

Improvisasjon og kreative prosesser i norsk metall

Håvard A. Hasselgård



Masteroppgave i musikkvitenskap
Institutt for musikkvitenskap

UNIVERSITETET I OSLO
Vår 2022

Innhold

Del 1

1.1 Innledning	4
1.1.1 Innledning og problemstilling	4
1.1.2 Metodisk bakgrunn for prosjektet	6
1.1.3 Teoretisk bakgrunn for prosjektet, samt gjennomgang av litteratur	7
1.1.4 Ethiske spørsmål og personvern	10
1.1.5 Oppgavens struktur	11
1.2 Metodologi	12
1.2.1 Valg av fremgangsmåte i undersøkelsen	12
1.2.2 Semi-strukturerte kvalitative intervjuer	13
1.2.3 Kildemateriale og litteratur til forberedelse av intervjuer	16
1.2.4 Å forske innen eget miljø	16
1.2.5 Intrumenter og låtskrivere	17
1.3 Historisk og teoretisk bakgrunn	18
1.3.1 Sjanger, tradisjon og intervjuobjekter	18
1.3.2 Teoretisk grunnlag	20

Del 2

2.1 Funn	25
2.1.1 Carl-Michael Eide	25
2.1.2 Idar Burheim	28
2.1.3 Sina Winter	31
2.1.4 Kathrine Shepard	34

2.2 Analyse	36
2.2.1 Analyse av innsamlet data	36
2.2.2 Begreper	38
2.3 Diskusjon basert på intervjuer og teori	40
2.3.1 Improvisasjon og komposisjon: Hva er forskjellen?	40
2.3.2 Improvisasjon under konsert	49
2.3.3 Jamming	56
2.3.4 Noodling	64
Del 3	
3.1 Avslutning	68
3.1.1 Oppsummering	68
3.1.2 Konklusjon	72
3.2 Litteraturliste	78
Appendix	
Appendix 1 - Intervju med Carl-Michael "Calle" Eide	81
Appendix 2 - Intervju med Idar Burheim	99
Appendix 3 - Intervju med Sina Winter	121
Appendix 4 - Intervju med Kathrine Shepard	132
Appendix 5 - Samtykkeerklæring	141

Del 1

1.1 Innledning

1.1.1 Innledning og problemstilling

Våren 2021 utlyste Kulturrådet et program med mål om å dyrke fram mer forskning på skapende praksiser i norsk musikk, som en del av Norsk kulturfonds “forskningsinnsats for langsiktig og grunnleggende kunnskapsdannelse om kultursektoren.” (Kulturrådet, 2021). Programmet anerkjenner på mange måter at skapende praksiser innen musikkfeltet har endret seg betraktelig over tid, og at det er behov for en bredere kartlegging av hvordan musikken faktisk lages i dag, på tvers av mange sjangre og tradisjoner. I forsøk på å fremheve viktigheten og relevansen av innsikt i skapende praksiser i musikklivet i Norge i dag, tar mitt prosjekt utgangspunkt i norsk metall og særlig bruken av improvisasjon i denne musikken. Det finnes relativt lite forskning på skapende praksiser knyttet til metall, selv om metallsjangeren innehar noen av Norges mest kjente artister internasjonalt, og er en viktig del av norsk kultur. I og med min erfaring fra metallsjangeren—der mitt nyeste prosjekt innebærer å improvisere metall live for publikum—har jeg ikke kun teoretisk, men også utøvende kompetanse i musikken som undersøkes i oppgaven. Forskning på denne sjangeren og prosesser knyttet til improvisasjon vil gi resultater av potensiell interesse og konsekvenser for forskning langt utover omfanget av denne oppgaven.

Gjennom flere band og prosjekter i sjangeren har jeg alltid funnet improvisasjon som en viktig del av den kreative prosessen bak den ferdige musikken, men også i utøvelsen av den: Fra å improvisere frem et parti i en sang under låtskriving, til å improvisere fritt på scenen. Da jeg selv startet et prosjekt med fri improvisasjon som hovedfokus, ble jeg motivert til å gjøre en kartlegging av området, og undersøke hvem som hadde gjort noe lignende før, og hvordan andre artister forholdt seg til improvisasjon. Finnes det andre

som improviserer fritt på scenen? Improviserer store artister i studio for å lage ny musikk? Forholder artistene seg i så fall aktivt til improvisasjon som et verktøy de kan ta frem i skapningsprosessen, eller er det en naturlig trang til å improvisere? Grunnene til å improvisere kan være mange, og bruken av improvisasjon kan være mer utbredt enn tradisjonelt forstått. Med denne oppgaven undersøker jeg hvordan et knippe prominente artister innen metallsjangeren forholder seg til improvisasjon under skapelsen og utøvelsen av sin musikk. Ved hjelp av kvalitative intervjuer og kritisk analyse danner prosjektet et nytt bilde av en hittil lite undersøkt side av skapende prosesser i norsk metall.

Prosjektet omfatter en undersøkelse blant sentrale artister innenfor norsk metall, med fokus på improvisasjon og hvilken rolle dette har i skapende praksis og utøvelse av metallmusikk. Ved å undersøke forskjellige artisters forhold til improvisasjon har jeg kartlagt ulike fremgangsmåter i skapningen og utøvelsen av norsk metall. Ved å belyse dette hittil lite undersøkte området innen norsk musikk, vil prosjektet gi innsikt i hvordan viktige artister opererer kunstnerisk. I og med at Norge er et ledende land i metall-sjangeren vil også prosjektet være av potensiell interesse og betydning for forståelsen av sjangeren og dens utvikling internasjonalt. Studien vil bidra med ny innsikt i bruken av improvisasjon i kreative prosesser i bredere kontekst, og har potensial til å utvide forståelsen av improvisasjon som praksis også utover metallsjangeren.

Problemstilling er da altså slik:

Hvilken rolle har improvisasjon i norsk metall, og hvordan brukes improvisasjon av artistene i låtskrivingsprosess og under fremføring på konserter?

Improvisasjon i metall er et tema som har fått lite oppmerksomhet i forskningen, mens improvisasjon innen mange andre sjangere har vært gjenstand for en rekke forskjellige tilnærminger. Tidligere forskning på improvisasjon vil utgjøre viktige kilder for prosjektet. Boka "Jazz on the Line: Improvisation in Practice" presenterer resultater fra et prosjekt

fullført i mai 2020 av Petter Frost Fadnes ved Universitetet i Stavanger, og tar for seg improvisasjon i jazz og hvordan musikere «think and act when negotiating improvisational frameworks» (UiS, 2020). Improvisasjonspraksis i jazz kan tilsynelatende virke veldig annerledes fra den i metall, men det er likevel mange fellestrekk som gir et godt grunnlag for å utvikle teoretiske tilnæringsmåter som er relevant innen metall. Videre foregår det i skrivende stund et kunstnerisk utviklingsprosjekt ved Norges musikkhøgskole med avslutning i 2022, ledet av Ellen Kristine Ugelvik, med deltagerne Jennifer Elizabeth Torrence, Lisa Streich og Laurence Crane, med tittel “Performing Precarity”. I prosjektbeskrivelsen står det: «Prosjektets fremførelser søker musikalsk mening i det ustabile og stiller spørsmålet: Hvordan kan det ustabile forstås som en positiv kvalitet i musikalsk oppføringspraksis?» (NMH, 2021) Jeg vil påstå at improvisasjon utfyller en lignende rolle i metall, og at det ustabile er en viktig meningsskapende faktor i musikalske praksiser i sjangeren. Mitt prosjekt vil kunne vise til hvordan utøvere i metall-sjangeren søker det ustabile gjennom improvisasjon, og betydning av slike praksiser for utøveren og lytteren.

1.1.2 Metodisk bakgrunn for prosjektet

Datainnsamling har bestått av to parallelle aktiviteter: (1) En serie semistrukturerte intervjuer med relevante artister, og (2) resultatene fra en litteraturstudie. Gjennom serien av semistrukturerte intervjuer stilte jeg de sentrale artistene spørsmål rundt deres arbeid, intensjoner, skapende praksiser og deres bruk av improvisasjon. Disse intervjuene foregikk ansikt til ansikt eller over internett, etter å ha sikret de nødvendige etiske godkjenninger og samtykkeavtaler fra Norsk senter for forskningsdata (NSD), og ved å bruke en intervjuguide konstruert for studiet. Intervjuene har blitt tatt opp, transkribert, og lagret i henhold til UiOs datasikkerhet- og GDPR-retningslinjer.

Samtidig har jeg gjennomført en kritisk gjennomgang av litteratur i to deler. Først undersøkte jeg de tilgjengelige sekundærkildene rundt arbeidet til de relevante artistene (utgitte intervjuer, artikler og anmeldelser) som forberedelse til intervjuene. Siden, og mer tungtveiende, undersøkte jeg eksisterende forskningslitteratur rundt improvisasjon som et konsept i nyere studier.

Kvalitative intervjuer med relevante artister har altså en sentralt rolle i prosjektet. Målet var å intervju 4–6 fremstående artister som forholder seg til improvisasjon på forskjellige måter og representerer ulike tilnærminger til kreative prosesser i sitt arbeid. Ved å benytte denne metoden fikk jeg, i tillegg til å få samlet data om artistenes bruk av improvisasjon, samlet perspektiver og tanker om hva improvisasjon betyr for dem. Å forstå de skapende prosessene musikerne tar del i kan lede til ny teoretisk innsikt. Hazel Smith og Roger T. Dean argumenterer for at kreativt arbeid i seg selv er en form for forskning, men også at «the creative practice – the training and specialised knowledge that creative practitioners have and the processes they engage in when they are making art – can lead to specialised research insights which can then be generalised and written up as research» (Smith and Dean, 2009, s. 5).

Valget av intervjuobjekter ble til en viss grad farget av deres antatte forhold til improvisasjon. Da jeg ønsker flere perspektiver rundt improvisasjon, var det naturlig å oppsøke artister som har forskjellige forhold til improvisasjon, og som inkorporerer det på ulike måter i sitt arbeid. Samtidig ville det vise seg at det er fellestrekk i skapende prosesser på tvers av stilart og forståelse av hva improvisasjon er.

1.1.3 Teoretisk bakgrunn for prosjektet

Intervjuene danner utgangspunktet for en teoretisk og vitenskapelig analyse av betydningen av improvisasjon i metall, både i form av bedre forståelse av det kreative arbeidet i seg selv og resultatene av dette, men også med tanke på hva dette kan bidra med av innsikt i en utvidet forståelse av improvisasjon i bredere forstand.

Som utøvende metalmusiker har jeg selv bevisst og ubevisst inkorporert ulike tilnærminger til improvisasjon i komposisjon og utøving av musikk. Gjennom erfaring har det blitt klart for meg at musikere, komponister og låtskrivere innen metallsjangeren forholder seg til improvisasjon på svært forskjellige måter. Eksempelvis er det stor forskjell på et band der én person komponerer ferdig all musikken (basert på noe bruk av improvisasjon og intuisjon i skriveprosessen), der de andre medlemmene lærer seg

sin stemme og spiller den så nært originalen som mulig, og et band der det er stor frihet blant medlemmene til å improvisere og utfolde seg fritt i en fremføringssituasjon. Men det er ikke tidligere gjort nærmere undersøkelser på hvordan disse prosessene og bruken av improvisasjon skjer i praksis.

Mens disse ulike tilnærmingene til improvisasjon i skapende prosesser fremstår som svært forskjellige, er de likevel beslektet, og det blir ofte et definisjonsspørsmål.

Nicholas Cook beskriver skillet slik:

This is no black-and-white distinction: there are compositional elements in improvisations and improvisational elements in compositions. But in terms of process the difference is categorical: if you improvise off-line then that is composition, if you compose on-line then that is improvisation. (Cook, 2007, s.334)

Ved å bruke Cooks begrep om «on-line/off-line» om prosessen kan man skille mellom artister som bruker improvisatoriske grep for å skrive musikk, og de som improviserer aktivt på scenen. Det vil allikevel være gråsoner og anledning til å problematisere begrepet ytterligere der musikere for eksempel improviserer «on-line» i en øvingssituasjon, og senere drar inn elementer av det improviserte i en komposisjon. Slike eksempler vil være av stor relevans for undersøkelsen.

Lewis og Piekut trekker frem tropen om at improvisatøren er mer interessert i den musikalske prosessen enn produktet hen fremlegger for publikum. De viser til sosiologen Alan Durant som i en artikkel fra 1989 skriver at eksperimentell improvisert musikk på 1960-tallet «foregrounds — in its practice as well as in its name — the relationship between the product of performance (the musical 'text') and the process through which that product comes into being.» (Lewis & Piekut 2016, s. 4). Videre kommenterer forfatterne at:

Particularly in music, it is frequently asserted that improvisers are more interested in the process of creation than in its products. In the influential formulation of Ted Gioia, this renders artistic improvisation (and jazz improvisation in particular) an “imperfect” art, governed by an “aesthetic of imperfection.” (ibid.)

Her er altså produktet (den musikalske teksten) og prosessen det blir til gjennom klart adskilt. Estetikken styres av improvisasjon, fremfor å være et produkt av intensjonen om å gjengi et forhåndsdefinert verk. Det kan likevel diskuteres om musikerne fokuserer mer på den skapende prosessen enn resultatet under improvisasjon. Samtidig viser Even Ruud til den amerikanske jazzforskeren Ingrid Monson og skriver at:

Innenfor den estetikken som er sentral for denne improviserte jazzen, er betegnelser som “groove” og “swing” sentrale. Når musikerne skal oversette slike prosesser i ord, gripes det ofte til metaforer som “gjensidig følelse av å komme overens”, “gå arm i arm”, “en følelse av at tiden i seg selv er behagelig”. Denne estetiske opplevelsen av å dele noe mellom seg, en eufori som oppstår gjennom samspillet. For lytterne er det gleden ved å dele denne opplevelsen som stadig bringer dem tilbake til denne sjangeren. (Ruud, 2016, s. 266-267)

Det er altså opplevelsen av å være vitne til prosessen av mellommenneskelige og emosjonelle responser som fører til en «eufori» som er tiltalende for publikum, kanskje i motsetning til den tradisjonelle forståelsen av en musikalsk tekst eller et «verk», altså det Durant regner som produktet. Produktet i improvisert musikk kan altså være mer enn kun tonene man hører – man hører også en prosess i utvikling. Her kan det trekkes linjer til prosessene som foregår i komponert musikk, der eneste forskjell er at disse prosessene er planlagte i større grad. Det at den improviserte prosessen er mer eller mindre uplanlagt, kan potensielt legge et spenningsmoment til lytteropplevelsen.

Begrepet «improvisasjon» forstås på forskjellige måter i kontekst av forskjellige sjangre, ulike tilnærminger til kreative prosesser, og i lys av ulike metodologiske og til dels filosofiske tilnærminger og diskurser. Men, selv om bruken av improvisasjon er utbredt i metall, er det ikke tidligere forsket på dette. De ovennevnte perspektivene på

improvisasjon vil bli diskutert og vinklet mot metallsjangeren i teoridelen av mitt prosjekt, og vil bli trukket frem som ideer i samtale med de relevante intervjuobjektene.

Av artister som representerer forskjellige ender av improvisasjons-skalaen og som ble invitert til å delta i intervjuer, er blant annet Ihsahn. Albumet «Das Seelenbrechen» inneholder partier som ble improvisert under studioopptak (Bansal, 2013). Selv om Ihsahn ikke var tilgjengelig, har jeg nytt godt av tidligere intervjuer der han har diskutert nettopp denne utgivelsen. Andre aktuelle artister var det progressive metallbandet Azusa, «black jazz»-pionerene Shining, black metal-legendene 1349, Enslaved, Ved Buens Ende, med flere. Et kriterium er at artistene er aktive låtskrivere i dag, slik at undersøkelsen gir et innblikk i aktuelle tilnæringsmåter og trender. Men et historisk blikk på temaet har også bidratt til å gi en pekepinn på hvordan kreative prosesser knyttet til improvisasjon i metall har utviklet seg over tid.

1.1.4 Ethiske spørsmål og personvern

På et felt med overvekt av mannlige utøvere er det viktig å sette fokus på sentrale kvinnelige utøvere og komponister. I valget av intervjuobjekter er jeg bevisst den store prosentandelen menn innen sjangeren, og trekker inn kvinnelige musikere der det er mulig.

UiO har grundige retningslinjer for personvern og behandling av persondata, som jeg har fulgt gjennom hele prosjektet. Disse retningslinjene er laget spesifikt for å beskytte rettighetene til deltagere i forskningsprosjekter. UiO har også et eget personvernombud som kan rettlede prosjektet i forhold til GDPR-retningslinjer. Personopplysningsloven og GDPR krever godkjenning av forskningsprosjekter som behandler personlige data. Norsk senter for forskningsdata (NSD) tilbyr personverntjenester for UiO, og eies av Kunnskapsdepartementet. NSD har godkjent det innsendte prosjektet basert på dets innvirkning på datasikkerhet og personvern.

Prosjektet følger NSDs retningslinjer rundt forskning med deltagere nøye. Derfor har prosjektet blitt evaluert av NSD før datainnsamlingen. De etiske sidene av innsamling

og behandling av data, og de metodologiske tilnærmingene ved prosjektet, har blitt sendt inn til NSD. Planlagte samtykkeskjemaer og informasjonsskjemaer som skal gis ut til deltagere under prosjektet følger med.

1.1.5 Oppgavens struktur

Denne oppgaven er tredelt. Del 1 inneholder innledning, metodologi og historisk og teoretisk bakgrunn. I metodologi-kapittel belyser jeg mine valgte metoder og deres sterke og svake sider. Jeg tar for meg det semi-strukturerte intervjuet som form, og hvordan det stiller seg til andre typer data-innsamling. Videre ser jeg på eventuelle problemområder rundt dette. Her ser jeg også på hva en litteraturstudie innebærer, og hva man kan få ut av det - både som en viktig del av studiet av temaet, men også som en forberedelse til intervjuene. I neste kapittel undersøker jeg den historiske bakgrunnen for improvisasjon i metall, og hvordan sjangeren står i forhold til tradisjonen den er en del av. Det vil være et fokus på det eksperimentelle ved sjangeren, og hvordan det har bidratt til å gjøre metallen til det den er i dag. Her tar jeg også for meg den bakenforliggende teorien rundt improvisasjon som begrep.

Del 2 består av tre kapitler: Presentasjon av intervjuobjekter og funn fra intervjuene, analyse av data og begrepsforklaring, og diskusjon. I første kapittel introduserer jeg intervjuobjektene som artister, og beskrive hvorfor de er sentrale aktører. Videre presenterer jeg hovedfunnene fra de individuelle intervjuene, før jeg i neste kapittel analyserer funnene gjort i intervjuene: Brukes improvisasjon av de forskjellige artistene; hvordan brukes improvisasjon; artisters perspektiver på improvisasjon som verktøy, etc. Siste kapittel i del 2 består av en diskusjon rundt funnene, der jeg går grundig gjennom funnene og setter dem opp mot teorien jeg har basert meg på. Denne delen er sentral ved oppgaven.

Del 3 består av avslutning og litteraturliste. I avslutningen fremhever jeg relevansen av oppgaven ved å vise hvordan improvisasjon er et viktig tema innen norsk metall, og hvordan det å undersøke dette verktøyet og de skapende prosessene i denne sjangeren er essensielt for å forstå en viktig del av norsk musikkliv.

1.2 Metodologi og metode

1.2.1 Valg av fremgangsmåte i undersøkelsen

Som nevnt innledningsvis bygger denne oppgaven seg på en serie semi-strukturerte kvalitative intervjuer med viktige aktører innen metall-sjangeren, i tillegg til en litteraturstudie.

Når jeg skulle velge fremgangsmåte for undersøkelsen var det flere alternativer jeg vurderte. Et av dem var å gjøre en kvantitativ studie der jeg sendte ut et skjema til artister og også publikum, for å få en oversikt over den gjengse oppfattelsen og bruken av improvisasjon. I en slik undersøkelse ville dataene bli målt opp mot en litteraturstudie, på samme måte som ved de kvalitative intervjuene.

Jeg la fort fra meg tanken om å undersøke publikums opplevelse av og forhold til improvisasjon, da det ikke ville tjent oppgavens problemstilling. I en slik undersøkelse ville jeg fått resultater som talte om et miljø og dets synspunkter på musikken de lytter til, men ikke fått relevant informasjon om den kreative prosessen - kun bedømmelsen av dens resultat. Når jeg søker å finne ut av hvordan improvisasjon blir brukt, gir det altså lite mening å spørre publikum, da de kun har kjennskap til sluttresultatet.

Da gjenstod det å velge mellom en kvalitativ eller kvantitativ undersøkelse av artister. Fordelen med en kvalitativ studie versus kvantitativ i dette henseende er at intervjuobjektene kan fylle på med informasjon der jeg ikke nødvendigvis hadde forutsett at det skulle finnes interessante funn. Når jeg i intervjuet spør om en spesifikk kreativ prosess, er det sannsynlig at de forskjellige informantenes historie er svært forskjellig fra den andres - at arbeidsmetodene skiller seg fra hverandre ikke bare på detaljnivå, men også i store trekk. For å gjøre en kvantitativ studie ville det vært nødvendig med en oversikt over forskjellige måter å bruke improvisasjon på. Så langt jeg har undersøkt i artikler og intervjuer, har jeg ikke kunnet finne eller lage en slik oversikt før videre undersøkelser er gjort. Og det er altså nettopp denne undersøkelsen

som må gjøres før videre studier blir gjort, og det er nettopp det jeg gjør gjennom å utføre kvalitative intervjuer med utvalgte informanter.

Altså: Før en kvantitativ undersøkelse blir gjort, må først en kvalitativ undersøkelse kartlegge området for studien. Det er også noe veldig tiltalende med å være den som først kartlegger et slikt område. I et felt der det tidligere er gjort svært få, om noen, undersøkelser, er svarene jeg får, og funnene som dukker opp, ikke alltid forutsigbare.

I tillegg til de semi-strukturerte intervjuene foretar jeg også som nevnt en litteraturstudie der jeg undersøker sekundærkilder og relevant forskning. Gjennom publiserte intervjuer kan jeg finne interessante momenter fra både de aktuelle intervjuobjektene og andre relevante artister, der jeg kan få innblikk i låtskrivingsprosess, bruk av improvisasjon og eventuelle meninger eller syn på sjangeren som kan gi gjenklang eller stå i kontrast med funnene jeg gjør i mitt feltarbeid.

Ved å gå gjennom relevante forskningsartikler vil jeg finne interessante poenger jeg enten kan overføre til min studie, eller motstride. Når feltet jeg undersøker har fått liten plass i forskningen hittil, vil de temaene jeg drar ut fra eksisterende forskning ofte ha røtter i andre sjangre enn metallen, men ofte vil argumentene og funnene ha relevans for min studie, da alle funn om improvisasjon i musikk kan sammenlignes med nye lignende funn. Jeg forventer ikke å finne data spesifikt om improvisasjon i metall i eksisterende forskning, men vil altså ta med meg data, funn og tanker om improvisasjon i musikk generelt.

1.2.2 Semi-strukturerte kvalitative intervjuer

I intervjuene stiller jeg med en liste med punkter som kan være interessante for undersøkelsen. Listen vil variere fra informant til informant avhengig av hva jeg vet om dem og hva jeg regner med vil være interessant, innenfor NSDs retningslinjer, men noen punkter er like for hvert intervju. Disse er:

1. Hvilket instrument spiller du? Er du låtskriver i bandet/bandene du spiller i?
2. Har du et konkret eksempel på en kreativ prosess fra start til slutt?

Herunder:

1. Når du får en idé, hvor kommer den fra?
 2. Hvordan er prosessen fra første idé til videre jobbing på en sang?
 3. I hvilken grad lager du låter sammen med andre - er resten av bandet med i låtskrivingsprosessen? Improviserer dere på øvingslokalet? Hvis dere gjør det, er det for å arrangere låter, eller komponere nytt materiale?
 4. Når en sang er ferdig skrevet, er det improvisasjon under opptak?
 5. Er det improvisasjon under konsert? Improviserer du soloer på konsert?
3. Hvilket forhold har du til jamming? Er jamming og improvisasjon det samme?
 4. Hvilket forhold har du til improvisasjon? Har du noen andre tanker om improvisasjon under konsert og i låtskrivingsprosess?

Videre er det naturlig å peke ut steder i musikken jeg tenker at det kan være improvisasjon, og spørre informanten om dette stemmer. Hvis informanten spiller i andre band eller prosjekter, vil det også være interessant å høre om den kreative prosessen varierer fra band til band, eller om den er mye det samme. Tanker om sjangeren artistene spiller i vil også være interessant.

En viktig del av intervjuene er å prøve å få intervjuobjektene til å beskrive låtskrivingsprosessen til en hel låt, fra den første ideen til ferdig produkt. Min erfaring har vært at intervjuobjektene ikke nødvendigvis husker alle steg i en slik prosess, og heller plukker ut interessante momenter fra prosesser de husker.

En av fordelene med semi-strukturerte intervjuer er at jeg kan la intervjuobjektet lede samtalen hvis de kommer på noe som kan være interessant for oppgaven. Her har jeg mulighet til å grave lenger ned i temaer som viser seg å være relevante, og dermed få funn som jeg ikke selv hadde forutsett.

I og med at intervjuene er semi-strukturerte, der det legges opp til at samtalen skal kunne ledes i flere retninger, har jeg ikke full kontroll over intervjuobjektene og deres svar. Noen av intervjuobjektene vil fortelle og beskrive mer enn det jeg ber om, og dermed er ikke all data jeg henter inn like relevant. Da er det nødvendig å på forhånd bestemme seg for hvilken type informasjon som er ønsket, og hvilken jeg i verste fall kan prøve å lede samtalen bort fra. Som grunnregel vil alt informantene sier som handler om deres egen kreative prosess være interessant. Når de forteller om hvordan andre de jobber sammen med arbeider, er det også interessant, så lenge de er førstehåndsvitne. Hvis for eksempel informanten har hørt at en annen spesifikk artist improviserer masse, er dette ikke interessant for undersøkelsen i seg selv, men kan fungere som et tips til videre studie.

Det går også en grense for hva som er interessant av informasjon informanten kommer med om seg selv. Grensen for hvor informasjon om kreativ prosess går, kan ofte være vanskelig å se. Når en informant skal fortelle om en spesifikk kreativ prosess, er det ofte knyttet til et spesifikt tidspunkt i historien, og da følger det naturligvis ofte med litt historie om denne tiden. Kanskje vil informanten fortelle en artig historie om noe noen sa under innspilling, eller andre detaljer rundt den kreative prosessen, som ikke er relevant informasjon for studien. I en samtale-situasjon vil det ofte være kontraproduktivt å prøve å hindre slike anekdoter, da de ofte kan hjelpe på hukommelsen slik at man husker den tiden den kreative prosessen tok sted, men det er også lite interessant å ha med i studien. Resultatet her vil være at jeg noterer det de sier, men lar være å regne disse detaljene som relevant informasjon.

I intervjuene vil det være en del begreper som trenger forklaring og diskusjon. Noen begreper blir diskutert i selve intervjuet, og andre begreper vil jeg ta opp til analyse og diskusjon utenfor intervjuet. Jeg tar for meg dette i del 2 i en egen bolk, etter analyse av funnene.

1.2.3 Kildemateriale og litteratur til forberedelse av intervjuer

Før hvert intervju vil jeg undersøke sekundærlitteratur angående den aktuelle artisten, slik at jeg stiller forberedt og kan følge eksemplene de gir uten å bli forvirret. Hvis det finnes intervjuer av artisten fra før vil jeg søke etter og lese disse. Jeg vil oppsøke informasjon på hjemmesider, wikipedia, encyclopaedia metallum og lignende nettsider for å bygge opp en oversikt over hva de har bidratt med på hvilke utgivelser og med hvilke band. I tillegg vil jeg høre gjennom musikk de har gitt ut - enten for å friske opp hukommelsen eller høre gjennom låter jeg ikke før har oppdaget.

På denne måten kan jeg stille til intervju med kunnskap om artisten og musikken, og med grunnlag for å kjenne igjen og grave dypere i eksempler de gir, eller selv poengtere steder i diskografien der jeg kan tenke meg at de har brukt improvisasjon.

1.2.4 Å forske innen eget miljø

Når jeg undersøker praksiser innen metallsjangeren i Norge, er det kjent farvann jeg trår. Jeg har brukt mye tid på konserter (som både publikum og utøver), festivaler og andre sosiale møter innen miljøet, og anser derfor meg selv for å være på innsiden - jeg trenger ikke ta på meg en rolle for å komme inn i miljøet, men bevare den rollen jeg har fra før.

Det er mange fordeler med å være på innsiden: Som aktiv musiker i denne sjangeren har jeg kjennskap til mange praksiser og ikke minst aktører og deres innflytelse i feltet. Som publikum og fan har jeg en naturlig nysgjerrighet for hvordan musikken blir laget, og hva artistene selv tenker. Videre er mye av dataen jeg trenger for undersøkelsen min allerede tilstede før undersøkelsen begynner, da jeg gjennom erfaring i miljøet har tilegnet meg kunnskap om sjangeren og aktørene i den gjennom flere år.

Men når man forsker innen eget felt er det flere punkter man kan oppfatte som selvfølgeligheter: Praksiser og synspunkter man tar for gitt. Som poengtert av Cato Wadel i *Feltarbeid i egen kultur*: "I feltarbeid i eget miljø er det lett at det som blir tatt for gitt ikke så lett blir oppdaget og satt ord på" (Wadel 1991, s. 19) I lys av dette prøver jeg

å ta så lite som mulig for gitt, og undersøker begreper og konsepter som dukker opp i intervjuene som kanskje er åpenbare for meg, men fremdeles nødvendig å undersøke nærmere for å få en forståelse av miljøet og de aktuelle artistene.

Som aktiv musiker prøver jeg også å tøye de grensene som tilsynelatende er satt for sjangeren, blant annet ved bruk av improvisasjon - fra klimpring på sofaen til fri improvisasjon på scenen. Ønsket om å undersøke denne praksisen blant artister i sjangeren springer da naturligvis fra egen praksis og et spørsmål om hvor vanlig dette er; er det flere som arbeider slik?

Det er et poeng at mange musikere i sjangeren ikke er utdannede musikere. Dermed er det stor sannsynlighet for at arbeidsmetodene skiller seg fra hvordan utdannede musikere jobber med musikk, og det er en mulighet at de skiller seg fra hverandre innad i sjangeren - om det ikke viser seg å være en felles praksis innen dette miljøet. I og med min egen erfaring fra et miljø med utdannede musikere på universitetet, og fra et miljø med mange selvlærte musikere i metall-sjangeren, har jeg visse forutnelser om forskjellene mellom disse. Blant annet regner jeg med at noter stort sett ikke brukes i metall, der nedskrevet musikk vanligvis ikke brukes, men når det brukes ofte kommer i tabulatur-form for gitar. Ofte vises bare et lydklipp, og hvis det er for komplisert til å tas "på øret", vil man kunne vise andre bandmedlemmer hva man spiller på gitaren visuelt. Slike faktorer kan for meg virke selvfølgelig, og jeg skal derfor være nøye med å ikke overse deres viktighet når jeg analyserer data i del 2 av oppgaven.

1.2.5 Instrumenter og låtskrivere

I utvalget av intervjuobjekter er det en overvekt av gitarister, selv om noen er multi-instrumentalister. Det er ofte slik i metallsjangeren - og forsåvidt ofte i andre sjangre tilknyttet rock og gitarbasert musikk - at låtskriver også er gitarist. Når jeg selv har gitar som hovedinstrument kan det være lett å ta som en selvfølge at gitaristen i bandet er det mest interessante intervjuobjektet.

Når dette er sagt, finnes det mange multi-instrumentalister som også er låtskrivere. Hovedregelen er som sagt at musikken skrives hovedsakelig gjennom gitarriff, og at låtskriveren dermed behersker gitar som instrument. Låtskriveren kan allikevel inneha en hvilken som helst annen instrumental rolle i bandet når musikken utøves. Et kjent eksempel i mainstream-metallen er bassisten i Iron Maiden, Steve Harris, som står for mesteparten av låtskrivingen i bandet. Det er også verdt å legge merke til at ikke alle band har én hoved-låtskriver, men at sangene oppstår gjennom et samarbeid mellom flere musikere. I slike tilfeller avhenger jeg av å få denne informasjonen fra den personen jeg har valgt meg ut som intervjuobjekt, som kan beskrive hvordan samarbeidet skjer, og hvilken rolle de forskjellige medlemmene i bandet har i låtskrivings-situasjonen.

Jeg vil dermed ikke se bort fra artister med andre hovedinstrumenter enn gitar når jeg velger ut intervjuobjekter, men fremdeles søke å få tak i det medlemmet av bandet som har mest å gjøre med låtskriving - som altså ofte er en gitarist.

