

Masteroppgave

NTNU
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk

Einar Kjensmo Fuglerud

Jazz & Fly Fishing

En studie av et bands ulike aktivitetsområder,
studioalbum og filmmusikk

Masteroppgave i musikkvitenskap

Veileder: John Howland

Mai 2019

Einar Kjensmo Fuglerud

Jazz & Fly Fishing

En studie av et bands ulike aktivitetsområder,
studioalbum og filmmusikk

Masteroppgave i musikkvitenskap
Veileder: John Howland
Mai 2019

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk

Sammendrag

Denne oppgaven omhandler bandet og fluefiskegruppen Jazz & Fly Fishing. Bandet er sammensatt av profesjonelle jazzmusikere fra Finland, Norge og Sverige, og ved siden av musikkutøvelsen lager de egne fluefiskefilmer med egenprodusert musikk. Oppgaven søker i tre deler å gi et dypere innblikk og forståelse av konseptet, der den første delen tar for seg gruppens biografi, sammenhengen mellom jazz og fluefiske og ser bandet i lys av begreper som nordisk jazz. Andre del ser nærmere på begreper som *sound* og gir en beskrivelse av studioalbumet *Slow Walking Water*, mens oppgavens tredje del beskriver utvalgte filmproduksjoner og hvordan musikken blir brukt i disse.

Abstract

This thesis examines the band and fly fishing group Jazz & Fly Fishing. The band is put together by professional jazz musicians from Finland, Norway and Sweden, and in addition to performing as a jazz quartet, they produce self made fly fishing movies with their own specially made film music. The thesis will in three parts seek to give a deeper insight and understanding of the concept, where the first part deals with the group's biography, the relation between jazz and fly fishing and examines the band in relation to the term "Nordic jazz". The second part deals with terms as *sound*, and gives a description of the studio album *Slow Walking Water*, while the third part of the thesis describes selected film productions and investigates how film music is utilized in these.

Forord

Som liten gutt på Hedmarken ble jeg tidlig tatt med ut i naturen, og jeg har så og si hele livet spilt gitar og drevet med fiske. Når man så blir eldre utvider horisonten seg, og på musikklinja ble jeg introdusert for jazzgitar. Jeg ble også kjent med en gjeng som fikk meg til å legge igjen slukstanga hjemme, for å gå «all in» i fluefisket. Det å holde på med musikk og tilbringe tid ute har på ulike vis bidratt til å definere livet mitt. På mange måter kan livet sammenlignes med det å drive nedover en elv i kano.

Noen ganger driver du fort, andre ganger er elva stilleflytende. Noen ganger kan du selv bestemme retningen det bærer, enkelte ganger må du padle til bredden for å strekke på beina, mens andre ganger må du bare følge den retningen strømmen tar deg.

Jeg vil rette en stor takk til min informant Håvard Stubø som tok seg tid til å svare på spørsmålene mine. I tillegg må jeg få takke John Howland for tålmodig veiledning. Jeg vil videre takke kameratene mine i Tørt Fly Fishing for at dere lærte meg å fiske med flue, og for alle fine opplevelser. Videre vil jeg takke mine nære venner for all støtte. Avslutningsvis vil jeg rette en stor takk til min mor, far og søster – dere betyr mer enn dere aner.

Einar Kjensmo Fuglerud
Trondheim, 19. mai 2019

Innholdsliste

Sidetall

Innledning	1
Presentasjon av prosjekt	1
Metodisk tilnærming og datainnsamling	2
Kapittel 1: Jazz & Fly Fishing	6
Biografi	6
Utgivelser	10
Tilstedeværelse i sosiale medier	10
Omtale i media og presse	12
Fluefiske	15
En sammenligning av jazz og fluefiske	16
Målgruppe	19
Jazz i Norden	21
Begrepet nordisk jazz	23
Røtter, <i>cross over</i> og ECM	27
Kapittel 2: <i>Slow Walking Water</i>	30
Utfordringer ved å beskrive sound og rytmisk musikk	30
Innspillingsproblematikk	34
<i>Slow Walking Water</i>	37
«Something» [03:35]	38
Øvrige albumspor og oppsummering	40
Kapittel 3: Filmmusikk	46
Bruken av musikk til film	46
Jazz & Fly Fishing sin filmmusikk	49
Aktuelle filmproduksjoner	51
Ostinatbasert filmmusikk	52
Filmmusikk i lengre produksjoner	57
Øvrige varianter av filmmusikk	60
Oppsummering og betraktninger rundt filmmusikken	63
Avslutning	66
Videre forskning	67
Kilder	68

Innledning

Presentasjon av prosjektet

For å unngå misforståelser må jeg innledningsvis forklare hva Jazz & Fly Fishing er. Jazz & Fly Fishing er både et profesjonelt jazzband og det vi kan betegne som en fluefiskegruppe. Som fluefiskegruppe produserer de egne filmer som kan strømmes gratis på nettsteder som YouTube og Vimeo. Jazz & Fly Fishing improviserer frem, spiller inn og produserer egen filmmusikk som primært er tiltenkt naturfilmer som omhandler fluefiske, hvor de selv utøver, filmer, redigerer og distribuerer produksjonene. Som ivrig fluefisker og musiker selv er jeg naturlig nok fascinert av dette prosjektet. I begynnelsen var Jazz & Fly Fishing for meg først og fremst underholdende og inspirerende fluefiskefilmer, og det var først i forbindelse med masteroppgaven at jeg virkelig gav studioalbumet *Slow Walking Water* rettfærdige gjennomlyttinger. Bakgrunnen for valget om å skrive om Jazz & Fly Fishing er tett knyttet til min nysgjerrighet og mitt ønske om et dypere innblikk i hvordan gruppen fungerer og dets virke. En ytterligere faktor til at jeg finner forskningsobjektet interessant er gruppens tilblivelse, samt det faktum at gruppen er et samarbeidsprosjekt på tvers av de norske, svenske og finske landegrensene. Betrakter man Jazz & Fly Fishing som et band finner jeg det interessant at de er satt sammen og rekruttert på bakgrunn av en felles lidenskap utenfor det musikalske virket og ikke primært på bakgrunn av felles musikalske preferanser eller interesser. I utgangspunktet ønsket jeg å fordype meg i en liten del av Jazz & Fly Fishing sine produksjoner, enten det være seg noe fra *Slow Walking Water* eller fra filmkatalogen. Jeg var i tillegg inne på tanken om å basere oppgaven på felt som musikkøkologi, identitet eller sammenhengen mellom jazz og fluefiske eller jazz og natur. Sistnevnte slo jeg fra meg da denne innfallsvinkelen i for stor grad ville vike vekk fra musikkvitenskapen. I forarbeidet med oppgaven oppdaget jeg både til min fascinasjon og fortvilelse at dess mer jeg studerte de ulike uttrykkene, desto mer forsto jeg at en slik avgrensning ikke ville kunne gi det innblikket i konseptet Jazz & Fly Fishing jeg hadde håpet å oppnå. Gruppens produksjoner huser en stor diversitet hva angår bredde både i form av kunstneriske uttrykk, estetisk bakgrunn og uttrykk i ulike kunstformer. Tidlig i forskningsprosessen krystalliserte det seg tre felt som måtte representeres. Teksten vil av den grunn omhandle tre hovedområder der det første området kartlegger oppstarten av og bandets virke. Ved hjelp av blant andre Bjørn Alterhaug (2012) sine teorier trekkes parallellene mellom jazz og fluefiske generelt. Jazz & Fly Fishing er et multimodalt prosjekt der flere ulike *modi* som det visuelle, auditive og språklige kombineres. Gruppen huser stor stilistisk og estetisk diversitet og blir i ulike kontekster assosiert med både jazzrock og musikk fra plateselskapet ECM. Denne delen søker å gi et dypere innblikk i Jazz & Fly Fishing som konsept. I tillegg vil denne delen bidra til å sette bandet inn i en historisk og estetisk kontekst ved hjelp av litteratur av Janne Mäkelä (2014) og Stuart Nicholson (2015). Jeg vil undersøke om bandet, som med sin spesielt tydelige forankring til det nordiske landskapet kan identifiseres med det noe uklare begrepet *nordisk jazz*. I tillegg vil denne delen kartlegge hvordan gruppen omtales i media og presse, samt hvordan de selv fremstår i ulike sosiale medier og hvilken målgruppe de henvender seg til. Oppgavens andre del tar for seg områder som innspillingsproblematikk og begrepet *sound* for så å knytte dette opp mot albumet *Slow Walking Water*. Her vil litteratur av blant andre Albin J. Zak III (2001) og Tor Dybo (2002) gjøre seg gjeldene. I denne delen vil særlig et spor bli belyst i dybden, mens de øvrige kun vil bli gitt en kort beskrivelse. I oppgavens tredje del ser jeg nærmere på hvordan Jazz & Fly Fishing sin filmmusikk blir benyttet i filmene og ser denne i lys av de tidligere omtalte områdene i teksten. I denne

delen har jeg valgt å se bort i fra filmmusikkrelatert litteratur som omhandler musikalere som eksempelvis *The Sound of Music*, rockeoperaer eller filmer som *Grease* eller *Saturday Night Fever* (Shuker, 2008, s. 147-150). Dette er interessant, men selv om Jazz & Fly Fishing sin musikk er sentral innehar den en annen funksjon i gruppens filmproduksjoner. Derfor har jeg kun benyttet litteratur av blant andre Anahid Kassabian (2001) og Peter Larsen (2013) som omhandler generell filmmusikk. Denne metoden for filmproduksjon og filmmusikkproduksjon må kunne betraktes som ikke-konvensjonell, og det vil av den grunn være spennende å se nærmere på hvilken rolle Jazz & Fly Fishing sin musikk spiller i filmene. Det vil være aktuelt å rette blikket mot hva som er hovedattraksjonen i filmene, og om de først og fremst ønsker å promotere naturopplevelser som fluefiske eller promotere musikken. På bakgrunn av dette vil fokuset i denne delen i stor grad rette seg mot beskrivelser, samt studere hvordan de ulike lydbildene og filmmusikken er komponert sammen. Avslutningsvis vil det være naturlig å se nærmere på relasjonen mellom filmmusikk og albummusikken, samt se nærmere på hvilken rolle musikken har i de ulike kunstneriske arenaene.

I denne oppgaven vil det av praktiske årsaker ikke bli utført noen komparative analyser med min egen praksis eller med andre lignende prosjekt, da dette ville blitt for omfattende i oppgavenes format. Det finnes riktignok en rekke musikere som både er aktive utøvere av musikk og fluefiske. Personlig har jeg møtt fluefiskende musikere fra det norske bandet Donkeyboy og på Island har jeg møtt en fiskeguide som snakket om hvilke elver gitaristen Eric Clapton pleier å oppsøke hver sommer. I NRK-serien *Bård og Lars på fisketur* får vi se både Kurt Nilsen og Kong Harald, som begge er aktive fluefiskere til tross for at det kun er førstnevnte som meg bekjent er musiker. I Nord-Amerika finnes det en serie ledet Glen Ferguson som heter *The Fishing Musicians*, hvor den Canadiske musikeren og fluefiskeren Jimmy Flynn ofte vil gjeste programmet. Denne serien er kanskje det prosjektet som ligner mest på Jazz & Fly Fishing, men denne har riktignok en noe annen innfallsvinkel og er på ingen måte spesialisert i én gren av sportsfisket eller én musikk sjanger. Seriens profil dreier seg mot visning på kommersiell TV og hva målgruppe angår finner man at serien retter seg mot turismesegmentet. Den er like mye et reiseprogram med opplevelser, rekreasjonsmuligheter og underholdning i hovedfokus (Rogers TV, 2018).

Metodisk tilnærming og datainnsamling

Målsettingen om å oppnå et dypere innblikk i, samt dokumentere Jazz & Fly Fishing sine produksjoner og virke har følgelig satt føringer for prosjektets metodebruk. Forskningsprosessen tok utgangspunkt i et tema og ikke en bestemt hypotese. I sammenheng med at jeg ikke har funnet liknende studier av betydning, har ikke dette studiet blitt låst i en overordnet metodisk strategi. En slik strategi oppleves å begrense både teksten og kreativ tilgang til informasjon. Med et slikt forskningsdesign kan en nyttiggjøre seg av fleksible fremgangsmåter. Likevel vil det metodiske utgangspunktet i denne oppgaven være kvalitativt, og henter inspirasjon fra både fenomenologiske og etnografiske studier. Særlig det etnografiske kommer til syne gjennom mitt ønske om å dokumentere gruppens virke, samt gjennom intervju som datainnsamlingsmetode. Den kvalitative metoden gir forskeren mulighet til å hente førstehånds informasjon fra feltet som studeres. I tillegg legger en slik metode til rette for å studere et felt i dybden, samt at den ønsker å skape en forståelse for fenomenet. Med en slik tilnærming kan man skape forståelse for hvordan subjekter handler som de gjør innenfor et gitt felt. I utgangspunktet ønsket jeg en *induktiv* tilnærming til prosjektet der jeg møtte forskningsfeltet med et åpent sinn. Dette står i kontrast til den deduktive tilnærmingen

som innebærer at forskeren har utarbeidet et sett av variabler som ikke endres i løpet av forskningsarbeidet (Postholm, 2011, s. 36). Likevel ser jeg at en *abduktiv* tilnærming ligger nærmere det faktiske resultatet, da jeg både bevisst og ubevisst brakte med meg tanker og forventninger inn i prosjektet. Den abduktive tilnærmingen starter induktivt med empirien, men at teorier og perspektiver spiller inn i forkant eller i løpet av forskningsprosessen (Tjora, 2018, s. 14). Uten at denne har fått for stort spillerom har jeg eksempelvis hatt en personlig preferanse og antakelser der jeg synes Jazz & Fly Fishing sin filmmusikk er mer interessant enn musikken fra albumet *Slow Walking Water*. Sånn sett kan denne tilnærmingen beskrive et samspill mellom induksjon og deduksjon (Postholm, 2011, s. 36). Det å skulle basere hele teksten på en slik preferanse hadde blitt begrensende. En av farene ved å la en slik holdning få styre retningen er at man er opptrent til å lete etter den ene og «riktige» tolkningen, framfor å se nye og alternative tolkninger (Dalen, 2011, s. 61). Når det gjelder kodeprosessen har denne likhetstrekk med den man kan finne hos blant andre Aksel Tjora (2018). I eksempelvis kapittel tre ble alle Jazz & Fly Fishing sine filmer først kodet, for deretter å bli delt inn i ulike kodegrupperinger. Dette ble gjort induktivt og gikk ut på å både gruppere koder som har innbyrdes tematisk sammenheng, og i tillegg skille ut de som anses som irrelevante (Tjora, 2018, s. 49-50).

Min egen posisjon i feltet er interessant, da jeg personlig er svært knyttet til begge aktivitetene. På fritiden er jeg selv aktiv i gruppen Tørt Fly Fishing hvor vi filmer og produserer egne fluefiskefilmer. I motsetning til Jazz & Fly Fishing har medlemmene i Tørt Fly Fishing ulike bakgrunner og det er kun jeg som står for produksjonen av musikk til disse filmene. Jazz- og fluefiskemiljøet er heller ikke særlig stort og må derfor selv anse meg som en del av det samme miljøet forskningsobjektet er en del av. I starten av min fluefiskekarriere var Jazz & Fly Fishing en stor inspirasjon og jeg så med begeistring på Jazz & Fly Fishing sine filmproduksjoner. Derfor er det i denne teksten nå interessant å rette blikket mot gruppen med helt andre briller. En av farene ved en for nær relasjon til feltet kan knyttes til begrepet «*go native*». Dette begrepet knyttes til etnografiske studier og forteller at dersom forskeren oppholder seg for lenge i feltet eller på et vis blir del av kulturen man undersøker kan man miste forskersynet eller bli som «fisken i vannet» (Postholm, 2011, s. 47). Generelt vil det i kvalitativ forskning være forskerens mål å prøve å forstå og løfte fram meningen forskningsobjektet selv har konstruert i forhold til sin livsverden. Deltakernes erfaringer, beskrivelser og perspektiv blir gjerne kalt det *emiske* perspektiv. Dette vil være i samspill med det *etiske*, som er forskerens perspektiv og analytiske apparat (Eriksen, 2010, s. 44; Postholm, 2011, s. 34). Selv om jeg har praktisk erfaring fra feltet, vil den forskermessige erfaringen være ny. Dette gjør det enklere å betrakte feltet med nye briller. Selv om en etterstreber å presentere empirien på en mest mulig objektiv og transparent måte vil den til en viss grad alltid være farget av den som står bak forskningen (Postholm, 2011, 32). For meg vil feltene naturlig nok være verdiladede, og det har derfor vært svært viktig å være bevisst min egen posisjon for å kunne betrakte feltet med et objektivt blikk. Termen *aksiologi* betegner læren om verdier og sier noe om hvordan forskning blir påvirket av forskerens subjektive, individuelle teorier. Om dette skriver Postholm at det er viktig at forskeren «legger frem sine perspektiver og meninger, slik at leseren kan se hvordan forskeren har kunnet påvirke forskningsarbeidet» (Postholm, 2011, s. 35). Gjennom å greie ut om min bakgrunn håper jeg leseren er bevisst min posisjon i feltet.

