riktig tempo i denne låta, da et for raskt tempo ga låta en for pop-ete stil, og et for rolig tempo bød på utfordringer med tanke på drivet i låta. Et for raskt tempo var også vanskelig å synge, og opplevdes som rushet. I demo-versjonen kan man høre hvordan introen og første verset ikke ligger helt i den litt avslappede country-sjangeren man kjenner, men fra første refrenget skjer det jeg ønsker. Vi får en følelse av avslappet driv, og et glimt av selvtillit og likegyldighet. Man kan legge merke til at bassen ikke lenger ligger og «pumper» på en og en tone på åttendels-slaget, men leker seg mer på både firedels- og åttendels-slaget samtidig som den leker seg med melodiske riff som spiller med og mot hovedvokalen. Samtidig ligger trommerytmen på en avslappet «fire flate», uten for mye basstromme eller ekstraslager. Dette skaper grunnlaget for å kunne videreutvikle det musikalske uttrykket jeg ønsket. Etter å ha lyttet til demoversjonen, var det klart for meg at bassen og trommene i refrenget måtte ivaretas, samtidig som gitar mangler for å dra låta enda mer inn i country-sjangeren.



Qr-kode 15: *The Other Side of the Fence*, demo

Skrik

Siste låt jeg jobbet med i studio er *Skrik*. Denne låta hadde jeg ventet på i lang tid, og selv om det musikalske temaet og de første strofene dukket opp på bilturen mellom åkrene, tok det fortsatt lang tid før denne modnet og ble videreutviklet. Den sto fast i *inspirasjonsfasen* (Sloboda, 1985). Etter å ha vært igjennom *utviklingsfasen* (Sloboda, 1985) med de fire andre låtene, og gjort mange oppdagelser underveis som hadde ført til økt kunnskap og kompetanse som låtskriver, ønsket jeg meg en femte låt som kunne slutte sirkelen for meg, der jeg kunne føle at jeg tok i bruk min nyervervede kunnskap. Jeg ønsket også at min musikalske identitet som ble presentert gjennom mine låter skulle føles bred nok, og samtidig helhetlig. Derfor manglet den siste låta som kunne by på noe annet enn de fire forrige. Ansvarstyngden som lå på den kommende femte låta var stor. Det kan sees i sammenheng med hvor lang tid det tok før låta ble ferdigutviklet. Flere idéer ble forkastet i forsøket på å utvikle både refrenget og versene, samt et brekk. Til slutt, når tiden holdt på å gå fra meg, gikk jeg tilbake til det første lydopptaket fra bilen der jeg synger igjennom refrenget med kun de to strofene som kom først, og verset som kom ganske umiddelbart etter. Brekket hadde jeg også et lydopptak av, det hadde kommet i bilen som vanlig, på vei hjem fra jobb. Jeg finner det interessant at den originale idéen var den jeg falt på som den beste løsningen i utviklingsfasen, og antar at det kan ha noe med kompetanseutviklingen min som låtskriver å gjøre. I de fire andre låtene, har jeg endret på enkelte melodilinjer og jobbet mer analytisk for å finne frem til den løsningen jeg ønsket, mens jeg i *Skrik*, den femte låten, som ble til en stund etter de andre var ferdigutviklet, var kom den ferdige melodien ganske umiddelbart. Unntaket var teksten. *Skrik* er til alle som har kjent på noe av det som beskrives i teksten og den forløste seg først når jeg plasserte det jeg ønsket å si, i relasjon til både mine egne erfaringer, men særlig to andres erfaringer som jeg har god kjennskap til. Det at denne låten også tar mindre utgangspunkt i egne opplevelser enn de andre fire, men kom mer som et bidrag til noen andre, ser jeg i også sammenheng med hvordan jeg opplever at min kompetanse som låtskriver har økt gjennom denne kunstneriske utviklingsprosessen. Samtidig opplever jeg alle låtene som likeverdige gode og autentiske, og opplever at de alle har levd opp til sitt potensiale.