1.3 Historisk og teoretisk bakgrunn

1.3.1 Sjanger, tradisjon og intervjuobjekter

Hva innebærer det at min oppgave avgrenser søket om improvisasjon til metal-sjangeren, og hvor går grensene for denne sjangeren? Sjangere er ingen nøyaktig definisjon, og har ofte uklare grenser, men brukes allikevel som et nødvendig verktøy når man skal beskrive musikk. Når jeg skal undersøke metall, kan dette innbefatte svært forskjellige undersjangre: For eksempel har heavy metal fra syttitallet ordet "metal" i navnet, men er ikke dette man forbinder med samlebegrepet "metal". Ofte er det implisitt at "metal" betyr "ekstrem-metall", en smalere kategori som allikevel fungerer som paraply-begrep for en mengde undersjangre der samlingspunktet er et "ekstremt" uttrykk. Om det ekstreme er i hastighet, støynivå eller tekst-innhold er tilsynelatende ikke viktig, så lenge uttrykket blir oppfattet som "ekstremt". Som sagt er

definisjonen av sjangre ofte udefinerbar og upålitelig - men en kjensgjerning i mitt utvalg av artister som intervjuobjekter er at de alle har tilknytning til black metal, en mer spesifikk sjanger under paraplyen ekstrem-metall.

Det er ikke min oppgave å forsvare sjangertilhørighet, men jeg kan anerkjenne at musikerne jeg har intervjuet har spilt eller spiller musikk som faller innenfor det som blir oppfattet som black metal.

Å da plassere dem innenfor metall-sjangeren er vanskelig å bestride. Allikevel vil jeg ikke begrense denne oppgavens område til kun black metal, da ihvertfall én av deltakerne aktivt spiller i band som faller utenfor denne smale sjangeren, men som har tilhørighet i andre undersjangre som thrash-metall, black-thrash, avant-garde, post-metal osv.

Antageligvis har improvisasjon alltid vært en del av sjangerens historie, uansett undersjanger, da metallen ble utviklet fra heavy metal, som ble utviklet fra rock, som igjen kom fra blues. Et tydelig eksempel på at det finnes improvisasjon i sjangertradisjonen er når lead-gitarist fra det populære bandet Metallica snakker om hvordan han har tatt det i bruk under soloer, fra et intervju med gitarmagasinet Total Guitar:

For The Black Album, I came in with 80 percent of the stuff worked out and 20 percent was improvised, including *The Unforgiven* solo. Nowadays I prefer to have it the opposite way, with 20 percent worked out and 80 percent improvised, because it's more exciting, more spontaneous and honest. (Owen, 2021)

Det at Hammett som en av de mest kjente sologitaristene i verden bruker improvisasjon som et virkemiddel i musikken sin, gir et tydelig tegn på at det ikke er et ukjent fenomen i sjangerens tradisjon.

Mitt utvalg av intervjuobjekter er basert på å finne låtskrivere i relevante norske band innen sjangeren. Det at alle i utvalget spiller gitar - om ikke utelukkende - gjør at linjen til

Hammett og tidligere gitarister i tradisjonen blir lettere å knytte. Når det er en tradisjon for å improvisere soloer på gitar, er det også sannsynlig at nåværende gitarister også tar i bruk dette virkemiddelet. Deltagerne i undersøkelsen er erfarne og innflytelsesrike musikere som aktivt lager musikk idag, der flere av dem har årelange karrierer bak seg. Dermed har de lang erfaring fra sjangeren og tradisjonen rundt den, og kan informere om bruken av improvisasjon på en troverdig måte som vil kunne brukes til å stadfeste hittil utforskede sider av det norske musikkmiljøet.

1.3.2 Teoretisk grunnlag

I første kapittel av *The Philosophy of Improvisation* påpeker Gary Peters at frykten for å omtale improvisasjon som noe lite verdifullt kan være farlig:

The desire to legitimate improvisation [...] is understandable but unfortunate in that it too often results in celebratory accounts that overlook or obscure the real situation of the improviser and the ontological significance of improvisation. An emphasis on the power rather than the predicament of the improviser [...] leaves its mark on the literature as a vibrant positivity that is as infectious as it is partial. (Peters 2011, s. 9-10)

I min undersøkelse av bruken av improvisasjon i metall vil jeg være nøye på å ikke fremstille improvisasjon som noe særlig positivt, altså at bruken av det er kun bruken av et virkemiddel på lik linje med andre musikalske verktøy en artist kan velge å bruke. I det nevnte intervjuet med Kirk Hammett påstår han at "Pure improvisation is more real and human." (Owen, 2021) - dette er et synspunkt jeg ikke vil ta for meg i denne oppgaven. Hvorvidt improvisasjon er "bedre" eller "verre" enn planlagt musikk er ikke relevant for min oppgave.

Med den tanken i bakhodet, har Derek Baileys bok *Improvisation: Its Nature and Practice in Music* vært grunnleggende i min litterære analyse. Bailey var en internasjonalt anerkjent gitarist med spesiell interesse for det improviserte, hvilket ledet ham til å gjøre undersøkelser blant musikere som også brukte improvisasjon i sine verker. I boken intervjuer han flere fremtredende improvisatører i forskjellige sjangre, og det er lett å la seg rive med og tenke at improvisasjonen han finner er en slags skjult

skatt: Noe spennende som alltid har vært der, men som ikke alltid tas frem som noe positivt. Jeg tar meg selv i å være enig.

Når jeg aktivt søker etter improvisasjon i en sjanger som ikke er kjent for det, er det spennende når jeg får funn. Dette vil allikevel ikke hindre meg i å fremstille funnene på en nøktern måte, da det kan være like interessant å ha null funn: Altså at et intervjuobjekt ikke bruker improvisasjon i det hele tatt. Jeg vil altså holde et fokus på å ikke vurdere situasjoner der det finnes bruk av improvisasjon som viktigere enn situasjoner der det uteblir, selv om de for meg personlig virker mer interessante.

Når jeg i intervjuene leter etter improvisasjon i den kreative prosessen bak en låt, er det viktig å ha i mente Nicholas Cooks begrep om on-line vs off-line. Den åpenbare on-line-settingen vil være å improvisere på konsert, foran et publikum, men det betyr ikke at all annen improvisasjon er off-line. Et klart eksempel på off-line vil være hvis en musiker tenker ut en melodilinje, og deretter spiller den inn som den er. Skyggesonen kommer først når bearbeiding av dette materialet skjer: Hvis musikeren har en ferdig melodi-linje tenkt ut, men under innspilling spontant endrer en detalj, for eksempel en trill på en enkelt note, vil dette være improvisert on-line. Hvis melodilinen endres idet den "ferdige" ideen blir spilt ut på instrumentet, vil dette også kategoriseres som off-line.

Et typisk eksempel vil være musikeren som sitter hjemme foran tv'en med gitaren på fanget og spiller med delt fokus på gitar og tv. I denne settingen kan det dukke opp ideer man finner interessante, som man da kan ta opp. Denne formen for gitarspilling blir ofte kalt "noodling", der man nærmest tankeløst spiller hva som helst som faller en inn. Ideene som dukker opp i en slik situasjon er ikke nødvendigvis hverken allerede uttenkt eller helt nye. Det kan dukke opp ting man har glemt at man har laget, andres ideer som man endrer nok på til å bli sitt eget, eller nye ideer man tilfeldigvis ramler over og vil spare på. I en slik situasjon improviserer man altså ikke nødvendigvis, men man kan absolutt gjøre det. I så fall vil en slik improvisasjon kunne falle under kategorien off-line, da man ikke tar opp eller fremfører for noen, men myldrer ideer. Dette er en type improvisasjon som kan stimulere til låtskriving, et idemyldringsverktøy.

Jeg vil dermed si at når man i denne “noodle”-situasjonen spiller ting man ikke før har tenkt ut, men som kommer spontant, er det definitivt improvisasjon: Men det er off-line, og faller dermed til komponerings-kategorien. Noodling er et lite undersøkt begrep i vitenskapelig arbeid, men er et mye brukt begrep innen gitarmusikk. Hva det innebærer å noodle, og hvilken betydning det har for låtskriving og improvisasjon, vil jeg diskutere videre i del 2 av oppgaven.

Låtskrivingsprosessen generelt er altså i følge Cooks begrep off-line. Allikevel er det interessant å se hvordan improvisasjon brukes som et verktøy i komponeringen av låter. I min egen erfaring har jeg vært borte i flere forskjellige måter å bruke improvisasjon i låtskrivingen, der den kanskje mest interessante er jamming.

“Jamming” brukes ofte som et begrep som ikke har samme tyngde som “improvisert musikk”. Den største forskjellen mellom en jam og et improvisert stykke er formaliteten: Der improvisert musikk ofte blir presentert på en scene foran et publikum som et stykke spontan-komponert kunst, er en jam en mye mindre formell form for improvisasjon. Den kan ta forskjellige former, blant annet som en uformell lek mellom musikere uten publikum (i studio eller øvingslokale) eller på en lokal scene med et husband, der publikum blir invitert til å bli med. I verken av disse scenariene vil jammen fremtre som formell og seriøs, men som en uformell lek.

Det er åpenbart at jamformen der det finnes publikum med ett vil være mer formell, da det hviler et naturlig press på musikeren for å prestere når et publikum er tilstede. Dette presset kan være tilstede under en mer intim jam også, da man kanskje føler man skal prestere foran sine medmusikere, men i en ideell jamsituasjon uten publikum vil man kunne være fri for press, og spille deretter.

På denne måten kan man skape et skille på samme måte som on-line/off-line-skillet, der man istedetfor å måle om man er på “linjen” eller ikke, ser på hvilken type formalitet som gjelder i improvisasjonen. Både formelle og uformelle situasjoner kan være

on-line (der on-line i dette eksempelet vil være tilstedeværelsen av publikum), men en formell situasjon kan ikke være off-line. Hvis man skal improvisere i en formell setting, vil det nødvendigvis være on-line, da formaliteten ville forsvinne hvis improvisasjonen var off-line. Dermed kan man dele improvisasjonen i tre deler: Formell on-line, formell off-line, og uformell off-line.

Formaliteten i off-line improvisasjon kan som nevnt avhenge av andre ting enn kun publikum: Først og fremst forholdet til de andre musikerne. Hvis man føler at man i en jam må bevise sine musikalske egenskaper, vil situasjonen bli mer formell, da man i prinsippet dermed har et publikum. I en slik situasjon vil friheten til å skape musikk bli redusert, samtidig som man muligens lager musikk av en høyere kvalitet på grunn av presset man opplever. Dermed kan resultatet, den musikalske "teksten" bli av høyere kvalitet, mens prosessen kan bli forringet og miste sitt formål.

Formaliteten i off-line-situasjoner kan også variere i andre settinger enn jammen. Når man lager ett parti eller en sang, og improviserer deler eller hele, vil formaliteten avhenge av målet for improvisasjonen. Hvis målet er å lage et spesifikt parti, vil det være en mer formell situasjon, da det er forventet at improvisasjonen skal resultere i noe som er av relativt høy kvalitet. Dersom man derimot improviserer som lek, og tilfeldigvis kommer over en ide som kan brukes i en sang eller et parti, vil det produktet komme fra en uformell situasjon.

Det interessante med dette er bruken av lek. Om man er mer leken off-line enn on-line, formell eller uformell, er vanskelig å si, men det er sikkert at formaliteten setter forskjellige begrensninger på leken. Det er skrevet mye om begrepet *lek* og hvordan samspillet mellom utøver og publikum er en del av kunstverket. Da mye av improvisasjonen som dukker opp i mine undersøkelser ikke avhenger av en direkte kontakt med publikum, vil jeg ikke bruke tid på å diskutere dette begrepet, men heller undersøke improvisasjonens kvaliteter i situasjoner der publikum uteblir.

Slike situasjoner som blir tatt opp i intervjuene er noodling og jamming. Disse begrepene blir ofte brukt når deltagerne snakker om improvisasjon, uten at de ser ut til å ha samme betydning for de forskjellige artistene. Dette tyder på at begrepene ikke har en fast definisjon, men at de kan brukes som fleksible betegninger som rekker over flere forskjellige fenomener. Dette vil jeg undersøke videre i diskusjonsdelen av oppgaven.

Del 2

2.1 Funn

I del 2 vil jeg først presentere intervjuobjektene som artister, og oppsummere hovedpoenger fra de individuelle intervjuene i fire bolker, for så å gjøre en analyse av funnene. Videre vil jeg gå gjennom begreper brukt i intervjuene som er relevante for funnene jeg har gjort. Siste kapittel av del 2 er diskusjonsdelen av oppgaven, der jeg vil diskutere funnene i lys av teori.

2.1.1 Carl-Michael “Calle” Eide

Calle spiller og har spilt i flere innflytelsesrike band: Satyricon i 1992, Ulver i 1993, Infernö i 1996 og -97, Dødheimsgard i 1999 og 2007, Cadaver i 2001 og 2004, og alt av Ved Buens Ende, Virus og Aura Noir. I skrivende stund er han aktiv i Ved Buens Ende og Aura Noir.

Jeg møtte først Calle på en konsert der mitt band varmet opp for Ved Buens Ende. Etter konserten nevnte jeg for ham at jeg skrev masteroppgave om improvisasjon i metall, og om han kunne være interessert i et intervju i den sammenheng. Hans første reaksjon var at joda, det kunne han vel, men: Det er ikke mye improvisasjon i Ved Buens Ende. Jeg tolket det som at det ikke var improvisasjon i det hele tatt, og sa at jeg jobbet med en relativt vid definisjon av improvisasjon. En kjenning av Calle som sto ved siden av kommenterte: “Nei, det er et system i galskapen”, noe Calle ikke motsa. Altså var mine forventninger til intervjuet basert på at jeg ville få et innblikk i Ved Buens Endes kreative prosesser, og videre kanskje få til en diskusjon om improvisasjon på generell basis.

Transkripsjonen av intervjuet ligger som Appendix 1. Hovedpoengene fra intervjuet med Calle er som følger:

Det er mange måter å begynne en sang på for Calle - og det er ikke alltid han gjør det alene.

Når jeg lager riff, så er det noen ganger så begynner det bare med at jeg liksom sitter med et grep, altså med et sånt rart grep, og så tenker jeg meg hvordan dette her skal, hvordan progressen i dette her skal foregå, også blir det liksom til etterhvert. (Appendix 1, s. 81)

Når jeg påstår at dette er noodling, er han enig.

Om Aura Noir beskriver Calle hvordan han og Ole (trommer) samarbeider når de lager sanger: “[...] han og jeg vi har en veldig sånn fin, sånn arbeids-symbiose nærmest, så vi liksom bare kan følge litt med på hverandre, og så skapes liksom ting etterhvert da.” (ibid.)

Han sier også at når de lager riff til Aura Noir, har de ofte rammer for hva de ønsker:

[...] det er ofte sånn der at vi tenker litt på gamle, gamle thrash-band fra åttitallet, og så liksom begynner å kanskje tenke på en eller annen Kreator-låt eller et eller annet sånt no, også tenker man at man skal ha et eller annet i samme stilen som åpningsriffet eller midtriffet på den låta, også ... Vi er jo liksom veldig inspirert av de der gamle banda da. (Appendix 1, s. 83)

Rune (gitar) fra Aura Noir “bare spiller og spiller og spiller. Og alt er et potensielt riff”. (Appendix 1, s. 84) Han sitter altså og improviserer frem riff, og de andre bandmedlemmene stopper ham når han har laget noe de liker.

Så vi må liksom stoppe han og si at “her, det var veldig bra, derfra til dit”. Han bare spiller og spiller. Mens Ole og jeg er sånn som har det i huet først, og så må vi prøve å få det ned på gitaren. (ibid.)

Arrangement lages i øvingsrommet: Når et riff, eller et parti er ferdigskrevet for gitaren, lærer de andre bandmedlemmene seg dette. Bandet går inn i øvingsrommet, og mens gitaristen(e) spiller det fastsatte riffet, improviserer trommis og bassist seg fram. Her mangler jeg info om hvor mye de har tenkt på sin del før de begynner å spille - men jeg antar det kan variere stort.

Samme prosess i flere band: Først lager noen et riff, så lages arrangement oppå det. Som en hovedregel er riffet fastsatt på forhånd, og det er kun “noen få forskjeller” (Appendix 1, s. 88) mellom de forskjellige bandenes låtskrivingsprosess.

Insects pt 1. på albumet *Those Who Caress The Pale* av Ved Buens Ende er det Calle kaller rein improvisasjon. “[...] der er det bare Yusaf og jeg som løper rundt omkring i studio og lager lyder liksom.” (Appendix 1, s. 87) Det er bråk de har tatt opp i studio, og senere satt sammen til et spor.

“Harving” er det Calle kaller den typen gitarsoloer hvor man ikke bryr seg om notene man spiller, men det aggressive uttrykket som kommer frem. “Det er mere på en måte attituden i det som er det viktigste liksom, og musikaliteten i det er ... Ja. Det er ikke så nøye igjen, ikkesant?” (Appendix 1, s. 86) Eksempler på gitarister som harver er Tom G. Warrior fra Celtic Frost, Kerry King fra Slayer, og Calles egen solo under live-fremførelsene av Ved Buens Ende-låta “Autumn Leaves” på Blå 10. og 11. september 2021.

Angående jamming i Ved Buens Ende: “Den typen jamming vi har gjort, det har vært egentlig for å få fram hvordan trommene og bassen skal låte da.” (Appendix 1, s. 82)

Generelt om jamming:

Jeg har jo jamma en del. Spesielt veldig tidlig ... tidlig når jeg begynte å spille i band da eller, eller lære meg å spille trommer og sånn. Så har jeg jo jamma med folk jeg har spilt

sammen med da, bare [...] spilt noe. Ett eller annet. For å trene meg på en takt eller ett eller annet sånt noe i den duren da. (Appendix 1, s. 84)

Og: “Man har jo gjerne en idé om hva det skal være når man jammer, så har man liksom sånn ... Gitaristen begynner å spille noe som kanskje er litt boogie-rock, og så fortsetter de andre.” (Appendix 1, s. 85)

Calle nevner at om improvisasjon på konserter: “Det er et aspekt i musikken som er veldig vanlig å improvisere da, gitarsoloer liksom.” (Appendix 1, s. 86)

2.1.2 Idar Burheim

Idar er låtskriver og gitarist i black metal-bandet 1349. Bandet ga ut sin første fullengder i 2003 (*Liberation*), og seneste utgivelse kom i 2019 (*The Infernal Pathway*). I tillegg til jevnlig utgivelser over de siste tjue årene har bandet vært aktivt i konsert- og turné-virksomhet internasjonalt. Av utgivelsene deres er verdt å nevne singelen “Dødskamp”, et bestillingsverk fra Visit Norway. Dødskamp er også navnet på et maleri av Munch, som vises på singelens cover, og oppdraget besto i å lage musikk til dette. Dette er et klart eksempel på hvilken rolle black metal har fått i nyere tid i Norge: Ikke lenger noe uønsket, men noe vi stolt viser frem som en reklame for landet, på lik linje med en av våre mest kjente kunstnere.

Jeg visste ikke hva jeg skulle forvente til intervjuet med Idar, da jeg ikke kunne sette fingeren på noe spesielt i musikken som kunne høres ut som improvisasjon - men jeg visste at det var en del soloer i musikken, og dermed var det en viss mulighet for at det fantes der, eller ihvertfall at han kunne ha synspunkter og meninger som var relevant for studien.

Transkripsjonen av intervjuet ligger som Appendix 2. Hovedpoeng fra intervjuet med Idar er som følger:

Først og fremst: Det kan virke som at jeg og Idar har forskjellige forståelser av hva improvisasjon er. Noen steder i intervjuet spør jeg om det er improvisasjon i forskjellige deler av låtskrivingsprosessen, og han sier ja - før han beskriver noe som virker som tradisjonell komponering.

Idar sier at det er veldig lite improvisasjon i musikken hans: “Jeg tror ikke du vil møte noen [...] hvor det er så lite improvisasjon som det er i vår type black metal [...]” (Appendix 2, s. 109) Videre sier han: “Jeg begynner ikke å spille inn noe før jeg har lagd det.” (Appendix 2, s. 103)

Det begynner i hodet: Alle gode ideer starter i hodet. Det dukker opp en melodi som man noterer ned - gjerne med nynning på telefon-opptager - som man så bearbeider på gitar.

Når jeg spør Idar om han har deltatt på noen jammer, svarer han:

“Det er noe vi har prøvd oss på i 1349 et par ganger. Jeg synes ikke det funker i det hele tatt, de greiene. Det blir sånn påtatt greie nesten, men [...] jeg tror bassisten og trommisen får mer ut av det [...]” (Appendix 2, s.116)

Videre:

Det kan jo ha noe svakhet fra min side og, at jeg ikke er åpen nok sinn til å kunne bare legge meg på hva som helst ... eller teknisk, at ikke jeg er, har det som skal til for å kunne gjøre det, det er jo ofte det, det er de tinga det kommer an på. (ibid.).

Om improvisert solo i studio: Først spør jeg om det er noen improviserte soloer. Idar svarer først at ja, det er masse improvisasjon i soloene hans. Så sier han: “[...] men som regel, så har jeg jo nøyte spilt igjennom dette her da.” (Appendix 2, s.112) Altså mest ferdigkomponerte soloer.

Videre beskriver han at der det er improvisasjon, er det fordi han plutselig har måttet lage noe, så han lager en solo i studio, og spiller den så inn. Han komponerer altså en solo på veldig kort tid, men improviserer ikke direkte på opptak. Her må man kunne si at det er improvisasjon i låtskrivingsprosessen, men at det er på en relativt kontrollert måte. Han beskriver det som at han "Satt og tok ferskvare rett inn på teip [...]" (ibid.) Slik jeg forstår det, mener han med dette at "ferskvare" er det han nettopp har laget - ikke at han lager det mens de spiller inn. Det kan virke som at dette er det nærmeste improvisasjon Idar kommer i sin låtskrivingsprosess - å måtte ferdigkomponere noe på kort tid.

Om improvisasjon i live setting: Når jeg spør om han improviserer soloer live, eller om han endrer litt på soloene når han spiller live, svarer Idar at joda, "det hender at jeg kan gjøre noen små sånne krumspring, men ... kona kjefta på meg [...]" (Appendix 2, s. 113) Han sier videre at han støtter kona, og at alle soloer burde være så nærme den innspilte som mulig.

En av grunnene er en lojalitet til publikum, at de skal få det de har betalt for:

[...] så må man også ta innover seg at de som kjøper billetten til å komme til showet da, de gjør jo det fordi at de vil se noe de kjenner, og høre det de har hørt, og det de synes er fett. Så hvis du da tar deg den friheten til å typ bare visssvasse rundt med noe som du mener sjøl er morsomt eller i tiden eller greit nok eller hva f- så er jo ikke det det, egentlig. (Appendix 2, s. 114-115).

Her er det en klar negativ holdning til det å improvisere soloer live - de er som de er av en grunn. Og å "visssvasse rundt" i stedet for å spille det som er på plata er å frata publikum gleden av å høre det de forventer.

Han nevner Trey Azagthoth, gitarist fra Morbid Angel, som et eksempel på noen som improviserer litt live.

Han kan gjennomføre det live igjen, i alle fall så plukker han inn de mest essensielle bitene, de som etter min mening bør være der. For det må være noen harmoniske deler i soloen som er så gjenkjennbare at de ikke må skippes. (ibid.).

Altså: Litt endring i soloen er greit, men man må kunne kjenne den igjen. Og noen deler er så viktige at de ikke må endres.

2.1.3 Sina Winter

Sina er opphavsmannen bak bandet From the Vastland, som spiller black metal med persisk tematikk. Sina flyttet til Norge fra Iran i 2013, og ga ut sin første plate på norsk plateselskap samme år. I tillegg til å ha spilt konserter, har Sina bidratt i flere debatter om temaer tilknyttet metal, blant annet på Inferno-festivalens seminar-del.

Da jeg møtte Sina utenfor Youngs cafe, før jeg begynte intervjuet, beskrev jeg hva oppgaven min handlet om, og hva jeg leter etter i et intervju. Han reagerte med å si at improvisasjon er en stor del av hans musikk, så her var det nok mye å prate om.

Transkripsjonen av intervjuet ligger som Appendix 3. Hovedpoeng fra intervjuet med Sina er som følger:

Den første ideen til en sang kommer vanligvis til Sina ved at han har lest noe som interesserer og inspirerer ham fra mytologiske fortellinger, og han får et bilde i hodet som han vil få frem i musikk-form:

So what happens is like because I have read those stories, so I have some images in my mind, then comes a riff, and then I feel "okay, this riff fits perfectly with this image", you know, with this story. And that's how the riff starts to improve and turn into a song. So it's like, not only the riff, but also the story behind it. (Appendix 3, s. 122)

Selv om sanger ofte starter på denne måten via mytologisk litteratur, er det ikke den eneste fremgangsmåten:

But then you know, of course it's not always the case. Sometimes it's just a riff out of nowhere, sometimes it's like a drum beat in my head, sometimes it's just some keys, you know, or just the image itself without anything. But in most cases that's how I start writing a song. (ibid.)

Ofte dukker det også opp ideer når Sina sitter og "noodler" på gitaren: "I just sit and play my guitar, and then something comes out. Or I feel the energy that I need to play, and then something comes out of that." (ibid.)

Sina lager demo selv, med gitar, vokal og trommemaskin. Bass blir ikke lagt til i demoen han sender til band-medlemmene, slik at bassisten får større frihet til kreativ bass-gang. Sina nevner at selv om han lager trommer ved hjelp av trommemaskin, har også trommeslageren stor frihet, da han har mer kjennskap til trommekunsten enn Sina. Det som legges av trommer i demoen er da altså kun veiledende. Jeg skulle gjerne diskutert videre med deltakerne om bruken av teknologi i låtskriving og hvordan DAW-en med medfølgende trommemaskin har gjort det enklere å skrive trommer for en gitarist, men det ville krevd en hel masteroppgave til.

Når Sina lager sanger, blir ofte det andre riffet definert av trommene: "But what happens also, other than the main riff, or the first riff you write, developing the song and writing the next riff, also depends on the drums." (Appendix 3, s. 125). Det er altså ikke bare gitar som blir brukt som låtskrivings-instrument.

Som nevnt har trommeslageren frihet til å endre på arrangementet, og det blir ofte endret: Men der hvor Sina har plottet inn blast beats, får de gjerne bli.

Om jamming:

I used to do that, back in Iran, you know. We were a couple of friends, we all had our own band, but sometimes also we were just jamming together. Either just playing some cover songs, which didn't happen much, but also just playing some riffs together. (Appendix 3, s. 129)

Alle har forberedt seg på et par sanger som de sammen går gjennom. Senere i jammen presenterer noen et riff, og de andre henger seg på. Dette kan lede til at riffet blir brukt i annen musikk:

A couple of those riffs we played together turned out to be in my albums afterwards. Because you know, I was the one who wrote the riff. And then you know, I was “okay, I can use this riff in my songs.” (Appendix 3, s. 130)

Det kan virke som at det er lite fri improvisasjon i jammen - bare improvisasjon over et tema/riff.

Improvisasjon hører ikke hjemme på scenen - der skal alt være planlagt. Fansen er vant til å se noe som er teatralisk og planlagt, og improvisasjon ville vært unaturlig:

[...] if you think about being in a professional scene, like a serious band - at least in the metal scene, I don't know about the other scenes - probably it's not the ideal to improvise. Like, on stage, that's not common. And also I'm not sure how fans would react? If we talk about a rock band, or again like jazz or blues, that's something people expect, it's just part of the deal. But when it comes to metal music, and especially black metal, when it's more like a show. So there are bands that their gig is basically theater, you know, everything is already planned. On stage, they exactly for each and every move they have something already in mind. They make this whole cinematic kind of, you know, visionary for you. And that's something that fans got used to see. (ibid.)

Det ser ut som at Sina har et dualistisk forhold til improvisasjon: Det er gull verdt i låtskrivingsprosessen, men ikke i det hele tatt passende i utøving.

2.1.4 Kathrine Shepard “Sylvaine”

Sylvaine ble i 2019 nominert til Spellemannsprisen i kategorien Metal for albumet *Atoms Aligned, Coming Undone*. På hjemmesiden til Sylvaine står det i seksjonen “About Me”:

Although orchestral and incredibly composed, Sylvaine does not shy away from admitting her songs always start bare bones—almost all of her compositions begin with an unplugged electric guitar. “A melody and a chord progression should be able to stand on its own without any effects whatsoever. The song will go on to manifest itself in different ways but that main guitar part has to be solid enough to emotionally work just by itself “ she says. (Shepard, 2022)

Jeg vil undersøke hvor idéen kommer fra: noodling eller melodi-ideer i hodet.

I deler av musikken til Sylvaine er det lett å høre inspirasjonen fra black metal. Eksempelvis på låtene “Fortapt” og “Mono No Aware” på albumet *Nova* kan man høre blast beats og skriking som kan minne om Burzum fra blant annet *Hvis Lyset Tar Oss*.

Plateselskapet Season of Mist, der Sylvaines 3 siste album er gitt ut, kaller sjangeren “Ambient Post-Metal” (Season of Mist, 2022). Denne sjangerbeskrivelsen består av to deler: “Ambient” impliserer at det er et fremtredende stemningsmoment i musikken, preget av atmosfæriske partier; “post-metal” impliserer at musikken har metal-tendenser i seg, men ikke er bundet til det tradisjonelle metal-begrepet. Altså finner man blast beats og skriking i musikken, men også partier som ligger nærmere rock og pop.

Som Andrew Voigt sier i innledningen til et intervju med Sylvaine: “Despite the frequent screams of black metal sprinkled into each album, melodic ambiance forms her overarching sound.” (Voigt, 2022)

Transkripsjonen av intervjuet ligger som Appendix 4. Hovedpoeng fra intervjuet med Kathrine er som følger:

Den første ideen oppstår på en av tre måter: (1) “En spesifikk følelse” som man spiller ut, (2) “en faktisk idé som er inni hodet”, evt en melodi man drømmer, og (3) “sitte og jamme med seg selv”. (Appendix 4, s. 133)

Kathrine nevner angående jammen at hun med den vil “prøve å finne noe som passer med det man føler og vil uttrykke.” (ibid.) Senere sier hun at jammen kan være helt fri, så det kan være to typer jammer: En med et formål, og en uten annet formål enn seg selv.

Trommer skriver hun selv ved hjelp av trommemaskin, men trommeslageren som blir spilt inn på opptak får mye å si, da han kan instrumentet bedre.

Eksempler på improvisasjon under opptak: “I Close My Eyes so I Can See”, der det ble improvisert gitarspor i studio, via en serie reverseringer av spor.

“Og på ‘Nowhere, Still Somewhere’ på *Nova*, begge de to låtene har helt rent improviserte spor. Og den lille melodien jeg snakket om tidligere, i vokal, det er fra sporet som heter “Everything Must Come to an End”.” (Appendix 4, s. 137) På sistnevnte er det tatt med improviserte vokaltakes fra studio, der formålet var å varme opp stemmen.

Veldig lite improvisasjon live. En av to: (1) Hvis man spiller en feil, og gjentar feilen for å bekrefte at den var “med vilje”. (2) Vokal-linjer kan endres eller varieres smått live. “[...] så vil melodilinjene alltid ha litegrann forandring, ikke mye, men litegrann. En tone her, en annen vending der, legge til en trille her.” (Appendix 4, s. 138).

Hva er jamming? Det er ikke nødvendigvis noe man må gjøre med andre, man jamme for seg selv også. “[...] det jeg legger i ordet jamming er egentlig bare uttrykkelse, altså stream of consciousness, helt fritt, at man bare ... Man har ingen faste rammer rundt som man prøver å presse noe inn i, man bare uttrykker seg helt fritt,” (Appendix 4, s. 138)

Er det forskjell på jamming og improvisasjon?

jeg tenker det er to forskjellige ting, improvisasjon for min del er jo gjerne noe som skjer helt- Det også er jo helt fritt, men som ikke er basert på noe man har tenkt på på forhånd, mens jamming kanskje har litt mer ... Kan ha litt mer struktur i at man kan blande inn ideer som man kanskje har jobbet med før, som man kjenner til, man vet hvordan man vil uttrykke det. Også vil det jo bli, spesielt hvis man er sammen, så vil det bli noe helt annet igjen, fordi man da har andre impulser. Så jeg tror jeg vil si det er en forskjell. Men de blander seg i hverandre litt allikevel. (Appendix 4, s. 139)

Det finnes altså en forskjell mellom improvisasjon og jamming, men den er vanskelig å definere.

Improvisasjon i sjangeren: "Altså, det definerer ikke metall-sjangeren. Det er kanskje noe som oppstår, men det er ikke noe som er veldig tilstede, kanskje. Ikke i live-delen i hvert fall." (Appendix 4, s. 140). Det generelle inntrykket er at mange gjør det samme som Sylvaine, som bruker backing tracks og click tracks på scenen, og dermed har lite rom for fri improvisasjon.

"Også selvfølgelig, de som spiller mer ekstreme varianter av metall må nesten gjøre det, fordi det er så kompliserte ting at det er veldig vanskelig å bare "wing it". Det fungerer ikke helt likt." (Appendix 4, s. 139). Dette er også en interessant påstand: Det er for komplisert musikk til å ta på sparket.