Datainnsamlingen i dette studiet er en kombinasjon av kvalitative intervjuer, dokumentstudier og virtuelt feltarbeid. Sistnevnte innebærer at teknologisk kommunikasjon blir et vesentlig ledd i innsamlingen av informasjon (Cooley & Barz, 2008, s. 91). Mitt første intervju ble gjort tidlig i prosessen av den hensikt at oppgaven

tidlig skulle få en retning. Slik fikk jeg startet kartleggingen av prosjektet. Deler av oppgaven henter inspirasjon fra deskriptiv analyse (Postholm, 2011, s. 91). Dette gjelder eksempelvis for deler av oppgavens første del, der jeg så på hvilken omtale gruppen har fått i ulike medier. Dette materialet ble kodet før det ble kategorisert i ulike grupperinger. I tekstens tredje del ble filmmusikken først kodet og gitt en rekke begreper, før de videre ble delt inn i grupper eller kategorier med noe overlappende områder. Det vil i teksten bli referert til en rekke av disse filmene og om ikke annet er spesifisert finnes lenkene til disse i kildelisten. Når det gjelder Jazz & Fly Fishing sine filmproduksjoner må det nevnes at deres utgitte DVD ikke vil inngå som materiale for analyse i denne teksten, men kun bli brukt for innhenting av biografisk datamateriell. Dette gjelder også for de porteføljene gruppen produserte i oppstarten av prosjektet for å kunne knytte til seg potensielle samarbeidspartnere og sponsorer (Jazz & Fly Fishing 2009; Jazz & Fly Fishing 2010).

Årsaken til at jeg ønsket å innhente empiri gjennom intervju er at denne formen for datainnsamlingsmetode og forskningsredskap kan gi verdifulle innblikk i informanternes opplevelse av fenomener. Det må presiseres at jeg kun har intervjuet Håvard Stubø – gitarist og det eneste norske medlemmet av bandet. Dette valget ble gjort av både praktiske og språklige hensyn, samt at jeg vet fra før at intervjuobjektet er ganske snakkesalig. Jeg tok utgangspunkt i en enkel intervjuguide med få definerte spørsmål. Enkelte spørsmål var konkrete og fungerte som innhenting av fakta, mens andre var mer åpne. Jeg hadde i tillegg noen stikkord på områder jeg ønsket informanten kunne greie ut om. På dette viset kunne informanten greie ut om Jazz & Fly Fishing og egne betraktninger knyttet til eksempelvis filmmusikk. Intensjonen med denne innfallsvinkelen var at spørsmålene skulle være åpne nok til at informanten kunne gi uavhengige, subjektive synspunkt. Intervjuet ble gjennomført ansikt-til-ansikt på et hotellrom i Oslo hvor gitaren lå henslengt i sengen og vadebekledning hang til tørk på badet. og jeg hadde på forhånd fått tillatelse av informanten til å gjøre opptak og transkribere intervjuet. Intervjuet tok form som et *semistrukturert* intervju. Slike semi- eller halvstrukturerte intervju gir informanten anledning til å komme med refleksjoner og tanker utover det som kommer frem direkte i spørsmålene. Denne muligheten benyttet informanten seg av i stor grad, noe som igjen førte til at jeg fikk mye nyttig informasjon jeg ellers ikke ville fått tak i. På bakgrunn av dette vil intervjuet utgjøre en stor del av det empiriske datamaterialet i denne oppgaven. Ved å stille informanten åpne spørsmål om eksempelvis sammenhengen mellom jazz og fluefiske har jeg forsøkt å fremme forskningsdeltakerens subjektive meninger om kunnskap eller fakta som befinner seg på et første nivå. Slike spørsmål gir svar på informantens subjektive holdninger, som lett kan følges opp med oppfølgingsspørsmål som kan frembringe mer inngående og detaljert informasjon (Postholm, 2011, s. 70). Som forsker benytter man i tillegg forskjellige intervjuteknikker med varierende bruk av oppfølgingsspørsmål og trekk som eksempelvis anerkjennende kommentarer. Etter intervjuet valgte jeg å transkribere det i sin helhet i frykt for å gå glipp av essensielle smådetaljer. I den skriftlige transkripsjonen har jeg i tillegg valgt å legge meg så tett opp til det talte språket som mulig. Av den grunn er alle former for ordgjentakelse og eventuelle tenkepauser forsøkt tydeliggjort. Intervjuet ble nokså langt med enkelte tankevekkende digresjoner. Til tross for sin omfattende karakter var det like fullt interessant å kartlegge og kategorisere de synpunktene og verdier informanten måtte ha innenfor feltet. Etter en periode stilte jeg et par oppfølgingsspørsmål over Facebook som ble respondert med en telefonsamtale, da han foretrakk denne kommunikasjonsformen bedre. Denne telefonsamtalen må da karakteriseres som et uplanlagt, halvformelt intervju (Postholm, 2011, s. 73-74). I løpet av samtalen berørte vi flere av de områdene både jeg og informanten fant interessante.

Umiddelbart etter samtalen skrev jeg notatene jeg hadde tatt underveis til et sammendrag for at jeg ikke skulle glemme vesentlige detaljer. Utover mine egne intervjuer har jeg i tillegg funnet tidligere intervjuer av de ulike medlemmene på internett.

Jazz and Fly Fishing

Biografi

En bandkonstellasjon kan bli etablert på flere kreative vis. I de fleste tilfeller vil et grunnleggende element være at det på et eller flere nivå ligger en felles plattform til grunn. Det være seg like musikalske preferanser, bakgrunn eller sosiale omstendigheter som ved at du som privatperson setter høy pris på de du spiller med. Et band kan etableres ved at medlemmene har et felles musikalsk mål som eksempelvis å spille inn et spesielt album eller nå ut til et bestemt publikum. Den kommersielle musikkindustrien viser at det også finnes andre måter å danne et band på. Det populære punkrockbandet The Sex Pistols ble dannet på initiativ av manageren Malcolm McLaren. Han satte sammen bandet og drev aktiv PR og markedsføring for å øke oppmerksomheten rundt bandet (Laing, 2016). Boybandet One Direction ble også dannet på utradisjonelt vis. Etter at bandets medlemmer i en konkurranse ikke kvalifiserte seg i kategorien for mannlige solosangere, ble de av Simon Cowell satt sammen som et boyband (Bergan, 2015). I disse tilfellene ser vi at markedskrefter kan bidra til å styre sammensetningen og dannelsen av band. I jazzmiljøer dannes band ofte ved at solister får ønskede musikere til å bidra på album eller turnéer. Musikere kan også samles til bestemte prosjekt. Torgrim Sollid var *primus motor* for prosjektet og albumet *Østerdalsmusikk*, hvis innhold var en form for jazzarrangement av folkemusikk fra Østerdalen (Dickenson, 2011, s. 38). I anledning innspilling av *Østerdalsmusikk* møttes musikere i en krysning mellom tradisjonell folkemusikk og toneangivende jazzmusikk. Et resultat av denne innspillingen var dannelsen av bandet Søyrr (Dickenson, 2011, s. 52). For Jazz & Fly Fishing sin del har bandets opprinnelse likhetstrekk med både dannelsen av et boyband og et prosjektband, lik tilfellet for *Østerdalsmusikk*. Slik introduseres Jazz & Fly Fishing i vignetten til hver episode i serien *Jazz & Fly Fishing Season one – one second of magic*, utgitt på DVD i 2012:

We are four quite normal guys, we all just love jazz and fly fishing. By a miracle we've all met, and we decided to make a once in a lifetime tour, just playing jazz – and fly fishing. We come from three different countries, and English is our mutual language, so that everyone can understand each other. Jazz is music which is based on improvisation, where musicians interact with each other. Fly fishing is observing the nature and imitating the flies. We are travelling thousands of kilometers all around Scandinavia, chasing our passions (Luukkainen, 2012)

På internett og i magasiner florerer en rekke ulike varianter av hvordan Jazz & Fly Fishing ble til. Det følgende avsnittet er en sammenfatning av bandmedlemmenes egne uttalelser om oppstarten av konseptet. Medlemmene i Jazz & Fly Fishing viser oss en annen ny og interessant måte å danne et band på. I et intervju med nettstedet og magasinet *Jazz Convention* forteller pianist Joonas Toivanen (heretter Joonas) at da han var på turné med Joonas Toivanen Trio reiste de forbi steder med fantastiske fiskevann og elver, men at han aldri fikk tid til å fiske (Jazz Convention, 2009). I denne trioen spilte også Joonas bror, bassist Tapani Toivanen (heretter Tapani), som også var en ivrig fluefisker. For trommeslager Olavi Louhivuori sitt vedkommende var dette naturlig nok noe han ikke ønsket å bruke tid på under bandets turneer. Ei heller var turnéene lagt opp til at man kunne sette av tid til slikt. Etter en tilfeldig samtale med den finske filmskaperen Petri Luukkainen vokste idéen om å etablere et jazzband hvor hvert av

medlemmene var ivrige fluefiskere. På den måten kunne bandet kombinere musikalsk turnévirkosomhet med fluefiske. På Jazz & Fly Fishing sin hjemmeside leser vi at det å finne bandmedlemmer ble en utfordring (Jazz & Fly Fishing, 2016). De potensielle medlemmene måtte, i følge Joonas, tilfredsstille tre kriterier: 1. være en etablert, profesjonell jazzmusiker, 2. være en lidenskapelig fluefisker og 3. være et «*decent human being*», altså et anstendig menneske. Joonas, som grunnet studier hadde flyttet til Göteborg, fant disse kriteriene tilfredsstillende i den svenske trommeslageren Fredrik Hamrån som også var bosatt i samme by. Joonas og hans yngre bror Tapani hadde spilt og fisket sammen hele livet, så valget av bassist falt seg naturlig, men det fjerde og siste bandmedlemmet var vanskeligere å finne. I intervjuet med nettstedet *Jazz Convention* leser vi at gitarist Stubø ble oppdaget ved en tilfeldighet da Joonas bladde gjennom profiler på det svært populære sosiale nettstedet Myspace.¹ I sin søken dukket det opp et profilbilde av en person som poserte med en stor røye², og under stod det skrevet: «Håvard Stubø – jazz gitar player. Spends all his free time fly fishing» Musikken var god nok, og Stubø svarte på e-post at han ville være delaktig i prosjektet. Det var selvsagt et sjansespill for Joonas å inkludere en musiker han aldri hadde møtt før, men det viste seg raskt at Stubø ville passe godt inn i gruppen. Sammen med filmskaperen Luukkainen ønsket de å skape en dokumentarfilm basert på bandets første kombinerte fisketur og turné nord i Skandinavia. I bandets første offisielle portefølje leser vi at bandets opprinnelige navn var Tight Lines Quartet og at prosjektets paraplynavn var Jazz & Fly Fishing (Jazz & Fly Fishing, 2009). På siden med kontaktinformasjon i porteføljen oppføres Luukkainen som produsent for filmene, mens Joonas som bandets kontaktperson. Det kan på dette tidspunktet virke som om Luukkainen fungerer som prosjektets produsent, da opphavsretten også knyttes til sistnevnte organisasjon Petzifilm. Den første dokumentaren ble utgitt på Unifilm, et filmselskap basert i Helsinki. I bandets andre portefølje fra 2010 leser vi at Luukkainen igjen står oppført som produsent, men nå med henvisning til Unifilm Ltd og ikke Petzifilm (Jazz & Fly Fishing, 2010). Luukkainen, født 1984, med base i Helsinki har i senere tid produsert og hatt regi på en rekke dokumentarer (Imdb, 2019).

I den nevnte første porteføljen gis det et interessant innblikk i prosjektets grunnidé, samt at sponsorer, annonsører og TV-kanaler tilbys en mulighet til å ta del i et helt nytt konsept som omhandler stikkord som TV-serie, internett, turné, jazzband, natur og musikk (Jazz & Fly Fishing, 2009). Videre males det et bilde av et jazzband som representerer «cream of the crop» som opptre på større festivaler, mindre jazzklubber og ved arktiske fjell i Finland, Norge og Sverige, og som bruker fritiden til å fiske i vakre stryk og fredfulle fjellvann. Videre leser vi at fluefiske på mange måter er improvisasjon, der det deler aspekter ved jazzmusikk slik som sammenvevde detaljer og meninger, samt at begge er svært vanedannende og uendelig rikt på informasjon. Noe av grunnidéen med prosjektet synes å ikke skulle tvinge jazz og fluefiske sammen med makt, men å kunne kombinere aktivitetene uanstrengt til tross for at turnébussen nå også skulle huse fiskeutstyr i tillegg til musikkutstyret. Alt dette «executed with a touch of class, fishing with suits on, performing concerts in never-before-seen out of town settings» (Jazz & Fly Fishing, 2009, s. 4). Rent praktisk skulle prosjektet gjennomføres fra juni til august 2009 og resultere i episoder til en TV-serie, samt en DVD for salg. I tillegg skulle bandet, via sin nettside, kontinuerlig oppdatere publikummet med siste nytt

¹ Sosialt nettsamfunn som gir brukerne mulighet bygge nettverk, dele musikk, bilder eller annen relevant informasjon.

² *Salvelinus alpinus*. Ferskvannsfisk.

fra turnéen. Her skulle bilder, videoer og bloggposter deles for å kunne gi et nytt perspektiv på hele turen, samt for å kunne gjøre mer ut av konseptet. I samme kontekst gis det et innblikk i hvordan den kommende musikken skulle bli hørende ut, der det skrives at den skal bli komponert «groovy jazz with a contemporary touch» av Håvard Stubø og den Blue Note-aktuelle Joonas Toivanen (Jazz & Fly Fishing, 2009, s. 5-6). I tillegg leser vi at de kunne tilby et klubbkonsept under navnet Tight Loops. Dette var et samarbeid mellom Jazz & Fly Fishing/Tight Line Quartet og den finske DJ Jatsipetsi. Sammen skulle de spille «beaty jazz with dancefloor spices», for slik å gjenspeile trenden i det internasjonale klubbmiljøet.

Selve TV-serien ble forespeilet som en TV-dokumentar med et snev av *reality*. Med to eksterne kameramenn og en lydmann skulle serien fortelle historien om fire jazzmusikere som deler en felles «diagnose»: lidenskap for fluefiske. Det fortsettes videre med å beskrive at serien blir en slags «roadmovie» gjennom vakre landskap og jazzkonserter. Dette har riktignok sin pris, da det kan være utfordrende å plassere fire slitne, dresskledde jazzmusikere sammen i et telt sammen med både mygg og midnattssol. Midt i all humor og lettbeinhet vil det vise kontrastene bandet står ovenfor når de møter miljøproblemer, global oppvarming, punkteringer, reinsdyr i veibanen og dårlig scenelyd. Serien skulle altså følge alt på turen, enten det være seg spillingen, fluefisket, reising, vitsingen og krangel, men viktigst av alt: «suit on, looking cool and jazz» (Jazz & Fly Fishing, 2009, s. 7-8).

Joonas (født 1981) kan på mange måter sies å være bandets kjernemedlem, særlig med tanke på at bandet antakelig ikke hadde eksistert om det ikke hadde vært for han. Foruten å være en driftig visjonær blir han som utøver ansett som en av Finlands mest anerkjente jazzpianister. Etter å ha studert jazz ved det finske musikkonservatoriet i Jyväskylä har han senere gjennomført videre musikkstudier ved både Kungliga Musikhögskolan i Stockholm, samt ved Göteborgs Universitet. Hans egen trio Joonas Toivanen Trio, med Olavi Louhivuori på trommer og Tapani Toivanen på kontrabass har høstet stor anerkjennelse, og med trioen har han gitt ut en rekke utgivelser på blant annet EMI Blue Note og CAM Jazz. Han har i tillegg bidratt med pianospill på utgivelser sammen med Anders Hagberg Quartet, Joakim Berghäll, samt duosamarbeidet Linchpin med perkusjonisten Ebba Westerberg (Innanen, 2014). På Joonas hjemmeside leser vi at triomusikken er «a balance between the modern and the traditional, and between quiet, distinctively Nordic jazz moods and openness to new sounds and new expressive forms». Videre omtales triomusikken som «a journey in search of a clear, pure, crystalline sound. An elegant, refined tone» (Toivanen, 2019). Termer som lyrisk og delikat er blitt brukt for å beskrive Joonas pianospill. Musikken er et møte mellom den moderne pianojazzen, influenser fra finsk folkemusikk og subtil melankoli. Det sistnevnte blir ofte ansett for å være et definerende karaktertrekk i nordisk jazz og kan oppfattes å være en overhengende atmosfære i musikken (Innanen, 2014). Selve begrepet nordisk jazz og hvilke meninger vi legger inn i dette vil diskuteres senere. Når det gjelder beskrivelsen av *soundet* kan dette i stor grad vekke assosiasjoner til andre nordiske jazzpianister, men også til eksempelvis plateselskapet ECM og deres krystallklare, transparente lydgjengivelse. Joonas har i tillegg utforsket solopianoets muligheter med ulike former for preparering. Han forteller at preparert piano ofte har en tendens til å låte veldig perkussivt, og at han derfor har forsøkt å finne mykere lyder til denne solopianosfæren (Toivanen, 2019).