I studio spilte jeg låten på piano og sang til. Jeg var opptatt av at mitt pianospill ikke skulle styre låta i retning av en ballade, for også her ønsket jeg at vi hadde fokus på lyddesign



og stemningsskaping, og var samtidig klar på at *Skrik* ikke var noen typisk ballade eller vise. Før Kenneth startet med å spille gjennom låta, snakket jeg om hva som var viktig for meg å formidle både med tekst og stemning og samtidig hva slags rytmisk mønster jeg hadde hørt for meg. Dette gjorde jeg nettopp for å unngå at han forankret sin opplevelse av låta gjennom kroppslige handlinger før jeg hadde kommunisert intensjonen med låta både lydlig (ved å spille og synge) og kognitivt (ved å forklare). Jeg presiserte særlig at jeg ønsker å tegne et lydlig bilde av viden og skriket. Raskt foreslo Kenneth noen endringer i akkordene jeg hadde valgt, og testet ut mange ulike varianter. Vi var samstemte om hva som ga gjenklang i teksten, og landet etter hvert på de man hører i demoversjonen, som er preget av mollakkorder i enda større grad enn det jeg i utgangspunktet hadde satt til sangen. En kan særlig legge merke til hvordan hovedvokalen går inn i en «aa-ing» mot slutten av sangen der teksten lyder *og vinden tar det med*. Her skal vokalen representere vinden som tar med skriket og alt det det innebærer. *Vinden tar det med og rømmer av gårde med det du sa. Vinden tar det med og gjemmer det såre av det du ga fra deg*. Her er tanken at man nærmest kan høre hvordan vinden både rømmer av gårde med, og gjemmer det du sa. Etter både assosiativ lytting med fokus på å oppleve låta, og særlig aktiv lytting med fokus på analysing av blant annet de musikalske grunnelementene i demo-versjonen ønsket jeg særlig å justere det som kan oppfattes som de kraftfulle og drivende stedene i låta enda mer, slik at refrenget, og samtidig skriket ble enda mer forløsende, drivende og samtidig hjertens ærlig.

Åttende oppdagelse: Min musikalske identitet i min egen musikk

««Si meg hvilken musikk du liker ...», og jeg skal *ikke* påstå hvem du er. Men fortell meg historiene om dine minner om musikk, hvilke artister og sjangrer du identifiserer deg med, så skal det bli tydeligere hvor du kommer fra og hører til, og hva du beveger deg i retning av og holder for viktig her i livet.» (Ruud, 2013, s. 17), skriver Ruud i sin innledning til boka *Musikk og identitet*.

Når jeg lyttet til demo-versjonene av låtene mine, ble det tydelig for meg hvor ulike de er når det gjelder sjangertilhørighet og uttrykksstil. To av låtene hadde jeg en klar formening om når det gjaldt sjanger, *Don't Put Me on a Pedestal* som befinner seg i soul-sjangeren og *The Other Side of the Fence* som ligger i country-sjangeren. De tre andre *Caved Under Pressure*, *Si det* og *Skrik*, hadde jeg en sterkere formening om hva gjaldt stemningsformidling i det musikalske uttrykket som la føringer for lyddesignet. De landet i henholdsvis moderne pop/EDM-landskapet, moderne pop/jazz og moderne pop. Ruud skriver

om hvordan den musikken du hører på i en særlig viktig periode i livet, for eksempel ungdomstiden eller andre markører som endring i livssituasjonen eller andre store begivenheter kan sette dype spor og bidra til en kroppslig hukommelse om markøren (Ruud, 2013). Videre skriver han: «Om vi samler historier som omhandler musikk knyttet til en spesiell fase i livet, kan det se ut som om musikken kan summere opp denne perioden i livet.» (Ruud, 2013, s. 204). Oppdagelsen om hvor ulike de musikalske uttrykkene ble reflektertes i minnene om mine musikalske preferanser i ulike faser av livet.