2.2 Analyse

2.2.1 Analyse av innsamlet data

I denne seksjonen vil jeg samle alle funnene fra intervjuene under disse kategoriene: Den første ideen til en låt, utvikling av idé til sang og medvirkning fra andre musikere,

opptak og bruk av improvisasjon i studio, improvisasjon på konsert, jamming, og synspunkter på improvisasjon i sjangeren.

Den første ideen til en låt kan komme fra flere ulike hold. Et punkt som flere deltagere nevner, er å sitte med gitaren og spille uforpliktende - omtalt som å spille på sofaen, noodling eller jamming med seg selv. Andre måter den første ideen kan forekomme er ved at en melodi kan dukke opp i hodet, enten i våken tilstand eller i drømme; eller ved at artisten har en følelse eller et mentalt bilde av noe man vil lage, og prøver å lage musikk som passer til dette. Et eksempel som skiller seg ut er der én sitter med gitaren foran resten av bandet og spiller riff etter riff som han enten har laget fra før eller kommer på på stedet. En slags jamming eller noodling, men foran andre og med det spesifikke formålet å spille noe som låter bra nok til at musikerne rundt reagerer og vil har det med i låten de jobber på.

Utvikling av idé til sang, og medvirkning fra andre musikere. Når det første riffet er laget, er det som kommer etter ofte mindre improvisert, og står klarere for låtskriveren. Innblanding av andre medlemmer, særlig trommeslager og bassist, er vanlig når gitar-riffet skal arrangeres for fullt band - men låtstrukturen og selve riffene endres sjelden etter påvirkning fra de andre bandmedlemmene. Låtskriver har ofte en tanke om hvordan de andre instrumentene skal spilles, men overlater altså mye til de andre instrumentalistene da de ofte har mer kjennskap til sitt eget instrument. Dette kan skje ved å dele demo-opptak, og sende ideer frem og tilbake, eller ved å spille gjennom materialet på øvingslokalet før opptak.

Opptak og bruk av improvisasjon i studio. To av deltakerne har innspilt improvisasjon på utgivelsene sine, der det i Calles tilfelle handler om støy eller "bråk" som er satt sammen til et spor på en skive, der det ikke er tradisjonell låtstruktur. Kathrine har med improviserte gitar- og vokalspor som effekter på flere sanger.

Improvisasjon på konsert. Det eneste klare eksempelet på improvisasjon under en konsert, er når Calle spiller en gitarsolo der han med egne ord "harver". Ellers nevnes

det små nyanser i vokalmelodier og gitarsoloer som eksempler der det som spilles på konsert ikke er nøyaktig likt det som er spilt inn og utgitt, men forskjellene er minimale - det er den samme melodien eller soloen, kun med små variasjoner.

Jamming. De forskjellige intervjuobjektene har forskjellige syn på hva jamming er, tillegg til forskjellige forhold til jamming. Kathrine sier at hun jammer alene for å lage sanger, Idar sier han aldri jammer fordi han ikke får noe ut av å spille fritt med andre. Calle har jammet en del, men mest for å øve på spesifikke teknikker, mens Sina har jammet, men ikke etter at han kom til Norge, og ofte med en klar plan for hva man skal spille på en jam-session.

Synspunkter på improvisasjon i sjangeren. Et fremtredende synspunkt er at improvisasjon ikke hører hjemme på scenen i metallsjangeren, med mindre det er små variasjoner i vokalmelodier eller gitarsoloer, eller hvis det blir gjort en feil. Kun én deltager er positiv til å fritt improvisere soloer live, mens de andre er opptatt av at showet skal være ferdig konstruert. Et interessant perspektiv er at musikken er for komplisert til å lages på sparket, og dermed mangler improvisasjon i live-sammenheng på grunn av sjangerens natur - ikke på grunn av et ideologisk prinsipp.

2.2.2 Begreper

Jamming. Jamming ser ut til å ha forskjellig betydning fra person til person basert på de innsamlede dataene. Graden av frihet, eller fri improvisasjon, er forskjellig; forståelsen av jammens funksjon varierer. I Sinas tilfelle hadde de som møtte opp til jam allerede forberedt seg og øvd inn stoff de hadde blitt enige om å spille sammen, før jammen ble litt friere: Etter å ha spilt et par forhåndsbestemte låter, viste Sina de andre et riff han hadde laget, og de andre slang seg på. Altså var det lite improvisasjon fra Sinas side i dette eksempelet, der det heller var de andre musikerene som sto for det improviserte. Essensielt for denne typen jamming er da at noe er forhåndsbestemt, men ikke alt. Man improviserer rundt noe, istedenfor å improvisere frem noe fra blanke ark. Det man da produserer er en versjon av grunnideen som har blitt til gjennom improvisasjon. Det er spesielt interessant at Sina har tatt med riff til From the Vastland som ble modnet

gjennom jammen: Da trommer og bass ble med, gav riffet mer mening, og han importerte det til det mer seriøse musikk-prosjektet sitt.

Blast beats. Et kjennetegn på metal. En klassisk blast beat går svært fort, der det alterneres mellom cymbal (oftest hi-hat eller ride) og skarptromme, slik at cymbal treffer slaget, og skarptromma off-beaten. Samtidig kan basstromme treffe enten slaget eller både slag og off-beat. Navnet røper at teknikken har et sterkt uttrykk, og den har dermed en funksjon i musikken som bidrar til det “ekstreme” uttrykket i metal. Et klassisk eksempel på blast beats kan man finne i begynnelsen av låta “Funeral Fog” av Mayhem, på albumet *De Mysteriis Dom Sathanas*.

Noodling. Det er vanskelig å finne én fast definisjon på begrepet “noodling”, men felles for alle er at det er en viss form for improvisasjon eller “freestyle” spilling, at det er uformelt, og at det helst er når man er alene. Når man “noodler” på gitar, spiller man litt her og litt der, prøver og feiler, utforsker klangmuligheter - uten å ha et klart mål. Noodling kan altså fungere som en uformell base for komposisjon, der man kan oppdage eller utforske ideer uten å ha et press for å prestere.

Harving. Når man søker på nettet etter “harving” kommer det opp treff fra jordbruk og fiske. Felles med musikk-begrepet har de at det er en grov prosess som ikke krever presisjon. Når Calle i intervjuet nevner harving, er det i sammenheng med gitarsoloer der melodien er underlagt et aggressivt uttrykk.

Avant-garde. “A term to describe progressive, pioneering tendencies in all the arts that were hostile to mass culture and designed to shock” (Beard & Gloag 2016, s.26). En holdning som finnes i en del av metall-sjangeren, der innovasjon er satt høyere enn tradisjon.

Demo. Begrepet “demo” kan brukes om mange forskjellige typer innspillinger, der det som forener dem er at det ikke er et ferdig produkt. Når Sina snakker om demoer, er det skissene til sanger han lager, før de andre instrumentalistene har gjort sitt bidrag. På

Sinas demoer er det tatt opp gitar og vokal, sammen med et trommespor laget ved hjelp av trommemaskin.

Click track. Programmerbar metronom i monitor til bandet mens de spiller konsert.

Backing track. Lydeffekter som programmeres sammen med click track slik at de havner på riktig sted og i riktig tempo under konsert.

2.3 Diskusjon basert på intervjuer og teori

2.3.1 Improvisasjon og komposisjon: Hva er forskjellen?

Hans Weisethaunet skriver om det å analysere et verk med improvisatoriske grep at man ikke bare må analysere produktet, men også prosessen det har oppstått gjennom, og dermed at: "Improvisation and composition are not radically different processes, rather they are interconnected, often hard to separate" (Weisethaunet 1999, s. 147). Komposisjon og improvisasjon er altså vanskelig å skille fra hverandre, og i denne delen vil jeg se på hvordan forholdet mellom de to kan beskrives.

I intervjuet med Kathrine kommer spørsmålet opp om hva som regnes som komposisjon, og hva som er improvisasjon. Eksemplene Kathrine gir er svært passende for å illustrere forskjellen mellom on-line og off-line improvisasjon, da hun både improviserer hjemme alene i en låtskriverfase, og i studio under en opptaks-fase. Om forskjellen mellom å improvisere hjemme og i studio sier Kathrine: "Det er litt annet, litt mer pressure da, når man tar opp ting som blir endelig resultat liksom. Men det er tilstede i hvert fall, både hjemme og i studio." (Appendix 4, s. 137). Dette har en klar linje til Cooks begrep og skillet mellom on-line og off-line, da det kan være improvisasjon både hjemme og i studio. "Litt mer pressure" der det du spiller blir det endelige resultatet sammenfaller med det å være on-line, mens fraværet av presset vil gjøre improvisasjonen off-line.

I beskrivelsen av improvisasjon i studio forteller Kathrine at hun alltid setter av en eller flere dager “til å bare leke seg i studio og prøve å bli inspirert av den energien som er i studio, den energien man har i en annen omgivelse.” (Appendix 4, s. 136).

Improvisasjonen består av å lage “lag” (på engelsk “layers”) altså at det legges improviserte spor oppå allerede ferdigkomponerte sanger.

Ett av eksemplene som nevnes er på låta “I Close My Eyes so I Can See” fra albumet *Nova*, der det er lagt på improvisert gitar spilt inn over låta reversert, før det innspilte gitarsporet blir reversert og lagt inn på den låta som nå er reversert tilbake til original stand. Det improviserte gitarsporet er da, om enn reversert, det som endelig havner på det utgitte materialet. Selv om Kathrine her ikke improviserer direkte foran et publikum, er improvisasjonen på plata det som møter lytteren - gjennom innspilling istedenfor under konsert. Dette er altså ikke improvisasjon som kun blir repetert én gang i og med at det utgitte materialet kan avspilles flere ganger, men improvisasjonen hender kun én gang.

Improvisasjon i studio er forskjellig fra improvisasjon under konsert i det henseende at det ikke kun oppleves én gang og aldri igjen, men kan avspilles flere ganger. I et intervju med organisten Steven Hicks spør Derek Bailey om det ikke er i improvisasjonens natur at man ikke hører den om og om igjen, om man ikke tar det opp. Hicks svarer: “No, you couldn’t, and I don’t think you should. It’s something that should be heard, enjoyed or otherwise, and then completely forgotten.” (Bailey 1993, s. 35). Bailey konkluderer med at “For many of the people involved in it, one of the enduring attractions of improvisation is its momentary existence: the absence of a residual document.” (ibid.)

Organistens syn på improvisasjon skiller seg dermed fra Kathrines praksis, der hennes on-line improvisasjon nesten utelukkende er under opptak, og dermed ikke har muligheten til å bli fullstendig glemt uten “the absence of a residual document”: Tvert imot er det et mål å få improvisasjonen forevige i et vedvarende format. Her er det klart at det er snakk om hva man synes improvisasjon burde være, og ikke hva det er. Når

Bailey sier i det ovenstående sitatet at fraværet av gjentakelse appellerer til *mange*, impliserer det at det *noen* som ikke anser dette som viktig. Altså: For noen er appellen med improvisasjon det innspilte produktet som kommer ut av det, som man kan høre igjen og igjen.

Et interessant eksempel fra intervjuet med Idar, er når jeg spør ham om det finnes improvisasjon i gitarsoloene han har tatt opp i studio. Han svarer først at ja, “det er masse improvisert faktisk,” (Appendix 2, s. 112), men sier så at det aller meste er øvd inn på forhånd.

“Men det fins også noen spontane. Det er det på *Hellfire* blant annet, på ‘From the Deeps’, der er det en som er tatt på on the fly mer eller mindre.” (ibid.) Det som er interessant her, er hva Idar legger i at en solo er spontan. Ofte når man snakker om improvisasjon, bruker man begreper “spontan komponering”, at man komponerer uten mulighet til å endre det senere. Når Idar lager en solo spontant, er det fordi han har dårlig tid til å lage en solo: “Altså, vi har jo finni ut liksom de fem minuttene før du skal spille den, plutselig er du sånn ‘åh faen’ superstress [...]” (ibid.) Her er presset høyt, fordi han må lage en solo som han skal ta opp veldig snart i det som skal bli et utgitt album.

Formaliteten i scenariet i dette eksempelet er også nevneverdig, av samme grunn. Men allikevel er det ikke on-line improvisasjon, da han ikke tar det rett opp på bånd, men lager det rett før det skal tas opp. Det kan ikke klassifiseres som spontan komponering, men veldig kjapp komponering. Det mest interessante med eksempelet er at dette er et av veldig få steder Idar mener det er improvisasjon i hans musikk: Han må lage en solo i all hast, og improviserer da frem noe han kan behandle på kort tid. Han beskriver passende ved å si at han “Satt og tok ferskvare rett inn på teip”. (ibid.) Bildet av ferskvare er veldig beskrivende i at det er en ferdig vare, men den er helt ny. Den har allerede blitt produsert, men produksjonen skjedde rett før det ble tatt opp, uten mye behandling. Idar bruker da improvisasjon som et verktøy i komponeringen av en solo, men improviserer ikke on-line.

Kathrine skiller mellom komponering og “jamming med seg selv” under låtskriving. Når jeg spurte henne om skillet mellom komponering og improvisasjon som verktøy, svarte hun:

Ikkesant, de går litt hånd i hånd egentlig. Men for eksempel på mitt nye album som jeg ga ut for litt siden, der hadde jeg et kor-stykke, den starta også som improvisasjon, der den ene stemmen - var det Sopran 2 eller noe - som ble den hovedstemmen og da komponerte jeg alt annet rundt det. Så der starta det faktisk med improvisasjon, ren improvisasjon, og gikk over i ren komposisjon etterpå. (Appendix 4, s. 134).

Her skiller hun altså mellom det å finne på en melodi, og det å gjøre denne melodien om til en sang.

Dette ser også ut til å være et skille Sina opererer med. Når jeg spør ham om hvordan han går fra det første riffet til det neste, sier han at det ikke er så mye improvisasjon der. Den første ideen blir ofte til når han noodler på gitaren, med eller uten et bilde av hva han ønsker, men når han først har kommet frem til en idé, er neste skritt i låta mer åpenbart: “it’s a more clear image, then I know what I’m- Usually it’s like not one hundred percent, but I know what I want. I know what is going to be the next riff, I know what kind of riff I want.” (Appendix 3, s. 126). Han sier at han vet om det skal være et arpeggio-riff eller om det skal være tremolo-picking, men også hva slags trommer som skal høre til - spesielt nevner han blast beats.

I denne fasen av låtskriving er det tydelig at det ikke er friheten bak improvisasjon som driver sangen fremover, men disiplinen av å kjenne musikken og vite hva slags muligheter man har for videreutvikling av en idé. Sina innrømmer at han ikke er spesielt god på trommer, og dermed ikke ekspert på å skrive dem ut i trommemaskinformat, og trommeslageren får ofte siste ordet når materialet skal gjøres klart for studio-innspilling - bortsett fra blast beat-partiene, der trommeslageren ofte er enig med Sina, og lar være å endre det. Dette tyder på at Sina ikke har kunnskap om alle muligheter for

trømmestemmen, men har klart for seg funksjonen av blast beats. For Sina er det en klar forskjell på det å komme på en idé, og det å gjøre ideen om til en hel låt.

Hvis vi skal følge Cooks on-line/off-line-begrep, går både den improviserte låtskrivingen og den disiplinerte fullførelsen av låta inn under kategorien "komposisjon". Begge deler gjøres alene med intensjon om å lage en sang, ikke å fremføre eller på annet vis drive med on-line improvisasjon. Det at Sina da er klar på at han aktivt bruker improvisasjon tyder på at hans forståelse av begrepet ikke sammenfaller med Cooks, og at det å være on-line ikke inngår som premiss i Sinas forståelse av konseptet.

Selv om Cooks begrep er nyttig som et skille mellom komposisjon og improvisasjon, ser det altså ikke ut til å stemme overens med Sina og de andres forståelse av konseptene, der improvisasjon er "å spille fritt", uansett om det gjøres on-line eller off-line. Det er talende at Sina før intervjuet sier at han har mye improvisasjon i musikken sin, før han etterhvert sier at det er ingen improvisasjon under konsert: All improvisasjon er hos Sina off-line.

Allikevel betyr ikke det nødvendigvis at hans syn ikke kan passe inn i Cooks kategoriske skille, da det å bruke improvisasjon som et kompositorisk verktøy ikke betyr at det *ikke* er komposisjon, heller ikke at det *ikke* er improvisasjon: Det er improvisasjon i komponering, altså er det en del av komposisjonsfasen av musikken. Det er fritt der og da, men det blir etterhvert sementert uten mulighet for å senere bli endret. Med en gang improvisasjonen blir fastsatt som en del av komposisjonen, avsluttes dens improvisatoriske tendenser: Denne delen av verket skal ikke senere endres, og dermed ikke improviseres igjen.

Et eksempel på hvordan improvisasjon kan forbli en del av et nedskrevet verk, finner man i et intervju Derek Bailey gjør med Hugh Davies. Davies jobbet med Stockhausen i mange år, og snakker om verket "Intensitat" fra *Aus den Sieben Tagen*, der alt utøverne får av informasjon er dette:

for ensemble
INTENSITY
play single sounds
with such dedication
until you feel the warmth
that radiates from you
play on and sustain it
as long as you can (Bailey 1993, s. 79).

Davies sier om komposisjonen at

[...] one remains aware of the composer influencing the performance from a distance through his score. And the structural indications in the score discussed above ensure that those elements at least will make the result completely different from a free improvisation. (Bailey 1993, s. 80)

I dette eksempelet er improvisasjon skrevet ned i komposisjon på en slik måte at selv om det er en tydelig komposisjon, vil den være forskjellig fra gang til gang, da produktet avhenger av utøvernes tolkning av teksten. Den klare forskjellen mellom denne typen komposisjon og Sinas bruk av improvisasjon under komposisjon er at improvisasjon er en vedvarende del av Stockhausens stykke, mens Sinas improvisasjon avsluttes idet den skrives ned. Hvis andre utøvere skal spille Sinas musikk, er det ikke planlagt at de skal improvisere, da Sina har gjort det for dem allerede: De trenger kun å gjenta, ikke tolke.

At Sina sier det er mye improvisasjon i hans musikk er en legitim påstand, da han bruker improvisasjon som et verktøy for å komponere. Hvis han derimot hadde sagt at han lager musikk som skal improviseres, ville det vært illegitimt. Sina er også klar på dette: Improvisasjon er et verktøy for å lage sanger, ikke en aktivitet som skal bedrives under konsert, i hvert fall i hans musikkjanger. Når han snakker om improvisasjon, snakker han om komposisjon - eller ihvertfall improvisasjon *under* komposisjon.

Kathrine improviserer heller ikke under konsert, men har on-line improvisasjon i studio. Her foreviges improvisasjonen idet den blir utgitt. Hva er da forskjellen på Kathrines improvisasjon i studio og Sinas improvisasjon under komposisjon? Først og fremst er det muligheten til å endre på det. Sina kan lage en sang ved hjelp av improvisasjon, og så et par dager senere endre materialet, mens Kathrine ikke kan endre det hun har tatt opp i studio: Idet det er tatt opp, er det ferdigkomponert, og kan ikke behandles videre.

I intervjuet med Calle beskriver han hvordan gitarist i Aura Noir, Rune, improviserer en rekke riff etter hverandre for de andre medlemmene.

Her velger ikke Rune selv ut hvilke riff som skal brukes: Det er to andre som sier fra når de hører noe spesielt bra. Altså er det en viss formalitet i situasjonen, da Runes improvisasjon helst skal lede til nytt låtmateriale, og riffene han spiller aktivt blir dømt som gode nok eller ikke - fortløpende. Allikevel er det ikke on-line improvisasjon, da det ikke blir spilt inn og utgitt, men er en del av låtskrivingsprosessen man senere kan viderebehandle. Calle påstår at Rune er en av svært få gitarister som arbeider på denne måten, og sier: “[...] han er helt drøy, han bare... spiller og spiller og spiller. Og alt er et potensielt riff.” (Appendix 1, s. 84) Denne måten å lage låter på virker unik, og krever en dyktig improvisatør, om man skal ta Calle på ordet når han sier at alt som blir vist frem er et potensielt riff.

Det at Rune ikke improviserer frem et riff for så å viderebehandle det, men begynner med en gang å improvisere frem neste riff, er forskjellig fra de andre metodene beskrevet i intervjuene, der man ofte etter noodling tar vare på det man har kommet frem til, og derfra begynner å lage en sang av det. I senere forskningsprosjekter om dette emnet, ville det vært nyttig å få til et intervju med Rune - det ville vært svært interessant å få høre hans perspektiver på denne metoden, og improvisasjon generelt.

“Rune improviserer jo fram riffa sine, mens Ole og jeg, vi må liksom tenke dem ut.” (Appendix 1, s. 88). Calle forteller at når han og Ole skal lage riff til Aura Noir, begynner de gjerne med å ha et riff fra en annen artist i tankene:

Det er ofte sånn at vi tenker litt på gamle thrash-band fra åttitallet, og så begynner å tenke på en eller annen Kreator-låt eller et eller annet sånt no, også tenker man at man skal ha et eller annet i samme stilen som åpningsriffet eller midtriffet på den låta, også ... Vi er jo liksom veldig inspirert av de der gamle banda da. (Appendix 1, s. 83).

Dermed har de en ramme for hvordan et nytt riff skal høres ut før de begynner å lage det. Dette er et av eksemplene fra intervjuene som minner minst om improvisasjon, da det er en slags top-down komponering der man har et utgangspunkt som allerede finnes, og prøver å lage noe som høres likt ut. I stedet for å få en plutselig idé, eller sitte med gitaren og finne et riff der; i stedet for å improvisere frem et riff, har man en relativt streng ramme man må lage et riff innenfor. Ideen for uttrykksformen kommer annenstedsfra, og låtskriverens jobb er å komponere noe som ligner.

Rammen er interessant i seg selv. Når Sina beskriver at han har et bilde i hodet som han vil lage riff som passer til, er dette også en ramme, om enn mindre spesifikk enn Calle og Oles. Videre fungerer sjangeren man skriver i som en ramme, med dens kjennetegn og tradisjoner - dette kan dog være mer en refleksjon av låtskriverens smak og vaner enn et bevisst rammeverk for en spesifikk sang.

Det er verdt å merke seg at det blant intervjuobjektene er Calle som i størst grad beskriver innvirkning fra andre personer i låtskrivingsprosessen. De tre andre deltagerne beskriver en prosess der de selv i stor grad har skrevet ferdig låten før det er noen innblanding av andre musikere, som da skjer i arrangement, og ikke komponering av låtene. Eksemplene på innblanding av andre i låtskrivingsprosessen som Calle beskriver, er ofte ikke et samarbeid i improvisasjon, som man kanskje kunne forestille seg, men heller låtskriving med improvisatoriske grep, der flere personer har noe å si om det som blir improvisert.

Hos mange artister i metal-sjangeren er det lett å trekke linjer til den klassisk-romantiske ideen om det kreative geniet, der én person står for de musikalske

ideene, og resten av bandet er musikere som utfyller denne ideen på best mulig måte - som en klassisk komponist med orkester. Dette ser ut til å stemme ihvertfall i Sina og Kathrines tilfelle, der musikken først lages som en demo som senere blir delt med studio-musikere der de har mulighet til å endre sine egne stemmer, men ikke essensielt endre musikken som er komponert.

Dermed virker som at det tilhører sjeldenhetene at et band i sjangeren baserer låtskrivingen sin på samarbeid mellom flere personer. Det er også påfallende at Calle aktivt spiller i mange band, mens de andre kun har ett prosjekt hver. Det at Calle er vant med å samarbeide om å skrive låter kan kanskje også forklare at han er den eneste av intervjuobjektene som bruker jamming som låtskrivingsverktøy. Når han er komfortabel med å la andres ideer styre skapningsprosessen - som vist gjennom eksempelet med Runes riff-improvisering og samarbeidet med Ole om å lage riff innenfor spesifikke rammer - kan det tyde på en fortrolighet mellom musikerne innad i gruppene som vil være med på å danne en basis for samarbeid også i en jam-situasjon.

Et eksempel som viser samarbeid i improvisasjon under låtskrivingsprosessen er sporet "Insects pt 1." på albumet *Those Who Caress The Pale* av Ved Buens Ende. "[...] der er det bare Yusaf og jeg som løper rundt omkring i studio og lager lyder liksom." (Appendix 1, s. 87) Dette er ikke en låt i tradisjonell metal-stil, da den er basert på støy, og målet med "sangen" er å lage en atmosfære.

Her spiller hverken Calle eller Yusaf på instrumenter på en tradisjonell måte, man tar opp bråk og støy i studio. Denne formen for musikk minner mer om frijazz eller "noise" enn metall, der lydene som lages ikke nødvendigvis skal forme melodier - selv om de kan oppstå ufrivillig. Det betyr allikevel ikke at slik musikk ikke hører hjemme i sjangeren metall, da sjangertilhørighet - og spesielt for enkelte spor - som nevnt er vanskelig å definere.

Det å improvisere fritt i en slik situasjon der man ikke prøver å holde seg innenfor sjangeren, eller i det hele tatt spille på instrumenter på en tradisjonell måte, innebærer

en annen type improvisasjon enn vi hittil har sett på i undersøkelsen. Ved bruk av innspilte insekt-lyder, klimpring på strengeinstrumenter, diverse perkusjon og skriking, jamring og latter dannes et atmosfærisk spor som ikke har låtstruktur i samme form som tradisjonell metall. Selv om improvisasjonen kan defineres som on-line, da den er tatt opp i studio og utgitt, virker det som at formaliteten i selve situasjonen er lav, ut fra Calles nonchalante beskrivelse av den: De løper rundt i studio og lager lyder (ibid.).

Hvorvidt denne situasjonen er on-line kan altså diskuteres. I og med at det de improviserer blir tatt opp der og da, impliserer at det er on-line, men Calle nevner også at det er tatt opp flere ganger, og at det er "Bare bråk egentlig, som er satt sammen til en slags helhet." (ibid.). Dermed er produktet satt sammen av flere improvisasjoner, der de har kunnet velge ut de opptakene de liker best for å sette dem sammen til det ferdige produktet. Når man da improviserer frem et parti, er det ikke gitt at det er dette som blir med på det utgitte produktet, og impliserer dermed at det ikke er on-line, men: Ethvert opptak har muligheten til å bli en del av det ferdige produktet. Altså har hvert opptak potensiale til å bli det utvalgte partiet, på samme måte som alle riffene Rune improviserer frem foran band-medlemmene har potensiale til å bli en del av en utgitt sang. Forskjellen er da faktum at støyet og bråket Calle og Yusaf produserer blir tatt opp med en gang det fremføres. En slik situasjon virker da å ikke være strengt on-line, men utøveren må allikevel forholde seg til fremførelsen som om det var det.

Felles for intervjuobjektene er at det finnes improvisasjon i låtskrivingsfasen. Bruken av det er mangefasettert og ikke alltid bevisst, som i Idars tilfelle der han raskt må komponere en solo før innspillingen, men i stor grad er det et verktøy deltagerne aktivt bruker under komponering.

2.3.2 Improvisasjon under konsert

Et punkt flere intervjudeltakere har sterke meninger om, er rollen improvisasjon har under konserter. Idar setter det på spissen når han sier at det ville vært dårlig gjort mot publikum å "vissvasse rundt med noe som du mener sjøl er morsomt," (Appendix 2, s. 114-115) når folk har betalt for å se musikken de kjenner bli spilt som den er.

Et hovedmoment når det gjelder improvisasjon i metal er gitarsoloen. Det var ved dette punktet at jeg før jeg begynte undersøkelsen gjettet at det ville være mest improvisasjon, da gitarsoloen tradisjonelt - fra rock og heavy metal - har mye rom for lek og frihet. I mitt første intervju fikk jeg denne forutanselsen bekreftet, da Calle var enig i at hans solo på Blå 21. september 2021 var improvisert, etter at jeg påpekte det for ham. Han mente også at gitarsoloer nok ofte var improvisert live i denne sjangeren. Da var det spesielt interessant å møte det motsatte synet hos Idar, som var sterkt imot improvisasjon på et kategorisk grunnlag.

Idars posisjon kan sammenlignes med rollen Derek Bailey kaller "the non-improviser", som ofte kan finnes i klassiske miljøer. "It is undeniable that for many musicians, performing music is a matter of being a highly skilled executant in a well-rehearsed ensemble," (Bailey 1993, s. 67)

Ved å trenes opp til denne rollen får man ifølge Bailey en "deeply reverential attitude towards the creation of music, an attitude which unquestioningly accepts the physical and hierarchical separation of playing and creating. From this stems the view of improvisation as a frivolous or even a sacrilegious activity." (ibid.)

Det er klart at Bailey her snakker om klassisk musikk og musikere som læres opp til å spille, ikke lage musikk. Når Idar også har rolle som låtskriver, er det nok ikke opphøyelsen av musikkskaperen til overmenneskelig som fører til kvielsen for å endre på tonematerialet.

Bailey sier om den klassiske non-improvisatørens holdning til musikk at "Somebody, somewhere, has gone through a lot of trouble to create this thing, this composition, and the performer's primary responsibility is to preserve it from damage. At it's highest, music is a divine ideal conceived by a super-mortal." (Bailey 1993, s. 66-67)

Der den klassiske opplærte non-improvisatøren holder musikken for hellig for ikke å fornærme skaperen, er det publikum Idar trekker frem som faktoren som gjør

improvisasjon under en konsert til “vissvass”, eller en “frivolous activity” for å bruke Baileys uttrykk. “[...] så må man også ta innover seg at de som kjøper billetten til å komme til showet da, de gjør jo det fordi at de vil se noe de kjenner, og høre det de har hørt, og det de synes er fett.” (Appendix 2, s. 114) Man har et ansvar for ikke å rote rundt på en konsert, men gi publikum det de liker ved deg: Det du har gitt ut. De vil se live “det de synes er fett”, det de har blitt vant til gjennom utgitt musikk. Det som skiller den klassiske utøveren og metal-gitaristen er altså hvem som tas hensyn til: Skaperen eller lytteren.

Det er ikke bare i klassisk musikk at man ønsker å være forberedt: I et intervju med Hans Weisethaunet, sier jazz-pianist Chick Corea at "I approach everything systematically. Nothing happens musically, compositionally or performance-wise unless it is felt and heard first." (Weisethaunet, 1989 b., som sitert i Weisethaunet 1999, s. 148) Dette gir gjenklang i Idars syn på det å være forberedt: “Jeg begynner ikke å spille inn noe før jeg har lagd det.” (Appendix 2, s. 103) Den klare forskjellen mellom Chick Corea og Idar er at Corea snakker om å improvisere på scenen, mens Idar snakker om å ta opp gitar i studio. Allikevel er sentimentet det samme, da det handler om å være forberedt, og ikke ta ting på sparket: “for Corea improvisation also seems to have very much to do with control, to be well prepared for the moment of performance,” (Weisethaunet 1999, s. 148).

Corea er som jazz-pianist vant til å improvisere, og lager rammer for fremførelsen før han begynner, mens Idar ikke er vant til å improvisere, og rammen for det han skal ta opp i studio må være utfyllt til den grad at han vet nøyaktig hva han skal spille. Behovet for å ha kontroll over materialet man skal spille er det samme, men teknikkene er forskjellige. Dermed, ifølge Weisethaunet, “jazz has more in common with so-called 'classical' traditions than is often thought or pointed out.” (ibid.) Det kan virke som at metal-sjangeren også har mer til felles med klassisk tradisjon enn tidligere tenkt.

Når det kommer til Sina, påpeker han at det ikke er mye soloer i hans musikk, og mener at dette gjelder black metal generelt. Sina sier at improvisasjon er et “very important tool

to write music, it helps your creativity a lot, but I would prepare to have it planned on a stage". (Appendix 3, s. 131) Her er det altså et klart skille på hvor improvisasjon er brukbart. Det brukes aktivt som et verktøy i skriveprosessen, men det hører ikke hjemme live, der alt bør være planlagt.

Sina er i likhet med Idar opptatt av hva fansen forventer, og sammenligner metal-scenen med andre sjangre. I jazz og blues forventes det at det er improvisasjon, mens i metall er det forventet et mer planlagt show. "And also I'm not sure how fans would react?" (Appendix 3, s. 130).

Han utdyper med å snakke generelt om sjangeren i live-situasjoner:

"So there are bands that their gig is basically theater, you know, everything is already planned. On stage, they exactly for each and every move they have something already in mind. They make this whole cinematic kind of, you know, visionary for you. And that's something that fans got used to see." (Appendix 3, s. 130).

Igjen er det ikke frykten for å ødelegge det perfekte og overmenneskelige musikalske produktet, som hos den klassiske non-improvisatøren, men en respekt for publikum og fans som ligger som grunn for valget om ikke å improvisere live. En viktig del av sjangeren er i følge Sina den teatraliske forestillingen på konserter, showet som publikum får servert og forventer: Der hører improvisasjon ikke hjemme som ingrediens.

Kathrine mener som Idar at soloer, i likhet med vokalmelodier, kan ha variasjoner under konsert, men må være essensielt det samme som er spilt inn. Hun nevner også at bandet hennes bruker click-track og backing-tracks på scenen, og dermed har lite frihet til å gå utenfor det planlagte materialet. Altså er variasjonene fra utgitt materiale til konsert små, men allikevel ofte uplanlagte. Under vokalmelodiene kan hun legge til en trille eller lignende, og dermed endre på den planlagte musikken uten å gjøre den ugjenkjennerbar. Slike små variasjoner kan skje på gitarsoloer både hos henne og hos Idar, så lenge soloen er gjenkjennerbar fra det innspilte materialet.