Tapani (født 1982) har, som sin bror Joonas, hatt en innholdsrik karriere, om enn ikke like eksponert. Til tross for en noe mer anonym utøverkarriere regnes kontrabassisten som en av Finlands fremste bassister og er i tillegg et godt eksempel på at man ikke trenger høyere musikkutdanning for å bli en dyktig jazzmusiker. I

motsetning til de øvrige medlemmene av Jazz & Fly Fishing har Tapani ingeniørutdannelse fra Universitet i Helsinki. I DVD-en *Season one – one second of magic* uttaler Tapani at han ønsker å bruke den lange «*once in a life time*»-turen på at klarne hodet for å finne ut hva han vil i livet (Luukkainen, 2012). Vi vet nå at bassisten har base i København og at han derfor naturlig nok er delaktig i enkelte danske musikkprosjekter. Her kan vi trekke frem prosjekter med blant annet den danske jazzpianisten Søren Gemmer og med Aske Drasbæk Group. Ved siden av en utøvende karriere har Tapani i tillegg markert seg som en dyktig komponist og har eksempelvis komponert musikk for den finske artisten Johanna Elina (Discogs, 2019). Som kjent er han fast inventar i Joonas Toivanen trio og har tatt del i alle trioens utgivelser. Her har han også skrevet musikk, og i denne sammenheng kan det være verdt å trekke frem tittelsporet på albumet *November* fra 2014.

I likhet med Tapani er ikke trommeslager Fredrik Hamrå (født 1979) særlig eksponert på den internasjonale jazzscenen. Likevel er den svenske Hamrå stadig aktuell i flere større og mindre prosjekter. Av en rekke prosjekter han har tatt del i bør en trekke frem at han var involvert i de tidlige innspillingene til Klabbes Bank, samt at han har spilt med den svenske saksofonisten Fredrik Ljungkvist. Av de nyere og interessante prosjektene kan en trekke frem The Ordinary Square. Hamrå viser også en stor grad av allsidighet, noe som kommer til syne gjennom at han blant annet har optrådt med den svenske artisten Timbuktu (Jazz & Fly Fishing, 2010). Med tradjazzbandet Mystos Hot Lips får han i samspill med trompet, trombone, saksofon/klarinet, kontrabass og banjo utforsket både tradjazzrepertoaret og latinrytmer på både tradisjonelt og lekent vis. Denne allsidigheten og kreativiteten kommer svært godt til syne gjennom trommespillet i Jazz & Fly Fishing sine produksjoner.

Gitarist Håvard Stubø (født 1979) er det medlemmet som i størst grad har frontet bandet de siste årene. Han kan på mange vis sies å være bandets ansikt utad, særlig med tanke på at mange av de senere videoene i Jazz & Fly Fishings katalog har vært produksjoner gjort av Stubø alene. En kommer heller ikke utenom at Stubø i en årrekke har vært svært aktiv i det norske fluefiskemiljøet gjennom innlegg og diskusjoner ulike internettfora, samt noe foredragsvirksomhet. Som sønn av den norske jazzgitaristen Thorgeir Stubø (1943-1986) er det ikke unaturlig at Stubø begynte å spille gitar allerede i tolvårsalderen. Etter noen år med rockemusikk fant han ut at den rigide strukturen i rock ikke var noe for han og søkte derfor mot jazz for å kunne uttrykke seg selv friere. Etter å ha studert filosofi og engelsk gjennomførte Stubø en bachelor i utøvende jazz på Jazzlinja ved NTNU, Trondheim og siden en mastergrad i utøvende jazz ved Norges Musikkhøgskole i Oslo. Stubø sin merittliste som utøvende jazzmusiker er lang og han har optrådt med musikere som Tomasz Stanko, Jimmy Owens og Arve Henriksen. Likevel uttrykker Stubø at de mest givende musikalske prosjektene er de som får lov til å utvikle seg over tid (Stubø, 2019). Ved siden av Jazz & Fly Fishing er det særlig to band som kan hevdes å sortere under sistnevnte kategori. Det første er selvfølgelig Stubøs egne prosjekt Håvard Stubø Quartet sammen med Knut Riisnæs på saksofoner og fløyte, Torbjörn Zetterberg på bass og Håkon Mjåset Johansen på trommer. Med kvartetten har Stubø gitt ut tre kritikerroste album hvorav *Way up (Way Down)* fra 2009 ble nominert til Spellemannsprisen, samt at de har tilbakelagt turnéer i både Europa og Asia. Det andre prosjektet som har fått lov til å eksistere i lang tid er det norsk-svenske bandet Jupiter med Steinar Nickelsen på Hammbond B3 og Magnus Forsberg på trommer. Dette bandet ble opprinnelig dannet som en ren orgeltrio, men i 2006 ble den svenske saksofonisten Jonas Kullhammar inkludert i bandet. Sammen har de spilt mye i Skandinavia, men bandet har tidligere tilbakelagt flere turnéer i Kina (Stubø 2019). Ved siden av Tapani er det Stubø som gjør det meste av videoredigeringsarbeidet for Jazz & Fly Fishing.

Sammen utgjør de fire medlemmene det man nå kjenner som Jazz & Fly Fishing. På bandets nettside kan en lese i et blogginnlegg fra 2010 at de valgte å legge vekk bandnavnet Tight Lines Quartet til fordel for Jazz & Fly Fishing, da «ingen brukte det andre navnet uansett». Det legges til at de også syntes Jazz & Fly Fishing låt kulere, samtidig som det var fordelaktig å kunne identifiseres med kun et navn (Jazz & Fly Fishing, 2010). Bandet synes å være styrt av en relativt flat struktur, selv om Joona ofte omtales som bandets leder (Jazz Convention, 2009). Joona hadde i tillegg noe mer ansvar for bandets første tur, noe som kommer frem gjennom de tidligere nevnte porteføljene og eksempelvis *trailer*en til den nevnte DVD-en som ble delt i 2009 (Jazz & Fly Fishing, 2009).

Utgivelser

I intervjuet med *Jazz Convention* kommer det frem at den opprinnelige idéen var å dokumentere den første, og ikke nødvendigvis ikke starte et band (Jazz Convention, 2009). For å få skaffet spillejobber måtte de likevel vise til noe materiale. I forkant av den første kombinerte fisketuren og turnéen møttes de for å øve og spille inn et utvalg låter til EP-en *Tight Lines Quartet*. EP-en inneholdt seks spor: «All lights on», «Lahppooluobbal», «Czech Nymph», «Parmacheene Belle», «Monkeys in Finland» og «Walrus». I bandets første portefølje fra 2009 blir det oppgitt at låtene ble komponert av Stubø og Joona. «Parmacheene Belle» er også å finne på Håvard Stubø Quartet-albumet *Way Up (Way Down)*. De fire første sporene på EP-en ble spilt inn på nytt i 2010 og, sammen med åtte andre spor, utgitt på albumet *Slow Walking Water* (BLGCD015) i mai 2011. Albumet *Slow Walking Water* er tilgjengelig på de fleste strømmetjenester og vil bli detaljert beskrevet senere i teksten.

Den 25. mai 2012 ble DVD-en *Season One – One Second of Magic* utgitt. På dette tidspunktet hadde gruppen allerede delt flere kortere filmer på Vimeo og YouTube, men av uforutsette hendelser tok det lenger tid enn ventet å få ferdigstilt produksjonen. Utgivelsen er en dobbelt-DVD med ni episoder på omlag 23 minutter hver. Denne lengden er forøvrig fordelaktig med tanke på en eventuell visning på kommersiell TV. DVD-en er resultatet av den første kombinerte turnéen og fisketuren. Produksjonen ble filmet av Petri Luukkainen og Pasi Ylirisku. Lydopptak av konsertene som blir gjengitt i DVD-en, samt lydarbeidet i postproduksjonen ble utført av Juho Luukkainen. DVD-en ble produsert av Petri Luukkainen og utgitt på Unifilm LTD (Luukkainen, 2012).

Tilstedeværelse i sosiale medier

Betydningen av sosiale medier er vital for grupper som Jazz & Fly Fishing. Gruppen kan med et verdensomspennende nedslagsfelt på egenhånd distribuere digital informasjon til et stort antall publikummere og «følgere». I sosiale medier skiller man mellom *nisjenettverk* og *egosentriske nettverk*. Nisjenettverk er nettverk hvor brukere samles om et spesielt tema eller interesse, mens egosentriske nettverk er medier som er sentrert rundt enkeltmennesker i stedet for interesser (Aalen, 2013, s. 18). Jazz & Fly Fishing må kunne sorteres under kategorien egosentriske nettverk, da hovedfunksjonen i stor grad er å promotere eget virke gjennom synliggjøring på sosiale plattformer. Likevel kan gruppens Instagram-konto «jazznflyshing» til dels virke som et nisjenettverk (Jazz & Fly Fishing, 2019). Her deles mye av det samme innholdet som på Facebook-kontoen, men det synes her å bli delt en rekke flere fiskerelaterte bilder og noe færre musikkrelaterte innlegg. Denne kontoen virker derav å henvende seg til et mer fiskeinteressert publikum. Ved utgangen av mars 2019 hadde gruppens konto på

Instagram 5428 følgere og delt 554 innlegg. For brukerne av Facebook er den viktigste motivasjonen sosial, men samtidig kommer det frem at Facebook også blir brukt som informasjonskilde, for eksempel for å finne kontaktinformasjon og arrangementer (Aalen, 2013, s. 36). Til tross for sin estetiske og pene grafiske utforming har ikke innholdet under nyhetsfanen på Jazz & Fly Fishing sin hjemmeside³ blitt oppdatert siden 2016. Det kan synes som om Facebook har tatt over dette publiseringsområdet, da gruppen periodevis er svært aktive på dette domenet (Jazz & Fly Fishing, 2019). På mange vis kan Facebook-siden synes å fungere som en *mikroblogg*. Dette synes ved at hvert innlegg som regel består av et bilde i tillegg til noen linjer med beskrivende og eller informativ tekst. Innholdet kan veksle mellom alt fra opplysninger om filmredigeringsprosess, rapport fra fisketurer til øyeblikksbilder. Ved siden av å informere om gruppens aktivitet hender det ofte at kanalen blir brukt til å promotere begivenheter der enkelte av grupped medlemmene tar del i andre prosjekter. Facebook-siden har omlag 5000 følgere og gir følgerne effektiv informasjon om bandets aktiviteter, konsert- og turvirksomhet. Den kan på dette viset sies å ha tatt over noe av den funksjonen en hjemmeside tidligere hadde. Selv om Facebook har tatt over bloggfunksjonen til hjemmesiden, finner man fremdeles de oppdaterte fanene «Shop» og «Videos», samt generell informasjon og kontaktinformasjon. I nettbutikken får man kjøpt gruppens utgivelser og under fanen «Videos» finner man de filmene Jazz & Fly Fishing har delt gratis på internett.

Etter den første omfattende turnéen gikk medlemmene Jazz & Fly Fishing selv til anskaffelse av kamerautstyr. Dette vises blant annet i siste episode av *Season one – One Second of Magic* (Luukkainen, 2012). I de påfølgende fiskesesongene filmet og produserte bandmedlemmene en rekke korte filmer selv. Dette resulterte i filmer som blant annet viste musikkframføringer, fiskesituasjoner, humoristiske små klipp, samt videodagbok fra innspillingsdagene i Studio Epidemin i Göteborg. Felles for alle disse filmene er at de kan strømmes gratis på de nettbaserte videodelingstjenestene YouTube og Vimeo. På deres YouTube-kanal «JazzAndFlyFishing» er det per mars 2019 72 videoer med lengde som varierer mellom 17 sekunder til 13 minutter og 16 sekunder (Jazz & Fly Fishing, 2019). Kanalen har over 3000 abonnenter og over 700 000 visninger totalt fordelt på alle videoene. Selv om Jazz & Fly Fishing deler filmer på YouTube har de i tillegg en aktiv kanal på videodelingstjenesten Vimeo ved navn «Jazz & Fly Fishing» (Jazz & Fly Fishing, 2019). Årsakene til at de i tillegg velger å dele videoer på Vimeo kan være mange. Sammenlignet med YouTube har Vimeo et rykte på seg for å være en mer «seriøs» tjeneste, da det eksempelvis finnes restriksjoner for hva slags type videoer en kan dele (Lee, 2017). Når det gjelder mulighetene for å laste opp filmer finnes det i tillegg restriksjoner for hvor mye data det er mulig å laste opp i løpet av en uke, der mengden avhenger av den type abonnement brukeren har. Om en ønsker å laste opp mer enn det et gratisabonnement tillater må en betale for enten et *plus*, *pro* eller et *business*-abonnement. Et større og dyrere abonnement tillater større filer, samt flere ulike funksjoner og muligheter. Generelt vil Vimeo kunne spille av videoer i bedre kvalitet, både med hensyn til det auditive og det visuelle (Lee, 2017). Når det gjelder Jazz & Fly Fishing sitt innhold på Vimeo finner man 62 opplastninger. Det synes at svært mye av innholdet overlapper med innholdet fra gruppens YouTube-kanal, men at de fleste kortere videoene med humoristisk innhold ikke er å finne på Vimeo. Det kan tolkes i retning av at gruppen på Vimeo ønsker å eksponere en mer profesjonell side. Dette forsterkes ved at den første store produksjon etter *Season One – One Second of Magic*

³ <https://www.jazzandflyfishing.com/>

kun er blitt lastet opp på Vimeo. Denne produksjon ble kalt *Season Two* og bestod av fire episoder sammenhengende innhold med en varierende lengde på omlag ti til tjue minutter. På Vimeo har bandet godt over 1000 følgere, noe som anses å være mye for en Vimeo-kanal. Når det gjelder antallet visninger finner man ikke like ekstreme tall som på gruppens YouTube-kanal, men de kan likevel vise til femten videoer med mer enn 10 000 visninger (Jazz & Fly Fishing, 2019).

Sosiale medier gir Jazz & Fly Fishing mulighet til å bygge sin egen merkevare og identitet. Dette gjøres gjennom utformingen av plattformene der gruppen selv bestemmer fargeprofil, fonter, bilder og grafikk (Aalen, 2013, s 86). Den største fordelene ved aktiv tilstedeværelse i sosiale medier sees gjennom et markedsføringsperspektiv. For at grupper som Jazz & Fly Fishing skal få publisert filmene sine trenger de ikke lenger å være underlagt et større mediehus (Aalen, 2013, s. 86). Grupper kan og må ofte selv ta ansvar for egen merkevarebygging og markedsføring. I denne forbindelse skriver Fabian Holt: «the apparent freedom from the corporate recording industry system of the past is replaced by the more individualized responsibility of the artist for self-production and self-promotion» (Holt, 2017, s. 69). Det er i tillegg en kjent sak at «like barn leker best» og en effekt av dette er at Jazz & Fly Fishing tiltrekker seg et publikum med like interesser, enten det være seg innenfor jazz eller fluefiske (Aalen, 2013, s. 135). At det nå er svært lett for musikere og grupper å promotere seg selv kan også være problematisk. Haynes og Marshall hevder at «the online music market has become 'oversaturated' as more and more acts release music online» (Haynes & Marshall, 2018, s. 1989). Konsekvensen av dette er at internett kan lede til det artikkelforfatterne omtaler som «invisible visibility», der man som musiker blir usynlig i den enorme mengden musikk konsumentene har tilgang til (Haynes & Marshall, 2018, s. 1989). For Jazz & Fly Fishing sin del vil det derfor kunne tale til deres fordel at de lett kan skille seg ut i mengden, ved sin spesielle kombinasjon av uttrykk. Det ligger i tillegg en stor verdi i at filmproduksjonene, uavhengig av Jazz & Fly Fishing sitt initiativ, kan deles av privatpersoner i ulike nettsamfunn og nettsider. Slik økes sannsynligheten for å nå et større publikum betraktelig. Enkelte eksempler på dette følger i neste avsnitt.