En særlig viktig fase av livet, når jeg flyttet for meg selv til Oslo, og neste år til London, begge steder for å studere musikk, teater og dans, lyttet jeg mye til soul og R&B, og noen av mine store favoritter var India Arie, Joss Stone og Erykah Badu. I denne perioden hendte det mye, både selvstedighetsskritt som ble tatt, karrierevalg og fremtidig jobbkurs ble lagt og viktige kjærlighetsforhold ble dannet. Det var nok også en tid der jeg følte meg både mestringssterk, attraktiv og fremadstormende. Det ressonerer godt i sangen *Don't Put Me on a Pedestal*, som tegner nettopp det bildet, men samtidig sier noe om hva mer som også finnes. Kanskje noen flere år i voksenlivet har vært med på å gjøre bildet mer komplekst enn det følte på den tiden.

Hva så er den sterke påvirkningen mot country-sjangeren? Jeg har ikke verken vokst opp i Nashville, eller har noen familiemedlemmer eller venner som har vært særlig opptatt av country. Det tok meg litt lenger tid å se forbindelsen jeg hadde til sjangeren, og hvor sterk innflytelse den faktisk har hatt på min musikalske identitet. Da jeg så tilbake på hvilke sanger jeg aller mest har spilt når jeg har akkompagnert meg selv, ble det klart for meg hvor mange singer-songwriters, særlig innen country-sjangeren jeg var inspirert av, og hvor mye jeg hadde vokalpreget til country-sjangeren under huden. Helt fra jeg var ganske ung har jeg befattet meg med sanger som gir meg som vokalist muligheten til å leke med fraseringer, og samtidig formidle tekst. Country-sjangeren er kjent for nettopp dette, og jeg erindrer sangere som Shania Twain og Unni Wilhelmsen fra min ungdomstid, og senere de store og de nye som for eksempel Lennon and Maisy som ble kjent gjennom den nyere TV-serien Nashville. Man kan argumentere for at selv om country-sjangeren ikke står frem som særlig pregende for en spesiell fase i livet, har den allikevel vært blitt en del av min musikalske grunnmur og identitet, da den har vært gjennomgående for meg som sanger. Dette har ikke nødvendig like mye med lyttepreferanse å gjøre, som det har med utøverpreferanse, for i tillegg til at låtene er tilgjengelige for en vokalist som skal akkompagnere seg selv, er mange av låtene i et

behagelig toneleie for meg som vokalist. I lys av dette vil jeg si faktorer som dette kan sees på som en inngang til identitetsskaping i musikk.

Både *Caved Under Pressure*, *Si det* og *Skrik* havnet i et lydlandskap som alle kan kategoriseres som ulike grener innenfor moderne pop. For å plassere dette i forhold til min musikalske identitet, vil jeg trekke frem min bakgrunn innenfor drama og teater. Fra å spille Annie som 10-åring i den lokale oppsetningen av musikalen Annie til utdanning innen musikalteater og senere drama- og teaterarbeid for unge, og sceneerfaring. Min interesse for, og erfaring med sceneopptredener og formidling, preger de tre nevnte låtene, og det musikalske uttrykket. I disse låtene ble dramaturgien og stemningsskaping det viktigste. Kruse skriver om dramaturgi knyttet til kunstnerens villedde intensjon, og snakker i den sammenheng om nytteverdien av å trekke seg ut av sitt eget verk for å betrakte det mer på avstand, for å kunne justere og endre i samsvar med intensjonen (Kruse, 2011). Man kan si at min musikalske identitet er like mye preget av skuespillerkunst som andre musikalske inntrykk, samtidig som det nok er mange andre påvirkningsfaktorer som har bidratt til å definere den musikalske identiteten min som kommer til uttrykk i de fem låtene. Ruud skriver blant annet om kultur, etnisitet, kjønnskultur, idoler, stedstilhørighet, tradisjoner og røtter, og knytter det til musikk og identitet (Ruud, 2013). Dette forteller noe om det komplekse landskapet i et menneskets liv som påvirker ens musikalske identitet.



Qr-kode 17: *Voyage of Discovery*, de ferdige låtene.