I intervjuet med Kathrine nevnte hun også spørsmålet om hvorvidt det er improvisasjon på konsert hvis artisten spiller omtrent den samme improviserte delen under hver konsert: “når man har gjort den soloen mange ganger, hver kveld på en turne, er det da improvisasjon lengre, eller er det planlagt?” (Appendix 4, s. 140). Hvis man har et sett med variasjoner man kan velge mellom, og så varierer litt forskjellig på hver konsert, vil det improviserte kun bestå i valget mellom de gitte variasjonene. Hvis man da altså har et sett med melodilinjer innlært, og under konserter fremfører disse - om enn i forskjellig rekkefølge under hver konsert - vil det improviserte aspektet ved det være minimalt. Det samme kan sies om å under konsert gjøre variasjoner på en melodilinje, som for eksempel å legge til en trille. Det å variere strofer på slikt vis kan kanskje heller regnes som fortolkning enn improvisasjon.

Videre kom Kathrine under intervjuet med en interessant påstand: At band som spiller mer ekstreme varianter av metal ikke har rom til å improvisere da musikken er for komplisert til å ta det på sparket. Hva er det som gjør denne musikken så komplisert at man ikke kan improvisere over den?

Da jeg selv startet med å lære meg ekstrem-metal-sanger på gitar, skrev jeg ned rekkefølgen på riffene, slik jeg hadde gjort når jeg lærte meg rock eller heavy metal-sanger tidligere. Det jeg fant ut var at strukturen var mer forvirrende i ekstrem-metal, da det ofte kom variasjoner av riff og mange bridger i stedet for den kjente vers/refreng-strukturen fra rock.

Et eksempel på en slik låtstruktur er låta “The Loss & Curse Of Reverence” fra Emperors album *Anthems To The Welkin At Dusk* (1997). Strukturen kan settes opp slik:

Del 1	Del 2	Del 3	Del 4
Introriff	Vers	Gitarmelodi - interlude	Tremologitar alene
Hovedriff	Bridge	Melodisk parti	Tremolo og blast beats i Em
Gitar alene - overgang	Bridge 2	Riff med melodi fra interlude i andrestemme	Gitarsolo over tremolo og blast beats i Am
	Vers	Melodisk parti	Tremolo og blast beats i Em
	Bridge		Hovedriff
	Bridge 3		Akkordene fra hovedriff, uten melodien

Som man kan se fra tabellen har låta en komplisert låtstruktur oppdelt i fire deler, der delene blir skilt fra hverandre med tydelige overganger der trommene stopper opp og gitaren fører videre an. Del 1 inneholder et introriff som ikke senere repeteres, så kommer hovedriffet eller kjenningsmelodien, før en overgang på gitar leder videre til del 2. Denne delen er fylt med det jeg har valgt å kalle vers og bridge, der bridge-riffene ofte er satt sammen av lange melodi-linjer som ikke repeteres, eller repeteres kun etter at verset har gått en gang til. Del 3 er satt sammen av to delvis repeterende partier, der første parti er en gitarmelodi, og andre parti er et melodisk parti med flere stemmer som går om hverandre. Når gitarmelodien kommer igjen, er det som andrestemme i et annet riff, før det melodiske partiet repeteres. Del 4 begynner med en enkelt gitar som i økt hastighet tremolo-picker en ny melodi i E-moll, før trommene kommer inn med den kjente blast beaten. En gitarsolo som minner om Calles harve-begrep kommer inn over en variasjon av tremolo-picking-riffet i A-moll, før vi går tilbake til E-moll. Etter dette kommer hovedriffet fra del 1 tilbake, og det reduseres etterhvert kun til akkordene under melodien og tregere tromme-track, og sangen avsluttes.

Dette er ikke en fast formel som brukes i mange sanger, men et eksempel på hvordan en låtstruktur kan være, og et bilde på hvordan strukturen i ekstrem-metal kan være svært innviklet uten å ha noen åpenbare regler for rekkefølge: Selv om låta i eksempelet bindes sammen ved bruk av hovedriff i start og slutt, er det mange låter som ender på noe helt annet enn de begynner på; selv om låta er delt i fire, er mange låter delt i andre antall, osv.

Jeg skal ikke her spekulere hvorvidt dette er på grunn av manglende opplæring i komposisjonsteknikk, om det er en tradisjonssak, eller om det er et bevisst grep for å gjøre musikken mer spennende - og jeg anerkjenner at min egen lille undersøkelse av dette ene eksempelet gjennom lytting ikke er nok til å stadfeste ekstrem-metallens formler for låtskriving. Allikevel vil jeg si det er en kjensgjerning at ekstremmetall er komplisert ikke bare i vanskelighetsgraden i den tekniske utførelsen av riff, men også i låtstrukturen.

Dermed kan det oppfattes som for komplisert til å improviseres fram, da alle instrumentalister burde være enige om hva neste del av improvisasjonen skal være, eller ihvertfall når den skal starte, i en hektisk sjanger fylt med blast beats og tremolo-picking der det å være "tight" er strengt nødvendig for at musikken skal oppfattes som ryddig. Det at det oppfattes slik, trenger allikevel ikke bety at det er slik, da improvisasjon i andre sjangre også kan være svært krevende.

Ihsahn, som var grunnlegger i Emperor har siden hatt suksess med sitt soloprojekt, og har også eksperimentert med å improvisere. I et intervju med musikkmagasinet *Metal Assault* fra 2013 sier han om sitt nye album *Das Seelenbrechen* at "I've wanted to do an album like this with more focus on improvisation and where things are not so controlled, more spontaneous and intuitive." (Bansal, 2013) På dette albumet er det noen spor som skiller seg ut fra resten, der den eksperimentelle fremgangsmåten er tydelig. Spesielt tydelig er det på låten "Tacit 2", som kan minne om noise-musikk eller frijazz. Ihsahn nevner i intervjuet at han var redd albumet kunne bli en kommersiell flopp på grunn av denne fremgangsmåten, men:

[...] now that I've seen many of the reviews and I'm getting lots of feedback from the fans, friends and people in general who've heard the album, I'm very positively surprised by how well people received this album. So I think I underestimated my listenership in that sense [...] (ibid.)

I låten "Tacit 2" er det verdt å merke seg at musikken som er et produkt av en mer eksperimentell låtskrivingsprosess også høres veldig eksperimentell ut: Den høres ikke ut som tradisjonell black metal, altså er ikke låtens struktur den samme som mye annet i sjangeren, og mange kjennetegn fra metal, som blast beats og tremolo-picking på riff er byttet ut med andre teknikker som noise, ustadige trommer med mye bruk av tammer, og gitarspill som er mindre riffbasert. Dette tegner et bilde av at det har vært improvisert ekstrem-metal, men den skiller seg fra det meste annet i sjangeren på mange områder.

Selv om Ihsahn er positivt innstilt til å improvisere i studio og i låtskrivingsprosessen, nevner han ikke improvisasjon i live-sammenheng. Allikevel er det verdt å bite seg merke i det å undervurdere sine egne fans: Det viste seg at mange av Ihsahns fans var åpne for den mer improviserte og eksperimentelle musikken som ble gitt ut på *Das Seelenbrechen*; kanskje de også er åpne for improvisasjon under konsert, selv om artistene ikke regner med det? Dette kunne vært et interessant forskningsemne for videre studier.

Inntil videre kan vi stadfeste at den gjengse holdningen til konserter i metal-sjangeren er at improvisasjon har en liten til ingen rolle, der unntaket til en viss grad er gitarsoloer og vokalmelodier.

2.3.3 Jamming

Alle intervjuobjektene har et forhold til jamming, men beskrivelsen av hva en jam inneholder varierer fra person til person. Som beskrevet i teori-delen og videre påvist gjennom intervjuene kan begrepet "jam" passe på mange forskjellige scenarier, med forskjellig grad av formalitet. Det minst formelle scenariet må være der Kathrine "jammer med seg selv", mens mer formelle scenarier er der Sina allerede har øvd inn

materialet som skal spilles på jam, og prøver ut riff sammen med trommer og bass som senere kan brukes i mer seriøse prosjekter. Det er også verdt å nevne at når Idar ikke får noe ut av jamming med bandmedlemmer, og forklarer dette med at “det kan jo ha noe svakhet fra min side”, tyder det på at det er en viss forventning og dermed et press for å prestere under jammen, noe som dermed gjør situasjonen mer formell: Det er ikke et betalende publikum du skal bevise noe for, men dommen fra bandmedlemmer kan være press nok til å føle at man må prestere.

Som nevnt innledningsvis, diskuterer Lewis og Piekut tropen om at improviserende musikere har mer fokus på prosessen musikken blir laget i, enn på det musikalske produktet som fremstilles (Lewis & Piekut, 2016). I en jam-setting uten publikum ville det være naturlig å tenke at målet med jammen ikke handler om det musikalske produktet, for eksempler når Calle sier at han tidlig i karrieren jammet sammen med andre “For å trene meg på en takt eller ett eller annet sånt noe i den duren da.” (Appendix 1, s. 84).

I denne situasjonen er ikke målet å produsere et musikalsk produkt som skal vises for lyttere, men kun å øve sammen med andre musikere ved hjelp av jamming. Lewis & Piekut tenkte nok heller på jazz-scenen enn på øvingsrommet når de snakket om troper om improvisatører, men det er allikevel interessant å observere hvordan fokus på det musikalske produktet kan variere i forskjellige settinger uten publikum. Der Calle åpenbart ikke har tanke på publikum når han trener på en takt, kan et skifte i tilnærming til jammen også gjøre at fokuset endres mer i retning av det ferdige musikalske produktet.

Calle forteller at den typen jamming som har blitt gjort med Ved Buens Ende har vært for å finne frem til arrangement på trommer og bassgitar, der gitarriffet var bestemt på forhånd. Her brukes altså jamming med medmusikanter som et verktøy for å videreutvikle en sang, altså å utvikle en ide til et musikalsk produkt. At improvisatørene her ikke er opptatt av prosessen like mye som sluttproduktet er åpenbart, da målet som er satt før jammen er å skape et spesifikt produkt som senere skal spilles inn. Sina har også brukt jamming på en slik måte, da han prøvde ut riff under en jam for å bestemme

seg om de passet inn i hovedprosjektet hans eller ikke. Dette er en mer indirekte måte å bruke jammen som låtskrivingsverktøy på, men er fremdeles produkt-fokusert, der andre deler av jammen der han spilte allerede innøvde sanger må sies å være mer fokusert på prosessen, eller altså bare det å spille for å ha det gøy.

Ingen av intervju-objektene har nevnt noe som ligner Even Ruuds eksempler fra improvisatører som spiller foran et publikum, der det er snakk om en følelse av eufori under improvisasjon (Ruud, 2016). Derimot snakker Kathrine om at hun, når hun jammer med seg selv, opplever å kunne uttrykke seg helt fritt, og at musikken hun spiller er preget av emosjoner (Appendix 4). Euforien musikerne i Ruuds eksempler påstår oppstår under improvisasjon foran publikum, uteblir muligens når publikum er fraværende - men følelsen av frihet og emosjonsdriv Kathrine opplever når hun improviserer alene er sannsynligvis beslektet med den.

Calles måte å bruke jamming som verktøy for å lage tromme- og bass-arrangement til en sang ligner på måten intervjuobjektene bruker improvisasjon for å begynne en sang, der forskjellen er innblandelsen av andre musikere. Her har de utviklet et riff eller flere, og oppgaven er å finne ut hva som skal spilles rundt riffet av på de andre instrumentene. De andre musikerne har da først hørt riffet og dannet seg noen tanker rundt det, før de prøver dette ut sammen, og har frihet til å endre ettersom de prøver seg frem. På denne måten blir arrangementet improvisert frem gjennom jam, istedetfor å på forhånd bli skrevet ned av låtskriver. Alle deltagerne i studien oppgir at de lar de andre instrumentalistene få en del ansvar for hvordan de skal spille sitt eget instrument, men Calle er den eneste som aktivt bruker jamming som virkemiddel for å få arrangementet på plass, der de andre ofte jobber hver for seg før de samles for å prøve ut det de har kommet opp med.

Sina har som nevnt også brukt jamming som et låtskrivingsverktøy, men på en mindre direkte måte: Før han flyttet til Norge, prøvde han ut riff sammen med andre musikere, som han senere brukte i sitt nåværende prosjekt, hvis jammen overbeviste ham om at riffet hadde potensiale i et band-arrangement.

Det ser ut til at Idar og Kathrine er de blant deltagerne som i størst grad opplever en jam som helt fri - til og med så fri at det blir for mye i Idars tilfelle - mens de to andre jammer i mer kontrollerte former: Både Calle og Sina har fastsatt riff de skal spille, og improvisasjonen ligger hos de andre instrumentene.

Et av kjennetegnene ved improvisasjon er dens frihet, og i noens tilfelle kan denne friheten gjøre mer skade enn godt. Jeg vil ikke si at det nødvendigvis er slik i Idars tilfelle, da han ikke har uttrykt noe annet misbehag fra improvisasjon med andre enn at han ikke har fått noe ut av det. Allikevel er det interessant å undersøke hva som kan være grunnen til at improvisasjon kan virke frastøtende. I *Philosophy of Improvisation* sier Gary Peters: "Ask someone to improvise ... what happens? More to the point, ask someone who has no experience of improvisation to improvise and see what happens ... if anything." (Peters 2011, s. 125) Implikasjonen er at det er vanskelig å improvisere, og at enhver ville slite med å improvisere på kommando - spesielt hvis man mangler erfaring med det: "Indeed, telling someone to improvise almost guarantees that nothing will happen, such is the intimidation of such a demand: Why is this?" (ibid.)

Det at kravet om improvisasjon skal garantere at ingenting skjer virker overdrevet, hvis det skal dekke over alle artister. Noen er åpenbart flinkere og mer erfarne enn andre, og kan improvisere på kommando - det at det finnes grupper som improviserer fritt på konsert er et bevis på dette, da det er planlagt og dermed krevd at man skal improvisere. Dersom man skal tolke Peters i beste mening, må påstanden omhandle den uerfarne improvisatøren, og dermed være mer valid. Spørsmålet om hva det er som gjør improvisasjonen intimiderende er allikevel gjeldende for mer erfarne artister, da tomrommet før improvisasjonen begynner, er det samme:

It would appear that the difficulty so often associated with improvisation has something to do with the way in which it seems to freeze the would-be improviser in a terrifying space somewhere between the old and the new - the marked and the unmarked - yet

unable to enter either. Classically trained musicians dread the removal of the score behind which they hide and which protects them from the appalling improvisatory void that opens up between them and the audience. (ibid.)

Igjen trekkes det linjer til klassiske utøvere som prakt eksemplet på non-improvisatører. Selv om utøverne i min undersøkelse ikke hører hjemme i den klassiske tradisjonen, er det mange likheter angående hvordan musikken blir fremført: Artistene jeg har intervjuet har ikke noter foran seg på samme måte som en klassisk utøver, men musikken de skal fremføre er planlagt, og de har i utgangspunktet ikke frihet til å endre den. Peters eksempel med den klassiske musikeren og noteheftet vil altså kunne byttes ut med en metal-gitarist og den planlagte musikken han skal fremføre: Hvis han får beskjed om å improvisere, vil han oppleve det Kierkegaard kaller angst, eller “dread” på engelsk (i denne oversettelsen av Kierkegaard). Som Peters sier det:

At this moment, a moment of dread as Kierkegaard so perfectly describes it, the subject is confronted with a vertiginous freedom that is as thrilling as it is appalling:

“The dread is the dizziness of freedom which occurs when the spirit would posit the synthesis, and freedom then gazes down into its own possibility, grasping at finiteness to sustain itself. In this dizziness freedom succumbs.” (Kierkegaard 1946, s. 55, som sitert i Peters s. 125).

Everything is *there* in its place, ready-to-hand, but nothing is *given* except nothingness itself, which only makes a bad situation worse. (ibid.)

Peters opererer med begrepene *there* og *given*, altså det som *er der*, og det som *er gitt*. Han bruker flere sider på å beskrive bruken av disse begrepene, men jeg skal begrense min diskusjon av disse begrepene, da det ikke er av stor betydning for videre diskusjon. I den siterte teksten er det nok å forstå at alt som *er der* er alle mulighetene en improvisatør har før improvisasjonen har startet, og det som *er gitt* er utgangspunktet improvisatøren begynner på, når han markerer det hittil umarkerte. Fraværet av noe gitt er altså det improvisatøren må overkomme for ikke å bli stoppet av angsten.

Det at erfarne improvisatører ikke blir grepet av angsten idet de skal begynne en improvisasjon, tyder på at de har funnet en inngangsdør til improvisasjonen; måte å markere det umarkerte på. Om hen i det øyeblikket har tatt tak i det kjente, eller det endelige i motsetning til det uendelige, vil jeg si er diskutabelt. At man for å komme ut av “the dizziness of freedom” må gripe etter noe kjent, virker ikke som en absolutt sannhet: Kan ikke en improvisatør begynne en improvisasjon med noe som også for hen er ukjent?

Piekut & Lewis stiller også dette spørsmålet, og siterer Kathleen McGinn og Angela Keros' artikkel fra 2002 “Improvisation and the Logic of Exchange in Socially Embedded Transactions,”: “improvisations are inherently both active and interactive and contain both familiar moves and unique approaches.” (som sitert i Lewis & Piekut 2016, s. 10). Å improvisere er ikke bare å trekke opp ideer man allerede har ansamlet, men også å skape noe nytt. Det at det dukker opp unike tilnæringsmåter i improvisasjonen trenger ikke nødvendigvis bety at det musikalske materialet er nytt: Det kan innebære at man kun tilnærmer seg det på en ny måte.

Selv om man tenker på improvisasjon som nært knyttet til frihet, er det spørsmål knyttet til hvordan man definerer begrepet frihet. Man kan argumentere for at frihet oppstår under begrensninger, da man har større mulighet til å utfordre vaner, men også at frihet er fraværet av slike begrensninger. Selvsagt er det mulig å trekke inn sosio-kulturelle perspektiver på frihet og improvisasjon i en større sammenheng, og hva frihet egentlig innebærer, men i min undersøkelse er fokus på forskningsspørsmålet om skapende praksiser. Jeg tenker i denne sammenheng på frihet som et konsept innenfor musikalske praksiser - så diskusjonen av hva frihet egentlig er overlater jeg til andre skribenter.

Videre i kapittelet blir det trukket frem et eksempel der det blir fortalt om grupper som improviserer uten å gjenbruke en eneste linje, men at kunnskapsbasen allikevel er den samme for artistene, da “all groups draw on culturally shared emblems and stereotypes,

which in some sense are “preexisting structures.”” (Lewis & Piekut 2016, s. 10).

Kunnskapsbasen man trekker ting ut fra, eller lager nye ting gjennom, er altså tilstede som strukturer improvisatøren allerede har i seg.

Dette gjelder ikke bare jazz, som oftest dras frem som eksempel når man snakker om improvisasjon, men også andre sjangre. Når man i metal-sjangeren improviserer, gjør man det med all kunnskapen man har fått om sjangeren gjennom den tradisjonen man er en del av - og selv om man da lager noe nytt, er det på bakgrunn av denne kunnskapen. Hvis man skulle lage noe helt nytt, uten de pre-eksisterende strukturene, måtte man fjerne all kunnskap man har om det å spille musikk: Hvis du allerede kan spille gitar, ville det være umulig å spille noe som baseres på det å være komplett utrent i kunsten. I beste fall kan man forestille seg hvordan det ville vært, og spille deretter.

Poenget er da at man når man improviserer eller jammer innen metallsjangeren, eller mer satt på spissen, når man som artist som har vært en del av denne sjangertradisjonen improviserer, vil det man improviserer frem være farget av den kunnskapsbasen man har oppsamlet gjennom denne tradisjonen. Det å føle angst eller “dread” idet man skal begynne improvisasjonen løses ved å gripe ved det man *kan*, selv om dette ikke trenger å være spesifikke toner eller “licks” - det trenger bare være en følelse eller en stemning, en eller annen pre-eksisterende struktur man mer eller mindre har kjennskap til.

Dette kan også knyttes til intervjuobjektene improvisasjon under låtskriving, der flere har oppgitt at de har en stemning eller et bilde i hodet før de begynner å improvisere frem musikken. Der vil denne stemningen være en struktur man kan gripe til, slik at improvisasjonen har en grunn før man begynner på den. Jeg har omtalt dette som rammer, som kan være mer eller mindre spesifikke. Når man allerede har en ramme for hva man vil spille, vil man unngå angst-momentet der friheten i å velge blant utallige muligheter lammer en. Rammen kan være vid, som når Sina har et bilde i hodet, eller smal, som når Calle og Ole har et spesifikt riff de bruker som inspirasjon. Da vil de pre-eksisterende strukturene ikke kun inneholde den oppsamlede kunnskapsbasen de

allerede besitter, men også et mål - en slags sluttstrek de søker mot. Dermed vil improvisasjonen være lettere å både begynne og fullføre, og man vil unngå angsten beskrevet av Peters og Kierkegaard.

Formaliteten i situasjonen kan trekkes inn som faktor i det å skape noe nytt, da lav formalitet kan tilsi lavt krav til innovasjon. I en jam-situasjonen med lav formalitet kan man spille noe man har lært fra før av, som i Sinas jammer der de på forhånd har bestemt seg for hvilke sanger de skal spille. Strukturene man jammer rundt i denne situasjonen er klare og tydelige, da musikken allerede finnes, og improvisasjonen man gjør er variasjoner av dette. I en situasjon der man skal improvisere over noe ubestemt, vil kravet om å begynne et sted, å markere det umarkerte, gjøre situasjonen mer formell, da presset er større. I en slik situasjon vil et resultat kunne være å skremme vekk musikeren, eller gi hen en følelse av å ikke ha fått noe ut av det, som i Idars tilfelle.

Kathrines bruk av begrepet jam for å beskrive det andre kaller noodling, er et godt eksempel på hvor fleksibelt og subjektivt begrepet er. Hun sier at hun før tenkte at en jam var "resultatet av at flere er sammen og uttrykker seg fritt," (Appendix 4, s. 138), men at hun etter å ha jobbet med Sylvaine har endret mening:

Det jeg legger i ordet jamming er egentlig bare uttrykkelse, altså stream of consciousness, helt fritt, at man bare ... Man har ingen faste rammer rundt som man prøver å presse noe inn i, man bare uttrykker seg helt fritt, (ibid.)

Altså at jamming ikke defineres av en setting, men av friheten man har når man spiller, uavhengig om man er alene eller sammen med andre.

Jeg ville i utgangspunktet vært mer enig i Kathrines første påstand, der hun sier at jamming krever flere personer, da dette er den mer gjengse oppfatningen som flere av deltagerne ser ut til å dele: I intervjuene med de tre andre beskriver de scenarier med flere medlemmer når jeg spør dem om jamming. Det er også interessant at jamming er nær på det eneste punktet som nevnes av intervjuobjektene der man improviserer med

andre: All annen improvisasjon skjer alene, med unntak av Calles gitarsolo - der han under soloen allikevel er den eneste i gruppen som improviserer.

Igjen kan formaliteten i situasjonen ha mye å si: Når det er andre tilstede, vil formaliteten ofte stige, da de kan observere deg, og vil se eventuelle feil en gjør. Når man improviserer alene, forsvinner dette presset for å prestere, og situasjonen vil være mer behagelig. Om dette er positivt for det musikalske sluttproduktet vil jeg ikke spekulere om her: Men det er tydelig at mine intervjuobjekter oftest improviserer alene, og dermed i en mer komfortabel situasjon.

2.3.4 Noodling

Når improvisasjonen foregår alene, er det ofte i form av det som kalles noodling. I og med at denne typen improvisasjon er såpass fremtredende i undersøkelsen min, er den verdt å se nærmere på. Som nevnt i teori-delen, er noodling veldig fleksibelt med tanke på graden av improvisasjon, på samme måte som jammen. Når man noodler trenger man ikke nødvendigvis improvisere fritt - det er mulig å spille noe man kan fra før, og eventuelt gjøre små endringer, eller bare bruke det allerede innlærte som inspirasjon for videre noodling.

Som låtskrivingsverktøy havner noodlingen oftest i begynnelsen av komposisjonsfasen, enten som grunnlaget for den første ideen til en sang, slik at man gjennom noodlingen oppdager noe man kan arbeide videre med, eller som en type improvisasjon for å arbeide videre med ideer eller mentale bilder man allerede har: Man improviserer frem et riff eller tema gjennom noodling.

Skillet mellom noodling og jamming kan være komplisert å definere, som eksemplifisert ved Kathrines bruk av jamming-begrepet om det de fleste andre ville kalt noodling, der det vanligste oppfattede skillet går ved antallet personer: Hvis man er alene er det noodling, hvis det er flere til stede vil det være jamming. Begrepet brukes ikke bare av gitarister, men det er hos dem det oftest kommer opp i samtale for å beskrive det gitarist og gitarlærer Chris Breen kaller “the act of unorganized or undisciplined practice.”

(Breen, 2019). Dette utsagnet impliserer at man øver når man spiller alene, og at noodling dermed er en type øving som ikke gir like gode resultater som fokusert og disiplinert øving.

Bruken av noodling som låtskrivingsverktøy er et godt argument mot denne påstanden, da det i mine undersøkelser ikke er snakk om øving når man noodler, men om komponering. Breen erkjenner at noodling er et godt utgangspunkt for inspirasjon til å lage musikk, men ser det ikke som en aktivitet i seg selv som kan fjernes fra øvings-begrepet, da noodling i følge ham oftest oppstår mens man øver, når man har gått lei av de faste øvelsene man har satt for seg for å forbedre seg på instrumentet (Breen, 2019). I mine intervjuer er det ikke nevnt en slik øvingssituasjon som inngangsport til noodlingen, og jeg vil dermed påstå at noodling som aktivitet ikke nødvendigvis har noe med øving å gjøre.

Noodling kan defineres ved hjelp av grad av formalitet, men innholdet kan også være forskjellig fra en jam, da man ikke nødvendigvis er opptatt av hva man spiller under noodling: En av karakteristikkene er tankeløsheten som kan oppstå under noodling, at musikerens fokus ligger på noe helt annet enn musikken han spiller, for eksempel tv'en som nevnt i intervjuet med Calle (Appendix 1). Her strekker han seg nesten ubevisst etter gitaren mens han ser på tv, og spiller litt tilfeldig mens tankene hans er delt mellom gitaren og tv'en. Det at fokuset på musikken nesten er fraværende, sier også noe om graden av formalitet. Det er ikke noe spesifikt mål med det han spiller på gitaren, selv om det ofte blir et musikalsk produkt ut av aktiviteten.

Det å improvisere nesten ubevisst og uten mål, kan være en måte å fjerne seg fra alt press og formalitet, men også muligens et forsøk på å unngå pre-eksisterende strukturer. Når man bevisst improviserer vil man ta i bruk det man allerede kan, om man vil eller ikke, mens noodlingen representerer det nærmeste en gitarist kan komme det å ikke kunne spille - hvis man ikke er fokusert på det man gjør. På denne måten kan det man spiller under noodlingen skille seg fra andre musikalske produkter en artist komponerer når hen er fokusert på spillingen. Når man fjerner all formalitet og ikke

nødvendigvis forventer å produsere noe av kvalitet, vil spillefriheten være total, i større grad enn hvis man aktivt leter etter gode ideer mens man noodler.

Denne måten å fjerne seg sitt bevisste selv fra komponeringen kan virke befriende, og kan kanskje fungere som en katalysator for kreativt arbeid: Man trenger ikke være inspirert for å noodle, men gjennom prosessen kan man bli inspirert til å videreutvikle ideer man har fanget opp gjennom aktiviteten. Hvis det gjennom videre undersøkelser viser seg at man ved å fjerne seg fra all formalitet kan oppnå en slik befriende tilstand, kan dette sammenlignes med euforien jazz-musikerene i Even Ruuds eksempler føler når de improviserer med andre. I deres tilfelle er det samarbeidet mellom flere personer som improviserer samtidig som gir en euforisk følelse av overenskomst (Ruud, 2016); den ufokuserte noodleren som så nær som mulig fjerner seg selv fra musikken hen spiller leder ikke til en eufori, men til motsatt side av skalaen, der hverken prosessen eller det musikalske produktet legges merke til - helt til et eller annet klikker, og musikeren plutselig hører noe verdifullt i det som så tankeløst blir spilt.

Jeg har tidligere nevnt tropen om at improvisatøren er mer opptatt av prosessen musikken blir laget i enn det musikalske produktet: I dette tilfellet har det aller meste som blir spilt liten verdi for improvisatøren, bortsett fra når det plutselig oppstår noe som har potensiale i seg til å videreutvikles som musikalt produkt. Prosessen i seg selv har verdi som verktøy for låtskriving og inspirasjonskilde, men ikke som opplevelse av prosess. Det musikalske produktet er det eneste verdifulle innad i aktiviteten - selv om det ikke nødvendigvis er et mål å skape et musikalsk produkt.

Kanskje innebærer også aktiviteten at man unngår Kierkegaards "angst" som Gary Peters drar inn for å beskrive begynnelsen av en improvisasjon (Peters 2016), der man istedetfor å møte den svimlende friheten av å ha alle muligheter tilgjengelig griper til det kjente, heller vender tankene bort fra friheten og presset til å markere det umarkerte, og dermed unngår angsten ved å sette seg selv i en nærmest ubevisst posisjon. Hvis man på denne måten kan gjøre de pre-eksisterende strukturene svakere - altså de

strukturene man gjennom å lære å spille instrumentet har opparbeidet seg - kan denne tilstanden representere det nærmeste man kommer fri improvisasjon.

Det hadde vært interessant å se videre forskning på fenomenet, da det er såpass utbredt som begrep blant gitarister, og åpenbart har en viktig rolle i låtskriving som vist gjennom mine intervjuer.

Del 3

3.1 Avslutning

I denne delen av oppgaven vil jeg oppsummere temaene jeg har gått gjennom i oppgaven og funnene som er gjort, før jeg i konklusjonen fremstiller mine egne tanker om prosjektet og hva det har å si for forståelsen av skapende praksiser innen metal-sjangeren i Norge i dag.

3.1.1 Oppsummering

I denne oppgaven har jeg gjennom semi-strukturerte intervjuer med sentrale artister i metal-sjangeren i tillegg til en litteraturstudie vist hvordan disse artistene bruker og forholder seg til improvisasjon, og dermed belyst hvordan kreative prosesser ser ut i en viktig sjanger i det norske musikklivet. Artistene jeg har intervjuet har forskjellige utgangspunkt i den norske metal-historien: Calle var med i begynnelsen av den norske black metal-bølgen på 1990-tallet, da han jobbet sammen med viktige aktører som Satyricon og Ulver, før han begynte sine egne prosjekter. Hans band Ved Buens Ende har hatt en kult-status ved å ha vært en av de tidligste gruppene som har utgitt avant-garde black metal.

Idar har hatt en lang og suksessfull karriere med bandet 1349 siden starten av 2000-tallet, og i nyere tid vist hvordan black metal har blitt en norsk kulturskatt ved å lage et bestillingsverk der oppdraget var å lage musikk til Munch-maleriet "Dødskamp". Denne utviklingen av sjangeren fra folkefiende til kulturskatt er en tydelig indikator på en sjanger som har beveget seg ganske langt fra dens samfunns-ideologiske røtter - noe som er verdt en studie i seg selv.

Sina og Kathrine begynte sine karrierer på 2010-tallet, og har dermed entret en etablert scene. Sina spiller med bandet From the Vastland black metal med tekster inspirert hovedsakelig av persisk mytologi, og bidrar ofte i diskusjoner i forskjellige medier med tanker om sjangeren og ytringsfrihet. Kathrine har med sitt prosjekt Sylvaine vunnet Spellemannsprisen i sjangeren metall som første kvinnelige artist, noe som kanskje kan tyde på ikke bare en sjanger i endring, men også en endring i den norske musikkbransjen i sin helhet. Disse to deltagerne har da altså bidratt med et perspektiv på hvordan metal-sjangeren er i dag, uten å forholde seg like mye til hvordan den var for tjue eller tretti år siden, noe som bidrar til å belyse hvordan sjangeren har endret seg over tid. Jeg vil her rette en stor takk til Calle, Idar, Sina og Kathrine som har gjort denne undersøkelsen mulig gjennom svært informative intervjuer.

Gjennom de semi-strukturerte intervjuene har jeg samlet inn data som i noen grad har innfridd mine forventninger til funn, og i noen grad vært uforventet. Flere av deltagerne i undersøkelsen har påstått at improvisasjon generelt ikke hører hjemme når man fremfører musikken foran andre, og det var dette jeg også regnet med var den gjengse holdningen til improvisasjon innen sjangeren, selv om jeg regnet med at det fantes noe improvisasjon i gitarsoloer. Spenningsmomentet for meg lå da mest i hvordan artister forholder seg til improvisasjon i andre settinger.