Omtale i media og presse

Gruppens omtale i media, presse og internettbaserte fora er interessant i seg selv. Særlig når det er to så forskjellige miljø som omtaler det samme prosjektet. På den ene siden finner vi fiskemiljøet som ofte ikke har inngående kjennskap til jazzmusikk som improvisasjonsbasert kunstform, mens vi på den andre siden finner musikkmiljøet, som ofte mangler forståelse for den intrikate fiskeformen fluefiske er. I forlengelse av kapitlet vedrørende prosjektets målgruppe viser ulike omtaler at bandets nedslagsfelt spenner seg over hele verden. I USA finner vi eksempel på at informasjon om Jazz & Fly Fishing ble delt uavhengig av gruppens eget initiativ. Gruppen ble omtalt på bloggen *The Fiddle and the Creel*, som i hovedsak tar for seg «Life at the intersection of fly fishing and bluegrass» (Smith, 2019). I Smith sin introduksjon av Jazz & Fly Fishing bedyres det at den verden vi lever i ikke er endimensjonal. Vi lever i en verden knyttet sammen av kunst, vitenskap og litteratur. Jazz & Fly Fishing blir på bakgrunn av dette, i følge Smith, en perfekt representasjon av et slikt verdenssyn (Smith, 2010). I Tyskland finner vi eksempelvis at nettstedet for friluft *Unterwegs* tidlig var ute med å omtale og følge med på Jazz & Fly Fishing sin DVD-utgivelse (Unterwegs, 2012). Allerede i 2009, nesten før Jazz & Fly Fishing ble kjent i Norden, skrev Peter Hum fra *Ottawa Citizen* om prosjektet. På denne tiden var det kun *trailer* som hadde blitt delt, så innholdet i artikkelen dreide seg for det meste om forventninger og gjenfortelling av det Jazz & Fly Fishing hadde

skrevet om seg selv. Hum uttrykte ettertrykkelig et ønske om at prosjektet skulle bli en suksess og at det ville inspirere til Nordamerikanske ekvivalenter. Humoristisk ser han for seg *Jazz and Basketball* med trompetisten Wynton Marsalis i hovedrollen, *Jazz and Table Tennis* og selvfølgelig det vi trolig sterkest knytter til Canada: *Jazz and Hockey* (Hum, 2009). Den tidligste norske omtalen av bandet finner vi i nettutgaven til den Narvik-baserte avisen *Fremover*. I avisartikkelen, som i hovedsak er en promotering av Jazz & Fly Fishing sin konsert i Narvik, leser vi at Stubø jakter på de små magiske øyeblikkene hvor aktivitetene selv er målet. Stubø legger til at jazz og fluefiske i seg selv er ganske tungvinte måter å gjøre ting på, og at dynamitt hadde vært mer effektivt om målet var å få mest mulig fisk. Videre følger kun en enkel presentasjon av bandet og litt om planene til den kommende DVD-en (Teigen, 2009). De ovenfor nevnte tidligste omtalene er stort sett presentasjoner av bandet. Utover slike presentasjoner finner vi i hovedsak tre ulike former for omtale: 1) omtale eller presentasjon i forbindelse med en kommende konsert, 2) albumanmeldelse og 3) omtale i ulike fluefiskemagasiner og fluefiskerelaterte nettsider og fora.

Når det gjelder omtale av gruppen i forbindelse med konsert, tys det gjerne til det «trygge» og bandet blir omtalt nært det vi kan lese på hjemmesiden. Dette gjelder eksempelvis for *Jazz i Norge*, som i forkant av en konsert i regi av Oslo Jazzforum kun gir en rask introduksjon til prosjektet, samt en rask beskrivelse av de respektive bandmedlemmene (Jazz i Norge, 2011). En så og si identisk omtale kan leses på Jazz in Oslo sine nettsider (Jazz in Oslo, 2011). Det samme gjelder når Perleporten kulturhus presenterer bandet i forkant av en konsert. Som i den førstnevnte omtale velges det her en trygg måte å presentere bandet på. I tillegg til å gjenfortelle det bandet selv har skrevet om seg selv, legges det noe vekt på deres sterke tilknytning til de nordligste områdene i Norden (Perleporten kulturhus, 2013).

Når det gjelder albumanmeldelsene innrømmer David Dupont fra *Cadence Jazz Magazine* at han selv aldri har sett sammenhengen mellom jazz og fluefiske, men skriver samtidig at han heller ikke var tilstede da idéen om konseptet ble unnfanget. Dupont oppsummer innledningsvis i svært korte trekk hva prosjektet handler om før de gir en god beskrivelse av albumet. Særlig treffende er at de peker på albumets store bredde, samt bandets flørt med «fusion». Det presiseres at det ikke er fusion av det «glatte» slaget, men heller det at albumet berører ulike former for *groove* og at man på ulike vis fornemmer fusionmusikkens spede begynnelse. Av sjangerreferanser magasinet trekker frem finner vi eksempelvis deltablues, med bakgrunn i Stubøs slidegitar på sporene «Lahppoluobbal» og tittelsporet «Slow Walking Water». Det gis i tillegg beskrivelser om at noe av musikken kan gi assosiasjoner til «boogaloo»⁴ og mens andre spor fremstår som funky swing og hardtslående blues-groove. Sporet «Nothing» beskrives som en «flat out rocker», mens «Parmacheene Belle» karakteriseres som en rolig «pop-folk»-melodi. Albumets siste spor gir ifølge denne omtalen assosiasjoner til koraler (Dupont, 2012, s. 176). Det norske magasinet *Jazznytt* omtalte også albumet da det ble utgitt. Innledningsvis leser vi i denne anmeldelsen en lengre hyllest av Håvard Stubø, som i følge anmelderen, i nokså ung alder har overtatt stafettspinnen som Nordlands største jazzmusiker. Videre følger en feilaktig fremstilling av hvordan bandet ble til. Anmelder Svein Magnus Furu hevder her at det var Stubø og pianist Joonas som sammen stiftet bandet, men faktum er at Stubø var det siste involverte bandmedlemmet. Når det gjelder omtale av musikken skrev Furu at han var raskt ute med å poengtere en trang til rytmiske hode- og fotbevegelser når han hører Hamrå sitt trommespill sammen Tapani

⁴ Musikkstil fra New York som oppstod på 1960-tallet. Latinmusikk inspirert av soul og rhythm and blues.

sitt basspill. Han opplever videre assosiasjoner til West Coast-stil og klassisk Blue Note-jazz, samt at sporene «All Lights On» og «Attrapp» sender tankene til John McLaughlin og Joe Zawinul, uten at han noe nærmere går inn på denne sammenligningen. Furu oppsummerer albumet som en strålende, swingende plate med sterke soloer, lytteverdige låter og et *perpetuum mobile* i rytmeseksjonen, samt at han avslutningsvis bemerker melankolien i avslutningssporet «Last Station» (Furu, 2011, s. 79). I finske *Suomijazz* ble det skrevet mye lignende som i de ovenfor nevnte anmeldelsene. Det nevnes blant annet at albumet *Slow Walking Water* huser stor variasjon med livlig swing og varierte rytmer, samt lett tilgjengelige melodier. Likeledes gir «Attrapp» også for denne anmelderen assosiasjoner til jazzrocken. Det som er interessant med Pentti Ronkanens anmeldelse er at han antyder at sporet «Parmacheene Belle», som av Dupont i *Cadence Jazz Magazine* ble omtalt som en «pop-folk»-melodi, heller har en impresjonistisk atmosfære (Ronkanen, 2011). Det må nevnes at mange av albumanmeldelsene er svært begrensede, slik som anmeldelsen fra *Bergens Tidende*. Som anmelderen selv skriver: «fluefiskejazz er herved definert som lun, groovy jazz med referanser fra både jazzrock og souljazz. Bandet leverer god energi og smittende stemning, som på blant annet "Attrapp" driver progressivt og heftig. I anmeldelsens siste avsnitt skriver anmelderen at han mener «myggbitt og fisketurer har gjort dem sammensveiset både kameratslig og musikalsk» samt at de leverer kvalitet både hva angår individuelle soli og som band, men at musikken godt kunne ha dristet seg litt utenfor komfortsonen (Meidell, 2011). Det at en anmelder kan definere hva som anses som innenfor og utenfor et bands komfortsone synes i utgangspunktet noe merksnodig, men likevel kan deler av anmelderens bemerkning forstås.

Norges eneste interesseorganisasjon for både jegere og fiskere er Norges Jeger og Fiskeforbund. I deres magasin *Jakt & Fiske* ble «jazzmann og stangsvinger» Stubø i 2018 intervjuet på bakgrunn av filmene *Jazz & Fly Fishing* produserer. Denne artikkelen handler for det meste om filmproduksjonsrelaterte utfordringer, om kunsten å vente lenge nok i en fiskesituasjon og alle de terrabytene med ubrukelig video der det strengt talt ikke skjer så mye. Av innhold som relaterer seg til musikk kommer det frem at Stubø ikke tjener store penger på *Jazz & Fly Fishing* og at han derfor må ha andre prosjekter ved siden av. Intervjuets siste spørsmål dreier seg om det finnes noen regler for hva slags musikk som passer sammen med fluefiske. Til det svarer Stubø at det ikke finnes noen regler, da det er mye som kan passe, men at man må prøve å få til intensitetsmessig overensstemmelse. Videre at «høstfiske etter fjærmyggspisende ørret er ikke akkurat en actionsport, og da passer ikke speed metal veldig bra» (Veberg, 2018). Det er tydelig at Stubø her snakker til en som forstår fiske bedre enn musikk, da det forutsettes en implisitt forståelse av at fiske etter fjærmyggspisende ørret kan være svært tidkrevende og at det øyeblikket en ørret stiger til overflaten for å spise en fjærmygg går svært behersket for seg. Stubø utdyper heller ikke hvordan de selv velger musikk til sine filmer, annet enn en grunntanke om at de må legge et formålstjenlig intensitetsnivå til grunn. To av de største nettbaserte sportsfiskemagasinene i Norge *Fiskeavisen* og *Hooked* har gjennom årenes løp hyppig delt nyheter vedrørende *Jazz & Fly Fishing* sin aktivitet, men musikken blir aldri skikkelig omtalt (*Hooked*, 2019 og *Fiskeavisen*, 2019). Den blir eksempelvis ofte nevnt i bisetninger slik som «At Stubø kan både fiske, spille gitar og lage film vet vi godt fra før» (*Hooked*, 2015). Som regel synes denne kategorien medier å være mest interessert i å dele filmene *Jazz & Fly Fishing* utgir. Det finnes riktignok unntak. I det amerikanske fluefiskemagasinet *This is Fly* med det treffende slagordet «Defining Fly Fishing Culture» finner vi et rikt og grundig portrett av gruppen. *This is Fly* er forøvrig en av de få stedene hvor det er gjengitt en nokså presis framstilling av hvordan *Jazz & Fly Fishing* ble til. I tillegg til å fortelle grunnidéen til

hvordan prosjektet ble til, gis det et innblikk i hvordan kamerateamet som fulgte bandet den første turen hadde vært til stor inspirasjon. I tillegg hadde internettbloggen de opprettet i forkant av turen opparbeidet stor popularitet i løpet av den første sommeren. På bakgrunn av dette begynte de å produsere filmer selv, og det som i utgangspunktet skulle være et «once in a lifetime»-prosjekt ble plutselig en livsstil. Avslutningsvis trekker Stubø fram de ulike mottakelsene prosjektet høster: «either they dig it immediately, or they get the facial expression of a jelly fish when we try to explain what we're trying to do» og fortsetter med påstanden om at: «for me personally, playing jazz music and fly fishing are two sides of the same coin: two strange, totally pointless human activities that pretty much make up the meaning of life for me» (This is Fly, 2012, s. 78). Utover dette leser vi dessverre ingenting om bruken av filmmusikk, konsertrepertoaret eller andre musikkrelaterte spørsmål i denne artikkelen. Gjennomgående i omtalene er at generelle musikk- og jazzmagasiner gjerne trekker frem musikkaspektet, mens fluefiskemagasiner og fluefiskerelaterte nettsteder i størst grad interesserer seg for filmene. Felles for alle omtalene er at de speiler en viss fascinasjon for kombinasjonen av de ulike aktivitetene. Samtidig synes flere av omtalene å være noe tilbakeholde hva angår det å mene for mye om prosjektet.

Fluefiske

For å få en dypere forståelse av Jazz & Fly Fishing vil det være aktuelt med en kort innføring i fluefiske. Forfatter Glenn Law har gjort et betydelig arbeid i å samle de skriftlige verkene som omhandler fluefiskets historie (Law, 2015, s. 14-83). Selv om det er problematisk å stadfeste fluefiskets opprinnelse har det blitt gjort funn som kan indikere at en form for imitasjonsfiske eksisterte allerede 1400 år f. Kr., men det først i 1496 at fiskets historie blir presist dokumentert i Dame Juliana Berners bok *The Boke of Saint Albans*. Med Alfred Ronalds publikasjon *The Fly Fisher`s Entomology*, altså læren om insekter, bringes fluefisket et steg nærmere vitenskapen. Fluefiske baseres på imitasjoner av fluer og insekter og det ble på 1800-tallet utviklet en rekke fluemønstre. I samme periode fikk man en oppblomstring av vitenskapelige artikler, samt en voldsom teknologisk utvikling som resulterte i at fluefiskere kunne utvikle måten fisket ble praktisert på. Nye amerikanske splittkein-stenger av sammenlimte smale ribber av bambus gjorde at selve *fluekastet* ble en realitet. Fra å være basert på intuisjon, ble det på dette tidspunktet etablert en stor tillit til egenskaper og metoder som observasjon, intellekt og vitenskap. De sistnevnte punktene henger utvilsomt igjen den dag i dag, selv om intuisjon stadig spiller en tilbakevendende rolle. Når det gjelder Jazz & Fly Fishing benytter ikke de gamle splittkein-stenger, men benytter gjerne fiskesneller av eldre stil. Bremsemekanismen i disse snellene produserer en karakteristisk knarrelid som vil bli beskrevet senere. Kalkelver som Test og Itchen sør i England omtales gjerne som det moderne fluefiskets vugge. Her ble det utviklet og forventet at en fluefisker forholdt seg til en rekke atferdskodekser som dikterte "korrekt" atferd ved vannet. Man skulle eksempelvis kun fiske oppstrøms på vakende fisk, da det å blindfiske ble sett på som usportslig og mindre sivilisert. Jazz & Fly Fishing refererer flere ganger til denne epoken gjennom filmtitler som "Spring in the Upper Itchen" (Jazz & Fly Fishing, 2010) og "2 Fast 2 Furious - Upper Itchen 2011" (Jazz & Fly Fishing, 2011). Fluefisket oppsto blant aristokratene i England. Det var disse som etterhvert introduserte fluefisket i Norden, ettersom det her fantes stor tilgang på uberørte lakse- og ørretførende vassdrag. Fiskegjestene var gjerne lord, baroner, godseiere, offiserer eller andre høytstående adels- eller statstjenestemenn, så det var ikke uten grunn at de tilreisende fikk tilnavnet "lakselord" (Hansen, Johannesson, Kreh, Lundberg, Oglesby, Olson, Ulnits, Walberg,

Wessman & Ôste, 2004, s. 275-276). Av den grunn er det derfor ingen stor overraskelse at fluefiske i ulike kretser blir betegnet som en "snobbesport". Dette fisket skiller seg markant fra de tradisjonelle formene for nærings- og mataukefiske, og det er først langt inn i 1900-tallet at man finner mennesker fra de lavere samfunnslagene som kan prioritere fiske for sportens skyld (Krogvold 2009, s.12-13). Dette sammendraget er kun ment å gi et kort innblikk i fluefiskets utvikling, da dette er aktuelt for å kunne gi en grunnleggende forståelse av den historien Jazz & Fly Fishing selv har blitt en del av.

En sammenligning av jazz og fluefiske

På avstand kan synes aktivitetene å distansere seg fra hverandre, men de likevel sammenlignes på en rekke områder. Begge områdene gir utøveren mulighet til å fordype seg uendelig dypt. I et moderne samfunn er begge aktivitetene på en måte irrasjonelle, da det å utøve jazz ikke generer de store pengene og fluefiske som fangstmetode på langt nær er like effektiv som andre fiskemetoder. Likevel gir de opplevelser og kvaliteter til livet som svært mange synes å la seg begeistre av. I samtale om slektskapet mellom improvisasjonsmusikk og fluefiske poengterte Stubø at de kan i tillegg kan ta deg til andre «steder»:

Stubø: et sted som er fritt for, ikke bare selvrefleksjon, men som er fritt fra enhver refleksjon som er et sånt tanketomt rom, en slags «zen» eller «nirvana»-tilstand. Den kan jeg oppnå gjennom jazzmusikk i noen korte glimt. Den kan jeg oppnå gjennom fluefiske, også der i noen ytterst korte glimt. Men det gir meg, den er veldig avhengighetsskapende den der jakten på den der, hva er det de kaller den for? Den flytsonen eller noe sånt.