Reisens slutt – tilbakeblikk om oppdagelsene

Når jeg nå har kommet til oppdagelsesreisens slutt og vender blikket bakover på hele reisen under ett, ser jeg at jeg har oppdaget mye og fått med meg mange nye verktøy på veien. Samtidig ser jeg også hvor mye det kan gjenstå å oppdage, og at den samlede kompetanse jeg har ervervet på reisen, vil fungere som veivisere for min fortsatte oppdagelsesreise videre som komponist. Det finnes mange kjente sitater som sier noe om livslang læring, og hvordan en som føler seg utlært ofte er mindre intelligent enn én som føler at det er mye den ikke kan. Albert Einstein, Henry Ford, Mahatma Gandhi er noen av de som ofte siteres om dette. Enkelte sitater er omdiskutert som forfalsket, eller redigert, men mengden av ekte eller forfalskede sitater om dette, er interessant og forteller noe om den allmenne oppfatningen av livslang læring. Min erfaring gjennom denne oppdagelsesreisen er at jeg har både ervervet ny kunnskap og kompetanse som jeg erkjenner som nettopp det, samtidig som jeg erkjenner hvor mye jeg fortsatt kan ha igjen å oppdage i en fortsatt reise som komponist.

Mine åtte oppdagelser har kort oppsummert dreiet seg om hvordan og når jeg evner å skape og komme i flow, hva som gjør at en musikalsk idé blir skapt for meg, hvilke relevante kompetanser jeg allerede har for komponistrollen, hvordan jeg arbeidet med å forløse de musikalske idéene og kle de i riktig drakt, og hvordan jeg ser min musikalske identitet i mine fem låter. Jeg hadde utdanning og erfaring innenfor musikk før jeg startet denne reisen, og hadde kjennskap til flow-begrepet fra utøver-rollen, erfaring med arbeid som tar utgangspunkt i tanken om inntrykk/uttrykk fra mitt didaktiske virke, og hadde erfaring fra dans og drama som estetisk uttrykk. Med tanke på denne bakgrunnen, har mine oppdagelser for meg vært både overraskende og som forventet, om noe kan ha vært forventet.

Det som nok har overrasket meg mest i denne prosessen, har vært hvor stor betydning en liten ting som en lyd som kun dukker opp to steder i første refrenget av en låt har å si for hvor autentisk og fullstendig en låt (*Caved Under Pressure*) kan oppleves for meg som komponist, eller hvor feil grooven i en låt (*The Other Side of the Fence*) føles når den spilles én bpm for raskt, og i forlengelse av det, hvor stor og kompleks jobben er i nettopp den Kruse i sin modell (figur 3) kaller *produksjonsfasen* (Kruse, 2011). Samtidig har også *produksjonsfasen* bydd på muligheter som har tatt meg tilbake til *konstruksjonsfasen*, for så å fortsette i *produksjonsfasen* (Kruse, 2011). Jeg kan derfor ikke si at Kruses modell, som er et bilde på hvordan et verk blir til og lever videre, kan representere min prosess i sin komplekse helhet. Ross-modellen (figur 2) om impuls og lek (Austring & Sørensen, 2006), er også et

bilde på noe av det jeg opplevde i denne prosessen, da den tar høyde hvordan kreativitet, fantasi, materialet og mediet virker på hverandre i en skapende prosess, men samtidig beskriver den ikke den progresjonen jeg opplevde i prosessen fra idé til ferdig produkt. Jeg opplever prosessen som både sirkulær og lineær på den måten at det nye i musikken både tar musikken fremover, men samtidig virker tilbake på det som allerede er, noe som igjen kan virke frem på det nye eller kommende. Malcolm Ross beskriver nettopp dette i en annen modell (figur 5) som beskriver

«dialektikken i den skabende proces»

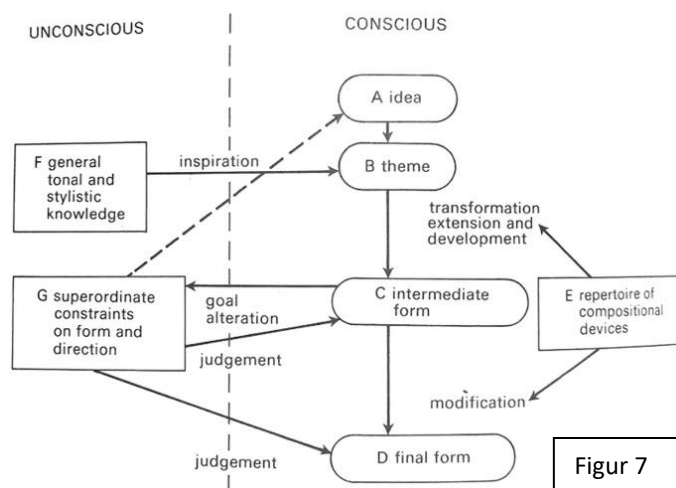
(Austring & Sørensen, 2006, s. 149). Denne modellen vil jeg si beskriver prosessen min veldig godt på generelt grunnlag, men kan allikevel tilføres noe, da den ikke er knyttet til noen estetisk uttryksform.