Funnene har variert i relativt stor grad, der de åpenbare ytterpunktene er der Idar mener at å improvisere under konsert er en mangel på respekt for publikum, og generelt holder seg unna improvisasjon; og Calle som improviserer soloer under konserter med det han omtaler som harving. Mellom disse ytterpunktene er funnene rike på improvisasjon i låtskriving og innspilling, fra den første ideen som kan komme fra noodling eller improvisasjon over et mentalt bilde, til å improvisere frem strofer i studio som man bruker i det utgitte materialet.

I intervjuene var det tydelig at alle deltagerne hadde et markant forhold til improvisasjon. De var kjent med begrepene jamming og noodling, selv om definisjonen av disse varierte fra person til person. Det var kun én av deltagerne som var positivt innstilt til

improvisasjon under konsert: Calle mener at det er ganske vanlig å improvisere gitarsoloer på scenen. Dette ga ikke gjenlyd i de andre intervjuene, der de andre deltagerne mente at improvisasjon burde holdes til et minimum når man fremfører musikken. Denne meningen ble begrunnet med enten at musikken ville være for komplisert til å improviseres, eller at det ville vært uvant og kanskje skuffende for publikum.

I tillegg til funn om musikernes praksiser har jeg altså samlet musikernes meninger om improvisasjon. Dette har bidratt til å belyse *hvorfor* sentrale artister i metal-sjangeren bruker improvisasjon på den måten de gjør, i tillegg til hvordan. I diskusjonsdelen av denne oppgaven har jeg gått gjennom musikernes praksiser - og meninger og påstander om disse - i lys av eksisterende forskning og teori om improvisasjon, og dermed kunnet belyse hvordan de aktuelle artistene står i forhold til dette. Jeg har trukket linjer mellom den klassisk utdannede non-improvisatøren og metall-artister, en linje som godt kunne utdypes videre i senere forskning: Det er åpenbart at metall-sjangeren har røtter i rock og tidligere gitarbasert musikk, men sammenligningen med klassisk musikk er verdt å ta for seg.

Artister som Yngwie Malmsteen og andre “neo-klassisk metal”-artister har lyktes med å blande inn klassisk musikk i gitarbasert rock og heavy metal, og et av de største internasjonale bandene for tiden innen metalsjangeren er italienske Fleshgod Apocalypse, som tar i bruk arrangementer med klassisk orkester som besetning, og blander dermed moderne metal med klassisk musikk. I diskusjonen om hvorvidt ekstrem-metal er “for komplisert” til å improviseres, beskrev jeg i tabellform hvordan en sang i sjangeren kan ha mange forskjellige deler som bindes sammen på innfløkt vis - denne typen låt-progresjon kan sies å være nærmere en komposisjon i klassisk tradisjon enn i tradisjonell rock. Her kan man også trekke linjer til 70-tallets prog-rock, og dens innflytelse på låtstruktur og kompleksitet i senere musikk. Gjennom en undersøkelse av denne siden av tradisjonen kan man antageligvis hente verdifull informasjon om moderne metal og dens praksiser rundt improvisasjon under konsert.

Det området i deltageres praksiser som er mest rikt på improvisatoriske grep, er dermed låtskrivings- og innspillingsprosessen. Det var dette Sina tenkte på da han før intervjuet mente at improvisasjon var en stor del av musikken hans, en påstand som på betimelig vis tegner et bilde av forståelsen av improvisasjon som noe som ikke skjer på scenen, men i låtskrivingsprosessen. I diskusjonsdelen har jeg tatt bruk av Nicholas Cooks on-line/off-line-begrep for å prøve å definere hva som er improvisasjon og hva som er komponering, og hvor skillet går.

Videre har jeg operert med et begrep om formalitet som har kunnet belyse videre forskjeller på ulike scenarier som er kommet opp i intervjuene. Ved bruk av disse begrepene har jeg kunnet analysere eksempler fra intervjuene, i tillegg til å sammenligne dem med eksempler fra Derek Baileys intervjuer med musikere fra andre sjangere, og dermed kunnet beskrive hva slags improvisasjon som foregår når artistene forteller hvordan de har brukt jamming eller noodling som låtskrivingsverktøy, og hva det innebærer å improvisere i studio i forhold til det å improvisere under konsert. Jeg har også benyttet meg av Gary Peters' filosofiske tilnærming til improvisasjon for å undersøke på et dypere plan hva det vil si å improvisere, og hvordan en utøver kan tilnærme seg improvisasjonen.

Selv om den kjente artisten Ihsahn ikke var tilgjengelig for intervju, har jeg benyttet meg av tidligere intervjuer med ham for å sette frem et eksempel der det er improvisasjon i studio. I videre undersøkelser ville det vært interessant å klargjøre hans praksiser under konsert: Hvis han i det hele tatt spiller de låtene som er improvisert i studio, hvordan løser han det under konsert? Er det improvisert der også, eller spilles musikken slik den er på det utgitte materialet? Videre har jeg brukt en låt fra Ihsahns band Emperor for å beskrive låtstruktur i ekstrem-metal. Som nevnt i diskusjonsdelen ville det vært interessant med en dypere studie i dette feltet, da det kan virke som at låter i sjangeren ofte har en komplisert låtstruktur, selv om det ikke er noen åpenbare regler for hvordan denne skal se ut.

Gjennom undersøkelsen har det kommet fram at deltageres bevissthet om bruken av improvisasjon har variert, i tillegg til deres forståelse av konseptet. Noodling, jamming og improvisasjon er begreper brukt om grunnleggende improvisatoriske fenomener, der definisjonen har variert fra person til person, og jeg har gått gjennom disse begrepene for å prøve å klargjøre hva de betyr for musikerne og hvordan de kan forstås i sammenheng med improvisasjon som begrep innenfor metall-sjangeren.

3.1.2 Konklusjon

Mine forventninger til funn fra denne undersøkelsen var basert på flere år som aktiv musiker innen feltet, og som en "insider" i miljøet. Jeg har i mange situasjoner brukt improvisasjon som låtskrivingsverktøy, men også improvisert fritt under konsert, og ønsket å finne ut av hvordan andre musikere i sjangeren brukte improvisasjon. Ved å selv ha vært en del av dette miljøet og denne sjangeren i lengre tid har jeg tilegnet meg kunnskap om feltet, og hvordan kreative prosesser kan se ut. Min egen praksis har da altså vært et fundament for forventninger til hva slags funn som ville kunne kartlegges gjennom undersøkelsen. Som nevnt innledningsvis, og beskrevet av Hazel Smith og Roger T. Dean (Hazel & Dean, 2009), er det gjennom spesialisert praksis mulig å belyse momenter ved kreative prosesser som kan trekkes opp i videre forskning.

Det var spesielt én situasjon jeg hadde forventet skulle dukke opp som funn i intervjuene, men som ikke ble nevnt av deltagerne: Fri jamming som låtskrivingsverktøy. Flere av deltagerne har brukt jamming som verktøy i låtskrivingsfasen, men det har alltid vært jamming over et tema - altså ikke fri jamming. Gitaristen har i alle eksemplene som er gitt av intervjuobjektene hatt et riff skrevet på forhånd, som man da jammer over med bandet.

I min erfaring har mange låter blitt til gjennom jammer der alle medlemmene spiller fritt - før noen stopper opp for å markere noe de likte spesielt, som er verdt å arbeide mer fokusert med. I nesten alle band jeg har spilt i gjennom årene har dette vært en del av låtskrivingsprosessen på øvingslokalet, og jeg ble overrasket over at ingen av deltagerne nevnte dette - selv om jamming og bruken av det var utbredt blant dem. Det

jeg trodde var en etablert bruk av improvisasjon i låtskriving viser seg dermed å være mindre utbredt enn jeg forventet - igjen tegner dette et bilde av et miljø der praksisene varierer fra musiker til musiker.

Uansett viser det seg at improvisasjon har en betydelig rolle i praksisene til innflytelsesrike artister innen metall-sjangeren. Deltagerne i min undersøkelse har beskrevet mange varierende situasjoner der improvisasjon brukes, selv om de ikke alltid var bevisst på at det de holdt på med i den gitte situasjonen faktisk var improvisasjon før jeg påpekte det. Synet på improvisasjon som noe som kun tilhører låtskrivingsprosessen og ikke fremføring på konsert har vært fremtredende blant flere deltagere, et perspektiv som viser et bilde av forståelsen av improvisasjon som annerledes enn i mange andre musikktradisjoner, der begrepet improvisasjon ofte er forbeholdt situasjoner der musikk fremføres.

De to deltagerne som har lengst erfaring i sjangeren, nemlig Calle og Idar, har også de mest ulike perspektivene på improvisasjon, der Calle tror det er vanlig å improvisere soloer under konsert, mens Idar bruker lite improvisasjon generelt. Det at det er mer enighet mellom de to yngre deltagerne når det gjelder perspektiver på improvisasjon og dens stilling innen sjangeren, kan tyde på at tradisjonen har blitt mer strømlinjeformet. Da Calle på 1990-tallet var en del av black metals begynnelse, vil det være naturlig å anta at reglene ble skapt samtidig som sjangeren utformet seg. Sjangeren har nå eksistert i tretti år, og har dermed en tradisjon bak seg som nyere artister forholder seg til. I videre undersøkelser av feltet ville det vært mulig å kartlegge mer spesifikt hvordan praksisene innen sjangeren enten har sementert seg, utviklet seg over tid, eller blitt erstattet med nye praksiser, muligens på grunn av påvirkning av teknologi og det lett tilgjengelige hjemmestudioet.

Musikk laget på hjemmestudio forbindes kanskje mer med Kygo, Billie Eilish og andre artister innen pop-musikken, men det er åpenbart at det tas i bruk også i metal-sjangeren. Kathrine og Sina, de to yngre intervjuobjektene, bruker hjemmestudio aktivt for å lage demoer, der trommene lages med hjelp av trommemaskin, før det

spilles inn i “ordentlig” studio med ekte trommer og trommeslager. Sannsynligvis finnes det artister som i større grad benytter seg av hjemmestudio innen sjangeren - dette ville vært spesielt interessant å undersøke nærmere for å få en forståelse av hvordan de improvisasjon og de skapende praksisene endrer seg når teknologien gjør det lettere å spille inn musikk på egenhånd.

Det er også verdt å merke seg at Calle er den eneste av intervjuobjektene som ikke lager alle riffene selv. Det ville være naturlig å tenke at hjemmestudioet gjør det enklere for en enkelt person å skrive musikken selv før man presenterer det for andre, og at dette kan virke inn på samarbeid i låtskrivingsprosessen - men Idar, som ikke bruker hjemmestudio på denne måten, lager også alt av gitar alene, før trommer og bass kommer inn i bildet. Da er kanskje faktum at Calle ikke bare spiller gitar, men også bass og trommer, i tillegg til at han i de forskjellige bandene har med andre gitarister som også lager riff. Spesielt interessant var Runes riffprosess, og den typen samarbeid som kom fram gjennom dette.

I videre studier kan det være interessant å se på andelen musikk i metal-sjangeren som blir komponert av én person, før det eventuelt blir arrangert i samarbeid med flere - i forhold til andelen musikk som blir til gjennom samarbeid i låtskrivingsprosessen før arrangering. Min forståelse av dette forut for undersøkelsen var at mange artister innen sjangeren har én hoved-låtskriver, og at det er mer sjeldent at flere i bandet samarbeider om låtskriving. Hvilken betydning har det for musikken som produseres og de bakenforliggende kreative praksisene? Er dette en del av en utvikling i sjangeren, eller er andelen band med flere låtskrivere bundet til enkelte individers subjektivt foretrukne arbeidsmetoder? Dette kunne vært interessant å få et nærmere innblikk i.

Teorien jeg har basert meg på har fungert som et grunnlag for å diskutere hva det egentlig er som skjer i situasjonene som blir informert om av intervjuobjektene: Om det er improvisasjon, hva slags type improvisasjon det er, og videre hva det betyr hvis det er improvisasjon. Med grunnlag i den eksisterende litteraturen har jeg kunnet analysere og diskutere flere interessante konsepter, og i lys av dem kunnet diskutere teorien i seg

selv. Spesielt har Nicholas Cooks on-line/off-line-begrep vært viktig i vurderingen av improvisasjon hos intervjuobjektene. Cook erkjenner at det ikke går et klart og tydelig skille mellom komponering og improvisering, da det finnes improvisasjon i komponering, og komponering i improvisasjon - men at det går et kategorisk skille der grensen er hvorvidt det man spiller er on-line eller off-line. I en stor andel av funnene i denne undersøkelsen foregår improvisasjonen off-line, altså i låtskrivingsprosessen, og disse bør da i følge Cook regnes som komponering.

Det at det er uenighet mellom intervjuobjektene og Cook om hva som kan regnes som improvisasjon er et interessant funn, spesielt fordi synet på improvisasjon på konsert er såpass negativt blant flere av intervjuobjektene. Begrepet improvisasjon har altså en betydning innen metal-sjangeren som ikke er likt det vi finner i litteraturen om improvisasjon. I videre studier av kreative praksiser i sjangeren ville det være interessant å se på hvilken rolle musikk-utdannelse og eventuell utenforståenhet fra utdanningsinstitusjoner har i metal-sjangeren, da mange utøvere i sjangeren er selv-lærte. Kanskje dette er grunnlag for en musikkforståelse som skiller seg fra andre sjangere som har en større tradisjon for opplæring i instrumenter og teori.

Det betyr ikke at det ikke finnes musikere innen sjangeren som har utdanning: Kathrine har tidligere studert ved samme institutt som meg. I intervjuet ga dette utslag i form av en dypere diskusjon om hva improvisasjon er, der de andre deltagerne hadde en tendens til å være mer sikre i sitt syn på saken. Det er også flere - om ikke veldig mange - av mine medstudenter som har metall som sin foretrukne musikk-sjanger. Dette kan igjen tyde på en sjanger i endring - kanskje vil neste generasjon metal-musikere være mer utdannet enn den forrige. Igjen kan dette være grunnlag for videre studier av sjangeren: Det er åpenbart at sjangeren har utviklet seg stort, og at nye musikere innenfor den hele tiden tilføyer nye kvaliteter.

Videre har jeg benyttet meg av Gary Peters *The Philosophy of Improvisation*, der jeg har trukket ut Kierkegaards begrep "dread", eller angst, for å beskrive det som skjer når man blir møtt med total valgfrihet i begynnelsen av en improvisasjon. Dette utdraget fra

Peters filosofiske undersøkelse av improvisasjon er kun en liten del av et langt større argument, men jeg har valgt å ikke gå for langt inn i hans filosofi da det ville ledet min oppgave vekk fra det målet jeg har satt for den. Sitatene jeg har hentet fra Peters har allikevel bidratt til å sette et filosofisk perspektiv på improvisasjon, og dermed fungert som en lupe jeg har kunnet undersøke spesifikke eksempler og begreper gjennom.

Blant annet har jeg undersøkt jamming og noodling fra dette perspektivet, og spesielt interessant er konseptet noodling, da det er et lite undersøkt område i låtskriverens verktøykasse. Selv om begrepet er velkjent blant instrumentalister er det skrevet svært lite om det i akademiske studier, og i med at denne typen improvisasjon er så utbredt og omtalt blant gitarister og låtskrivere, tyder det på et område som sannsynligvis gjennom videre undersøkelser kan gi nye perspektiver på hvordan improvisasjon brukes og fungerer på det minst formelle nivået av instrument-spilling.

Som diskutert i innledningen er det hittil forsket lite på improvisasjon i metall. Ut fra min undersøkelse har det kommet frem at musikerne innen sjangeren bruker improvisasjon aktivt i låtskrivingsprosessen, selv om de ikke bruker de samme begrepene om de spesifikke improvisasjonsbaserte verktøyene som tas i bruk. Forståelsen av hva improvisasjon er kan også virke snever blant intervjuobjektene: Dette viser at det er et behov for en utvidet forståelse av hva improvisasjon er, for å ta høyde for bruken av improvisasjon i metall-sjangeren, og hvordan denne skiller seg fra bruken i andre sjangere og den generelle forståelsen av improvisasjon.

I lys av denne undersøkelsen vil det være mulig å få et bredere perspektiv på hvordan improvisasjon brukes som musikalsk verktøy i forskjellige sjangre, og oppgaven bidrar dermed til debatten om hva improvisasjon er - og hva det kan være. Jeg har altså bidratt til å utvide improvisasjonsbegrepet, men anerkjenner at det også kan debatteres hvorvidt begrepet burde utvides eller snevres inn, da det allerede - som vist gjennom diskusjonsdelen i denne oppgaven - er en omfattende oppgave å prøve å definere hva improvisasjon er, og hva det inneholder.

Det å få et innblikk i hvordan skapende praksiser fungerer i metal-sjangeren, som en av Norges fremste musikalske eksportvarer, vil bidra til å bedre forstå hvordan dagens musikere arbeider. Det er tidligere gjort lite for å forstå de skapende praksisene i sjangeren, og med denne oppgaven har jeg dermed lagt et grunnlag for bedre å forstå hvordan musikk lages i dag. Når undersøkelsen har gitt innsikt i de aktuelle musikernes skapningsprosesser bidrar det til å forstå utvikling i sjangeren og kreativitet generelt. Videre har undersøkelsen bidratt til aktuell vitenskap ved å trekke fram aspekter gjennom tilnærming til kreative prosesser som kan løftes opp i videre forskning på musikalsk kreativitet i dag.

3.2 Litteraturliste

Bailey, Derek (1993). *Improvisation: its nature and practice in music*. New York: Da Capo Press.

Bansal, Andrew (2013). "In-depth Interview with Ihsahn". *Metal Assault Interviews*. Hentet 28/04/2021 fra:
<http://metalassault.com/Interviews/2013/11/04/in-depth-interview-with-ihsahn/>

Beard, David; Gloag, Kenneth (2016). *Musicology: The Key Concepts*. Second edition. New York: Routledge. 3

Berliner, Paul (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. University of Chicago Press.

Benson, B. E. (2003). *Improvisation of Musical Dialog: A Phenomenology of Music Making*. Cambridge: Cambridge University Press.

Born, Georgina (2017). "After Relational Aesthetics". Fra Born, R. (red); Lewis, E. (red); Straw, W. (red)(2017). *Improvisation and Social Aesthetics*. Durham: Duke University Press.

Breen, Chris (2019). "Why "Noodling" on Your Guitar Might Be Underrated". *Guitar World*. Hentet 27.4.2022 fra:
<https://www.guitarworld.com/lessons/beyond-fretboard-why-guitar-noodling-might-be-underrated>

Briggs, C. L. (1986). *Learning How to Ask: A Sociolinguistic Appraisal of the Role of the Interview in Social Science research*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cook, Nicholas (2007) "Making music together, or improvisation and its others". Ss 321-341 | Cook, N. (2007). *Music, Performance, Meaning*. Aldershot: Ashgate.

Cook, Nicholas (2001). "Between Process and Product: Music and/as Performance". *MTO* Vol. 7, nr. 2.

Jørgensen, M. W. & Phillips, L. (1999). *Diskursanalyse*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.

Keil, Charles (1987). "Participatory Discrepancies and the Power of Music". *Cultural Anthropology*, vol. 2. Ss 275-283.

Kierkegaard, Søren (1946). *The Concept of Dread*. Translated by Walter Lowrie. Princeton: Princeton University Press.

Kulturrådet (2021). "Skapende praksiser i musikk: Programnotat." Hentet 14.05.2021 fra:

<https://www.kulturradet.no/documents/10157/3a130757-1f91-4dca-ab37-b589bbb2851b>

Kvale, S & Brinkmann, S. (2015). *Det Kvalitative Forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Akademisk.

Lewis, George E. & Piekut, Benjamin (2016) "Introduction: On Critical Improvisation Studies." Fra Lewis, G. E.; Piekut, B. (2016). *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, Vol 1. Oxford: Oxford University Press.

Nettl, Bruno & Russell, Melinda (1998). "An art neglected in scholarship". Fra Nettl, B (red); Russel, M. (red)(1998). *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.

Norges musikkhøgskole (2021). "Performing Precarity". Nordart, Prosjekter. Hentet 28/04/2021 fra: <https://nmh.no/forskning/prosjekter/performing-precarity>

Owen, Matt (2021). "How recording *The Unforgiven* changed Kirk Hammett's approach to guitar solos forever". *Total Guitar*. Hentet 24.4.2022 fra: https://www.guitarworld.com/news/kirk-hammett-how-the-unforgiven-changed-his-approach-to-solos?utm_content=guitar-world&utm_campaign=socialflow&utm_source=facebook.com&utm_medium=social&fbclid=IwAR3673Mhpjj0yGLLr6qysu41l1OZPl0hy3T_vVqbtxhrTmASrTOAMBttICA

Peters, Gary (2011) *The Philosophy of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.

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

Ruud, Even (2016). *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.

Season of Mist (2022) "Sylvaine". Hentet 4.4.2022 fra:
<https://www.season-of-mist.com/bands/sylvaine/#:~:text=Unlike%20so%20many%20of%20the,screams%20from%20the%20very%20depths.>

Shepard, Kathrine (2022). "About Me". Hentet 4.4.2022 fra:
<https://www.sylvainemusic.com/about/>

Smith, Hazel and Dean, Roger T. (reds.) (2009). Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Universitet i Stavanger (2020). "Jazz on the Line: Improvisation in Practice. A book project about improvisation, by Petter Frost Fadnes (Routledge, 2020)". Hentet 28/04/2021 fra: <https://www.uis.no/nb/jazz-line-improvisation-practice>

Voigt, Andrew (2022). "Heartache, Loss, and the Beauty of Life". Hentet 4.4.2022 fra:
<https://hmmagazine.com/feature/sylvaine/>

Walser, Robert (1997). "'Out of Notes' Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis". Fra Schwartz, D (red); Kassabian, A. (red); Siegel, L. (red) (1997). Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture. Charlottesville: University Press of Virginia.

Weisethaunet, Hans (1999). "Critical Remarks on the Nature of Improvisation". Nordisk tidsskrift for musikkterapi, vol. 8. Ss 143-155.

Ølnes, Njål (2016). Frå små teikn til store former: Analysar av det improviserte samspelet med hjelp av auditiv sonologi. (Ph. D.). Oslo: Norges musikkhøgskole.

Wadel, Cato (1991). Feltarbeid i egen kultur. Flekkefjord: SEEK A/S.

Appendix 1

Intervju med Carl-Michael "Calle" Eide på Aye Aye Club. 17.11.2021

Håvard: Alright! Du spiller i mange band, men det jeg kjenner deg først og fremst fra er Ved Buens Ende, og det er det jeg har følt er mest sannsynlig at har improvisasjon, fordi det er "avant-garde". Men jeg tenkte bare å spørre deg sånn til å begynne med hva rollen din er i det bandet, sånn låtskrivingsmessig?

Calle: Ja, nei nå har jo vi hatt en veldig lang pause da, så rollen min i gamle dager, når vi lagde den musikken som kom på Written in Waters var jo, jeg var jo først og fremst trommeslager, men jeg spilte jo, jeg lagde jo riff også da, så når vi øvde fram disse låtene her så, hvis jeg hadde noen riff, så lærte jeg det bort til Yusaf. Jeg husker ikke helt om vi gjorde det- Vi gjorde det nok både i øvingslokalet, og hjemme hos meg, han bodde hjemme hos meg i en periode faktisk. Da lærte jeg ham riffet hjemme hos meg, og så begynte vi å spille på det i øvingslokalet. Det er kanskje der det kommer litt improvisasjon inn i bildet.

H: Ja?

C: Ja, ofte når jeg lager et riff, så har jeg jo en takt inni huet, til hvordan det riffet skal låte taktmessig. Men av og til så er noe som jammes fram da.

H: Ja ikkesant. For jeg har tenkt en del på det, sånn forskjellen på jamming og improvisering, fordi eh, vi driver jo litt med sånn improvisasjonsband sjøl, vi har øvingslokale der oppe heh. Da er det, føler jeg, veldig stor forskjell på når vi bare jammer og når vi sier at "nå skal vi improvisere". Men jeg har hørt jamming bli nevnt som liksom sånn uforpliktende, så du spiller et eller annet der du tenker at "vi kan bruke en del derfra og derfra fra den jammen". Er det noe dere har gjort, sånn... den typen jamming liksom?

C: Nei vi har ikke gjort det så mye. Den typen jamming vi har gjort, det har vært egentlig for å få fram hvordan trommene og bassen skal låte da.

H: Ja okay. Så gitaren er fastsatt?

C: Gitaren er, som regel, fastsatt - riffene er alltid sånn de ligger i bunnen fra før og er, er liksom ja... Påtenkt.

H: Så arrangementet blir til i en øvingssituasjon, liksom. Men, ja, du nevnte at noen ganger har en takt på liksom hvordan riffet skal låte eller, men, har du noen ganger melodi? Som du har i hodet, og så spiller på gitaren?

C: Ja. Det skjer. Det skjer veldig ofte. Når jeg lager riff, så er det noen ganger så begynner det bare med at jeg liksom sitter med et grep, altså med et sånt rart grep, og så tenker jeg meg hvordan dette her skal, hvordan progressen i dette her skal foregå, også blir det liksom til etterhvert.

H: Ja, okay. Så du sitter og liksom "noodler" fram ...

C: Ja. Ikkesant.

H: Med litt tanke bak.

C: Ja, det er litt tanke bak det ja.

H: Jeg tenkte jeg skulle spørre deg om du har en klar formening om sånn én sang, som et eksempel på hvordan den ble til, for å ha et konkret eksempel?

C: Hmm. Tenker du da... Hvor det har vært mest mulig jamming eller improvisasjon, eller bare én konkret låt liksom?

H: Ja, det trenger ikke være noe improvisasjon i det hele tatt.

C: Ja. Med Ved Buens Ende så er jo dette her er veldig mange år sia nå. Hehe. Såeh..

H: Du kan godt ta andre band, altså. Det er interessant alt sammen.

tenkepause

C: Nei, i Aura Noir så er det jo en veldig... Ole, trommisen og jeg, Ole Apollyon liksom, han og jeg vi har en veldig sånn fin, sånn arbeids-symbiose nærmest, så vi liksom bare kan følge litt med på hverandre, og så skapes liksom ting etterhvert da. Men det er som regel også, det er som regel alltid et riff i, som utgangspunkt der og... På den siste plata nå, så er det vel et par låter som vi lagde i øvingslokalet sammen. Bare han og jeg. Og det tror jeg er låt nummer to og tre. Og de låtene ble vel mer eller mindre lagd i øvingslokalet. Det er ofte sånn, det er ofte sånn der at vi tenker litt på gamle, gamle thrash-band fra åttitallet, og så liksom begynner å kanskje tenke på en eller annen Kreator-låt eller et eller annet sånt no, også tenker man at man skal ha et eller annet i samme stilen som åpningsriffet eller midtriffet på den låta, også ... Vi er jo liksom veldig inspirert av de der gamle banda da.

H: Ja. Så du setter liksom ei ramme først for hvordan stilen skal være, også lager man sånn noe som er sånn omtrent ..

C: Omtrent ikkesant.

H: Okay. gjør du da det med neste riff, og neste riff, til du har hele sangen? Eller...

C: Ja... Det er litt sånn ... I Aura Noir så jobba vi jo på tre forskjellige måter hele tida. Eller fire forskjellige måter. Det var enten så lagde vi låtene alle tre, sammen, med gitaristen Rune med, og han er en sånn, han er en sånn type gitarist som bare spiller og

spiller og spiller, også kommer det riff hele tida. Og han... Så vi må liksom stoppe han og si at "her, det var veldig bra, derfra til dit". Også, han bare spiller og spiller. Mens Ole og jeg er sånn som har det i huet først, og så må vi prøve å få det ned på gitaren.

H: Ja ikkesant. Så, man kan liksom si at han improviserer i studio, og så bare velger man ut gullkorna?

C: Ja. I øvingslokalet da.

H: Ja, ikkesant. Alright.

C: Han er egentlig en av de få, få gitaristene jeg kjenner som tenker sånn.

H: Ja? Ja, det er jo en metode det og. Hehe.

C: Hehe. Er det han, han er bare, han er helt, helt drøy, han bare... spiller og spiller og spiller. Og alt er et potensielt riff.

H: Alright. Ja... Skal vi se. Jeg tenkte sånn, om du har et sånt generelt forhold til improvisasjon, har du gjort det som musiker, sånn... Eller jeg mener du har sikkert jamma en del? Eller hvordan har det vært?

C: Jeg har jo jamma en del. Spesielt veldig tidlig ... tidlig når jeg begynte å spille i band da eller, eller lære meg å spille trommer og sånn. Så har jeg jo jamma med folk jeg har spilt sammen med da, bare ...

H: Spilt noe, liksom?

C: Spilt noe. Ett eller annet. For å trene meg på en takt eller ett eller annet sånt noe i den duren da. Så jeg har gjort det. Men hva tenker du er forskjellen mellom jamming og ...?

H: Det er jo en vanskelig definisjon på en måte, men jeg føler at improvisasjon ofte er fokusert på at det er det man gjør, og at det vi lager nå er hele resultatet. Mens jamming er mer sånn, man spiller for gøy. Bare litt sånn, for seg sjøl.

C: Man har jo gjerne en idé om hva det skal være når man jammer, så har man liksom sånn ... Gitaristen begynner å spille noe som kanskje er litt boogie-rock, og så fortsetter de andre.

H: Jeg tror jeg tenker at hovedforskjellen er at man presenterer det man har improvisert til noen andre. Man har enten et publikum, eller så tar man det opp på plate. Men å jamme er også å improvisere, såh.. Men ja. Men har du tenkt på liksom, noen ganger vurdert å ha med improvisasjon, eller har du noe som er improvisert på en plate? Jeg tenkte for eksempel på den soloen på, var det Autumn Leaves?

(soloen det er snakk om ble spilt på Blå, lørdag 11.09.2021)

C: Mhm.

H: Er den, den er ny, ikke sant.

C: Hehe, den er bare, det bare, det kan du kalle inspirasjon egentlig. Nei, ja - improvisasjon.

H: Ja? Sånn, gjør du ish det samme hver gang? Eller, jeg vet ikke hvor mange ganger du har spilt den ...

C: Akkurat den soloen tror jeg bare har blitt spilt én gang. Hehe. Dagen etter var d- Eller dagen før var det noe helt annet igjen liksom.

H: Ja ikke sant. Så ingen like mønstre, bare sånn fri ...

C: Ja. Bare sånn "harving", det er litt sånn Tom G. Warrior aktig måte å solo liksom.

H: Så det er en improvisert solo!

C: Det er en improvisert solo. Det er det. Så det, der er du inne på noe.

H: Ja?

C: Jeg spilte jo gitar i Infernö, og jeg tror faktisk det er en ganske ... Det er et aspekt i musikken som er veldig vanlig å improvisere da, gitarsoloer liksom.

H: Ja. Ja ikke sant.

C: Det er jo det. Bare ... Ja. Så det var jo også samma stilen liksom, det var bare sånn... Harving på gitaren.

H: Ja. Ikke sant. Men sånn, harving, type ikke følge de akkordene, det bare er sånn spille overalt? Kerry King-stil liksom?

C: Ja, Kerry, riktig.

H: Det er en artig type solo, synes jeg, eller sånn, den - for det er noe veldig kraftfullt i det, men det er ofte også bare sånn ... Det gir ikke mening, det er ikke noe ...

C: Det er mere på en måte attituden i det som er det viktigste liksom, og musikaliteten i det er ... Ja. Det er ikke så nøye igjen, ikke sant?

H: Ja, det er sant. Det var, jeg noterte et sted, et par steder på Those Who Caress the Pale, det var på slutten av den sangen, og så er det noe sånn, det er et spor

C: Det sporet er den Insects-låta, tenker jeg.

H: Ja okay, den har jeg også ... Ja.

C: Det kan man kalle rein improvisasjon, der er det bare Yusaf og jeg som løper rundt omkring i studio og lager lyder liksom.

H: Ja ikkesant. Men er det tatt opp live, eller er det tatt opp flere ganger som er satt sammen -

C: Jeg tror det er tatt opp flere ganger.

H: Ja. Men bare sånn... Harving.

C: Ja. Bare bråk egentlig, som er satt sammen til en slags helhet.

H: Jeg har også vært, jeg har tenkt mye på sånn forskjellen på improvisert og noise-musikk, om noise-musikk er sånn ... Man har jo ikke planlagt ofte nøyaktig hva man skal gjøre med alle de lydene - det er bare bråk. Men det er på en måte improvisert det også. Det samme om man bare lager et spor som Insects, bare sånn lager mye det passe (??). Men det er ikke melodisk eller rytmisk eller musikalsk, men bråkete.

C: Mhm. Nei det spiller liksom på noe annet enn melodi, det er liksom noe man skal føle på litt annen måte da.

H: Ja? Som å lage atmosfære liksom, eller som å gi et uttrykk?

C: Altså hvis det er sånn drone-opplegg eller ambient eller noe sånt, så er det jo for å lage en atmosfære da.

H: Ja. Hvis man skriker og bråker så er jo en bare en mer kanskje voldelig atmosfære liksom.