Bjørn Alterhaug omtaler denne følelsen som «tilstedeværelsens estetikk» dersom balansen mellom utfordringer og ferdigheter er optimal. En kan oppnå en flytzone der man opplever «at man blir spilt», slikt enkelte musikere uttrykker det når man i intense samspillsituasjoner blir en betrakter av hva ens egne fingre gjør på instrumentet (Alterhaug, 2012, s. 172). Tittelen på DVD-en *Season One – One Second of Magic* er en referanse til et sitat av Stubø i et av intervjuene som ble gjort i forbindelse med denne: «I think what combines jazz and fly fishing is that – it's in that you never entirely succeed. You only get small glimpses of magic. And that's the beauty of it" (Jazz & Fly Fishing, 2009, 2:38). Dette «small glimpses of magic» går igjen ved flere anledninger i Jazz & Fly Fishing sine produksjoner. Magien blir et bilde og en fellesnevner for den tilstanden, opplevelsene og følelsene du kan komme i kontakt med både gjennom interaksjon med naturen og gjennom samspill mellom musikere i et jazzband. Fluefiskere over hele verden beskriver opplevelsen av å drive med fluefiske i termer som både en religiøs, spirituell, hellig, rituell og meditativ aktivitet. Fluefiske omtales som en meditativ, meningsskapende aktivitet som kan bidra til at individet finner indre ro. Aktiviteten kan i tillegg bidra til en orientering i livet der individet blir bevisst seg selv som et «being-in-nature» (Snyder, 2007, s. 897-900). Som jazzmusikk er fluefiske en tradisjon basert på en rekke normer og konvensjoner. Det finnes blant annet en rekke historiske personligheter og hendelser en bør kjenne til, slik som det som er nevnt i forrige avsnitt. Law spør eksempelvis om man kan diskutere jazz uten å nevne John Coltrane? (Law, 2015, s. 11). Det samme omtales i *Midcurrent*, hvor Kirk Deeter sammenligner utviklingen i både jazz og fluefiske ved at de «nye» har emulert teknikkene og stilene til foregående generasjoner (Deeter, 2019). I jazzmusikken eksisterer det eksempelvis en *kanon* i form av et jam-repertoar det forventes at en

musiker skal kjenne til. I fluefiske finnes enkelte fluemønstre og fiskemetoder som på lignende vis kan anses for å utgjøre en kanon. Både jazz og fluefiske krever stor grad av tilstedeværelse, konsentrasjon og aktsomhet. Stubø har eksempelvis uttalt dette i sammenligningen jazz og fluefiske «I think what combines jazz and fly fishing is that – it's in that you never entirely succeed» (Jazz & Fly Fishing, 2009, 2:38). Til *Helsingborgs dagblad* sier pianist Joonas eksempelvis: «Man förbereder sig mycket i både jazz och flugfiske. Man övar, lär sig låtarna. Man binder flugor, läser en massa och funderar över var fisken finns. Sedan blir det ändå aldrig som man har tänkt sig» (TT, 2009). Som Law skriver: «Fishing is, after all, a constant exercise in optimism, looking forward to the next time, dreaming it will be just a little better» (Law, 2015, s. 14). I jazz og fluefiske blir man aldri utlært og utøveren må stadig øve og utvikle seg for å bli bedre. Innenfor begge aktivitetene eksiterer det en rekke ulike stiler og tradisjoner, samt like mange måter å forholde seg til disse på. I disse tradisjonene ligger det i tillegg en forventning om at den utøvende er fortrolig med korrekt terminologi. For en jazzmusiker vil det alltid være fordelaktig å være kjent med begreper som *kor*, *head* eller *stikk*. Likeledes finnes det en rekke epoker og stilarter som «bebop», «cool jazz» og «fusion». Det er absolutt ikke en nødvendighet å være fortrolig med slike begreper for å utøve jazz, men det vil gjøre det enklere å kommunisere med medmusikanter. For en vordende fluefisker er det heller ikke nødvendig, men ofte fordelaktig å kjenne til fluefiskets terminologi. Her inngår blant annet navn på ulike fiskearter og insekter som svært ofte blir omtalte med sine latinske navn. I filmen *Vulgata, At Last* ser man at Jazz & Fly Fishing selv benytter selv slike benevninger.⁵ Det er utfordrende å spille «litt jazz» og drive «litt med fluefiske». Siden begge områdene er nokså vanskelige kreves det dedikasjon og utvikling over tid for å nå et visst nivå. Selv det å gå til innkjøp av fluefiskeutstyr er en innviklet prosess for den som ikke kjenner terminologien. Det finnes et utall koder for de ulike vektclassene og variantene av stenger, sneller og flueliner beregnet på forskjellig type fiske. I tillegg finnes det en rekke ulike varianter og kategorier av flueimitasjoner, samt ulike knuter og bruksområder for disse. Når en skal praktisere fluefiske vil det være fordelaktig å på forhånd kjenne til eller kunne forstå entomologien ved det spesifikke vannet eller elven. På lik linje med jazzens epoker har fluefisket, som nevnt tidligere, sine storheter og sagnomsuste historiske steder. Slike kunnskaper er selvfølgelig ikke et premiss for utøvelsen, men de kan si noe om hvor langt utøveren har rukket å fordype seg i aktiviteten.

Når man først diskuterer likhetstrekk mellom jazz og fluefiske vil det likevel være på sin plass å bemerke enkelte motstridende aspekter. Er det egentlig forenlig å kombinere en villmarksaktivitet, som det fluefiske er, med musikkutøving? Det å eksempelvis spille gitar er en øvelse som i stor grad krever finmotorikk og pianospill krever i aller høyeste grad restituerte muskler i underarmene. Som gitarist Stubø sier til fluefiskemagasinet *This is Fly*: «Too few musicians have experienced what cold water and a week of casting will do for your musical expression» (This is Fly, 2012, s. 68-71). Dette avviket mellom musikkutøving og fluefiske forsterkes ytterligere når de fleste av Jazz & Fly Fishing sine foretrukne fiskedestinasjoner befinner seg langt nord i Norden. Når det gjelder selve fluefisket bedrer det ikke situasjonen at fisket gjerne er like bra i dårlig vær som på godværsdager. Historisk sett ser man en kulturell diffusjon der det moderne fluefisket spredte seg fra England og Europa til Nord-Amerika, mens jazzmusikken spredte seg fra Nord-Amerika til Europa.

⁵ *Ephemera Vulgata* (innsjøduskgjelledøgnflue)

Valgene en tar når en fisker med flue baserer seg ofte på improvisasjon. De krever årvåken situasjonsfornemmelse og er basert på kunnskap og erfaring. Dette er det Bjørn Alterhaug omtaler som erfaringsbasert intuisjon (Alterhaug, 2012, s. 168). På et vis kan dette gi assosiasjoner til improvisasjon i jazz. Paul F. Berliner definerer improvisasjon slik:

Improvisation involves reworking pre-composed material and designs in relation to unanticipated ideas conceived, shaped and transformed under the special conditions of performance, thereby adding unique features to every creation (Berliner, 1994, s. 241)

Både naturen og medmusikanter er uforutsigbare og utøveren må etter beste evne komme det uforventede i møte. I fluefiske vil man eksempelvis stadig møte nye vær-situasjoner som krever at fiskeren må improvisere og nyttiggjøre seg av tidligere erfaringer. Professor Vincent Maggio trekker sammenligningen mellom jazzimprovisasjon og det å binde flueimitasjoner. I tradisjonell jazz starter man med et *head* og videreutvikler dette med egne idéer. I fluebinding finnes det en rekke fluemønster, men med ulike farger og materialvalg kan man forme det endelige resultatet. Både jazzimprovisasjonen og flueimitasjonen blir til egne komposisjoner, men har røtter i et grunnleggende design (Zachwoodward1, 2010). Denne improvisasjonsformen er styrt, men det finnes situasjoner der en ikke rår over utfallet. I et intervju med fluefiskemagasinet *Fly Dreamers* svarer Stubø dette på spørsmål om pre-produksjonsfasen til Jazz & Fly Fishing sine filmer:

Well, it´s a mixed bag, really. Sometimes you just go out there with the camera and see what happens, and then maybe you get lucky and catch something special. And sometimes it´s more scripted. Either way, there´s always a large element of improvisation in it. As we all know, nature is unpredictable» (Mac Allister, 2019)

Som i både fluefiske, tradisjonell jazz og i fritt improvisert musikk kan en ha en plan og en visjon for retningen man ønsker å gå, men tilfeldigheter kan trekke prosessen i en helt ny retning. Alterhaug har trolig ubevisst gjort en sammenligning mellom jazz og fluefiske der han skriver:

I improvisasjonens tilfelle befinner vi oss i en hurtig strømmende elv, vi er i ett med elven og reflekterer ikke; vi responderer og handler instinktivt på de utfordringer vi er en del av i øyeblikket på grunn av erfaringsbasert kyndighet og kunnskap (Alterhaug, 2012, s. 170).

I en fiskesituasjon befinner man seg ofte ved en strømmende elv. Ved denne må fiskeren være seg bevisst vanntemperatur, klekkende insekter, strømmer i vannet, vindretning og vær. Om fiskeren har lang erfaring vil suksessraten følgelig bli høyere. Jazz på sin side er gehørtradert musikk, og Jazz & Fly Fishing består av fire medkomponister. Musikerne skaper musikk ved å være tilstede og ved å improvisere. I strømmen av lyd må den sansende musikeren være årvåken og fange opp de idéene medmusikantene spiller ut. For å bli en god improvisator må utøveren kunne mestre utfordringer i sanntid (Alterhaug, 2012, s. 173). Ved å gjøre nytte av tidligere erfaringer, både i samspillsituasjon og ved elven, vil interaksjonsprosessene bidra til nye uttrykk, kunnskap og oppdagelser. I introen i *trailer*en til *Season One – One Second of Magic* uttaler Joonas «Jazz is interacting with others, while fly fishing is observing the nature» (Jazz & Fly Fishing, 2012). Man kan unektelig argumentere for at Joonas tar feil her, men likevel behøver man ikke å anse områdene som dikotomier. I fluefiske må man i høyeste grad både observere og interagere med naturen. I en samspillsituasjon er man avhengig av å

interagere med andre, men denne interaksjonen fordrer sansende observasjon i form av årvåkenhet og lytting.

Målgruppe

Jazz & Fly Fishing må hevdes å kategoriseres som et *indie*-fenomen, både gjennom den utøvende praksisen og ved at de ikke er underlagt et stort selskap. Begrepet indie betegner ikke bare et økonomisk aspekt, men også en holdning hvor autenticitet er en kjerneverdi. Indieideologien skiller seg fra de prosesserte og overproduserte hovedstrøms⁶-mediene ved et rått og umiddelbart uttrykk (Shuker, 2008, s. 21). Dette kommer også til syne gjennom Jazz & Fly Fishing sin DIY⁷-tilnærming der de produserer filmer og filmmusikk til disse selv. Det må riktignok nevnes at Joonas som solomusiker tidligere har vært tilknyttet selskaper som Blue Note, men selve prosjektet Jazz & Fly Fishing må sies å tilhøre en subkultur. Bandet spiller ikke hovedstrømsjazz og fluefisket de utøver er kun en gren av forlystelsesfisket. Uten å begrense til stil, form og uttrykk har gruppen mulighet til å være både fleksible og innovative. Slik sett avviker dette fra Adorno sine idéer om kulturindustrien. Her finner en at selskaper adapterer industriens produksjonsmåter og organisasjon, for slik å kunne produsere og disseminere kulturelle varer og tjenester som råvarer (Shuker, 2008, s. 18).

Når det gjelder målgruppens spennvidde finner man tilhengere over hele verden, men dette kan være en noe tosidig fordeling. Når det gjelder tilhengerne av gruppens filmaktivitet finner man størst overvekt i Norden, men selvfølgelig også i Nord-Amerika, samt de landene i Europa med en større fluefiskekultur. Tilhørerne av musikken er det grunn til å tro at befinner seg noe mer spredt, men stadig med en overvekt i Norden. Når det gjelder gruppens turnévirksomhet har de spilt konserter på steder som i Kiruna i Sverige, Groove Valley Jazz Camp (Beiarn), Festspillene i Nord-Norge (Harstad), Tromsø, Varangerfestivalen (Vadsø), Narvik Jazzklubb i Norge, samt Viitasaari og Elojazz (Oulu) i Finland (Jazz & Fly Fishing, 2009 & Luukkainen, 2012). Felles for disse lokasjonene er at de befinner seg geografisk langt nord i Norden. Publikumet vil her ha variert mellom de som selv har oppsøkt Jazz & Fly Fishing eller festivalgjester som tilfeldigvis får med seg konserten, samt de som eksempelvis deltok på *jazzcampen* i Beiarn. Slik introduserte fortellerstemmen i vignetten til den fire episoder lange miniserien *Season Two* fra 2014 gruppen:

Population of Nordic countries – around 25 million, out of which 8 million go fishing every year. Out of these 100 000 are into fly fishing. Out of these 10 000 don't hate jazz. That leaves about 8 people who are both fanatic fly fishermen and professional jazz musicians. This movie is about four of them (Jazz & Fly Fishing, 2014).

Hvilke tall Jazz & Fly Fishing her baserer seg på er uvisst, men det illustrerer på et noe humoristisk vis hvor snever denne sammenblandingen er. Selv om de finske medlemmene Joonas og Tapani behersker svensk, foretrekker Jazz & Fly Fishing å snakke engelsk i filmene. Det engelske språket har i tillegg en praktisk funksjon gjennom at det blir langt enklere å distribuere filmene til et større, internasjonalt publikum. Et nordisk språk ville denne sammenheng kunne ekskludere et stort antall potensielle publikummere. I denne sammenheng vil det være naturlig å trekke frem de tidligere nevnte porteføljene (Jazz & Fly Fishing 2009; Jazz & Fly Fishing 2010). Målgruppen for disse var å nå potensielle partnere og sponsorer, der de ulike aktører ble tilbudt å ta del i

⁶ Fornorsking av det engelske begrepet *mainstream*.

⁷ Do it yourself.

prosjektet gjennom eksempelvis finansiell støtte, utstyr eller annet. Her ble fluefiske omtalt som «the Golf of Fishing» (Jazz & Fly Fishing, 2010, s. 4). Så hvem er egentlig utøveren og tilhengeren av jazz og fluefiske og hvilken målgruppe henvender bandet seg til? Jazz og fluefiske er interessefelt som normalt ikke overlapper hverandre i særlig stor grad. Særlig ikke om man i tillegg snevrer hva slags form for fluefiske det bedrives eller hvilken type jazz det utøves. Tidligere kunne en anta at det kun var de bemedlede som hadde tid til å utøve disse aktivitetene. Fluefiske er som kjent fiske kun for forlystelsens skyld, og selv om jazzmusikk tidligere fungerte som bruksmusikk kan det ikke sies å være tilfelle nå. Om målet er å tjene penger poengterer Stubø at det er mer effektivt å holde på med dansebandmusikk. Videre forteller han:

Stubø: Og det finnes jo veldig mye enklere måter og mer effektive måter å få fisk på. Men ingen av de, verken innenfor musikken eller innenfor fisket da, tilbyr den her – jeg får ikke, altså, garnfiske og dansemusikk, det vil ikke kunne, jeg når ikke det der, jeg kommer ikke dit jeg ønsker å komme da, rett og slett.

Man forstår at det ikke er helt lett å peke hva det er som gjør at både jazz og fluefiske kan bli så altoppslukende aktiviteter. Noe kan være rotfestet i aktivitetenes kompleksitet eller uforutsigbarhet, men sett bort i fra det at fluefiske er en metode for å skaffe mat, er begge likevel delvis irrasjonelle aktiviteter. Videre kan en se nærmere på hvilke meninger de ulike uttrykkene bærer med seg. Anser man Jazz & Fly Fishing sine uttrykk som *tekst*, altså medieformer som er selvstendige og formidler kulturell meningsbærende betydning, finner man en rekke interessante trekk (Shuker, 2008, s. 98). Gjennom fargepaletten i bildene og filmene ser man en klar tendens til å dreie mot en *vintage*- og *retro*-inspirert framtoning. Ordet *retro*, har i følge Simon Reynolds, nok spesifikk betydning: «it refers to a self-conscious fetish for period stylization» (Reynolds, 2011, s. xii). I senere år har termen riktignok fått en noe mer vag betydning og benyttes nå vanligvis for å beskrive «pretty much anything that relates to the relatively recent past of popular culture» (Reynolds, 2001, s. xiii). I enkelte Jazz & Fly Fishing-filmer får tilskueren eksempelvis se skriftfonter som kan gi assosiasjoner til spillefilmer fra sekstitallet. Når det gjelder *image* har det tidligere blitt nevnt at de fisker «suits on». I Intervjuet utdyper Stubø bakgrunnen for dette valget:

Stubø: det var liksom produsenten sin idé egentlig, at alle ser ut som de er i militæret eller noe sånt på sånn her fluefiskegreier, så «hvorfors kan dere ikke alle bare bruke de, jeg vil at det skal se ut som dere kommer rett fra scenen».