Figur 6

Sloboda har utviklet en modell (figur 6) han kaller Diagram of typical compositional resources and processes.» (Sloboda, 1985, s. 118).

Denne modellen opplever jeg at tilfører noe viktig til den foregående modellen jeg har referert til, da denne tar for seg hvordan et musikalsk verk blir skapt, fra idé til ferdig produkt, men Sloboda understreker at denne kun er ment som



Figur 7

en modell for å kategorisere noen av funnene hans i arbeidet med boka «The Musical Mind» og at en helhetlig forklarende modell måtte vært gjennomskiktig og beskrivende med tanke på hva de ulike boksene inneholdt utover det han beskriver (Sloboda, 1985). Denne modellen ser jeg allikevel på som beskrivende for en del av mine erfaringer i komposisjonsprosessene jeg har vært igjennom, som har bydd på de ulike oppdagelsene jeg har trukket frem og reflektert over. Modellen skiller på det Sloboda mener å ha sett at komponister kan gjøre rede for ganske klart og enkelt, og det de ikke like enkelt kan formidle, *unconscious* og *conscious* (Sloboda, 1985). Den beskriver hvordan et tema (B) som gjerne springer ut fra «intet», baserer seg på komponistens generelle kunnskap om tematisk kunnskap, hvordan temaet blir videreutviklet ved input fra komponistens kompositoriske teknikker (E), målt opp mot det overordnede målet med musikken (G), og ferdigstilt til en endelig form (D) (Sloboda, 1985).

Modellen tar også høyde for at en idé også kan springe ut fra kunstnerens tanker om en overordnet musikalsk intensjon og retning, før det musikalske temaet springer ut (Sloboda, 1985). Med for eksempel *Don't Put Me on a Pedestal*, som jeg i stor grad har reflektert over tidligere, kan jeg kjenne igjen prosessen i modellen, fra temaet (B) som dukket opp i bilen, via den midlertidige formen (C) som ble til ved hjelp av komposisjonsteknikker (E) samt en stadig sjekk innom min intensjon med låta hva gjaldt sjanger og tekstformidling (G), til det ferdige resultatet (D). Her kan man på en side også si at all den tiden jeg brukte i studio på å forme, reforme og detaljforme låta, er en del av det Sloboda peker på som midlertidig form (C) med Kenneth Eriksens kunnskaper koblet inn sammen med mine (E), samtidig som det oppleves som en minimering av den skapende prosessen som foregår fra jeg skaper et tema til låta er ferdig, men ikke ferdigarrangert. Derfor vil jeg si at Kruses *produksjonsfase* kunne vært enda et bidrag mot å skape en helhetlig modell for det jeg opplever som min skapende prosess.

Min første oppdagelse om flow har også gitt meg muligheten til å reflektere over bruken av flow-begrepet for komponister. Flow er blitt et velkjent begrep innen mange fagområder, i academia og i det allmenne. Flow bruker nærmest om alt som kan kjennes ut som en følelse av å bli oppslukt i en aktivitet, fra å improvisere i frijazz til å forsvinne inn i et spennende spill eller en god bok (Andersen & Hanssen, 2012). Man kan kanskje si at det går litt inflasjon i begrepet, og det kan være fristende å avstå fra å knytte det til en forskningsprosess. For meg har begrepet vært relevant og beskrivende særlig for den initielle fasen i skaperprosessen min, der det jeg opplever som et spontant musikalsk uttrykk med bakgrunn i et inntrykk, blir til. Flow kan også beskrive de øyeblikkene hvor ting «faller på plass», der en akkordvending føles riktig, og igjen gir driv til å arbeide videre med en følelse av mestring og glede som gir energi i arbeidet. Men kan man da si at det er nettopp det flow er i de øyeblikkene? Kan man forklare det noen kaller et fenomen, flow, med mestring og energi? I denne forskningsprosessen med kunstnerisk skapende arbeid har det ikke nødvendigvis å definere flow annerledes for å oppdage det jeg oppdaget. At jeg opplever meg selv som i flow i den initielle fasen av skaperprosessen, for så å gradvis koble mer og mer bevisst på mine kunnskaper om musikkomposisjoner, har jeg erfart i alle fem låtene, hvorvidt jeg kaller det flow, eller mestring, glede og driv.