C: Ja. Eller, det er jo et uttrykk, da. Når man ... Med en gang man- det er jo en måte å uttrykke seg på, ihvertfall, når man skriker og sier jibberish i mikrofonen.

H: Ja. Ja. Jeg tenkte sånn ... Er det noen... Du nevnte jo låtskrivingsprosessen i Aura Noir. Er det noen distinkte forskjeller på låtskrivingsprosess i forskjellige band? Når du samarbeider med forskjellige andre låtskrivere?

C: Ja, jeg tror stort sett det er det samme, bare med noen få forskjeller altså. Som en hovedregel så er riffet fastsatt på forhånd. Så

H: Ja, av enten deg eller en annen?

C: Ja, av Ole eller Rune. Men som sagt, Rune improviserer jo fram riffa sine, mens Ole og jeg, vi må liksom tenke dem ut.

H: Ja, jeg tenkte sånn i andre band, er det samme greia der? Det er én som skriver, eller

C: Ja, jo, det er vel enten Yusaf eller jeg som skriver riffa, også lager, også går vi utifra det også kommer trommene, og så kommer bassen. Og det er liksom en ganske omstendelig prosess egentlig da. Før vi endelig kan spille det som band.

H: Ja ikkesant. Jeg tenkte, jeg hørte litt på Virus istad, for første gang. Det er jo veldig samme stil som, mange like ting mellom det og Ved Buens Ende. Også tenkte jeg sånn sjangermessig, for jeg har sett Ved Buens Ende bli omtalt som "avant-garde metal", og så så jeg Virus bli omtalt som, eh "jazz rock" eller noe sånt noe? Hehe. Det er et veldig langt hopp

C: Ja det er kanskje enda litt vanskeligere å sette en merkelapp på Virus enn det er med Ved Buens Ende, men Ved Buens Ende har jo liksom den der metal, det black metal-aspektet ved seg. Mens Virus hadde jo ikke det da. Men altså, jeg veit ikke hva, vi hadde mye ting vi ville låte som da, som vi ville låte litt post-punk på en måte, også var det mye prog-influenser, også mye jazz. Også var det littegrann metal, også var det, eh, det var veldig mye forskjellig da.

H: Mhm. har du noen spesifikke prog og jazz, liksom...

C: Hvis du hører på bassinga, det er veldig mye jazzing i basslinja.

H: Bare sånn generelt jazzete, liksom?

C: Ja bare sånn generell jazz liksom. Jazz-bassing. Også tilogmed litt disco-influert til tider.

H: Ja jeg føler ofte trommiser liker veldig godt den disco-greia, når den kommer, også bare okay, da tar vi disco da. Hehe.

C: Haha. Nei det er litt vanskelig å sette merkelapp på Virus altså.

H: Ja. Det er legitimt, tror jeg. Sånn, sjangre er jo også ofte sånn - det er ingenting som definerer det ordentlig, det bare litt sånn... Intuitivt. Man tenker at dette er svartmetall, og dette er progmetall, også er svartmetallen kanskje mer proggete enn ...

C: Ja ikkesant.

H: Men har du tenkt noe på sjanger, sånn i Aura Noir nevnte du åttitalls-thrash, liksom det er veldig klar sjangerbetingelse. Men for Virus og Ved Buens Ende, Ved Buens Ende er litt mer svartmetall, men Virus er bare liksom masse, en blanding av masse greier?

C: En blanding av masse greier.

H: Er det med vilje, eller er det bare sånn at det er det musikken du tilfeldigvis har lagd, er?

C: Det er det musikken blei til slutt. Altså vi hadde ikke noe mål om å tilhøre noe sjanger eller i det hele tatt, så ble det til slutt til at vi ikke tilhører noe sjanger, heh.

H: Ja ikkesant.

C: Så eh, ja.

H: Ja. Men da er det jo litt sånn, når man ikke setter det innafor rammer, det man skal lage, så blir det jo lagd av de rammene man har i deg fra før, liksom?

C: Ja.

H: Det du har blitt influenza av.

C: Mhm. Veldig mye forskjellig influenser i Virus, det var alt fra Talking Heads til Voivod, og King Crimson liksom.

H: Mhm, ja. Nå har jeg bare ett spørsmål igjen, som er: Avant-garde, som jeg føler, avant-garde er en scene, hvor det er noen definitive avant-garde-band, og jeg føler alltid Ved Buens Ende blir nevnt som en av de første? Som er avant-garde metal, men jeg er ikke helt sikker på avant-garde - hva det er?

C: Nei det er vel... Det stamma vel fra en eller annen sånn bevegelse, jeg veit ikke om det var i kunst-verdenen i Frankrike eller et eller annet sånt i Paris, eller et eller annet sånt noe. Hvor avant-garde var liksom betegnelse på folk som ville bryte ut, ville bryte

alle normer og ville videre, da. Og ikke være bundet til gamle ideer om hvordan ting skulle se ut eller låte eller spilles da.

H: I kunst, eller i musikkhistorien ihvertfall, så bygger de aller fleste på noen før seg, så det er en evolusjon. Mens avant-garde kanskje er et ønske om å bryte den rekka?

C: Ja. Det er, ja, det er en veldig god tanke.

H: Men, det bygger jo på ting som har eksistert uansett, sånn... Alle er inspirert av et band tidligere, selv om det er avant-garde. Kanskje?

C: Ja vi var jo kjempeinspirert av ... Sånn som den første metallskiva som ble kalt for avant-garde, var jo Into the Pandemonium av Celtic Frost.

H: Ja. ikkesant.

C: Som vi forøvrig spilte en låt fra på konserten (...uhørlig)

H: Mhm

C: Og det er jo, det vi gjorde var jo bare å plukke opp tråden derfra egentlig. Det er sånn, når man ser det i retrospekt, da. Men den gangen var ikke det en bevisst greie liksom men vi, jeg husker vi hørte utrolig mye på den skiva. Yusaf og jeg. Satt i stua mi og hørte på den skiva støtt og stadig. Det er noen inspirasjonskilder som bare kryper inn nesten umerkelig, liksom. Og Celtic Frost, den skiva der, det var en av de altså.

H: Ja, når var det den kom ut?

C: Sju og åtti, trur jeg.

H: Sju og åtti, ja. Hvor gammel var du da?

C: Da var jeg tretten.

H: Tretten, ja. Så det var liksom prime time,

C: Mhm. Prime time, ja. Det var den første Celtic Frost-skiva jeg kjøpte, husker jeg.

H: Kan du tenke deg liksom, hva som er avant-garde med den?

C: Øm.. Nei, det er veldig mye forskjellig egentlig, altså det er, du har jo tilogmed en åpningslåt som er en coverlåt av et ganske samtidig band, Wall of Vurdu (??), Mexican Radio liksom. de åpner plata med å covre et band som er aktive på samme tid, altså, jeg tror Mexican Radio kom ut et par år før, eller noe sånn. Kanskje sånn fem og åtti eller noe sånn? Og det er jo avant-garde til de grader på en måte, i mentaliteten, da.

H: Ja okay. Jeg kjenner ikke igjen låta, men

C: Det er åpningslåta, også er det ja... Det er Mexican Radio ihvertfall

H: Ja. Men jeg føler, jeg tror det jeg leiter etter liksom er en definisjon på avan- eller sånn et kjennetegn ved avant-garde-musikk, eller metall. Sånn, er det en effekt, eller er det et tankesett?

C: Nei det er nok begge, det er nok begge deler tenker jeg. Tror du ikke det, at...

H: Det er liksom dissonant?

C: Ja, altså det er bare å gjøre noe veldig... Det er veldig uventa ting å gjøre da, å komme med en plate, og så er åpningslåta en coverlåt hehe, av et band som... Men det er jo flere andre ting som er avant-garde med den, altså eh... Vokalen på store deler av skiva, det er jo noe som aldri har blitt gjort i metall hverken før eller siden omtrent, annet

enn band som er veldig inspirert da altså, som for eksempel oss, heh. Og det å synge på den måten der, oppå heavy musikk, det er helt spesielt, det er jo sånn der goth-aktig måte å synge på. Også er det det orkestrale ved skiva, også. De har jo den der Rex Irae-låta på slutten av skiva. Som er, som er jo en komposisjon, ikkesant. Med opera, en tydelig trent operasanger inne, som ... Og ja. Det er slags helhet ved den skiva der som er... i og med at den spriker i alle retninger liksom, men allikevel er det en sånn helhet der da, som er bare helt... Det er så gjennomarbeida. Det er en veldig fin plate å høre på hvis man ... Ja, jeg veit ikke hvor mye du har hørt på den, den er helt utrolig.

H: Jeg skal høre på den etterpå jeg, tror jeg. Jeg vet ikke om jeg har, kanskje fått ut alt om improvisasjon og låtskrivingsprosess, er det noe du kommer på som er liksom ... Som kan være verdifullt?

C: Hmm... Det ligger jo kanskje litt inspirasjon i å ... jeg hadde en sånn greie om at jeg ville skape noe veldig rare takter. Og i den prosessen, å skape de taktene, tror jeg faktisk det var noe, lå noe improvisasjon. For eksempel et par av taktene på åpningslåta på skiva, og på You That May Wither. Og ja, det var sånne takter som jeg tror jeg lagde utenom, altså lenge før riffa kom på bordet liksom.

H: Ja. Hvor lenge før, tror du?

C: Nei, jeg hadde jo veldig mange kvelder hvor jeg liksom bare satt for meg sjøl og spilte trommer i øvingslokalet. Og prøvde forskjellige ting, også det som er litt rart med meg, er at jeg spilte jo, jeg spiller jo linx når jeg spiller trommer, og det åpner opp en litt annen verden, fordi at tammene er jo satt opp vanlig, ikkesant. Mens riden er jo ikke på høyre side, den er på venstre side. Så det åpner opp en del sånn muligheter i forbindelse med tammene, da. Så jeg, jeg husker jeg prøvde å gjøre mest mulig ut av det.

H: Når du satt og spilte trommer aleine, da var det typ at du bare satt og spilte noe, og prøvde forskjellige ting, ikke sånn sitte og øve på lekser, liksom?

C: Nei, det var aldri lekser, det var alltid bare ... Ja altså, improvisasjon. Rett og slett.

H: Mhm. Jeg tror det er veldig vanlig. At når man øver, så sitter man bare og spiller -

C: Jeg tror det er veldig mange trommiser som gjør det på den måten der.

H: Det er kanskje vanligere blant gitarister å lære seg sånn løp du kan bruke seinere.

C: Ja. Skalaer, og akkorder og sånne ting. Så har du noen få musikere som ikke forholder seg til sånne ting i det hele tatt. For eksempel Rune fra Aura Noir og Mayhem og sånn, han har aldri hatt noe gitarlærer noensinne, eller spilt, eller øvd inn noe skalaer eller noenting: det han gjorde for å lære seg å spille gitar, var at han lærte seg hele Master of Puppets. Og han ble gitarist fordi han vant en gitar, for han vant en sånn der radiokonkurransse eller et eller annet sånt noe. Også vant han en B. C. Rich-gitar, og det var det som, eh, og that's it liksom. Da ble han gitarist. Han er en utrolig dyktig fyr, han er den eneste gitaristen jeg kjenner hvor du... jeg kan ha et ganske innvikla riff, også skal jeg lære han det, også holder det å bare spille det en gang. Og så kan han det. Og det er sjelden vare altså, sånne musikere.

H: Ja. Det er litt irriterende, hehe. Ja vi har en sånn kar i bandet vårt og. Vetle, som bare, han tar det på øret, liksom, så har han riffet, så jaja.

C: Er det, er du bassist eller gitarist?

H: Jeg er gitarist.

C: Er gitarist ja. Jens, han spiller bass og synger?

H: Ja. Nei, Jens synger ikke. Simon synger, han er bare vokalist. Så korer jeg og Vetle, andre gitaristen. Hehe. Jens, han var veldig klar på at i dette bandet skulle han ikke synge, han skulle bare spille bass.

C: Det er jo et herlig instrument, da. Det er mitt absolutte favoritt-instrument. Selv om jeg ikke er spesielt god, så er det bare kjempegøy å spille bass.

H: Ja, hehe. Spiller du bass i noen band?

C: Jeg spilte bass på siste Aura Noir-plata. Og den plata hadde vi, der ville vi tilbake til, back to basics da, så vi spilte inn bare én gitar, så det er bare én, ett gitarspor, også ett basspor. Også er det trommer og vokal. That's it. Og det er en plate hvor Rune virkelig ... for gitaren blir jo så distinkt vet du, når det bare er én gitar. Så du hører virkelig hvor god han faktisk er da, for han er jo helt hinsides.

H: Det er den som heter Aura Noire?

C: Ja.

H: Ja, det er et fint triks. Den låter veldig crisp og klart.

C: Ja det gjør det, virkelig. Så det går jo på bekostning av fylde da, i lydbildet altså det, men... Vi ville jo bare låte som gammel Venom.

H: Ja ikkesant. Det blir jo ofte mer sånn uttrykk når det er mindre fylde, føler jeg. Hardere.

C: Ja det blir hardere på et eller annet vis, selv om det ikke er like punchy, da.

H: Ja. Er det, driver du mye med miksinga, eller er du mye inni miksen på noen ting?

C: Ikke noe særlig. Der er andre folk jeg spiller sammen med mye mer flinkere enn meg. Det var jo Ole som miksa den siste Aura Noir-plata, og Yusaf er veldig inspire-
Involvert i produksjonen av all musikken han gjør. Så, ja. Han har liksom et produsent-gen, da, i seg.

H: Men sånn... Når du skriver et riff. Skriver du det i Logic, en DAW, liksom? Eller bare husker du det, eller...?

C: Ja det, altså, det jeg pleier å gjøre, er at jeg sitter og, sitter som regel om kvelden og ser på TV, også er det liksom noe kjedelig på TV, også bare strekker jeg meg nesten umerkelig etter gitaren, også begynner jeg å lage et riff. Så det er faktisk det som har vært min greie i alle år egentlig, helt fra jeg begynte med dette her omtrent, det er... Sitter og ser på TV, også er det alltid et eller annet kjedelig på TV, så bare strekker jeg meg etter gitaren. Plutselig sitter jeg bare med gitaren på fanget.

H: Og da husker du riffet og tar det med til øving liksom?

C: Ja, eller jeg pleier - nå for tida så spiller jeg det inn. På telefonen. I gamle dager så måtte jeg jo, da hadde jeg jo ikke noe sånt. Så da måtte jeg jo memorisere det, ikkesant, så ... Så da ble til at jeg liksom aldri lagde mer enn ett riff per kveld. Fordi jeg måtte jo lære meg det og huske det og alt sånt ikkesant, og jeg var livredd for å glemme det, vet du. Det er nok en god andel av riffa jeg har lagd som jeg bare har glemt.

H: Det er bedre med telefoner.

C: Hæ?

H: Det er kjekt å ha telefoner!

C: Ja, det faktisk det altså.

H: Men, okay. Når du har lagd riffet, og tar det med til de andre, eller for å lage en sang, spiller du det for dem, liksom? Eller..

C: Men det må jo liksom, det må jo godkjennes først da. Så man må liksom ... Man må jo være litt gutsy, også må man si "ja folkens, nå skal dere høre et nytt riff". Og så er det veldig, hvertfall jeg pleier å bli veldig sånn var på... Også må jeg liksom framføre dette riffet da, også er det, blir jeg veldig var på reaksjonene. For hvis reaksjonene, fordi folk vil jo alltid si at det er bra uansett, ikkesant. Så må jeg liksom dømme reaksjonene. Så hvis de bare sier at det er bra, og jeg ikke har fått den reaksjonen jeg vil ha, så er det sånn "ja, okay, ja. Men jeg kommer med noe nytt neste gang".

H: Ja ikke sant, ja. Men hvis det er bra?

C: Hvis det er bra, da er det som regel en stayer. Det skal være en sånn... du skal liksom måle folk da, og hvis du ser at dem lever seg inn i det og liksom ...

H: Jaja. Hvis de gjør det - lærer de seg da riffet, og så øver dere det inn?

C: Ja, ideelt sett så skal det jo være sånn. Men nå har liksom, i Ved Buens Ende så har vi liksom ikke kommet helt igang ennå med nytt materiale, ikkesant. Og det er jo, det er kanskje litt fordi vi spiller stadig vekk for liksom nye... Vi har jo andre prosjekter alle sammen, også får vi nye spillejobber hele tida.

H: Så det blir å spille samme ...

C: Ja det blir å spille, og øve gjennom settet et par ganger, og så reise et eller annet sted. Men vi må komme over den kneika der, da.

H: Ja. Men okay. Sånn i prosessen, den andre gitaristen, bassisten og trommisen lærer seg riffet, og så går dere inn i øvingsrommet?

C: Mhm.

H: Og bare spiller det?

C: Ja.

H: Og trommisen bare finner på noe der og da, liksom ish som han har tenkt seg fram til,

C: Mhm

H: Og så skal dere lage neste riff. Gjør dere det samme igjen da?

C: Nei det går vel som regel parti for parti. Det er alltid minst to riff som henger sammen. Så det blir som ett parti, som en god bit av en låt, da. Som vi øver inn av gangen.

H: Mhm. Men når dere setter det sammen, har du da tenkt på først første parti, og så andre parti, eller har du tenkt liksom, er det sammen, eller er det noe du har fra før som du dytter inn

C: Ja, nei det ... det er veldig forskjellig. Det kan være at vi jobber med en overgang for eksempel, til neste parti, eller et midtparti, og det vi faktisk ser nå i ettertid, er jo det at vi har jo ikke jobba noe særlig med slutter. Alle låtene slutter bare sånn "duuhh...". Så det er noe vi har tenkt, vi tenker mye på at vi skal skjerpe oss litt på. Blir sikkert på neste skive, da.

H: Mhm. Alright, jeg tror jeg har ganske mye materiale nå, å bygge på.

C: Ja, så bra. Det er kjempebra.

H: Så takk for at du sa ja!

Appendix 2

Intervju med Idar Burheim på Youngs. 27.10.2021

Håvard: Jeg tenkte jeg bare skulle begynne med å notere hvem du er - i bandet mener jeg, eller i hvilket band. Så du er først og fremst 1349, ikkesant?

Idar: Ja.

H: Er det noen andre pågående ...

I: Nei altså det er noen in the works som de sier, men det er liksom, det er ... det er skrivi noe, et par låter for noe annet men ... men det er ikke materialisert enda, så...

H: Nei. Av tidligere ting - hva er det du har bidratt på av andre band?

I: Nei av andre band har jeg hatt noen gjesteopptredener rundt om kring, men det er 1349 som har stått i hovedsetet de siste 21 åra, vel. Funeral har jeg jo jobba med noe i studio, men det har ikke vært mye komponering da, det har bare vært bidrag i form av soloer liksom.

H: Men du har lagd soloene selv? Det er jo en slags komponering det og.

I: Ja. Ja, et lite stykke i stykket.

H: Ja. Så, i 1349 så er du hovedlåtskriver, er du ikke det?

I: Jo det stemmer.

H: Jeg lurte på om du kunne ta meg med på en tur gjennom en kreativ prosess, i låtskriving -

I: Ja, det kan jeg.

H: Hvis du har en eksempel-låt som du husker hvordan ble skrevet fra start til slutt?

I: Ja, det er ikke så lenge siden vi lagde plate, så det kan jeg gjøre. Vi har jo hatt, fra starten av, den første i begynnelsen når vi begynte, når bandet begynte så var det jo helt i sin spede- Jeg begynte jo litt etter dem starta bandet, for ... Ja vi må nesten helt tilbake dit for å ta en kort tur innom der at det var jo Olav, vokalisten og André, da gamle-gitaristen som begynte å spille sammen, dem spilte sammen i et annet band. Og så skifta dem navn da, eller kall det et nytt ... Olav hadde foreslått nytt navn, sånn jeg har forstått det, og sånn ble det da 1349. Men det var de to som var grunnen, og tok med Tor, som også Olav hadde spilt med før på Gol, der dem er fra. André er jo fra Lillesund, eller Fetsund, og da spilte de tre sammen, og de komponerte vel på samme måte tror jeg. For det er jo en kjensgjerning at det er gitaristen som står for den musikkbiten, og når jeg kom inn i 1349, da var det ikke gitt ut noe. De hadde vel en demo de hadde spilt inn, men det var spredd bare blant venner. Men så spilte vi inn vår første utgivelse som vi ikke var veldig stolte av, en sånn Mini-CD, det var før Kjetil var med i bandet også, men han spilte trommer på den, og det var fordi vi spurte han om å spille trommer på den Mini-Cd'en, en liten EP, og da kom han tilbake etter det og sa han ville være med.

H: Ja, nettopp.

I: Så det var den første plata, og den spilte vi inn i 2001 i februar/mars, men den kom ikke ut før 2003 pga plateselskaps blablabla, masse trøbbel der, litt vanskelig å finne label og sånn. Men ja, da vi da komponerte til første plata, og forsåvidt til mini-CD'en, så måten vi gjorde det på var litt sånn by accident. For når man kommer inn i et nytt band, så må du jo tilpasse deg omstendighetene som er der, og det terrenget og ja, se

hvordan det fungerer da. I den konsentrasjonen, den organisasjonskulturen der. Og da ble det ... Jeg heiv meg rett inn i det. Altså, jeg skrev jo med en gang musikk. Jeg hadde såvidt hørt på den forrige demoen dems, og var ikke egentlig fast bestemt på at jeg hadde lyst til å spille med de. Det var jo egentlig hehe- Nå skal jeg tilbake til, det blir veldig mye grøt men, men bare kjapp tur innom det at Tor da, bassisten, det hele bunna i, når jeg ble med i bandet, at bassisten, han kjente en felles venn Tom, fra Koldbrann, hvis du vet hvem det er, han spilte trommer der for lenge siden, Tom fra Drammen, han heter - nei søren, nå har jeg glemt etternavnet. Han spilte ihvertfall trommer i Koldbrann i en periode.

H: Mhm?

I: Og han hørte jo ... Han hadde fått den demoen og reiv med meg og hørte "Å, vi skulle spilt sammen" og han likte spillinga mi, han Tom, så han hadde sagt til Tor det da, at vi skulle dra på audition, og jeg sa "du kan ikke gjøre det mot meg" sa jeg, "kan jo ikke melde meg på uten å spørre meg", men det gjorde han altså, det var litt by accident der også da. Og han: "bli med da, bli med," også møte Tor og ta noen øl på en onsdag på Elm Street, og så gjorde vi det. Og da, når vi satt der, så blir jo stemninga god, og Tor er en veldig hyggelig kar, bassisten vår, så jeg ble fort liksom ja, så "greit, greit da, jeg blir med" også skulle jeg dra dit på fredag da, som følge.

H: Nettopp, ja.

I: Og så dro jeg dit, også spilte vi bare gjennom, for jeg hadde hørt på låtene og det var veldig enkel struktur og enkle låter på den demoen, så det plukka jeg lett da. Og det var lett å bare rase gjennom et par av de låtene. Og da sa jo de at "ja, plassen er din hvis du vil ha den" sier de da, og jeg "hmm ja det er jo greit" og så går det videre derfra, og begynner å lage, og da fokuserte vi liksom ikke på å spille de låtene som var der fra før av. Vi begynte med en gang på å lage. For jeg kom med noen riff, og André hadde noen riff liggende, så satte vi det bare sammen som et smørbrød.

H: Ikkesant.

I: Det var veldig enkelt, altså om det gikk eller ikke gikk, så gikk det holdt jeg på å si, det ble en sånn, det blei smørt på og ... I retrospekt vil jeg jo si at det er jo ikke absolutt ikke den stilen jeg ville valgt å komponere med idag. Men det er et ungt band som er i sin råde, spede begynnelse da, og da blir det jo gjerne sånn, og det var det jo, og litt mer utvikling var det men da kom første full-lengderen, med Liberation, altså som vi begynte på i 2001, som ble spilt inn i 2001, februar/mars, kom ut to år seinere, ja i ... 2003 vel. Og da var det sånn at vi hadde spilt inn, eller vi hadde med ting på, om vi tar opp på telefonen og hva du gjør ikkesant, men du har jo med dette her da, som da, på den tida så huska man det jo, for det var sånn på uke til uke-basis, så, når du er 20, i begynnelsen av 20-åra, så er det jo, det er en litt annen verden da, enn hva man er i nå, så ... Så da ble det sånn at vi spilte jo og møttes mer med hyppigere frekvens, øvde med hyppigere frekvens, og ... Ikke det at jeg ikke liker å øve fortsatt, men det er ikke det store behovet i samme - også er det jo det med tidsklemma som gjør at andre ting tar over og, og man har jo mye å gjøre, så. Men på den tida hadde man ikke fullt så mye å gjøre, også var det jo prioriteten var jo i all den grad man kunne, da - å spille musikk. Så vi møttes og lagde da låter når vi var på lokalet, bare sånn smørte det sammen, det gikk jo, vi begynte jo faktisk på første plata, den begynte vi å lage på egenhånd da, så det er noen låter der som André har lagd, noen som jeg har lagd, også er det jo en god del vi har lagd sammen, også noe som de andre har chippa inn med ... med biter da, trommisen henholdsvis, og bassisten, jo og vokalisten har vel et riff eller to på første plata faktisk.

H: Okay.

I: Veldig enkel struktur, men typ sånn primal, som passa å inkludere da. Så, men det begynte jo naturlig nok med en gang derfra til andre-plata, der er det et kjempesteg teknisk sett, da, selv om du finner en del ting på førsteplata og. Det er bare at produksjonen er så dårlig at du hører nesten ikke, hehehe. Med vilje, ja.

H: Men sånn, når du skreiv riff, du nevnte at du hadde telefonen så du kunne ta opptak. Har du brukt det mye, sånn oppigjennom?

I: Det bruker jeg faktisk fortsatt. Jeg er så old school at jeg har ikke Cubase, det er det bassisten som har hatt, og Logic er det vokalisten som har og typ jeg liker også- Jeg drar til andre og spiller inn som regel, [siloen min] i Drammen har jeg også spilt inn noe til de andre prosjektene jeg nevnte i stad, snakka litt om, og da, det blir sånn støttefunksj- altså når selvfølgelig er det greit å få hjelp av noen teknisk til å, det går fortere da. Det er mer effektivt å få spilt inn hvis noen gidder å hjelpe deg med det. Men det er også litt det at ja også får du sparringspartner på, ja kanskje mening på, hvis det skulle være noe da. Som du er usikker på.

H: Mhm. Men lager du riffene mens du er hos de hvor du spiller inn?

I: Nei. Det gjør jeg ikke.

H: Det gjør du først?

I: Jeg har lagd de, jeg har jo lagd de før jeg drar ut ja. Så alt er jo klart før jeg ... Jeg begynner ikke å spille inn noe før jeg har lagd det.

H: Det er på telefonen også?

I: Ja der har jeg jo bare masse bruddstykker, det er jo helt kaos der, jeg har sikkert sånn der tre tusen ni er taleinnspillinger ikkesant, så der har jeg fortsatt masse greier. Jeg veit ikke om jeg har det engang, men det daterer seg jo mange mange år tilbake ...

H: Ja. Men har du noe sånn .. rutine på når du tar frem telefonen for å spille inn et riff - er det, sitter du og spiller, eller sitter du bare og ser på tv, er det sånn

I: Nei, jeg sitter og spiller da ja. Jeg pleier jo å isolere meg da, jeg liker ikke å gjøre det blandt, ja sånn som når kona sier "ja, du kan jo bare gjøre det," altså nei jeg liker ikke, av en eller annen grunn så trekker jeg meg innover og blir sånn, da liker jeg å gjøre i helt avgrensa egne former da, da liker jeg ikke at noen skal være rundt meg når jeg gjør det heller. Det synes jeg er ubehagelig. Så da går jeg heller på toalettet eller på soverommet eller hva som skal- altså jeg går hvor som helst vekk derfra da, der hvor det er andre mennesker hvis jeg skal gjøre sånn jobb da. Fordi at jeg føler at jeg må ha en slags kontroll før jeg ønsker å vise noe fram, det kan jo ikke være hva som helst, det er jo ikke punk ikkesant, så ... Og tilogmed hvis det hadde vært det så tilogmed det også hadde vært best å forberede. Selv om man kan si aldri så mye at det skulle vært det.

H: Ja. Men det du tar opp på telefonen, jeg regner med at du ikke viser alt til alle?

I: Nei, det viser jeg egentlig ingen.

H: Ikkesant. Så, men, det er kanskje mye uferdig ...

I: Ja, det er alt, alt er bare bruddstykker og uferdige, og ... Men det kan bli, det har jo blitt, hvis jeg har kommet så langt at jeg, jeg kan ta opp en hel og joda, jeg har jo noen hele låter der og, som jeg har spilt inn hvor i kjellere og gud veit altså, også blir det sånn der, du er sånn der lunaticen som går rundt og nynner ikkesant, på Oslo city eller t-banen, eller prøver å finne et avlukke hvor du kan, hvis det plutselig kommer noe ned i huet på deg så må du forte deg å få det ut da, og da må du bare finne et sted som er-hehe jeg holdt på å si et egna sted for å hehehe ...

H: Ja, for litt sånn det jeg prøver å komme fram til er sånn, hvordan man lager et riff, om det begynner i huet eller om det begynner mens man sitter og spiller.

I: Ja det begynner i huet ja, det gjør det jo, ja.

H: Alltid i huet?

I: Ja, det gjør- eller nei! Ikke alltid. Men de kuleste tinga tror jeg begynner der. Fordi at jeg pleier jo å få det, og det kan nynnnes i og få, som en sånn tentativ plan, men så da blir det veldig viktig for meg komme hjem og få testa det. Og så kan det hende det må jobbes litt med fordi at det høres det virka enklere enn det man tenkte i huet, så man må- eller at det skal være kulere og da må du på en måte gjøre noe tekniske finesser eller et eller annet da, tilpasse litt, men da går det fortere, altså det er viktig å få den gode ideen, den må gjerne nynnnes inn eller hva som helst, for å få den, bare, eller du kan jo gå sånn og så lese inn en huskelapp på hvordan det er tenkt, da.

H: Ja, ikkesant.

I: Og så få det inn, men så liker jeg å komme så fort i gang da med å testa det i praksis for å så enten scrappe det, eller ikke, og det er mye som blir scrappa, det er mesteparten blir jo scrappa, så, for at hører du det igjen da etter sånn “nei, åh, det var helt prematurt, det går ikke an, det kan vi ikke ha”. Så da blir det liksom sånn nei, det ... Så det må, må jo prøve å få ... Å få en slags kontrollert bra versjon ut av det, før jeg aksepterer det sjøl og, og da har man jo allerede begynt på den, ja, det kommer fra hodet også ut i utførelse da, og så er det jo gjerne å få la det modnes litt der. Jeg må gjerne ha, la, høre det noen ganger, og gå og gnage litt på det før jeg eventuelt finner- kanskje det er en liten tvist på slutten eller repetisjon av en hale der som er sånn der “åh! Ja, mye bedre!” og da ble det et fullgodt riff, hender også at det kanskje i .. “Nei vettuhva det holder rett og slett ikke mål” - begynne på nytt. Så glemmes det.

H: Så vi... Kanskje ta et eksempel fra den siste plata, hvis du har en hvor du har begynt å nynne et riff, så spilt det inn ...

I: Ja, skal vi se. Det første som kommer til huet da det er faktisk fra forrige plata, fra Massive Cauldron of Chaos, da var det jo tredjelåta der, den “Exorcism”, der ... Og det er jo liksom riffet, jeg hørte jo liksom melodiske linja på hovedriffet, men jeg var usikker i

en liten periode på om det var, hvordan det var, om det stod seg, for det var veldig- Hvis du skal bruke noe så ... Så simplistisk men melodisk så blir det jo sånn da må det være noe annet som kompenserer nesten, og det var forts- Introen der, det er jo nesten ikke en intro den går veldig fort da, veldig brått på, men med en liksom tvist, en rytmisk tvist som gjør at type sju åtte anslag rett på, og så inn i låta. Men det hørte jeg altså i hu- i, det fikk jeg for meg og av en eller annen rytmisk, jeg husker ikke jeg bare- Og den er helt atypisk, den er sånn som Kjetil pleier å si, trommisen vår da, han pleier å si at jeg tenker veldig annerledes, så jeg begynner, i hans hode så begynner på treeren eller på toeren, jeg begynner på en annen måte, men for meg så makes perfect sense da, for meg så er det riktig musikalsk komponering liksom med måten, må jo bli sånn for å være interessant, og da, det er mange ganger at jeg har gått, heh, krangla nesten i øvingslokale da, det har vært sånn der "nei nei," så må jeg, da må man virkelig dra på tålmoden og sette seg ned og bare prøve å få gjennomslag, prøve å snakke seg ... For det er jo Kjetil som regel som øver det inn da, når jeg har lagd noe, og så presenterer det for han, de andre gutta er ikke med på den prosessen der i det hele tatt. Olav, vokalisten, og Tor bassen, han er, de er svært sjelden med på komponeringa på disse siste tre platene.