Det Stubø referer til er at fluefiskere kler seg nokså likt, og at idéen om å benytte de samme klærne på scenen som på fisketur har blitt et image som har festet seg særlig i fluefiskemiljøet. Uttrykket står i kontrast til det høyteknologiske, og fluesnellene de benytter er ofte i en eldre stil, som både bråker mer og er noe mindre funksjonelle enn sine moderne etterkommere. Likevel registreres det at gruppen bruker moderne vadebekledning for å holde seg tørre. Dette moderne tilsnittet finner vi også når de utøver jazz. Selv om eksempelvis lyden av trommene eller den elektriske gitaren tydelig assosieres med estetikk fra 1950- og 60-tallet, kommer det moderne tilsnittet for øre gjennom det å eksempelvis eksperimentere med effekter på elektrisk piano. Tilskuerne har fri tilgang til Jazz & Fly Fishing sine nettbaserte filmer. Disse har en varighet fra noen sekunder til omlag 20 minutter. I en tid med ekstrem tilgang på underholdning har konsumenten mulighet til å flytte på tidsmarkøren eller *skippe* i filmene «to get to the good bit sooner» (Reynolds, 2001, s. 61). Dette kan føre til enda mer fragmenterte kulturuttrykk. Ser man på Jazz & Fly Fishing sine filmer oppdager man

at, foruten humoristiske filmer som «Advanced Trick Casting: The Shadow Cast», har de lengre produksjonene flest visninger (Jazz & Fly Fishing, 2010). Dette kan i høy grad tyde på at konsumentene av filmene er dedikerte tilskuere, men om dette gjelder for Jazz & Fly Fishing sine musikkprosjekt vites ikke. Den *legitime kulturen* jazz blir i dag omtalt som høykultur og «seriøs musikk», og i enkelte kretser ansett som musikk for eliten. Dette fordi det musikalske uttrykket gjerne fremstår som mindre tilgjengelig og ofte komplisert. Shuker refererer til Bourdieu sine tanker om at konsum av musikk ikke kun dreier seg om personlige preferanser, men også tjener som symbolsk og kulturell kapital (Shuker, 2008, s. 181). Bourdieu bruker begrepet *kulturell kapital* om den kapital en kultur vekter høyt, uavhengig av økonomi, enten det være seg et dannet språk, kjennskap til musikk eller fortrolighet til klassisk litteratur eller lignende (Olesen, 2012, s. 124). Videre sier hans begrep *habitus* noe om hvordan mennesker orienterer seg i den legitime og dominerende kunsten, hvilken musikk og litteratur man er fortrolig med, og hvilken evne man har til å uttrykke seg kultivert (Angelo, 2017, s. 55). Denne orienteringen og «smaken» kan man, i følge Shuker, betrakte «as both conceived and maintained in social groups efforts to differentiate and distance themselves from others, and underpinning varying social status positions (Shuker, 2008, s. 181). I sammenheng med jazz og fluefiske kan vi se dette som at man eksempelvis er «innenfor» eller «utenfor» et miljø ved å kjenne eller ikke kjenne til de «rette» referansene eller kodene. Appellen til en høykultur synes hos Jazz & Fly Fishing riktignok å være fraværende, til tross for referanser til både historiske steder som Itchen og latinske navn. Dette er i tråd med den postmodernistiske teorier som reduserer det hierarkiet som tar utgangspunkt i et skille mellom høy- og lavkultur. I et samfunn preget av globalisering og store kulturelle omskiftninger er ikke lenger smak og kulturelle preferanser i like stor grad knyttet til sosial og kulturell bakgrunn som klasse, familie og yrkesroller (Langeland, 2009, s. 66). Selv om både fluefiske og jazz kan anses som noe «snobbete» toner Jazz & Fly Fishing ned dette inntrykket med ydmyk og humoristisk fremtoning. Dikotomien mellom det som omtales som høy- og lavkultur synes å være ikke-eksisterende. Det må presiseres at denne endimensjonale fremstillingen her er følgelig kun stereotypiene ved inndelingen av høy- og lavkultur og den kulturelle kapital.

Jazz & Fly Fishing viser en ny måte å markedsføre seg selv og nå en målgruppe på. I tider med nedadgående platesalg blir musikere avhengig av å bli sett og hørt på andre vis. Gruppens estetiske multimodale uttrykk vil naturlig skape omtale og en skal heller ikke undergrave det faktum at de trolig også synes det er å gøy å holde på med. Om enn prosjektet ikke garanterer store økonomiske fordeler, vil Jazz & Fly Fishing stå i et resiprositetsforhold med sine tilskuere, der gruppen deler underholdning og tilskueren responderer og engasjerer gjennom klikk, visninger og kommentarer.

Jazz i Norden

Jazz & Fly Fishing blir ofte tillagt merkelappen *nordisk jazz*, men det er utfordrende å avgjøre om dette representerer et eget auditivt uttrykk innen jazzfeltet eller om det er en betegnelse som er blitt tillagt av musikkanmeldere og presse. Handler det om regional identifikasjon eller kunstig merkelapp? Norden er en fellesbetegnelse for de Skandinaviske landene Danmark, Norge og Sverige, samt de øvrige landene Grønland, Finland, Færøyene, Island. Likevel er begrepet til dels problematisk da landene skiller seg fra hverandre på en rekke områder. Ser man på språkene finner man at språk som dansk, norsk og svensk tilhører den germanske språkgruppen, mens språk som finsk skiller seg ut i særlig stor grad. Det samme gjelder diversiteten i de ulike kulturtradisjonene. På en annen side finner man en rekke likheter hva gjelder sosiale

systemer, samt idéen om velferdsstaten som på ulike vis kan sies å knytte mennesker og nordiske jazzmusikere nærmere hverandre (Mäkelä, 2014, s. 62).

Den historiske utviklingen av jazzmusikk i Norden for de nordiske landene er relativt lik som de fleste andre land, der den amerikanske jazzen først erobret hjertene til det yngre publikummet gjennom å utfordre etablerte musikktradisjoner og praksiser. Kort fortalt gjorde amerikansk jazzmusikk sitt inntog i Norden i løpet av 1930-tallet og mot slutten av 1950-tallet fikk de ulike landene sine egne jazzhelter, fremdeles inspirert av den amerikanske tradisjonen. Først på 1970-tallet ble jazz anerkjent som egen kunstmusikkideologi ved at musikere skapte egne nasjonaliserte versjoner av jazz og som med det distanserte seg fra de amerikanske røttene (Mäkelä, 2014, s. 62). 1970-tallets utvikling kan vi se i sammenheng med de nordiske landenes grad av institusjonalisering. Allerede i 1948 fikk Sverige opprettet et nasjonalt jazzforbund, mens Norge, Danmark og Finland fikk opprettet lignende forbund i henholdsvis 1953, 1956 og 1966 (Mäkelä, 2014, s. 63). Institusjoner og forbund kunne blant annet bidra med kulturpolitisk arbeid, promotering og økonomisk støtte. Nordisk råd ble i 1952 opprettet for å styrke den «nordiske identiteten». Hvorvidt denne nordiske identiteten skinner gjennom i Jazz & Fly Fishing sin musikk kan diskuteres, men denne er absolutt til stede i gruppens visuelle uttrykk. I kulturavdelingen hos Nordisk råd ble jazzmusikk i løpet av 1970-tallet en av hovedmottakerne av økonomisk støtte. Et annet viktig aspekt i sammenheng med anerkjennelsen av jazzmusikk som kunstart er at musikkutdanningsinstitusjonene etter hvert begynner å tilby kurs i jazzmusikk. Jazz & Fly Fishing sine medlemmer har nytt godt av grunnleggende musikalsk skoling og alle har, foruten Tapani, studert utøvende musikk på høyere nivå. Spørsmålet Mäkelä reiser er hvorfor «ideen» som det nordiske har blitt så viktig (Mäkelä, 2014, s. 65). I den forbindelse anser forfatteren en kulturhistorisk innfallsvinkel som fruktbar, da han antar at det nordiske for jazzmusikere har like mye med kulturell identitet som med kunstideologi å gjøre. Historisk sett er dette troverdig satt opp mot den kalde krigens bakteppe, da institusjonenes styrking av nordisk identitet kan ha vært en strategi for å holde Norden i balanse, der det ligger fanget i gapet mellom øst og vest. (Mäkelä, 2014, s. 66). Det er tvilsomt om akkurat dette aspektet ligger nært Jazz & Fly Fishing sin profil. Likevel markeres denne nordiske identiteten tungt gjennom eksempelvis «arktiske fjell» i de to porteføljene Jazz & Fly Fishing sendte til potensielle samarbeidspartnere ved oppstarten av prosjektet (Jazz & Fly Fishing 2009; Jazz & Fly Fishing 2010).

Av samarbeid på tvers av de Nordiske landegrensene kan vi differensiere mellom de rent musikalske samarbeidene slik som Jazz & Fly Fishing og de mer administrativt rettede prosjektene og samarbeidene. James W. Dickenson har kartlagt store deler av aktiviteten til norske jazzmusikere som eksempelvis Bjarne Nerem og Egil Johansen, som begge var aktive musikere i Stockholm på allerede på 1940 og 1950-tallet (Dickenson, 2011, s.18-19). Organisasjoner som Nomus (Nordisk Ministerråds komité for nordisk musikk samarbeid) arrangerte allerede tidlig på 1970-tallet tverrkulturelle festivaler som skulle bidra til økt samarbeid mellom de nordiske landene. Dette var festivaler som eksempelvis kunne kombinere jazz og poesi. I samme periode initierte den danske bassisten og administratoren Erik Moseholm «The Nordic Jazz Workshop» der en gruppe på tolv nordiske musikere, som inkluderte navn som blant andre Jan Garbarek og Niels-Henning Ørsted Pedersen deltok. Samme initiativtaker var en ledende figur under opprettelsen av Nordjazz hvis hensikt var å koordinere og støtte jazzmusikk. Nordjazz ble et svært viktig nettverk for jazzmusikere, men var i tillegg et tilbud det hadde vært umulig å realisere uten ekstern støtte. I dette tilfellet var Nomus en av de største bidragsyterne (Mäkelä, 2014, s. 64). Av nyere administrative samarbeid kan «The Nordic Jazz Comets» trekkes frem. Dette er et utstillingsvindu der de nordiske landene stiller

med hvert sitt bidrag, hvor hensynet er å fremme nordisk jazz og utvikle nettverk (Nordic jazz Comets, 2018). Dette prosjektet ble støttet av både Nordisk Råd og de respektive landenes jazzforbund, noe som bringer diskusjonen til det underliggende aspektet ved nordisk jazzhistorie – nemlig økonomisk støtte og gode rammevilkår for utøving av og distribuering av jazz. Dette støttes opp av Stuart Nicholson, der han hevder at en av grunnene til at Skandinavia har blitt en stor aktør på den globale jazzscenen er de finansielle støtteordningene musikere og arrangører har mulighet til å hente støtte fra. Dette kommer til syne gjennom gratis jazzutdanning, subsidierte turnéer, samt stipendordninger og miljøer hvor musikken kan blomstre. Forfatteren trekker særlig frem Sverige, men poengterer at Danmark, Norge og det nordiske landet Finland også har svært gunstige forhold for et rikt jazzmiljø (Nicholson, 2005, s. 198). Jazz & Fly Fishing har blant annet fått støtte fra organisasjoner og støtteordninger som Nordisk Kulturfond og Norsk Kulturråd, samt at de har mottatt støtte fra eksempelvis kles- og utstysleverandører (Jazz & Fly Fishing, 2011; Luukkainen, 2012). Eksemplene ovenfor er kun et beskjedent fåtall av nordiske musikalske og administrative jazzsamarbeid, og denne delen av nordisk musikkhistorie dessverre på langt nær ferdig dokumentert og kartlagt.

Begrepet nordisk jazz

Appropriasjon av jazzstilarter vil resultere i hybridisering av jazzuttrykk. Det finnes av den grunn ulike *lokale* varianter av jazz. Med *globalisering* mener man lokale varianter av globale fenomen. Riktignok må det presiseres at en skiller mellom hybridisering og globalisering, da et *lokalt tilsnitt* er fundamentalt for globalisering, mens dette ikke er nødvendig i en hybridisert stil. Jazz kategoriseres utvilsomt som en amerikansk musikktradisjon, men rundt om i verden finner vi musikere som utøver jazz på ulike vis, enten de har en appropriasjonstilnærming der de tar utgangspunkt i en eksisterende og kjent stil eller en utøving som tar jazzmusikken i en helt ny retning. Om jazzmusikk utenfor USA har den amerikanske gitaristen Pat Metheny, i følge Nicholson, uttalt:

It's no longer America's Classical Music – the globalization of the music is now fully underway and there's opportunities for musicians all over the world to address their own musical issues through the language of jazz (Nicholson, 2005, s. 191).

I Jazz & Fly Fishing sitt tilfelle er det interessant at bandets medlemmer kommer fra ulike land og jazztradisjoner. Stubø hevder den finske tradisjonen særlig knyttes til ECM og om trommeslager Hamrå og seg selv forteller Stubø:

Stubø: Men han Fredrik, som har en helt annen bakgrunn, en sånn svensk bakgrunn som er mye mer sånn rytmisk og amerikansk orientert egentlig. Som er mer sånn, ja, egentlig basert mer på amerikansk, altså mer groove, mer fokus på groove da. Og den norske, det er vel litt vanskelig å si hva jeg holder på med, men det er vel noe i mellom der.

Vi kan i tillegg lese at bandet lar seg inspirere av områdene de ferdes i:

Stubø: Fiskingen som vi gjør foregår stort sett alltid i, med noen unntak, stort sett utelukkende i Lappland, altså nord i Norge og Sverige, og litt i Finland også, men altså i samiske områder, stort sett. Og det er nok noe som vi har brukt da, i musikken, både i konsertrepertoaret og i den andre musikken, en viss sånn inspirasjon i hvertfall da [...], og så er jeg veldig fascinert av det her sånn etnisk musikk generelt da, og den samiske musikken spesielt. Tonaliteten i det, som er en slags pentaton-tonalitet.

Det kan eksistere kvaliteter i et lyduttrykk som kan bidra til å identifisere en geografisk tilhørighet i musikken. Fabian Holt beskriver «*Nordic-style music*» som «the idea that Nordic music is music that signifies Nordicism» (Holt, 2017, s. 60). For Janne Mäkelä sin del gir ikke han noen konkret definisjon av hvordan han personlig benytter begrepet nordisk jazz. Samtidig peker han på at fenomenet «has been more about identification games than about identity itself» (Mäkelä, 2014, s. 69). Konkret hva Mäkelä legger i *identification games* får man heller ikke klarhet i. Det synes riktignok å gå i retning av at nordisk jazz ikke er noe konkret i seg selv, men snarere en merkelapp musikere kan identifisere seg med på bakgrunn i eksempelvis geografisk tilhørighet eller identifisering med musikalske referanser eller forbilder. Når det gjelder Jazz & Fly Fishing identifiserer de seg med en geografisk tilhørighet, samt en viss fascinasjon for utradisjonell tonalitet. Den geografiske tilhørigheten kommer særlig til syne gjennom det arktiske landskapet som dominerer filmene. For å oppsummere anser Mäkelä nordisk jazz for å være en kombinasjon av institusjonelle mekanismer og lyd (Mäkelä, 2014, s. 69). Likevel forstås hans syn som at kjernen dreier seg om nordiske samarbeid og innflytelser som har blitt motivert av både ideologiske, politiske og økonomiske prosesser. Dette inntrykket forsterkes ved at artikkelforfatteren i svært liten grad tar for seg konkrete musikkseksempler og soundproblematikk.

Stuart Nicholson har derimot skrevet om *den nordiske tonen* og det vil åpenbart være interessant å se nærmere på hvilket perspektiv han har i denne diskursen. Om den moderne jazzens historie skriver han eksempelvis: «perhaps the most influential of all the European global styles is the so-called *Nordic tone*» (Nicholson, 2005, s. 196). Samtidig må det presiseres at Nicholson mener at begrepet er noe misforstått, men at det likevel ikke beskrives helt klart hvilke meninger og hvilke karaktertrekk han iligger begrepet. Om den *nordiske tonen* leser vi eksempelvis at «with its *encoding of multiple significances*, has its roots in the existentially open, angst-ridden aspects of Scandinavian culture of the past century» og videre at «The north brings an awareness of the closeness of man to nature» (Nicholson, 2005, s.197). Nicholson knytter utvilsomt de geografiske og klimatiske forholdene til *den nordiske tonen*. Gjennom filmene registreres det tydelig at Jazz & Fly Fishing identifiserer seg med det nordiske og arktiske landskapet, og denne nærheten til naturen forstår bandet mer enn noen gjennom å bedrive fluefiske. Det må riktignok presiseres at Nicholson feilaktig forveksler Skandinavia med Norden, da han stadig inkluderer land som Finland i dette kapittelet. Denne forvekslingen bør likevel kunne tilgis da denne forskjellen ofte ikke presiseres i internasjonale medier. Om jazz i Norden omtaler forfatteren at «the Nordic tone avoids the *external*, the patterns, the favorite licks, the quotations, and extroverted technical display of much of contemporary jazz, and instead zooms in close to deeply felt melody, exposing tone, space, and intensity» (Nicholson, 2005, s. 198). Dette sier mer om spillestil, smak og estetikk enn lyd kvalitet og karakteristika i *den nordiske tonen*. Denne estetikken kommer særlig til syne gjennom Jazz & Fly Fishing sin filmmusikk, som er resultatet av improvisasjon uten faste former og en *stream of consciousness*-prosess.⁸ Den svenske baryton-saksofonisten Lars Gullin fikk sin «svenske stemme» ved å inkorporere elementer fra hans egen musikalsk kultur inn i jazzten (Nicholson, 2005, s. 202). Dette fordrer at eksempelvis en spesiell type folkemusikk, tonespråk, meloditrekk og ornamentikk er i stand til å fortelle noe om den geografiske tilhørigheten til musikeren. For pianisten Nils Lindberg sitt vedkommende uttrykker han at han på et tidspunkt selv trodde han komponerte West Coast-inspirert amerikansk jazz, men at

⁸ «Bevissthetsstrøm». for eksempel fri strøm av tanker og idéer.

musikken av andre ble ansett for å være inspirert av folkemusikk. Selv hevder han at han ikke var bevisst influert av denne musikken, men at det måtte ha kommet naturlig for han (Nicholson, 2005, s. 202). Slik er det også for Jazz & Fly Fishing, der de blir tillagt ECM-referanser og merkelappen nordisk jazz. *Slow Walking Water*-sporet «Parmacheene Belle» ble, som tidligere nevnt, omtalt som en «pop-folk»-melodi av David Dupont i *Cadence Jazz Magazine*. Kategoriseringen kan på ett vis forstås gjennom låtens lyriske og sangbare preg, samt at formen fremstår som nokså enkel. Med tanke på at låtens komponist Stubø kommer fra Narvik i Norge burde det her være mulig å identifisere karaktertrekk som gjør at låten kan identifiseres med eksempelvis folkemusikk fra Narvik, noe som for meg ikke synes å være noen realitet. Hva Stubøs intensjon med låten er vites ikke, men det kan likevel være sannhet i at Stubø ubevisst komponerte en låt som fikk en anmelder til å assosiere den med en enkel folkemelodi. Når det diskuteres jazzmusikere fra Norden kommer man ikke utenom Jan Johansson, og dette er også tilfellet for Nicholson. Skikkelsen Jan Johansson beskrives som «a rural symbol of security in a Scandinavia marching towards anonymous big city wilderness» og pianospillet slik: «The carefully nuanced sound of Johansson's piano, the gradation of his touch, the exquisite detail of every note revealed by the meticulous recording quality on *Jazz på Svenska* captured a unique sound in jazz» (Nicholson, 2005, s. 204). For Johansson skulle det ligge en kvalitet i hver enkelt spilte note og ikke lang strøm av noter. Musikken kan svært enkelt beskrives som kombinasjon av en tonalitet inspirert av svenske folkemelodier og den amerikanske bluesen. Resultatet blir en form for nordisk blues preget av melankoli og lyrisk melodiføring. Denne estetikken finner man igjen i Jazz & Fly Fishing sine spor «Parmacheene Belle» og «Last Station», hvor sistnevnte er skrevet av svenske Hamrå. Den svenske duoen Lennart Åberg/Bobo Stenson «created music of great depth, not content to play through the compositions, but always trying to unearth new meanings, their lyricism imbued with the particular melancholy of the Nordic tone» (Nicholson, 2005, s. 212). Differansen mellom *music of great depth* og *content to play through the compositions* er aktuell i sammenligningen mellom Jazz & Fly Fishing sitt konsertrepertoar og filmmusikk. *Slow Walking Water* følger kjente normer og jazzkonvensjoner ved eksempelvis fast struktur, harmonisk grunnlag og mal for improvisasjon. Filmmusikken er på sin side stort sett fritt improvisert og prosessen rundt denne vil diskuteres ytterligere om litt.