I mine refleksjoner over oppdagelsene mine har jeg flere steder trukket inn min didaktiske erfaring og kompetanse, særlig med tanke på mine forkunnskaper. Relasjonen til

undervisning på universitetet, der jeg underviser i musikk og musikkdidaktikk, har blitt tydeligere for meg gjennom dette arbeidet, både med tanke på hvilken kompetanse jeg hadde med meg inn i oppdagelsesreisen, og med tanke på hva jeg kan ta med meg tilbake i min undervisning. Hanken og Johansen skriver om musikkdidaktikk at «(...) det er den enkelte musikkpedagog som ut fra den aktuelle situasjonen *selv* må foreta vurderinger og valg og kunne begrunne disse.» (Hanken & Johansen, 2021, s. 24). Som musikkpedagog og didaktiker vil det være en stor fordel for meg å kunne bruke min nyervervede kompetanse som komponist i min undervisning. Dette er relevant for alle skapende prosesser, og gagnar mine studenter på både grunnskolelærerutdanningen, praktisk-pedagogisk utdanning, barnehagelærerutdanningen og årsstudium. Sistnevnte studenter har for eksempel hver høst et studio-prosjekt der de arrangerer, øver inn og forbereder bandlåter til innspilling i studio, barnehagelærerstudentene har prosjektuke hver høst med skapende arbeid, og musikklererstudentene arbeider blant annet med læreplanens kjerneelement *lage musikk*. Med min nyervervede forankrede dybdekunnskap om komponering, vil jeg tro at jeg vil kunne veilede og legge til rette for studentenes skapende prosesser på en enda bedre måte. Videre vil dette arbeidet være særlig interessant for andre som skal på samme reise, eller andre som begir seg ut på en skaperprosess, stor eller liten.

Med tanke på eventuelle videre forskningsmuligheter, ville det være interessant å utvikle musikk innen bestemte sjangre, for å se om det begrenset eller forsterket de umiddelbare øyeblikkelige musikalske idéene som blir skapt. Jeg ville også vært nysgjerrig på hva som hadde hendt med låtenes arrangement om jeg kun hadde sunget de for de som samarbeider med meg om å spille inn og mikse låten i studio, versus å spille de på gitar eller piano. Dette arbeidet har tent en ny gnist i meg når det kommer til videre forskning og kunstnerisk arbeid.

Referanser

- Andersen, F., & Hanssen, N. (2012). *Flow i hverdagen - navigasjon mellom stress, kaos og kjedsomhet*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Austring, B., & Sørensen, M. (2006). *Æstetik og læring*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Bakker, A. B. (2005). Flow among music teachers and their students: The crossover of peak experiences. *Journal of Vocational Behavior*, 26-44.
- Candy, L. (2006, 1 1). *research: practice-based research*. Hentet fra creativityandcognition.com
- Chang, H. (2008). *Autoethnography as method*. Left Coat Press.
- Christophersen, C. (2010). Forskningsetiske refleksjoner. *Flyt og form, forskningstekster fra det musikkpedagogiske fagfeltet*, 151-165.
- Csikszentmihályi, M. (2014). *Flow and the Foundations of Positive Psychology : The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi*. Springer Netherlands.
- Dahl, P. (2019). *Utøverkunnskap*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Espeland, M. (2007). *Compositional process as discourse and interaction : a study of small group music composition processes in a school context*. Hentet fra HVL Open: <https://hvlopen.brage.unit.no/hvlopen-xmlui/handle/11250/152081>
- Hanken, I., & Johansen, G. (2021). *Musikkundervisningens didaktikk*. Oslo: Cappelen Damm.
- Harland, T. (2003). Vygotsky's Zone of Proximal Development and Problem-based Learning: Linking a theoretical concept with practice through action research. *Teaching in Higher Education*, 262-272.
- Holter, S. W. (2020, 11 10). *Komponist*. Hentet fra Store norske leksikon: <https://snl.no/komponist>
- Høgskulen på Vestlandet. (2022). *MACREL-OPG Masteroppgave 2022/2023*. Hentet fra Høgskulen på Vestlandet: <https://www.hvl.no/studier/studieprogram/emne/macrel->