H: Men, når du viser fram et riff du har lagd til Kjetil, hva gjør han da? Begynner han å spille med en gang, eller begynner han å høre på først, og så-

I: Han hører gjerne først på, og så prøver han på noen løsninger sånn tentativt, bare litt forskjellige mens vi er der, også har han det med seg hjem. Og tenker på det, og da kommer han opp med nye ting seinere. Hvis ikke for eksempel, som du kan ta "When I Was Flesh" fra Demonoir, andrelåta der, hvis du ser bort ifra det tunnell-greiene som Olav har lagt innimellom, noise-greier, så er det jo, så var det en ... Så var det refrenget der for eksempel, der visste jeg helt bestemt hva jeg ville ha. Så sa jeg fra at det skal være sånn her, biter på det. Det hadde jeg også i "Atomic Chapel", åpningskuttet der, så hadde jeg liksom hjerterytme, "duh-duh, duh-duh" som skulle ligge i bønn, som skulle ligge til grunn for det som ble en rytme, da. Litt atypisk rytmetype, men igjen, det er litt av det som gir særpreget da. Og da måtte jeg, men da må jeg forklare, sitte veldig ned

også må jeg på en måte si at jeg “Du kan få fri slipp til,” det er min diplomatiske måte å innfalle han på da, også kan jeg si at jeg “du kan få frislipp til å gjøre hva du vil på størstedelen av låta og sånn, men her vil jeg ha sånn og sånn. Her må det liksom være sånn og sånn.”

H: Ikkesant. Så du har liksom noen retningslinjer for trommisen, men han har mye han-

I: Ja, og så får han lov til å kjøre rytmikkbiten sjøl. Men da har jo jeg allerede lagd hele låta, for det er jo veldig mye melodi-skjelettet, det er bare additionalts å legge på der. Men han legger arbeid i det, da. Så på en måte så, så er det nesten så man kunne vurdere om det er en, i hvert fall en arrangerings-bit da, med at han legger jo mye jobb i å tenke forskjellige rare modeller på sin tromming for han, ja ...

H: Mhm. Tester dere det ut i øvingslokalet etterpå da eller, eller er det liksom ferdig når det er skrevet?

I: Du tenker på ...?

H: Sånn, når Kjetil har gjort ferdig trommetingene sine, og kommet med en ferdig idé-

I: Ja det tester vi ja. Det tester vi gjerne før vi begynner da å øve på det. For han er jo da, tenker at “kan det funke”, så sier han, så er han liksom på “spill det her, spill det her,” og så “ja, det er greit, da kjører vi det.” Så ... Sier jeg. Nei det er, det ... Det er som regel sånn det blir til, det er det. ”

H: Og så kommer bass og vokal etterpå?

I: Ja. Da er det ...

H: Og, ja, men bassen, er det, skriver du den også, eller er det Tor som-

I: Ja det hender det at jeg gjør. Som regel så lar jeg Tor få frislipp da, men ... Skal vi se jeg må bare kjøpe meg noe å drikke her, jeg er tørr i halsen hehe.

...

I: Jo! Det .. Det er når du kommer med bassen så, som regel, så følger jo den som oftest melodilinja fra gitarene, så det er ikke mye avvikende krumspring på den fronten der da. Men det hender, og jeg har oppfordra Tor til det, at han prøver å gjøre litt mer bass-spill, for jeg er jo fascinert av det. Jeg synes for eksempel Kyrre Sætran er en sinnsyk bassist som gjør mye spennende.

H: Hvor spiller han?

I: Han spiller i Lars Håvard Haugen band blant annet, som igjen spiller i Hellbillies, men jeg tenkte på solo-bandet hans, som er en av mine favoritter i siste dekanen, der synes jeg det er mye morsomt, det er veldig mye spennende, og det er jo en helt annen stil men det er jo, men igjen jeg tror det er sunt å høre på mest mulig rar, eller annen musikk, eller høre på musikk i det hele tatt. Fordi at jeg skal være så ærlig å si at det er det for lite av i mitt liv, jeg har ikke, det blir så mye annet som tar opp tida, så det er en sånn kjensgjerning at folk som sier når du spiller black metal da, sånn som "åh! Åja, du er sånn ja, du hører på den og d-" Nei, og orker nesten ikke begynne på det engang, nei det blir sånn nei ja, det, nei det er absolutt ikke sånn, jeg hører på alt mulig, og Blue Öyster Cult og prog rock, langt framfor det meste, men "uuh!" merkelig, men ja det blir jo på en måte det, men det er jo sikkert også noe med man har spilt det inn, den syvende skiva, så har jo og, det går jo litt tid mellom- Vi er ikke redde for å la det gå tid mellom det heller, da, for det er jo som regel plateselskaper og agenter som pusher på "Å vi skal ha en salgbar vare fortest mulig!" Så er det McDonalds-modellen som gjelder nesten, å ha noe nytt, det er ikke sånn det funker, da. Det får bare stå sin prøve da, så kommer det når det kommer holdt jeg på å si, når vi ... gjør det vi vil da. Og det har jo fungert så langt. Sånn etter vårt eget syn da, så synes jo vi at det har vært moro, og det er jo det viktigste, altså så lenge du gjør, liker å spille, så blir det jo noe av da, men...

Men ellers så, også er det jo de forskjellige bitene av det, altså det du er opptatt av i så i med så er det jo den komponistiske biten og mest relatert til studio kanskje? Men live og, så er det jo, det må jo være litt sånn gnist, og det henger jo sammen. Det gjør jo det til syvende og sist. Hvertfall for de fleste.

H: Ja. Sånn, temaet mitt for den masteren jeg skriver er improvisasjon, ikke sant? Både i kreativ prosess og i utøving, så hittil: Veldig lite improvisasjon hos deg.

I: Veldig lite.

H: Ja.

I: Jeg tror ikke du vil møte noen som har så I- noe annet sted hvor det er så - tør jeg påstå - hvor det er så lite improvisasjon som det er i vår type black metal da, men det er kanskje gidder er det virker sånn, og det er litt av meninga og, at det ikke skal, det skal jo ... Det skal jo høres kontrollert ut, samtidig, og det jeg holdt på å si, for å si det sånn det er en sånn dualitet, for det er jo sånn når du på den ene sida, så skal du høres kontrollert ut, med det er egentlig det vanvidde kaos, og det er mye improvisasjon, og på den andre sida så er det også det motsatte, det er jo rein improvisasjon som trenger kontroll. Ta for eksempel låt nummer fire er det vel, på siste skiva vår, så er det en tromme-beat, fra Kjetil, som er en helt annen enn hva jeg hadde sett for meg, og den som heter så mye som "Towers Upon Towers", sisteplata, der er det en tromme-beat som ikke var egentlig, som ikke passa, men det har skjedd før og altså, det har skjedd på "Mengeles"-låta også fra forrige plata. At det er en, at han trommer, legger opp en rytmikk som ikke jeg forstår sjøl, rett og slett, "nei men, nei du kan ikke gjøre det, det er jo mitt, mitt verk, jeg kan ikke, jeg skjønner ikke sjøl hva du prøver" også blir det sånn "nei," og da må vi jeg heller prøve å gå inn og skjønne hva han driver med, hvor da han bare har lagd noe og det passer ikke, passer ikke da, hvis det ikke er kult så er det jo ikke noe å ta vare på heller, men noen ganger så er det litt sånn det blir til, den veldig spesielle viben da, som vi jakter lite grann, når vi først har fått noe og bruker den, for du bruker den bevisst til slutt og, du gjør jo det, den kan godt oppstå, men så må du finne

ut av okay, det er en nisje som ikke, som ikke du har hørt hos så mange andre, så den, den tar vi og bruker for det det er verdt da.

H: Ikkesant, ja.

I: Og da er det jo på en måte det å, ja, og innganger i stå og tenke annerledes fra en låt som egentlig er lagd hele gitarskjelettet til, den blir tilført en trommerytmikk som befinner seg i et helt annet sinn som er ... Også skal du tilpasse dette her til å passe da, det skjer jo på øvingslokalet, det skjer jo og da må vi prøve ut for å se, og kanskje vri på en ting eller tang her, så se om vi får det til å passe. Og det gjør vi jo. Og sånn ble jo for eksempel den, den var veldig seig den ene låta på den siste skiva, også prøve å få, prøve å få gjennom den Towers Upon Towers, jeg skjønnte virkelig ikke hvordan vi skulle få til den trommerytmikken hans til å passe med det, men da måtte heller jeg også legge meg litt etter og prøve å seige ut mitt eget riff da, prøve å få, strekke det på en måte. For du tenker jo litt, sånn som når jeg har sett Logic og vært med å sitte og brukt det sammen med folk, og så jeg skjønner på en måte hvordan det mekanismene er, selv om jeg ikke har det hjemme sjøl, så tenker du også litt sånn, det er, det blir litt sånn der klippe, lime, strekke, de visuelle bildene som ikke var der før da, på kanskje de tre første platene, de er litt mer, det er nå, og det hjelper nok litt med strukturering og.

H: Ja, mhm.

I: Men det er jo, jeg har jo, når det kommer til sånn, ja både improvisasjon og ... altså det er jo, det hele begynner jo med improvisasjon. Det må, du må jo begynne et sted og da er det jo, da kan det begynne med at du begynner på et tema og prøver å finne, gjøre det kult, finne ut, finne veien til det, og det er jo, du begynner jo blankt, så må du bare ... Det er jo ikke alt som kommer fra hodet til noen på tidligere så da må du, så noen ganger så begynner man bare med- Du kan til og med bare begynne med en teknisk, eller et teknisk krumspring som "åh, det var fett, det har jeg lyst til å få inn, så på en eller annen måte så vil jeg ha inn det," fordi at det var kult, den der, det var litt, den skal få ha, den skal få ha litt å bryne seg på liksom, også fulgt litt av en liten

melodilinje, og så bygger du på, også "oi!", også plutselig sitter du med typ en liten gullrekke da, også "ja den her, nå, er det i boks" da.

H: Ikkesant, så det blir sånn spontan komponering.

I: Ja, det er det jo, og det er jo, ja ikkesant som jeg nevnte tidligere så er det jo, jeg er jo, jeg har ikke engang ... så mye systemer og sånt, det er, jeg er ... helt til gamledager når jeg hadde kassettpilleren liksom, så spilte jeg, begynte jeg, jeg begynte med å lage musikk liksom, så, så spilte jeg jo gitar oppå meg sjøl, jeg lagde et tema, spilte det inn på kassettpiller, og spilte oppå. Og det hender det fortsatt jeg gjør på en telefon også ikkesant, at det er, for å sjekke ut melo- men nå hører jeg det, men ... Ja, hvis du, men det er også bra, både for kontrollmekanisme og en morsom, et morsomt prosjekt å gjøre da, å spille melodien oppå den andre, spille inn den første og så ... Dødskamp ble blant annet sånn, den harmoniske biten inne i første verset der og sånt så var det ...

H: Men hadde du tenkt ut andrelinja før du spilte den oppå da, eller?

I: Jeg hørte den bare med en gang jeg lagde, når jeg lagde den der så bare "å det må være sånn!" der bak der, hvertfall circa sånn, og så bare ja. Og da, da så ja.

H: Spilte du det du hadde i huet, liksom.

I: Ja.

H: Ikkesant, kult. Jeg tenkte på, du har jo en del gitarsoloer i mange låter.

I: Ja, det har det blitt mer av ja, hehe.

H: Er det noe improvisert der, eller er det-

I: Ja det er masse improvisert faktisk, det er jo ... For der begynner man jo altså, noen ganger så har jeg jo det. Det er faktisk samme for det er jo liksom som man kaller det en sånn, en låt i låta. Og det er det jo, det er jo, du begynner liksom helt på blanke ark igjen, inne i låta, og prøver å finne, du har kanskje, kanskje du har en bit der som du har lyst til at det skal være det, eller der skal det være det, men så må du fylle ut alle blanksa, da. Det er jo ... hva med å begynne med ja altså ... jeg har jo lagd, ja jeg har jo hatt noen ting som jeg har hørt igjen, men så er det også mye som har vært improvisert da, men som regel, så har jeg jo nøye spilt igjennom dette her da. Altså, hvis jeg bare skal gå kronologisk til verks der, den første mini-cd'en, og så førsteskiva ... Andreskiva, det var noen soloer, de er veldig korte og små, men ... De var spilt igjennom, til en viss grad i alle fall, en del, og øvd litt på.

H: Ja. Men da du lagde den.

I: Men andre ... Ja altså det er det jeg tenker på. Jeg tror andreskive er en liten solo ... som jo, den var jo lagd altså, det var lagd og øvd igjennom en del ... Men det fins også noen spontane. Det er det på Hellfire blant annet, på "From the Deeps", der er det en som er tatt på on the fly mer eller mindre.

H: Ja, okay.

I: Altså, vi har jo finni ut liksom de fem minuttene før du skal spille den, plutselig er du sånn "åh faen" superstress og nå må jeg, så må jeg finne "okay, det kan funke, det kan funk-" og det har jeg gjort både på, oi det var på den siste skiva og. Siste skiva så var det mye av det. Ja. Der satt jeg og hadde noen få biter, mens ellers så var det å ... å lage det på, i timen før jeg spilte det inn.

H: Ja nettopp. Ikke sant.

I: Satt og tok ferskvare rett inn på teip liksom.

H: Ja, jajaja. Men når du spiller det live, så har du lært deg de soloene du har improvisert? Sant, og øvd dem inn, så det er ingen improvisasjon i det hele tatt live.

I: Joo, det hender, det hender at jeg kan gjøre noen små sånne krumspring, men ... kona kjefta på meg da, "nei, det må du ikke gjøre," da, "du må ha sånn rein-" og det er egentlig jeg støtter litt- Det handler om, det handler egentlig litt om, sånn jeg ser det ivhertfall, om ideologi med når det kommer til å lage soloer òg, hva slags motiv og hva man, hvilket mål har man det, og hva skal det være for noe, hvorfor? skal man ha soloer, der er det utdatert, eller er det i tiden liksom. Har dette her noe relevans i 2021? Mange synes jo ikke det, og det er jo fair enough, jeg kan forstå det. Og, for liksom hva tilfører det låta i sin helhet? Er det, ja det er greit, men blir det for standardisert, blir det sånn, ja dette her har man hørt hundre ganger før, altså det er sånn der, nå venter du bare på den soloen, ikkesant. Eller så passer det bra, noen steder da ikkesant, og, eller er det bare for individet selv sin utfoldelses skyld, eller jo ... Så det er liksom mange ting man kan falle ned på med det med soloer, men jeg synes jo det er, jeg synes fortsatt det er en interessant bit da, jeg liker, jeg synes det tilfører som regel låter litt pusterom da, med en solo, og da ... Men det må jo være noe gjennomarbeida for at det skal kunne låte, men det er klart, det er en ting, men ... Jeg er ikke noe av den artistisk frihet-oppfattelsen, det er jeg ikke, og det er vel den som, jeg husker kona nevnte på låta da, vi hørte den ene soloen spilt der og så "kjenner den ikke igjen jo!" For da var det liksom en utgave som "hæ, okay, ja" spiller den, den lille kjefta som man får er bra. Det er positivt, det er en veldig positiv kritikk.

H: Mhm, okay.

I: Tenker jeg da, for det er jo mange av sologitaristene som jeg husker fra, som jeg likte mye, selvfølgelig Steve Vai, han er kul, og jeg har aldri fått sett han live, men jeg så forsåvidt aldri til CC DeVille fra Poison live, men banalt eksempel kanskje haha, men det er jeg synes jo han er ekstremt god gitarist, når han gjelder soloer og show, så er han jo, etter plater å bedømme, men igjen så må man jo huske på at det er akkurat der man liker lurt, man blir lurt, man liker å bli lurt, fordi at det skal jo låte så superfett at du

jo, det er larger than life, da. Det må det liksom gjøre, og det er, og da, da er det ... det er da du blir så fascinert da, som sikkert som guttunge som vi alle er når vi kommer inn i dette gamet sånn sett, ikkesant, i (femten?), og det er liksom, du er på yngre tid i livet, og ... Jeg bare husker, så igjen seinere Poisons solo live og sånn, så var det helt annerledes! Og det er ikke, det er jo ikke bare dem da, det er fordi andre har jeg også hørt soloen har blitt skikkelig- Entombed, husker jeg, hadde grelle soloer live, tenkte jeg jøss, så kule de er på den plata, og dem høres jo nesten ut som, en prototyp på en sånn galskap-solo-maker, er jo Trey Azagthoth fra Morbid Angel. Han har jo, det høres jo ut som bare kaos.

H: Ikkesant, ja.

I: Men det er det jo ikke. Han kan gjennomføre det live igjen, i alle fall så plukker han inn de mest essensielle bitene, de som etter mitt, med min mening bør være der da, som jeg liker. For det må være noen harmoniske deler i soloen som er så gjenkjennbart at ikke må skippes. Og det er, men det er hvis det blir for stor spenn fra det og til albumet hans så, på en måte så

H: Mhm. Blir ikke samme greia?

I: Neida, da blir jo forringa hele låta, og da har jo hvertfall misjonen gått vekk. Så, jeg liker soloer, men jeg liker soloene som de er, og jeg er i alle fall med at det bør etterstribes å gjenta de live, da. Ja, du kan godt kalle det kjedelig, men da må man altså huske på at det, man kan si at man er der for musikken, og det er jo til en viss grad sant, at man er der for å spille for seg sjøl først og fremst-

(liten avbrytelse fra servitør)

men oftest så ... så må man også ta innover seg at de som kjøper billetten til å komme til showet da, de gjør jo det fordi at de vil se noe de kjenner, og høre det de har hørt, og det de synes er fett. Så hvis du da tar deg den friheten til å typ bare vissvasse rundt

med noe som du mener sjøl er morsomt eller i tiden eller greit nok eller hva f- så er jo ikke det det, egentlig.

H: Mhm. Fordi det er komponert, liksom, og det er en viktig del-

I: Ja jeg synes jo, det er jo det. Hvis ikke, så har soloen mista sin relevans.

H: Hehe, ja. Har du vært borti det begrepet "harving"? Om gitarsoloer?

I: Jaja.

H: Sånn hvor man spiller ett eller annet hardt.

I: Ja. Tekrø er kanskje ekspert på det.

H: Ja, ikkesant. Men jeg tenker sånn først og fremst sånn Kerry King fra Slayer som bare spiller ville greier. Og det høres veldig improvisert ut, jeg veit ikke om det er det eller ikke, jeg er ikke sikker på om de spiller det samme live som i studio. Sikkert, som du sier-

I: I stor grad.

H: Ikkesant, de har med de viktigste-

I: Ja, i stor grad. Ja, fordi at hvis ikke så reagerer man jo, det er jo det er, altså, men igjen, han er ikke min favoritt, altså han er helt, han er jo kul, han har noen kule ting, og han er jo, Kerry King er jo liksom kjent for å være litt sånn gitaristen i Slayer fordi at han er både han, og har holdt ut helt til slutten, og fordi at han har starta og herja med dette her, men jeg tenker Jeff Hannemann, han har høyere stjerne hos meg, enn det Kerry King gjør. Selv om han har kommet litt i skyggen som Slayer-gitarist, så er han, han vektlegger mye mere melodi. Melodisk utførelse, og det er jo, det setter jeg mer pris på

da, det er jo en smaksak til syvende og sist, men på en måte ja, det kan jo være kult med sånn kaos som, men ja, som du er inne på der med at han fremstår som å gjøre dette her veldig spontant, bare sånn å dra i, å dreise gjennom ett eller annet, men det er jo ikke det. Hører du Slayer live, så spiller han jo de soloene mer eller mindre som de er.

H: Ikkesant, ja.

I: Og jo, han gjør det jo bra. Han spiller jo kult, det er jo, altså det passer den stilen da. Men jeg er ikke interessert i å høre masse andre band som kopierer det, som liksom gjør ... altså det passer jo noen, og det passer musikken til noen, jeg har jo hørt flere som har gjort det og det er jo ... Tekrø er jo liksom typisk sånn eksempel på det. Sånne ting som han mye sånne ting i sin TNT-soloer hvor han ligger og typ surfer på det å bare tremolo-picke dritfort og flytte fingra kjapt. Jeg har sjøl brukt det litegrann, også, og fordi at det er jo ... det er godt fyllstoff, da. Men det låter også mye bedre enn noe kjedelig noe. Etter min smak da.

H: Mhm. Jeg har egentlig bare ett punkt igjen. Sånn, jamming. Har du vært på noe jams?

I: Det er noe vi har prøvd oss på i 1349 et par ganger. Jeg synes ikke det funker i det hele tatt, de greiene. Det altså, det blir sånn der påtatt greie nesten, men på en måte også, jeg tror bassisten og trommisen får mer ut av det, å jamme. Det kan jo ha noe svakhet fra min side og, at jeg ikke er åpen nok sinn til å kunne bare legge meg på hva som helst ... eller teknisk, at ikke jeg er, har det som skal til for å kunne gjøre det, det er jo ofte det, det er de tinga det kommer an på. Altså hvis du ikke kan jazze med de store guttene da, og det er ikke noe enkel sak. Det er mange ganger at jeg tenker at jeg, selvfølgelig man skal alltid være klar over og obs på at det fins så mange musikere og i mitt sted gitarister der ut, sånn at du, du vil jo, som vi alle veit, det er alltid folk som- ikke bare folk som står bak deg og vil ta over deg, for deg, men som er bedre enn deg! Og det er jo noe som du når du er tilbake igjen til 20-åra så er du sånn hmm, da har du mye

mere drive til å stå på hardt og da vil du, for du har vanskeligheter for å godta det og, det er ikke sånn, men det er noe som tjue år seinere så blir det sånn der, par og tjue år seinere så er det sånn, ja det er jo, det er en helt naturlig bit og noe jeg bare setter pris på. Fordi at ja selvfølgelig er det mange flinkere folk der ute, det skal jo bare mangle. Og det er jo de som gjør det kult for meg å spille og høre på, og det er det som fortsatt gjør at jeg kan bli fascinert av det. Så det ... Man må liksom prøve å ta innover seg det da, at det er ... Inspirasjonsbiten som må, den må vedlikeholdes på en måte den og, og det skjer jo mer eller mindre ubevisst, da. Også, beste eksempelet jeg kan komme opp med der, ihvertfall et enkelt eksempel å komme med er, var da jeg oppdaga tidligere nevnte Lars Håvard Haugen sin, altså jeg har ikke vært noe Hellbillies-fan, og det har jeg trodd jeg visste hva var ihvertfall, noe sånn der country-avart av norsk liksom danseband/country-typ hadde jeg plassert dem blandt. Men etter at jeg ble helt bergtatt av den skiva hans altså, men den soloskiva hans, så der gikk jeg først og hørte i flere uker bare på gitar, som det er jo en gitardominert skive uten vokal det er bare sånn ... mye teknisk briljans, som er på en helt annen måte enn jeg har sett for meg og vært vant med før, men igjen veldig interessant, veldig kult, mye nye løsninger og ting som jeg fortsatt den dag i dag ikke har orka å begynne på å prøve å lære meg engang. Og det er så mye mat i det han spiller, da. Men det gikk liksom et par uker der da, og det var ikke fordi det var kjedelig med gitaren, men jeg måtte ha en avveksling, så begynte jeg å høre på bassen, og tidligere nevnte Sætran, han var jo så jæklig rå, han er så flink, og han har en helt annen type tankegang enn det en typisk gitarist som blir bassist liksom skal gjøre da, for det er igjen sånn syndrom som mange har vært borti og jeg sjøl har lidd av, hvis du skal spille bass på noe, så er det, hvis du er gitarist, så er det lett å falle inn og bare følge etter, du følger jo bare båndene, sånn som Tor ofte gjør med oss, men heldigvis han er også veldig god på hvis han lager et stykke, og det hender det jo han gjør, han lager skikkelig fine ting som jeg hører bak der, og det ... ønsker jeg alltid mer av. Mesteren av det synes jeg, er Cliff Burton, og det er jo mange andre som er minst like bra som han, men han er jo prototyp også på en bassist som er sånn ... Guddommelig, da.

H: Ikkesant, ja.

I: Men han, ja Sætran er jo kjempeflink, jeg gikk og hørte på han i noen uker, og så er bare sånn ehh ble jeg tatt inn i trommisens verden og hørte på han Thomas Haugland sin tromming. Helt vanvittig flink, og en smakfull, annerledes, mer sånn subtile måte også hører du hvor snertent og hardt han spiller til tider, det er veldig mye ... Hva er ordet ...

H: Dynamikk?

I: Ja! Ikkesant, det er det det er i anslaga hans, mye dynamikk i anslag, og utførelsen, og, men han ... frekvensen er mye større enn i en typisk black metal hvor bare er sånn blæh hardt kjør og pinne hele tida, og death metal og for den saks skyld. Enda verre, det er jo sterilt lydbilde, må det være på det, det er kulest liksom, men hvis du skal høre på death metal så er det jo typ å få det så klinisk som mulig, få det Metallicas Black Album har jo liksom lagd det, satt en standard for det. Og det er jo fordi det var jo knallbra lyd på den tida, synes jeg ihvertfall, synes fortsatt det og Pantera er jo tøff lyd, dem, og det er jo mange av de banda som hadde sånn ... det typ lydbildet. Og hvis man sier det typ lydbildet så er det liksom ja, for det kom seg aldri egentlig videre det derfra da, det stoppa på en måte der for mange. Og det er litt synd for for eksempel Morbid Angel, når du sier det, som hadde en plate som Covenant, som tredjeplata si, som hadde et sånt veldig analogt lydbilde, og veldig sånn muffled med vilje, det var veldig mystisk, veldig mørkt og merkelig og atypisk. Men som gikk da veien videre for å gå inn i midten av nitti med neste skive og seinere skiver og med veldig mer klinisk lydbilde da, og mere sånn, det kunne du lett forutse, det er veldig lite spenning i det - det er fint å høre på, bra, det highlighter jo bra framførelse, men det er lite nyskapning og lite interessant-

H: Mhm. Har du sånn med 1349, er du noe med og skape lydbilde i sånn mixinga, og ...

I: Ja, hvis jeg vil så, haha. Men jeg har på en måte latt det, altså, noe skal de andre få hehe holdt jeg på å si, og vokalisten særlig, han liker å ta hovedsetet på sånne ting, det

har han liksom alltid, altså det er der han liksom føler at han kan ... bistå mest da, og det gjør meg forsåvidt ikke så mye, det er helt greit, det er jeg har noen distinkte meninger når det gjelder noen ting, og jeg må være der og korrigere av og til hva jeg, hvis det er noe jeg virkelig mener så sier jeg selvfølgelig det, men ... men, bortsett fra på siste skiva der gjorde jeg noe som, der hadde vi jo Jarrett fra USA, vår lydmann fra USA siden 2008, han har jo produsert de to siste platene våre, han satt jo siste gang i studio, men melding for da skulle jeg dra, jeg stressa for å få ferdig tinga mine, jeg hadde satt av så og så mange dager til det, og hadde spilt inn trommene og halvparten av gitaren, vel, i Oslo, dro opp på bondelandet, til Tekrø, han spilte inn resten av gitarene og soloer og herja der, og da hadde han jo bare for "jeg stikker", da måtte jeg få ferdig alt, fikk lagt all gitaren min og all soloen innen fristen og også fy fader, jeg måtte være der en dag over, også dro jeg og kona til Gdansk i Polen, på en liten ferie. Da ringte han meg og var sånn, eller sendte melding og sånn "whoa, du må komme hit, du må komme hit! Dem får meg til å skru Emperor-lyd på den ene gitaren din!" og jeg bare ah, ja jeg får ikke gjort så mye. På en måte så har jeg bare godt- og tenkte jeg: noen må du bare ta som lærdom, det jeg skjønner at den kom fra Kjetil, og det fikk jeg jo bekrefte, ja, han ville han sånn skarp dzz på den ene lille gitaren, tenkte jeg jah, det hadde ikke jeg valgt når du hadde så flott lydbilde som det han hadde skapt der da, som var skikkelig arena, men men. Når jeg ikke var og passa på hehe. Får jeg ta den da, ikkesant, hehe. Så det er den ene sida av det, den andre sida er jo at det er noen andre som ønska det, så det er litt sånn inkludering i hele greia da, og det er ikke noe jeg ville gjort med noen andre enn 1349, at jeg ville tillatt noen å få lov til å gjøre sånn da. For det er på en måte bare for at det er, vi har det, vi har greid å treasure den der gjengen der i over tjue år, og på et eller annet tidspunkt så blir det sånn at du ser nesten mer opp på det og tenker at wow, det har jo faktisk bestått, jo. Du ser så mange som har falt fra langs veien, og bare så mye mange får familier og ditt og datt og det bare, alt bare rakner jo ikkesant, med veldig mange da, de som ikke er skikkelig beinharde på det og får det til å funke. Og band bare dør ut av tidens tann. Men det var ... bare det at man greier å finne glede i musikken og framføre den sammen. Det er på en måte viktig. Det er lettere sagt enn gjort å, og jeg setter mer pris på det nå, enn jeg gjorde før.

H: Mhm. Ja. Jeg tror egentlig jeg har masse data.

Appendix 3

Intervju med Sina Winter på Youngs. 4.3.2022

Håvard: Alright, I thought I would start with just, you know, your role in the band. You're the single writing member, aren't you?

Sina: Yeah, that's true. So, yeah, I just write all the music, and then basically what we do is, I record the demo, basically it's like the guitar lines and the vocals, and with drum programs. And then I send it to the guys, to my band members, and they play their own line. But of course, they are completely free to use their own creativity so it's not like what I write in the demo is going to be exactly the final result of the album. Usually it's like, there are a lot of changes of course in the drums, because it's a real drummer playing it, not the machine (haha). And I'm not a drummer who writes the drum programs, and also with the bass, you know. But yeah, more or less, the result is close to what I have written, because the riffs are the same, and the lyrics, the vocals, you know. So that's how we work in the band.

H: Yeah. So I thought I'd ask you to try to describe an example of a creative process, from start to finish. So if you have a song where you remember how you started to write it?

S: Yeah. You know, I consider myself a guitarist. And the reason that I'm also doing the vocals for the band is going back to the time when I was a one man band, you know. This From the Vastland project, and also the project before, so I had to do everything myself. But then it turned out to be okay, so I kept on doing it, and still do today. But yeah I consider myself a guitarist, and that's usually the case with most of the bands today. So it's the guitarist who starts writing the song, and basically it starts with a simple riff, and then you know, you extend it and improve it, and turn it into a song. But it's not always the case for me, because what happens, I mean most of the time,

everything is based on a simple riff, but it's not the riff itself, it's also kind of an image in my head that ... That's the way that I shape that song. And you know, improve it.

H: Alright. Do you have an example of such an image?

S: Yeah, I mean, the theme from my band, From the Vastland, is about Persian mythology. And I have read a lot of books, and still today I'm really interested in mythology - not only about Persian mythology, but in general. I have read about Egypt, South America, Norway, like in Scandinavia. So based on those stories that is in my mind I always get a kind of an image, or like a scenery from the story. Specifically a story that I'm interested in, and then I write a song about that history. So what happens is like because I have read those stories, so I have some images in my mind, then comes a riff, and then I feel "okay, this riff fits perfectly with this image", you know, with this story. And that's how the riff starts to improve and turn into a song. So it's like, not only the riff, but also the story behind it. But then you know, of course it's not always the case. Sometimes it's just a riff out of nowhere, sometimes it's like a drum beat in my head, sometimes it's just some keys, you know, or just the image itself without anything. But in most cases that's how I start writing a song.

H: Alright. I wonder, when you have an image, or a riff comes out of nowhere, is it when you sit and play? Or do you have an idea ...

S: Yeah, no no, it's when I sit and play. Because that's like, you know... I wouldn't say it's like everyday, I play guitar nowadays (haha) , because you know, you have the work, it's life, you know, you have other things to do. But I used to play guitar for hours every day, now I just play three or four times in a week, and that's when things happen. Sometimes I am just basically playing random riffs, and then it turns out to be something like I feel it's okay, or good enough for a song. Sometimes I try- Usually I don't push myself to write a song, I don't try like "Alright, now I'm going to write a song, I'm going to sit and play guitar!" No, it basically never happens. I just sit and play my guitar, and then

something comes out. Or I feel the energy that I need to play, and then something comes out of that.

H: Yeah. Do you know the term “noodling”?

S: Yeah yeah, exactly, that’s when it happens.

H: Yeah, great. I thought about noodling and improvisation, and it’s kinda improvisation-like, sometimes? Sometimes you just play something you know, but you know.

S: Yeah that’s true. And also I would say, at least for me, writing a song is based on just improvisation, and also sometimes it’s like art by accident (haha), when you don’t know what you are doing, and then it turns out to be something okay!

H: (Haha) Yeah, and then you just keep it,

S: Yeah and then you work on it, or make it like okay (haha). But yeah, back to the improvising thing. I think, in my case at least, all of the songs are based on improvising, like in the writing process. But that’s not the case when you are on stage, because then you play exactly what you have recorded; what is on the album. And that’s a big difference compared to some other genres, like blues or jazz when they are just improvising on the stage and there is no actual song, you know, the same way as it is in metal. So, in the writing process there’s a lot of it, but when it comes to playing live on the stage: no. There is basically nothing.

H: Mhm. Do you have any solos in any of your stuff?