På lik linje med at Jan Johansson ikke kan overses i Sverige, kan heller ikke den Norske saksofonisten Jan Garkarek unngå å nevnes. Om det geografiske landskapet i Norge har Garbarek, i følge Nicholson, uttalt at «There are very dramatic changes of the seasons and the landscape is also dramatic» (Nicholson, 2005, s. 207). Den fysiske påvirkningskraften naturen har vil videre kunne påvirke en musiker i utøvelsen eller komponeringen av musikk. Nicholson påstår videre at «the Nordic tone can be heard in the playing of musicians from all the Scandinavian countries» (Nicholson, 2005, s. 208). Vi har her beviset for at forfatteren hevder at *the nordic tone* faktisk eksisterer, men hva mener Nicholson egentlig at den *nordiske tonen* er? Forfatteren inkluderer et sitat av den norske bassisten Arild Andersen som sier noe om estetikken sett fra et utøverperspektiv: «The sound is very important, the space in the music is very important, the transparency is important, the dynamic is important, not how clever you can play your instrument, how fast you can play or how impressive you could be but how expressive you are» (Nicholson, 2005, s. 198). Igjen finner vi at meningen en legger i en enkeltnote veier tyngre enn hvor imponerende og virtuost en musiker er i stand til å spille. Intervjuet med Stubø bygger opp under denne oppfattelsen der han sa at «siden du lager filmmusikk så prøver du ikke å være så god». Det handler om å skape god musikk, ikke fortelle lytteren at man er god på instrumentet. Om sitt eget spill har den norske pianisten Bugge

Wesseltoft uttalt: «what I tried to do was a mixture of groovy music, but still of course hopefully trying to keep the atmosphere from the Nordic jazz thing» (Nicholson, 2005, s. 213). Denne innfallsvinkelen ligger nærmere Jazz & Fly Fishing sin estetikk, da bandet i høyeste grad rører ved groove-orientert musikk. Wesseltoft anerkjenner på sin side at det eksisterer noe *nordisk*, men konkretiserer ikke dette på noen annen måte enn at det kan knyttes til en viss atmosfære. Arild Andersen poengterer musikkens romlige karakter og dens transparens, som begge er parametre som forteller noe om musikkuttrykkets *sound*. Romkarakteren bestemmes av en kombinasjon av det totale lydbildet og det individuelle lydkildenes eller lydgruppens kvaliteter og relasjoner. Mer om dette følger i neste kapittel.

John V. Ward poengterer at det finnes to ulike forståelser av nordisk jazz hvorav den ene er rent geografisk betinget, mens den andre dreier seg om et eget *sound*. Den sistnevnte forståelsen kan delvis speiles i Nicholson sitt perspektiv, men i florale ordelag legger Ward til at «the *Nordic Tone* has been described as a sparse, cold, open sound, evoking the moods of long nights and short days in northern landscapes of the Nordic countries», videre at «Unlike much traditional American jazz with its urban qualities, the Nordic tone instead evokes internal emotions and a sense of open rural landscapes through the use of traditional folk tunes», samt «the inclusion of space and long sustained notes» (Ward, 2010, s. 93). For å fremme sitt synspunkt her trekker artikkelforfatteren frem Jan Garbarek. Ward hevder her at Garbareks musikk og *sound*, i stedet for å være en hybridisert variant av jazz, umiddelbart blir gjenkjent som en *nordisk tone* og av den grunn blir et produkt av en globaliseringsprosess. Ward sitt poeng her er at denne «idéen» like gjerne kan være et produkt av markedsføringsstrategien til Garbareks plateselskap ECM, for å kunne markedsføre *nordisk jazz* til det amerikanske publikummet. Denne merkelappen har, i følge Ward, blitt videreført av etterfølgende musikere slik som for Jazz & Fly Fishing sitt vedkommende. Trenden ved å differensiere mellom ulike sjangre er i seg selv omdiskutert. Likevel opprettholdes idéen om sjangre gjennom markedsføringskategorier og referansepunkt for musikere, kritikere og fans, selv om grensene ofte må anses som svært flytende (Shuker, 2008, s. 120). Ward presiserer at ikke all jazz fra Norden besitter den *nordiske tonen*, så termen *nordisk jazz* bør forstås i geografisk forstand (Ward, 2010, s. 93-94). På en annen side kan nordisk jazz gi seg til kjenne gjennom tonespråk som på ulike vis er influert av eller implementerer elementer fra folkemusikk. Ser man nærmere på eksempelvis bandet Brazz Brothers finner man musikk komponert med norsk «dialekt». Dette har blitt gjort ved å implementere typiske intervaller fra lur og naturtonerekken eller hardingfelemusikk, som igjen gjør at musikken høres «norsk» ut (Dickenson, 2011, s. 43). I sin karakteristikk av Jan Garbarek og Bobo Stenson Kvartett sitt album «Dansere» fra 1975 beskriver Dickenson musikkpaletten som europeisk, altså uten hint av blues. Videre skriver han at musikken svinger, men ikke på den måten som oppfordrer til kroppsbevegelse (Dickenson, 2011, s. 66). Vi kan tolke det dit hen at forfatteren mener musikerne har en felles tilnærming til det rytmiske, men at musikken ikke svinger slik som en tradisjonell, amerikansk form for swingmusikk. Den nordiske tonen synes for Dickenson å være den jazzmusikken som på et vis henter inn elementer fra, i dette tilfellet, den norske folkemusikken. I dette perspektivet vil Jazz & Fly Fishing både falle innenfor og utenfor kategorien nordisk jazz. Spor som «Czech Nymph» fra *Slow Walking Water* har et svært bluespreget tonespråk og vil derfor ikke falle innenfor denne beskrivelsen av nordisk jazz. Derimot ser man at sporet «Fly» og «Last Station» appellerer mer til en klanglig estetikk. I disse sporene er ikke den individuelle musiker redd for å vise stor grad av tålmodighet, ofte med et spill inspirert av lyrisk intensitet og sangbarhet. Slike uttrykk kan stå i kontrast til de travle metropolene og passer i så måte

godt til Jazz & Fly Fishing sin profil: «Nordic tone's chastity and formal simplicity offers a different approach to playing and hearing jazz, its rural lucidity and folkloric allusions providing a contrast to the intensity of urban, big city life» (Nicholson, 2005, s. 222). Sporene fra *Slow Walking Water* vil bli detaljert beskrevet senere. Om Tord Gustavsens pianospill uttrykkes det: «Gustavsen's playing reflects the Nordic tone in its spare, pensive themes» (Nicholson, 2005, s. 216). Slik sett vil termen «spacious open music» ofte knyttes til *det nordiske*. Videre blir det hevdet at «it's an example of the interplay between the unconscious and the conscious – the melancholy and reflective moods, associated with Nordic music» (Nicholson, 2005, s. 216-217). Det eksisterer en rekke stilistiske likhetstrekk mellom Gustavsen og det pianospillet man kan høre i spor som «Parmacheene Belle» og «Last Station», noe som ofte blir poengtert i omtaler av Joonas Toivanen Trio (Granlie, 2014).

Oppsummert hevder Nicholson at den nordiske jazzen innehar en bestemt nordisk tone som blir formet og karakterisert av en nærhet til naturen, idéen om sted om rom, et kjølig sound og elementer fra folkemusikk. For Ward sitt vedkommende synes nordisk jazz å være geografisk betinget, samt å være en merkelapp tillagt av presse, utgivere og andre som omtaler musikken. Dickenson har på sin side ikke definert *nordisk jazz* som et spesielt lydlig *sound*, men har gjort et svært grundig arbeid i å kartlegge jazzmusikere som på ulike vis inkorporerer og implementerer elementer fra norsk folkemusikk i sitt spill og sine komposisjoner. Definisjonen av nordisk jazz er like mye en diskusjon som i stor grad handler om den meningen den individuelle musiker eller gruppe legger inn i musikken. En musiker blir formet av kulturen en vokser opp i. Om en utvikler seg i et musikalsk miljø hvor idealer som tålmodighet, lyrisk intensitet og transparens er det essensielle vil ettertensksomhet, tid og rom få spille viktige roller. Det bør være åpenbart at en jazzmusiker blir preget av sin musikalske arv og miljø, samt at det heller ikke er utenkelig at musikeren i tillegg blir preget av det klimatiske miljøet. For Jazz & Fly Fishing sin del ser vi at musikken uttrykker stor diversitet og kan sorteres både innenfor og utenfor kategorien nordisk jazz. Når det gjelder image ser vi tydelig en nordisk profil, selv om fluefiske historisk sett er en britisk tradisjon. En nordisk jazzmusiker trenger av den grunn nødvendigvis ikke å assosieres med denne nordiske tonen på grunnlag av geografisk tilhørighet. Det kan være at idéen om nordisk jazz og tone i større grad eksisterer utenfor Norden enn den gjør i Norden selv. Slik som Ward antyder, altså at «idéen» fungerer som en geografisk merkelapp på jazz fra Norden, som igjen gjør det enklere å kategorisere band som Jazz and Fly Fishing.

Røtter, cross over og ECM

De to plateselskapene Kirkelig Kulturverksted og ECM har hatt stor betydning for utviklingen av og statusen til jazz fra Norden, og trolig er det disse som har gitt ut flest album med nordiske jazzsamarbeid. For å forstå diversiteten i Jazz & Fly Fishing sitt uttrykk vil det derfor være hensiktsmessig å kaste et blikk på historien. Den nordiske jazztradisjonen har utvilsomt «lånt» sine røtter fra den amerikanske, men en finner likevel varianter av jazzmusikk som kan sies å slekte på både religiøs europeisk musikk, kunstmusikk og ulike former for tradisjonsmusikk. Hovedpoenget her er å illustrere *transkulturasjonen* og den innovative nordiske jazzscenen Jazz & Fly Fishing i høyeste grad tar del i. Transkulturasjon skjer når en kultur opplever tilstrømming fra en annen kultur. Konsekvensen av denne tilstrømmingen kan resultere i nye sjangre og stilarter. Dette kan skje både gjennom påvirkning fra annen kultur eller gjennom blanding av flere (Wade 2014:146). Om det samme skriver Nicholson:

Yet historically the purest cultural values are often products of complex strands of interaction; in jazz cultural interaction (transculturation) has been a recurring theme in the evolution of the music outside the United States, revealing a continuing dialogue with other musical forms to broaden the scope of jazz expressionism (Nicholson, 2005, s. 221-222).

Når en amerikansk jazzstilart når et nytt kontinent og en annen musikalsk kultur vil det oppstå nye varianter av jazz (såfremt man anerkjenner de nye uttrykkene som jazzmusikk). Denne prosessen kan betraktes som globale responser til et globalt fenomen, delvis på samme måte som språk sprer seg globalt. Engelsk kan høres overalt i verden, men en kan likevel raskt avgjøre om den som snakker kommer fra India eller Skottland. Et skille mellom amerikansk jazz og en ny variant av jazz eksemplifiseres av den britiske saksofonisten Iain Bellamy. Han trekker frem musikk gjort kjent gjennom plateselskapet ECM, slik som samarbeidet mellom Keith Jarrett og Jan Garbarek. Bellamy anser denne musikkens tonespråk for ikke å være bluesbasert, men heller lyrisk og tidvis *folky* (Nicholson, 2005 s. 175). Med et slikt generaliserende blikk finner man at den «europiske» jazzen henter sitt tonespråk fra et annet enn bluesen. Jazz & Fly Fishing blir gjerne assosiert med nordisk jazz og ECM, men en stor del av bandets katalog er, som nevnt, orientert rundt et bluespreget tonespråk. I en nettartikkel skrevet av Eivind Austad for NRK leses det at ECM har utviklet seg til å bli en av de viktigste stemmene i moderne jazz, gjennom å profilere seg med artister som har et klart klangideal og et sterkt lyrisk improvisasjonsuttrykk (Austad 2018). Sett fra en annen side har man i Norden, og særlig i Norge, hatt et noe forvridd bilde av hva ECM representerer. Plateselskapet knyttes gjerne til et rent klangideal, det lyriske og musikk som gjerne blir omtalt som «fjelljazz». ECM huser riktignok langt mer enn dette, og i denne sammenhengen kan gitarister som Pat Metheny og John Abercrombie, samt komponister som Steve Reich og Arvo Pärt nevnes. The Art Ensemble og Chigaco spiller til og med reggae på en ECM-utgivelse (Roshauw, 2017). Med bakgrunn i denne store diversiteten man finner i ECM sin katalog kan Jazz & Fly Fishing assosieres med plateselskapet, men den relativt etablerte forestillingen man i Norden har av selskapets katalog og idealer, synes å ikke kunne assosieres med et helhetsinntrykk av Jazz & Fly Fishing. Riktignok finnes det enkeltspor og deler av bandets filmmusikk-katalog som absolutt faller innenfor disse idealene, slik som de nevnte sporene «Fly», «Parmacheene Belle» og «Last Station», samt mye av den klangbaserte filmmusikken.

Jazz & Fly Fishing synes å ha en uredd holdning til sjangeroverskridelse der konsertrepertoaret og filmmusikken på ingen måte er låst i en stil. Historisk sett kan denne *cross-over*-holdningen knyttes til både selskap som ECM, men også Kirkelig Kulturverksted. Her kommer sjangeroverskridelsen til syne i ulike former: Arild Andersen sine album «Sagn» (1990) og «Arv» (1994) illustrerer eksempelvis et møte mellom jazz og norsk folkemusikk. På albumet «Blåtoner fra Troidhaugen» har den svenske jazzsaksofonisten og klarinettisten Arne Domnérus sammen med musikerne Bengt Hallberg, Georg Riedel og Julius Jacobsen kombinert utvalgte verker av Grieg med svingte åttendeler, jazzharmonikk og improvisasjon. Kulturverkstedet kan på mange måter sies å delvis være ansvarlig for å ha gjort salmetradisjonen til allemannseie gjennom album som «Evergreens fra Kanaan», hvis innhold bestod av bedehussanger i møtet med jazzmusikk. Domnérus har i tillegg samarbeidet med Henning Sommerro og Hanne Kjersti Buen på albumet «I himmelrik ei borg», der de utelukkende spiller salmer og religiøse sanger. Det som er interessant med dette samarbeidet er at de representerer tre forskjellige utgangspunkt, Domnérus representerer en jazztradisjon, mens Sommerro er klassisk skolert og Buen representerer folkemusikk- og kvedetradisjon (Kirkelig Kulturverksted, 2018). Selskap som ECM og Kirkelig

Kulturverksted har utvilsomt bidratt til å synliggjøre nordiske jazzmusikere på den globale jazzscenen, og indirekte gjort det mulig for Jazz & Fly Fishing å kunne utøve sin virksomhet. Katalogene illustrerer aksepten for innovative uttrykk, der uttrykkene ikke begrenser seg til en videreføring og reproduksjon av amerikansk jazztradisjon. Hva enkelte kritikere måtte mene om denne formen for *cross over*-prosjekt og samarbeid, samt om de i det hele tatt kan sorteres under sjangerbetegnelsen jazz vil ikke diskuteres her. Historien gir likevel et grunnlag for å forstå diversiteten i Jazz & Fly Fishing sine uttrykk.