opg

Karlsen, K., & Bjørnstad (red.), G. (2019). *Skaperglede, engasjement og utforskertrang*. Oslo: Universitetsforlaget.

Kitchen, J., Berry, A., Bullock, S., Crowe, A., Taylor, M., Guðjónsdóttir, H., & Thomas, L. (2020). *International Handbook of Self-Study of Teaching and Teacher Education Practices*. Springer.

Kruse, B. (2011). *Den tenkende kunstner*. Bergen: Fagbokforlaget.

Malterud, N. (2012). Kunstnerisk utviklingsarbeid - nødvendig og utfordrende. *Nordic Journal of Art and Research*, 57-68.

May, R. (1975). *Mot til å skape*. Oslo: Aventura Forlag.

Runswick, D. (1992). *Rock, jazz and pop arranging*. Faber & Faber Ltd.

Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget.

Rønningen, A., & Husebø, Ø. (2022). *Kulturforståelse i musikkfaget*. Oslo: Cappelen Damm.

Sloboda, J. A. (1985). *The Musical Mind*. Oxford: Oxford Science Publications.

Smith, H., & Dean, R. (2009). *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh University Press.

Tan, L., & Sin, H. (2021). Flow research in music contexts: A systematic literature review. *Musicae Scientiae*, 399-428.

Tjora, A. (2013). *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*. Oslo: Gyldendal Akademisk.

Utdanningsdirektoratet. (2006). *Utdanningsdirektoratet*. Hentet fra [udir.no](https://www.udir.no):
<https://www.udir.no/kl06/mus1-01#>

Utdanningsdirektoratet. (2020). *Utdanningsdirektoratet*. Hentet fra
<https://www.udir.no/lk20/mus01-02/om-faget/kjerneelementer>

Varkøy, Ø. (2021). *Musikkteori og arrangering*. Oslo: Universitetsforlaget.

Williams, K., & Williams, J. (2016). *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*.
Cambridge University Press.

Windsor, L., & Bézenac, C. (2012). Music and affordances. *Sage Journals*, 102-120.

Woitek, K. (2020). Creative inquiry: Exploring teacher researcher self-reflexivity through
arts-based self-study. *Journal of Education*, 58-75.

Østern, T. P. (2017). Å forske med kunsten. *Journal for Research in Arts and Sports
Education*, 7-27.

Vedlegg 1: tekstene og blekkene

Don't Put Me on a Pedestal

*Hey, you. I know that you think I'm all you need now
Saying that I am beautiful and all about me's what you want
Oh, I 'precciate the flattering attention
But you need to see there's more than just a perfect picture to me*

*So don't you put me on a pedestal
See me for me, I'm about to fall
Cause I have been trying to live up to your expectations of me
And I have been trying to let you see more than a fraction of me
So don't you put me on a pedestal*

*If you wanna see us taking this further
You need to show me that you love me as a woman, no confusion
Cause I need a man who sees beyond the surface
A man who understands I'm more than an illusion
An illusion*

*So don't you put me on a pedestal
See me for me, ...*

*I tried hard to be what you wanted
Playing the part that's in your head
It's not enough for me it's not who I am
I'm more than that*

So don't you put me on a pedestal

Don't you put me....