S: Eh, sometimes, but very little. I mean, in each and every album there is maybe one song, has like a 20 second solo (haha). And it’s not very solo-ish (haha).

H: Yeah, like leads more often?

S: Yeah, some melodies, you know. I mean, it doesn't fit my music, that's also the thing. And I'm not a lead guitarist to be honest (haha). I was never interested in playing leads, I was always more into rhythm, even back in the time when I was not playing guitar, just listening to music. I was always focusing on the rhythm guitar, even though I love the leads, like some bands having great leads, like great solos, and you enjoy just listening, and it's like it's on top, on the peak of the song, it's always there. But still, the rhythm under the solo, that was also getting my attention all the time.

H: Yeah. I suppose, especially in black metal, it's ... Solos don't fit so much.

S: Yeah. In the recent past years, we also have this kind of thrash/black metal. Then they have also some kind of solo, like on your t-shirt (haha).

(Jeg hadde på meg en Aura Noir t-skjorte)

H: (haha) Alright. So, if we try to keep to one example, if you have one song where you start with noodling on the guitar, and then find, or keep some of it?

S: Yeah.

H: And then, what do you do? Do you take that out, and continue working on it?

S: Mhm. Yeah, as an example I would mention this song called Kamarikan (?) it's from the album called Kamarikan, it was released in 2013 by Indie Recordings here in Norway. And that's a good example of how I write basically most of my songs. Just playing with my guitar, noodling around, and then comes a riff. And usually, that riff is going to be the main riff of the song. So either the song is going to start with that riff, or later I will add an intro, you know for the song, and then the main riff comes in. But basically it's the main riff of the song. So what happens, I was just playing around then

you know, I just started to playing that riff, accidentally I don't know or like- Because also another thing is when I play a riff, and I try to- because you know, I haven't studied music. You know, like probably most of metal guitarists (haha)! Not all, but yeah. But I have read like the music theory many years ago, but it never came handy, or like, I never used it. It never happened that I needed it. So, probably, I think I don't remember anything basically, other than just, okay, all I use from what I have learned is like the time signature, tempo, you know the scales, that's basically it, nothing more. So then I write - like, back to the question and the Kamarikan song - so I wrote it, and I was like "okay, let me find out what time signature it is" because I had no idea, I was just playing, and I'm talking about years back. And then I found it "okay, that's it", and then I try to keep on the time signature, which I didn't in that song specifically, but now I try to do (haha). Because, you know, for some unknown reason, like now it's been better, but what happened is like - because I also had another band - and most of my songs were actually 6/8, which is not usually... It's not common in metal music, I mean not- of course there are like thousands of written on different time signature, but it's mostly like 4/4, it's like the easiest. But somehow, you know, I think maybe that's because of my background, like the music that I have heard, like back in my country, which is mostly 6/8. Maybe that was the reason. So I was writing a lot of songs on weird time signature, like 6/8 was mostly the case. But then, you know, after a couple of years I started to get more organized when it comes to the time signature, and like keep on the time signature when I start the song. And now I usually have two, three songs 6/8 in each album, the rest is like mostly 4/4. So that case, with the Kamarikan song, you know, I just kept on working on that riff, and the ... that was actually, that main riff, was also the first riff of the song. And then I try to develop it, like to the next riff, and the next riff. But what happens also, other than the main riff, or the first riff you write, developing the song and writing the next riff, also depends on the drums, and what you have in your head. Like, "now it's going to continue with blast beats" or it's gonna be, you know. What kind of drums it's gonna be. That also give you somehow kind of direction. Like how you want to lead the song. How you gonna continue the song. And usually I try to not push myself when I start writing the song, like in this case that specific song. It goes very quick: in a few hours I'm done with the song. And sometimes I'm not satisfied with what

I have written. Then I get a little bit distance, I just try to not play the song for a couple of days, and then I listen to it, what I have recorded, and then I decide “okay,” what kind of feeling it gives me, you know: “Is this what I had in my mind?” and if not, I just remove the riff and continue writing something new. That’s when I mostly try to use my creativity, or the improvising thing also, like to try and- It’s like trying different things, and see which one works the best.

H: Yeah, mhm. But when you have the first riff, and you’re writing the next riff, do you sit noodling also then, or do you have a more clearer ...

S: Yeah, no no, it’s a more clear image, then I know what I’m- Usually it’s like not one hundred percent, but I know what I want. I know what is going to be the next riff, I know what kind of riff I want. Is it going to be like arpeggio, it’s going to be like tremolo, like, it’s gonna be blast beat, or, yeah. So, it’s based on, basically the first riff is the most important. In my case at least.

H. Yeah, like the beginning of the idea.

S: Yeah.

H: Yeah, I get it. So I guess, yeah. You described how you write the song, and the riffs, and how you think on the drums, you know as a part of the song writing. So, when you’re happy with what you’ve made, the demo, you show it to the band?

S: Yeah.

H: Do you have them record on studio albums?

S: Yeah. From the time I moved to Norway, which is in 2014, the first thing we did was go to a studio and record the album that I already had written, back in my, in Iran. I already had sent it to the guys, so we were basically ready. We already booked the studio and everything so we just went there together, and after that we kept on doing

the same way. So I was writing the music, sending them, they were practicing, getting ready, going to a studio - or, in some cases, not all the albums we have been in the studio together, because back then I was living in Orkanger, if you know ...? (haha) It's a small town up north. And then the guys were here in Oslo, and other ones in Trondheim, so different places, and it was not always easy to manage to get together and go to the studio, so I was going to the studio myself, recording my lines, you know the bass player also, and the drummer, and then, you know. Mix and master. Yeah. Which I think is common also. It's not the best, I mean ... Usually it's better if a band get together and play the music together. That's more creative. But based on the situation, you have, yeah ... Compromise (haha).

H: Yeah. I thought about freedom, how much freedom you give the other players. Because you have bass and drums only?

S: Yeah.

H: Yeah, no other guitarists.

S: No, I play both guitar lines, and also like, the vocals. So they, for their own line, they basically have one hundred percent freedom. But what happens usually ... because, I think they also - not saying we exactly have the same taste in music, but they are like black metal musicians. And also, it happened before, when we went to studio together, for example with Kevin, the drummer, and he was like "okay, I have an idea for this part," and I was like "yeah, just let me see," and you know, and I was like "yeah, perfect." Much better than what I had programmed. And sometimes he was like "no, I think that works the best, what you have written." And then it was exactly the same. But yeah, it's usually like what ... When it comes to for example the drum- Because the demo I sent to the guys has no bass. So when it comes to the bass it's like completely André's creativity. He plays what he wants, and basically it's amazing and I love it (haha). But with the drums, since the, you know, programmed drum already, then it's like ... In each and every song there are parts that are going to be the same, and there

are parts that Kevin would change because it works better. And because he's a drummer, and I'm not! I mean like, okay, maybe the blast beat parts are usually the one that remain the same, but also sometimes there are like "okay, I think this part works better with these drums," and then he plays it and I'm like, "yeah, sure. Just go ahead." So they have total freedom about that. And what happened also, regarding this, because then, for the final result, it also happened sometimes, based on their lines, I might also make some adjustment in the song. For example, it happened before, that André plays a bass intro for a song, which was not on the song, and then I put that intro you know, and then I also add some guitar on top or like, even without. Or based on the drums, I feel like "okay, this part can be repeated two times." Or should be less. So I also adjust a little bit afterwards.

H: Yeah right, alright. Do you, before you go to studio - I mean if you're in the same city - do you go to like rehearsal space and try all the things together-

S: Er, no. No.

H: No? Right to the studio?

S: Yeah (haha).

H: (haha) Alright.

S: The time we get together and play is usually before a gig.

H: Mhm.

S: I mean, again, probably that's not the best, but it works for us. And it's kind of convenient, because we are all busy, and we live in different cities now, so it's easier you know. We usually make a plan before a gig, like a couple of times we just practice together, and that's it.

H: Yeah. And nothing changes live.

S: No no. For live it's like exactly, yeah. Yeah maybe sometimes, but it's planned, you know. If we talk about "okay, maybe for this song, we're gonna go," like ending one of the songs we usually play at our live gigs, we have made some changes that is not exactly the same way on the album - but it's planned, you know this, we're going to play this way.

H: Alright. Yeah, I think I have a perfect example of a song from start to finish.

S: Good!

H: So, jamming is my next, you know ... Do you jam, ever? With other people?

S: Hmm, not now. I used to do that, back in Iran, you know. We were a couple of friends, we all had our own band, but sometimes also we were just jamming together. Either just playing some cover songs, which didn't happen much, but also just playing some riffs together. But it was many years ago. Basically, from the time I moved to Norway: no, I don't.

H: Mhm. Do you miss it? Or like, do you-

S: Er, yeah I mean, if I had the time, and the situation would let me to do that, I would like to do that. But, I don't have the chance. But, yeah, it's fun.

H: Yeah. But in necessity, or creativity, I feel like the jam often is very informal, and you often don't use the jam other than to have fun?

S: Yeah, back then when I was doing it, as I said it was usually in order to ... Because we were friends, we knew each other, and it was just for fun. There was nothing serious.

But again, we were talking a couple or days or a week before, and was like “maybe we should play these two songs” for example, from Hypocrisy, or this band, or that band. So we were prepared, and just needed to check tablature, we tried to make the song ready and everything. So that was the part when we were more serious, tried to play like- And then afterwards a little while like let’s- “I have this riff, what do you think about this?” you know, and the drummer was playing something, the bass player was something, and then, it never turned out to something serious, you know like a song or something, but what happened is like, for example: A couple of those riffs we played together turned out to be in my albums afterwards. Because you know, I was the one who wrote the riff. And then you know, I was “okay, I can use this riff in my songs.”

H: Mhm. Do you think the jamming affected your choice to use the riff?

S: Er, yeah, yeah. Yeah, I would say. Because, probably what happens is, again, since I’m not a drummer, so when I write a riff I would think “okay, that’s a okay riff,” and then when you were jamming together the drummer came up with a good idea, and turn out the riff- Because it helps a lot, you know, a okay riff to be a good riff, you know, or otherwise (haha). So that also I would say, it helped to put that riff, yeah.

H: Alright. So I think we’re mainly done with the examples. Do you have any general thoughts about improvisation? What it means to you? Or what it is?

S: Hmm. Yeah, I mean ... Let’s put it this way: It’s like, I like it, I think that it’s very important, and I think that it’s very helpful for any musicians in order to do something creative. But also if you think about being in a professional scene, like a serious band - at least in the metal scene, I don’t know about the other scenes - probably it’s not the ideal to improvise. Like, on stage, that’s not common. And also I’m not sure how fans would react? If we talk about a rock band, or again like jazz or blues, that’s something people expect, it’s just part of the deal. But when it comes to metal music, and especially black metal, when it’s more like a show. So there are bands that their gig is basically theater, you know, everything is already planned. On stage, they exactly for

each and every move they have something already in mind. They make this whole cinematic kind of, you know, visionary for you. And that's something that fans got used to see. I mean, still of course it's not like, because you know ... The way you act on a stage is based on the situation. You know, right at the moment, the energy you get from the audience or what happens, that's how you react. But yeah, that's why I guess it's not the ideal, at least for black metal shows, to use improvisation. But again, since I do it myself during the writing process: yes, definitely, that's something very important.

H: So like a tool for writing music, it's great, but it doesn't belong in the scene.

S: Yeah. That at least is what I think. In my opinion that's very important tool to write music, it helps your creativity a lot, but I would prepare to have it planned on a stage (haha).

H: Alright. I think that's good, I got a lot of data. Thank you very much!

S: Yeah, nice, you're welcome.

Appendix 4

Intervju med Kathrine Shepard over zoom. 4.april 2022

Håvard: Du er eneste låtskriver, ikke sant, i Sylvaine?

Kathrine: Stemmer.

H: Og du spiller vel alle instrumentene selv også, så vidt jeg har skjønt.

K: Ja, det stemmer også.

H: Okay. Jeg tenkte først og fremst om du kunne gå gjennom et relativt konkret eksempel av hvordan du lager en sang fra start til slutt, fra ideen i hodet - eller gitaren - til sluttproduktet. Jeg så at på hjemmesida di nevnte du at du alltid starter sangene med en ide på gitaren?

K: Det stemmer.

H: Og jeg lurte på hvordan den ideen kommer fram på gitaren. Om det er en melodi du har i hodet, eller om du sitter og leiker deg, eller ...

K: Det er jo det som er artig med det kreative, at det er egentlig ingen regler, og det har jeg sett nå etter fire album, at det er alltid litt annerledes. Det er jo en rød tråd gjennom det hele, det er noen ting som kommer inn i vane, som dannes gjennom en tid man har jobbet med denne typen håndverk. Men allikevel er det alltid litt forskjellig fra album til album, det kommer litt an på hva slags innhold som skal ut også. Men, stort sett, for min del, så er det en av tre ting: (1) En spesifikk følelse jeg har inni kroppen, eller sinnet eller sjelen eller hva man skal si, som vil prøve å uttrykke seg gjennom instrumentet, og da er det kanskje enkelte toner eller melodier, eller akkordprogresjoner, tonearter som

egner seg best til det; eller så (2) er det en faktisk idé som er inni hodet, som da- noen ganger drømmer jeg melodier, som jeg da våkner opp og prøver å få ned på gitar - det er alltid gøy å prøve å finne ut "hva var det for noe?" Det skjer jo. Også er det (3) bare å sitte og jamme med seg selv. Bare fordi man har en slags følelse av hva man har lyst til å- man vet jo hva man vil uttrykke, og så bare jammer man rett og slett. For å se om det er noe som treffer akkurat, altså vibrerer på samme frekvens som man har inni seg. Så det er en av de tre, for min del ihvertfall. Vanligvis - eller det er ikke noe vanligvis - men det er en av de tre som er starten på prosessen. Så egentlig er svaret der: Alle muligheter på en gang, haha. Ikke veldig spesifikt men, hehe. Men det går på å reflektere enten en emosjon, eller en faktisk idé som er inni hodet som jeg kan synge på, som da kanskje er en gitarmelodi, kanskje en vokalmelodi, men ofte blir det en gitarting - eller bare å jamme, og prøve å finne noe som passer med det man føler og vil uttrykke.

H: Ikke sant.

K: Så det er begynnelsen av prosessen. Alt dette skjer for min del på elektrisk gitar uten effekter. Jeg pleier alltid å skrive uten å ha amps, uten å ha noen av pedalene mine og sånt, bare for å få en struktur som fungerer med bare vokal og gitar. Og det er veldig ofte for min del rytmegitaren holdt jeg på å si, som er hovedgreia som utgjør hele strukturen før jeg begynner å legge til andre instrumenter. Så igjen, det er ikke en regel som følges alltid, men det er som regel rytmegitaren som blir det første som utgjør skjelettet i sangen. Og etter det legger jeg gjerne på litt effektgitarer som jeg bruker som synths, eller altså som ting som kunne vært synths, kunne vært stemme, kunne vært gitar: Sånne type ting. Og/eller lead gitar: Melodier, arpeggios, sånne type ting. Og så kommer gjerne vokal, bakgrunnsvokal, hovedvokal. Der improviserer jeg. Improvisasjon er en stor del av den prosessen for min del. Jeg pleier ofte å loope forskjellige deler av en sang og bare synge over om og om igjen, over den. Og det er ofte måten jeg finner vokalmelodiene mine på. Noen ganger har jeg en spesifikk idé, men andre ganger er det improvisasjon som gjør at det jeg får lagt til disse forskjellige vokalsporene, om det er bakgrunnsvokal eller lag i musikken og/eller hovedvokalen. Og etter det kommer

gjern bass og trommis selvfølgelig. Trommer skriver jeg gjerne selv i Logic, jeg pleier å programmere det først, og så jobbe med en trommis for å få det til å høres ut som en faktisk trommis kan spille det, haha. For jeg spiller trommer, men ikke godt nok til å ha det trommeslagersynet, så jeg føler at jeg må ha med en person som er litt høyere nivå enn meg for det.

H: Jeg skjønner.

K: Så det er egentlig det som er hovedprosessen. Det er jo- skal man kalle det ... Det er jo improvisasjon fra start til slutt, egentlig. For det er jo ting som baserer seg på å jamme med seg selv, så det kommer ut av intet, i og for seg. Spesielt vokal-delen, har jeg veldig mye- Vokaldelen og typ effektspor med gitar, og leads på gitar er det også en del improvisasjon med i bildet når jeg komponerer for Sylvaine.

H: Ikkesant. Men, det skillet mellom improvisasjon og komposisjon er jo egentlig ikke eksisterende ofte, hehe. Man bruker det ofte som et verktøy mens man komponerer.

K: Ikkesant, de går litt hånd i hånd egentlig. Men for eksempel på mitt nye album som jeg ga ut for litt siden, der hadde jeg for eksempel et kor-stykke, den starta også som improvisasjon, der den ene stemmen - var det Sopran 2 eller noe - som ble den hovedstemmen og da komponerte jeg alt annet rundt det. Så der starta det faktisk med improvisasjon, ren improvisasjon, og gikk over i ren komposisjon etterpå. Så det ble skrevet i noter og arrangert for kor. Så som du sier, er det vanskelig å skille det fra hverandre, spesielt hvis man er i den typen sjanger der ting er litt mer DIY. Så for min del er alt veldig emosjonsbasert og emosjonsdrevet, så da blir det mye improvisasjon før komposisjon kommer inn i bildet, hvis det gir mening hehe.

H: Ja, jeg skjønner. Skal vi se. Du nevnte han trommisen. Han og andre instrumentalister, gir du dem frihet til å gjøre sitt, eller er det improvisasjon hos dem?

K: Det er jo litt, i hvert fall med trommeslageren. På det forrige albumet mitt, og albumet før det igjen, så hadde jeg også strykere, og da var det helt komponert, der hadde jeg komponert ut alle stemmene og arrangert for strykeorkester. Eller strykeorkester - jo strykeorkester, men det ble bare cello og fiolin, men likevel: Der var det komponert og skrevet ut. De legger jo til sin egen emosjon, men det er ikke improvisasjon i typ de melodiske stemmene. Hos trommisen så er det helt klart det. Der pleier jeg å programmere ut en følelse, en beat som jeg liker, og som "dette her føler jeg går med gitaren, her er det noen aksenter i gitaren eller vokalen som vi må plukke opp i trommene," den type ting, for det gir et bilde av hva jeg ser for meg fungerer emosjonelt med resten av instrumentene. Og så kommer det jo inn improvisasjon fra deres del. Da tar de den ideen og re-tolker den og kommer så tilbake med noe, så går det gjerne frem og tilbake en liten stund før vi lander på noe som begge to kan stå inne for. Som begge føler fungerer med låta. Så der har du også improvisasjon, men jeg ser jo ikke den prosessen like mye. Ihvertfall på mitt forrige album, på grunn av covid så var det helt sånn from a distance liksom, men tidligere har jeg vært i studio med trommisene og jobba med materialet sammen, og da ser vi at det er improvisasjon, og så går det over fra improvisasjon til komposisjon, men da begynner vi å pirke på bitene, pirke på fills og sånne ting, og da har man jo plutselig gått bort fra improvisasjon igjen. Så han - eller de, jeg har jobba med tre forskjellige trommiser - de har jo litt frihet og improviserer også, men de får alltid en- de har jo fått en guide på hva jeg ønsker først. Men det er improvisert fra deres side, vil jeg si. Først i hvert fall.

H: Og så behandla gjennom komposisjon etterpå.

K: Ikkesant, nemlig. Den første ideen er alltid, det føler jeg er med nesten alt jeg lager, det er først improvisasjon og så kommer den komposisjonsdelen etter, enten raskt, eller så er den improvisasjonsdelen litt lenger, det kommer litt an på stykkene også. Noen av stykkene, eller sangene jeg har er ganske mye lenger, de er sånn typ ni-ti, elleve-tolv minutter. Der er det mye mer improvisasjon involvert, for det er jo ... Det er jo på en måte ikke lenger vers/refreng/vers/refreng, det er en hel historie du forteller innad i en sang, og du må passe på at du får lytteren inn på det sporet du vil, og at de blir med på

den reisen du ønsker at de skal ta. Så der er improvisasjon enda mer viktig, føler jeg, enn i de sangene som er litt mer korte, og litt mer sånn hit-orientert, hvis man kan si det.

H: Litt mer strukturert?

K: Litt mer strukturert, litt mer sånn ... Ikke kommersielt, men litt mer sånn vanlig struktur. Med gjentakende deler liksom.

H: Mhm. Er det noen ganger du har improvisasjon direkte på opptak i studio? Eller er det kun i låtskrivingsprosessen?

K: Jeg har faktisk - det er komisk - fordi på *Nova*, det forrige albumet mitt, så har jeg faktisk et spor som var ren improvisasjon, det var bare jeg som prøvde å varme- For mellom vocal takes spesielt, i studio, så er det veldig mye merkelig som skjer som blir kuttet bort, for å liksom friske opp stemmen og sånne ting. Der er det ett spor som er helt improvisert, som kom ut av intet, og det ble værende på albumet, for godeste Bernaud (?) som jeg jobbet med i studio, han syntes det var så fint, og det passet så godt, det var så naturlig liksom, og det var jeg helt enig i. Da ble det et spor som bare ble værende der. I studio legger jeg også alltid inn rom for å ha i hvert fall noen dager hvor vi jobber bare med arr og forskjellige ting, legge inn forskjellige lag, som er helt rent improvisert. På flere av albumene mine har jeg ... Igjen, jeg bruker *Nova* som eksempel, for det er det siste albumet jeg ga ut, da var det flere låter hvor vi bare spilte inn støy. Vi hadde for eksempel en låt hvor vi reverserte hele låten, og så spilte jeg improvisert gitar over det, så reverserte vi det sporet igjen, og så endte vi opp med å bruke det på den faktiske vanlige versjonen, og det er jo ren improvisasjon, det er jo ingenting som er planlagt der, det er bare et mønster som kanskje gjentas fordi jeg finner et eller annet som jeg synes er fint. Så det er faktisk en del spor som ender opp på det ferdige albumet som er improvisert, fordi jeg alltid liker å legge inn én dag, to dager, kanskje mer, til å bare leke seg i studio og prøve å bli inspirert av den energien som er i studio, den energien man har i en annen omgivelse. For jeg skriver mye typ her på soverommet, så du får jo litt andre impulser når du er et helt annet sted, og midt uti

ingenstans, for det er der jeg ofte spiller inn ting. Så ja: Det er improvisasjon på albumet også som bare kom naturlig i studio.

H: Hvilke sanger var det, eller hvilken var den med den improviserte gitaren?

K: Den sangen heter "I Close My Eyes so I Can See". Der reverserte vi hele sporet- det var så kult, det var ved å reversere hele ble det så annerledes, du får helt annerledes følelse av det. Og så spille til det, og så reverserte vi dét sporet igjen, og da fikk du plutselig en helt annen ... Det var et veldig spesielt valg vi gjorde med den låta, det forandra faktisk ganske mye på den låta, og gjorde at den ferdige versjonen ble veldig annerledes enn det den var i demoen. For det var jo ikke der i demoen. Så både på den. Og på "Nowhere, Still Somewhere" på *Nova*, begge de to låtene har helt rent improviserte spor. Og den lille melodien jeg snakket om tidligere, i vokal, det er fra sporet som heter "Everything Must Come to an End". Så det er ganske ... Det er litt spredd utover. Det er også noen keyboard-spor som er helt improviserte også, så ... Det er en del. Det er en ganske stor del egentlig, av min låtskrivingsprosess.

H: Ja. Jeg skiller litt mellom låtskrivingsprosessen hjemme når man komponerer, og når man går i studio. Så er det mer alvorlig, på en måte, når du tar det opp og har det på plata.

K: Ja selvfølgelig. Det er litt annet, litt mer pressure da, når man tar opp ting som blir endelig resultat liksom. Men det er tilstede i hvert fall, både hjemme og i studio. Altså det er ikke det største, brorparten av det er jo ikke improvisert, men allikevel er det en del av det.

H: Ja. Er det noe improvisasjon live?

K: Hehe. Det er vel stedet hvor det er minst improvisasjon, tror jeg. Og det tror jeg ikke er så uvanlig i vår scene egentlig, for jeg tror det- Vi spiller jo med click track på scene, så det er ikke noe, forandrer ikke noe tempo på en måte, det er alltid fast. Vi spiller med

back tracks, så vi har jo på en måte limitasjoner på grunn av det, og må følge systemet sånn som det er satt i gang. Det eneste stedet hvor det blir improvisasjon er, hehe, en av to ting: (1) Man gjør noe feil, og ofte det jeg pleier å gjøre hvis jeg gjør noe feil er å prøve å spille feilen igjen, for å prøve å bekrefte at “ja! Det var akkurat sånn jeg ville gjøre det,” og da blir jo det en form for improvisasjon som man ikke ønsker kanskje, men som er der, haha. Eller to (2), vokal. Fordi vokal på en måte er mitt hovedinstrument, og det jeg alltid har følt meg mer komfortabel med, så vil melodilinjene alltid ha litegrann forandring, ikke mye, men litegrann. En tone her, en annen vending der, legge til en trille her. Så det er på en måte det eneste. Ellers så er det veldig fastsatt og i format for scenen. For min del ihvertfall.

H: Ja, det er jo det jeg prøver å finne ut av: Din del

K: Hehe, det er sant.

H: Du nevnte jamming istad, og jeg lurte på hva ditt forhold til jamming er, eller hva du legger i begrepet jamming. Er det for deg selv, eller er det med andre?

K: Godt spørsmål. Det kan være både òg. Hvis du hadde spurt meg da jeg gikk på universitetet, på IMV, og hadde improvisasjon, det faget, så ville jeg kanskje sagt at jamming er noe man gjør med andre, det er noe som skjer med andre mennesker, altså jamming er resultatet av at flere er sammen og uttrykker seg fritt. Men jeg hadde jo ikke holdt på med Sylvaine så veldig lenge da, og jeg har sett det mens jeg har begynt å lage mer musikk for meg selv, at det er absolutt noe som skjer når man er alene også. Hvor på en måte indre liv og ytre impulser møtes, og det skaper noe nytt. Så jeg føler at det jeg legger i ordet jamming er egentlig bare uttrykkelse, altså stream of consciousness, helt fritt, at man bare ... Man har ingen faste rammer rundt som man prøver å presse noe inn i, man bare uttrykker seg helt fritt, og noen ganger blir det fantastisk, og andre ganger blir det helt grusomt. Men det er bare en frihet; jamming kan være noe som er helt personlig, eller noe man kan dele med andre. Det er bare litt forskjellige versjoner.

H: Ja. Tenker du, eller ser du for deg noen forskjell mellom improvisasjon og jamming?

K: Det er jo et veldig godt spørsmål. Jeg tenker ja, for i jamming kan man for eksempel ha med seg ideer man har jobbet med før, eller ting man har i bakhånd, som man da kan bringe inn i en sammensetning med andre mennesker; eller for seg selv også, at man starter ut fra det, og så improviserer man, eller kanskje jammer, også blir det improvisasjon kanskje, også blir det miksa sammen. Men jeg tenker det er to forskjellige ting, improvisasjon for min del er jo gjerne noe som skjer helt- Det også er jo helt fritt, men som ikke er basert på noe man har tenkt på på forhånd, mens jamming kanskje har litt mer ... Kan ha litt mer struktur i at man kan blande inn ideer som man kanskje har jobbet med før, som man kjenner til, man vet hvordan man vil uttrykke det. Også vil det jo bli, spesielt hvis man er sammen, så vil det bli noe helt annet igjen, fordi man da har andre impulser. Så jeg tror jeg vil si det er en forskjell. Men de blander seg i hverandre litt allikevel.

H: Ja. Har du noen tanker om den sjangeren du er i, og improvisasjon i den? Du nevnte jo at det i den scenen ikke er mye improvisasjon live.

K: Altså, jeg vet jo ikke det helt sikkert selvfølgelig, for jeg har ikke snakka med alle banda i den sjangeren her - men det virker som, etter å vært i scenen en liten stund, at det er mange som gjør det samme som oss, de spiller med back tracks, de spiller med click tracks, altså ting er litt mer organisert. Også selvfølgelig de som spiller mer ekstreme varianter av metall må nesten gjøre det, fordi det er så kompliserte ting at det er veldig vanskelig å bare "wing it". Det funker ikke helt likt. Så jeg tenker at det er noe som ikke er så vanlig, kanskje? For eksempel når man sammenligner med andre sjangre som for eksempel- Jazz er det første som kommer inn selvfølgelig, for det er jo det som er deres greie. Jeg har en far som er trommis, som også har spilt på noen av albumene mine, og han er helt i den frijazz-greia ikkesant, så jeg har alltid hatt det rundt meg, alltid sett det og lurt på hvordan det er å gå på scenen og ikke ha noen planer, og så spille i to timer i strekk, og allikevel ha så mye å si og- Du drar ting ut fra ingenstans

liksom. Det er litt fascinerende, for jeg føler at det ikke er så vanlig i så mange scener egentlig. Det er noe som er litt spesifikt for enkelte- Kanskje world music, litt sånn jazz-greier, litt forskjellige ting. Og i metal-scenen så ... Jeg føler at noen ganger gjør man ting litt annerledes live, men igjen så er det jo planlagt.

H: Ikkesant.

K: Stort sett. Så mitt inntrykk er at det ikke er improvisasjon, eller at det ikke har så stor del i live-formidlingen av metall. Det nærmeste kunne kanskje være soloer som forandrer seg litt fra gang til gang, i gitar eller andre instrumenter. Men selv de, blir de kanskje litt i det jamme-prinsippet igjen, fordi når man har gjort den soloen mange ganger, hver kveld på en turne, er det da improvisasjon lengre, eller er det planlagt? Det er ikke godt å si. Så fra utsiden så vil jeg kanskje si at det ikke er det som er det største, den tingen som er- Altså, det definerer ikke metall-sjangeren. Det er kanskje noe som oppstår, men det er ikke noe som er veldig tilstede, kanskje. Ikke i live-delen i hvert fall. Kanskje jeg tar feil.

H: Det tror jeg ikke, hehe.

K: Hehe, man vet aldri, man må være åpen for å ta feil liksom.

H: Hehe, ja. Men da tror jeg at jeg har det jeg trenger egentlig, av data.

Appendix 5 - samtykkeerklæring

Vil du delta i forskningsprosjektet “Improvisasjon og kreative prosesser i norsk metall”?

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å finne ut av om, og i hvilken grad, improvisasjon brukes i skapningen og utøvelsen av metall-musikk. I dette skrevet gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

Oppgaven skal kartlegge bruken av improvisasjon i låtskrivingsprosess og utøvelsen av musikk innen metallsjangeren gjennom en rekke intervjuer med artister innen feltet. I oppgaven vil innsamlet data bli analysert og diskutert.

Det vil bli diskutert hvorvidt improvisasjon er et verktøy for metallsjangeren og hva de individuelle artistene tenker om improvisasjon, og dermed tegne et bilde av et hittil lite belyst tema.

Denne undersøkelsen er en masteroppgave som vil bli ferdigstilt i løpet av våren 2022.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo er ansvarlig for prosjektet.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Jeg intervjuer en rekke artister innen sjangeren, og du er en kandidat jeg antar vil ha interessant informasjon å dele om musikken du driver med. Invitasjonen til å delta i intervju vil bli sendt ut til 5-10 artister.

Hva innebærer det for deg å delta?

Intervjuet du er invitert til vil være et semi-strukturert intervju. Det betyr at jeg har noen spørsmål jeg vil stille som vil være interessante for undersøkelsen, men at det ikke bundet til kun disse punktene. Avhengig av hvor mye du har å si om temaet, vil intervjuet vare i 20-45 minutter.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykket tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle dine personopplysninger vil da bli slettet. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrevet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

- Ved institutt for musikkvitenskap vil min veileder Peter Edwards, i tillegg til meg selv, ha tilgang til de personopplysningene du oppgir.
- Dine personopplysninger er lagret i en passordbeskyttet harddisk. De vil ikke deles med andre uten ditt samtykke.

Når masteroppgaven publiseres, vil du bli nevnt med navn som ett av intervju-objektene. I tillegg til navn, vil informasjon du deler i intervjuet kunne knyttes til deg som person.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Opplysningene anonymiseres når prosjektet avsluttes/oppgaven er godkjent, noe som etter planen er mai 2022. Opplysninger som er lagret på harddisk vil da bli slettet.

Dine rettigheter

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

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg, og å få utlevert en kopi av opplysningene,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- å få slettet personopplysninger om deg, og
- å sende klage til Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

- Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo, ved Peter Edwards (tlf. 99526475); Håvard A. Hasselgård (tlf. 99418657)
- Vårt personvernombud: Roger Markgraf-Bye (personvernombud@uio.no)

Hvis du har spørsmål knyttet til NSD sin vurdering av prosjektet, kan du ta kontakt med:

- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS på epost (personverntjenester@nsd.no) eller på telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Peter Edwards
(Veileder)

Håvard A. Hasselgård
(Student)

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet "Improvisasjon og kreative prosesser i norsk metall", og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i intervju
- at opplysninger om meg, det vil si innholdet i intervjuet, publiseres slik at jeg kan gjenkjennes

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

(Signert av prosjektdeltaker, dato)