Caved Under Pressure

*I never thought it could have come to this
I trusted you enough to let you in
Turns out, that it was all about what you could gain
Seems like, everything I gave you was in vain, was in vain*

*'cause you caved
You caved under pressure
When I needed you the most
You caved
You caved under pressure
And now, what we had is lost
You caved*

*In the beginning you were always by my side
(But) I didn't know that you were just along for the ride
Time went by, and I was there for you when things got rough
But you failed when the tables turned, and you were up*

*'cause you caved
You caved under pressure
When I needed you the most
You caved
You caved under pressure
And now, what we had is lost
You caved
Now I'm broken left behind...
You caved
And I want you off my mind*

You caved...

Si det

Du, du som er nær meg nå

Du som jeg elsker så

Jeg kjenner deg og dine tanker

Vi, vi deler alt om alt

Ingenting ufortalt

Sånn har vi alltid hatt det

Men nå holder du tilbake

Du som alltid har noe å si

Si det, si at du ikke vil ha meg

Si det, si det så du ikke bedrar meg

Si det, si at du ikke vil ha meg

Si det, si det for da kan jeg gå fra deg

Jeg vil ikke tåle det

Å måtte stå ut med det

Det som er uunngåelig

Bli, vær hos meg, bli her nå

Inntil meg, elsk meg, og

hold meg, la det vare lenger

For nå holder du tilbake

Du som alltid har noe å si

Si det...

Trenger ikke tomme ord

Si det som jeg alt forstår

Trenger ikke dvele ved

For det vi hadde har vi med

Jeg vil ikke vente mer...

Så jeg må si det

Jeg sier at nå kan du gå fra meg

Du trenger ikke si det

Du vet jo at jeg fortsatt vil ha deg

Men jeg må si det

Jeg sier at nå kan du gå fra meg

Si det, si det, si det...

Other Side of the Fence

*I see you looking around
Scattering other places, other faces
Seems like you think you found
Someone to keep for later, just in case you
Don't find another on the other side of the fence*

*If you think you'll do better
Be my guest
If you think you'll do better
Let's give it a rest
I'll find another someone
Looking my way
So, if you think you'll do better
Be my guest
You don't make me happy anyway*

*We were nothing but friends
When you showed up and told me
You were lonely
And was I thinkin' of you
Like you were thinkin' of me, could it just be
that we found each other, and there is no other,
but your eyes are looking to the other side of the fence*

So if you think you'll do better...

Yeah, if you think you'll do better...

Skrik

Ååh... ser du veien som tar deg hjem
Ååh... vet du hvordan du skal komme hjem
Når tankene blir for mange
Og tunge å bære på
Og det kjennes som alle andre
Har kortere vei å gå
Ååh...

Skrik, bare skrik
Få det ut, bare la det runge
Skrik, bare skrik
Rop det ut et sted, og vinden tar det med

Ååh... har du et sted du kan være nå
Ååh... stedet der ingen kan høre på
Når føttene mister feste
Og hendene mister tak
Når hodet er fullt av tåke
Og kroppen din kjennes svak
igjen

Skrik, bare skrik
Få det ut, bare la det runge
Skrik, bare skrik
Rop det ut et sted, og vinden tar det med
og rømmer
av gårde med det du sa
Vinden tar det med og gjemmer
det såre av det du ga fra deg

Skrik, bare skrik...

Liste over figurer

Figur 1: Figur lånt fra Wikipedia. Doi:

https://en.wikipedia.org/wiki/Zone_of_proximal_development

Figur 2: «Model 19. *Malcolm Ross' model for undervisning i kunstfagene*» (Austring & Sørensen, 2006, s. 155)

Figur 3: «Figur 5 Et verks «livssyklus»» (Kruse, 2011, s. 26)

Figur 4: Inntrykk/uttrykk. Egen modell inspirert av kollega Øyvind Husebø, tillatelse gitt.

Figur 5: «Figur 3.1 Forståelsestrekanten» (Rønningen & Husebø, 2022, s. 58)

Figur 6: «Model 18. *Malcolm Ross' oppfattelse af dialektikken i den skabende proces*» (Austring & Sørensen, 2006, s. 149)

Figur 7: «Fig.4.1. Diagram of typical compositional resources and processes.» (Sloboda, 1985, s. 118)