Slow Walking Water

Utfordringer ved å beskrive sound og rytmisk musikk

Det er i seg selv utfordrende å beskrive musikk og det kan eksempelvis synes mer utfordrende å beskrive trommespill enn melodi- og akkordinstrumenter. På mange måter kan det virke som det er færre parameter å analysere og diskutere. Samtidig finner man at trommespill inneholder rikholdig informasjon på andre områder som eksempelvis anslag, lyd kvalitet, samt gjennom begreper som *time*, *groove* og *sound*. En jazztrommeslager spiller, i motsetning til en rytmisk trommeslager, som regel færre låste groovemønstre. Dette synes særlig å gjelde for trommeslagere oppfostret i en nordisk jazztradisjon. Om spillet til den norske jazztrommeslageren Jon Christensen leser man at den svenske jazzpianisten Bobo Stenson gjerne omtalte dette som «splashes of sound» (Nicholson, 2005, s. 175). I samme intervju forteller pianisten at de ikke behøver å spille «streit rytme» hele tiden, altså at de heller søker en friere form for utøving. Ikke frijazz, siden de spiller melodier og harmonier, men at de har en fri, flytende tilnærming til spillet. De spiller med språket til den amerikanske jazzen, men implementerer andre elementer inn i musikken enn den «tradisjonelle amerikanske jazzen» (Nicholson, 2005, s. 175). Det følgende vil gi en mer analytisk tilnærming til soundbegrepet.

Begrepet sound blir hyppig anvendt i både musikkanmeldelser, så vel som i akademiske tekster. Det blir gjerne brukt for å beskrive hvordan en bestemt musiker eller gruppe høres ut eller for å kunne sette en merkelapp på eksempelvis Jazz & Fly Fishing. I forståelsen av sound finnes en rekke parametre en kan analysere hos en musiker i en slik utøverorientert musikktradisjon, hvor både intonasjon, klang, dynamikk og time står sentralt. Med time menes den rytmiske aksentueringen i forhold til grunnpulsen. I moderne tid har musikkvitere og forskere i tillegg sett på mulighetene for å analysere musikk ved hjelp av elektroakustiske metodeapparat (Dybo, 2002, s. 20-32). Analyseapparater som den eldre melografen eller sonografen kan grafisk fremstille et spektrogram av instrument- og stemmeklang, samt tonens frekvensmessige plassering i forhold til en cent-inndeling. Slike apparater kan gi verdifull informasjon utover det tradisjonell transkripsjon kan gi. Nyere datateknologi har gjort det mulig å studere visualiseringer av lydfiler på en brukervennlig måte gjennom programmer som *Signalize*, *SoundEdit* eller *Sonic Visualizer* (Cannam C., Landone C., & Sandler, M. 2015). Rent fysisk er lyd trykkvariasjoner i luft i form av lydbølger, som i neste omgang fremkaller hørselsinntrykk hos mottakeren av lydbølgene. Den oppfattede lyden varierer både i tonehøyde og lydtryknivå. Men hvorfor høres lyden og musikken ut som den gjør? Om en lyd har en bestemt frekvens på 440hz sier ikke denne noe om hvordan den faktiske lyden fortoner seg, men gir kun et «tegn» man kan identifisere med tonehøyden. En tone spilt av et instrument eller sunget av en stemme vil inneholde et komplekst spekter av overtoner, altså partialtoner som klinger over grunntonen. Det faktum at ulike lydkilder frambringer variable overtonespekter gjør at de oppfattes som forskjellige for lytteren. Cappelen's musikkleksikon definerer sound som det som betegner det klanglige bildet som er karakteristisk for et ensemble, en individuell instrumentalist eller sanger, samt at personlig utformet spille- eller sangstil med vekt på det klanglige kan være meget vesentlig i sjangre som jazz og populærmusikk (Kjellberg, Silén & Stenkvis, 1980, s. 114). Soundbegrepet dekker noe mer enn bare lyd, og utøveren er den som i størst grad er delaktig i å forme sin sound. En utøver som spiller elektrisk gitar vil kunne forme sin sound ved hjelp av en rekke parametre. Typen gitar vil ha svært mye å si, både gjennom

ulike modeller, treverk, *pickuper*⁹, alder og produksjon. Videre vil både strengetype (legering og tykkelse), kabler, eventuelle effekter (eksempelvis *overdrive*- og modulasjonseffekter), plekter/ikke-plekter og forsterker ha mye å si. Når disse parametrene er valgt vil utøverens spillestil utgjøre en avgjørende faktor. Hvordan trykker gitaristen ned strengene med venstrehånden? Hvordan slippes strengene opp igjen? Når strengene slås an med plekter eller fingre vil anslaget styrke og plassering på strengen påvirke det klingende resultatet. Når en akkord anslås vil hastigheten mellom de ulike tonenes rekkefølge, samt de dynamiske forskjellene innad i akkorden påvirke soundens karakteristikk. Estetiske valg hva angår sound og personlige preferanser vil selvsagt ha svært mye å si. Når det gjelder Stubø sitt gitarspill på *Slow Walking Water* blir det, med unntak av tittelsporet «Slow Walking Water», konsekvent spilt på en jazzgitar av typen «Hagström Jimmy». Denne konkrete gitaren er spesiell på flere områder, særlig med tanke på at den tidligere tilhørte Stubøs far, Thorgeir Stubø, som spilte en betydelig rolle i norsk jazzhistorie, men også ved sin særegne klang. Den har i likhet med de fleste tradisjonelle jazzgitarer en helt hul kropp, men i motsetning til jazzgitarenes tradisjonelle *f-hull* har denne modellen et ovalt lydhus. Stubø bevarer noe av den akustiske karakteristikken i studio ved at han blander signalet fra en gitarforsterker sammen med signalet fra en studiomikrofon rettet mot gitarens kropp (Stubø, telefonsamtale, 14. januar 2017). Dette distinkte og akustiske særpreget skiller seg fra moderne jazzgitar-estetikk og minner mer om soundidealet man finner hos musikere som eksempelvis Wes Montgomery og tidlig George Benson. Likevel må gitaren betegnes som en elektrisk gitar da strengenes vibrasjoner fanges opp av en pickup i halsposisjon, som videre sendes som et elektrisk signal til en gitarforsterker. Likevel gir den hule gitarkroppen et distinkt og akustisk, men stadig med et varmt preg.

Dybo viser til Jan LaRue sine analytiske tilnærminger til soundbegrepet (Dybo, 2002, s. 18-20). Her deles et sound inn i tre grupper: 1) *Timbre*, 2) *Dynamics* og 3) *Texture and Fabric*. *Timbre* vil her være tonale kvaliteter og klangfarge på et instrument eller en individuell utøver (inkludert overtonespekteret). Det er også begrepet *timbre* en kan knytte opp til hvordan vi umiddelbart gjenkjenner ulike artister og musikere man hører. På samme måte som man gjenkjenner stemmene til personer man kjenner godt, kan man eksempelvis gjenkjenne gitarklangen til Stubø, eller det særegne soundet Joonas oppnår ved bruken av effekter på el-piano. *Dynamics* beskriver Dybo som intensitet i sound og i de forskjellige *timbres*. *Texture and Fabric* forklares med det totale lydproduktet (*texture*) og hvordan soundet utvikler seg over tid (*fabric*). Det må bemerkes at LaRue har utviklet og diskuterer soundbegrepet ut fra vestlig kunstmusikktradisjon. Dette legger visse føringer for begrepsapparatet, da sounddiskusjonen dreier seg om komponistens orkestreringsstil satt opp mot etablerte estetiske og klanglige idealer. I improvisasjonssammenheng blir derimot hele ensemblet medkomponister og notene har derfor en annen funksjon og verdi. Tekstur kan også beskrives slik: «It is the way that everything, including song, fits together – the way that the record presents itself» (Zak, 2001, s. 86). Det vil være de fundamentale karaktertrekkene til et musikkuttrykk og hvordan lydene smelter sammen. Karaktertrekk kan skapes gjennom tekstural dybde ved å panorere instrumenter til siden eller plassere instrumenter så langt bak i miksen at de bare så vidt høres. I Jazz & Fly Fishing sin filmmusikk hører man ofte en slik tekstural dybde. Dybde kan i tillegg fremheves ved hjelp av *delay*, *romklang* og EQ. Kort fortalt er *delay*, eller ekko på norsk, kun replikasjon av en lyd. (Zak, 2001, s. 70). Lydreplikaen kan varieres både ved å endre delaytiden,

⁹ Elektromagnetisk mikrofon, magneter fanger opp strengenes vibrasjon.

amplituden, antallet repetisjoner eller ved separasjon i stereofeltet. Om signalet mates inn i en analog båndekko-maskin vil hastigheten på båndet endre delaytiden. Typen bånd og hvor slitt båndet er vil påvirke replikaens lyd, og det er heller ikke uvanlig at moderne ekkoeffekter simulerer denne effekten. Denne typen delayeffekt høres særlig i Joonas sitt el-piano. Effekten kan i tillegg gi illusjoner om romfølelse, ved at kort delaytid kan skape forestillinger om et lite øvingslokale. På samme måte vil reverb, eller romklang på norsk, kunne gi informasjon om lydens akustiske kontekst gjennom at «multiple echoes produced by sound reflecting randomly off of surfaces in an enclosed space accumulate to form an aural image known as ambience, or reverb» (Zak, 2001, s. 76). Det er særlig denne formen for «an aural image» som for Nicholson synes å være forbindelsen mellom det nordiske landskapet og den nordiske tonen. Sporet «Fly» fra *Slow Walking Water* blir spilt av trommeslager Hamrø på trompet, i tillegg til Stubø og Joonas på gitar og el-piano. For å billedliggjøre romklang kan en se for seg at lyden fra trompeten vil reflekteres i veggene. Avstanden til de ulike veggene vil så avgjøre tidsintervallet mellom den originale trompetlyden og refleksjonen. Om lyden oppleves som «kald» og at det er svært lang avstand til veggene, kan dette skape forestillinger om at det blir spilt utendørs og at veggene eksempelvis er fjellvegger. Romklangen skaper et helhetlig sonisk bilde og kan plassere lyd inn i en kontekst. Nå gjøres dette som regel digitalt, men de tidligste formene for tillagt romklang skjedde ved at innspilt lyd ble avspilt gjennom en høyttaler i et rom med ønsket klang. Lyden, i sin nye kontekst, ble så tatt opp igjen av mikrofoner og sendt tilbake til miksebordet. (Zak, 2001, s. 78). Disse aspektene retter bevisstheten vår mot hva som er ønsket klangideal i en miks. Graden av, samt type klang endrer vår lytteopplevelse der klang og effekter kan gi illusjoner om rommet musikerne er plassert i.

Når filmmusikken til *Jazz & Fly Fishing* diskuteres vil det være fordelaktig å være kjent med enkelte ikke-tekniske innfallsvinkler til beskrivelse av sound. En slik innfallsvinkel kan eksempelvis være musikk-fenomenologisk, som baserer seg på persepsjonen av den lyden som strømmer mot oss fra høyttalere eller i konsertsituasjon (Dybo, 2002, s. 33). Musikk kan i så måte kategoriseres i ulike sjikt, der eksempelvis tidssjiktet omhandler det sansede sett i sammenheng med spørsmålet om tid. Tidsaspektet er særlig interessant når det kommer til anvendelsen av musikk til film, da musikken kan markere overganger eller manipulere opplevelsen av tid. Videre kan musikken deles inn i en forgrunn, midtgrunn og bakgrunn, hvor forgrunnen representerer det som er i fokus under lytteropplevelsen, mens midtgrunn og bakgrunn huser de øvrige klangene. En annen måte å betrakte dette er spørsmål om romdimensjon og de ulike instrumentenes plassering gjør seg også gjeldene her. Moore lanserer fire lag (sjikt) som kan hjelpe oss å organisere den lyden vi hører:

The first is an explicit rhythmic layer, where precise pitch is irrelevant. This layer is the preserve of the drum kit and other percussion. The second layer is formed by the music's deepest notes (those with lowest frequency), and which can be thought of as a low register melody. This layer is normally restricted to the bass guitar. A third layer is formed from higher frequency melodies, whether sung or played by a variety of instruments. This layer corresponds to the commonsense understanding of 'tune'. The fourth layers fills the registral gap between the second and third by supplying harmonies congruent to each of these (Moore, 1993, s. 31).

Kort fortalt deler Moore lydstrømmen opp i perkusjonsinstrumenter (trommesett), lavfrekventmelodier (bass), lysere toner som synges eller spilles (melodien) samt et siste lag som fyller mellomrommet mellom bass og melodi. Videre skiller det mellom romdimensjon og romfølelse. I sistnevnte eksisterer to nivåer som dominerer lytterens

oppfattelse av musikken, hvorav det første er det totale lydbildet, mens det andre nivået er de individuelle lydkildenes eller eventuelt lydgruppers kvaliteter og relasjoner. William Moylan deler det totale lydbildet inn i to underkategorier: «(1) the characteristics of the perceived performance environment and (2) the dimension of the sound stage» (Moylan, 2012, s. 163). «*The Perceived Performance Environment*» vil blant annet være hvor lytteren «hører» at opptreden finner sted, «*The Dimensions of the sound stage*» vil eksempelvis være hvor lyden lokaliserer seg lateralt og i dybden. (Moylan, 2012, s. 163). Dybdeelementet kan vi enkelt sammenligne med det tidligere nevnte forgrunn, midtgrunn og bakgrunn. I musikken eksisterer både det som oppleves som store og åpne, samt små og lukkede lydbilder. Innad i et lydbilde finnes individuelle lydkilder plassert i unike lyd miljøer. Moylan beskriver det slik: «The qualities of environments fuse with the sound quality of their sound sources to create an overall timbre, and also provide the illusion of placement in a unique physical space» (Moylan, 2012, s. 166). Om eksempelvis et instrument eller en instrumentgruppes tonekvalitet mangler distinkte toppfrekvenser kan dette gi illusjoner om at lydkilden er plassert lenger bak i dybde dimensjonen. Den totale teksturen innehar en rekke elementer som til sammen setter musikken i en kontekst. Alle hint lydkildene gir og alle tillagte karakteristikk bidrar til å skape et *performance space*, som igjen gir lytteren mulighet til å identifisere romfølelse i musikken: «The Perceived Performance is the space where the song exists» (Moylan, 2012, s. 179). På *Slow Walking Water* oppleves *perceived performance*-kvalitetene som statiske, da en konvensjonell jazzinnspillingene som regel søker å gjenskape en liveopptreden. Likevel vil en liveforeførelse gi en annen opplevelse enn lydopptak av den samme fremførelsen. På albumet høres konvensjonell romdimensjonal inndeling, der melodiinstrumentene står i fokus og er plassert lengst fremme i lydbildet. For filmmusikken trenger ikke de ovenfor nevnte faktorene nødvendigvis være tilfelle.

Om musikkuttrykkets midtgrunn eller bakgrunn fylles av et akkordinstrument vil akkordene videre kunne ha makt til å bestemme om det man persiperer er vakkert eller ubehagelig. Siden det musikalske objektet persiperes av et subjekt må det av den grunn legges til at emosjoner knyttet til musikk i høyeste grad er knyttet til lytterens subjektive opplevelse av musikken. Hvilken mening lytteren legger i musikken den persiperer avhenger av en rekke parameter som for eksempel tidligere musikkreferanser, konteksten musikken oppleves i eller lytterens personlige estetiske smak. Opplevelsen av filmmusikk vil avhenge av personlige referanser. I en filmredigeringsprosess vil det derfor være aktuelt å være bevisst at oppfattelsen av musikk og sound kan divergere om lyden persiperes fra et objektivt, en utøvers eller fra en aktiv lytters ståsted (Moore, 2003 s. 6). For *Jazz & Fly Fishing* sin del vil det i en slik prosess være aktuelt å sette seg inn i ulike publikummers måter å persipere film og filmmusikk på. Avhengig av mediet det persiperes gjennom vil mottakeren av den kollektive sounden kunne oppleve uttrykket ulikt.

Ved å mikse musikk slik det er omtalt her ser man at det finnes en rik palett en musiker eller et band kan benytte seg av. I jazztradisjonen er denne formen for «orkestrering» ofte improvisert. Den er stadig tilstede i *Jazz & Fly Fishing* sin katalog, selv om ensemblet begrenser seg til fire instrumenter. Om en enkeltutøver er del av et ensemble vil den totale lydstrømmen (den kollektive sounden) utgjøre en særegen sound basert på de individuelle uttrykkene. På albumet *Slow Walking Water* høres ofte unisone temapresentasjoner i piano og gitar. Slik skapes en ny *klangfarge*, altså en ny tekstur i det disse lydene smelter sammen. Teksturen kan endres ved å variere hvilken oktav melodien det spilles i, eller at trommeslageren går fra å spille på en cymbal til en annen. De ulike instrumentalistenes og instrumentenes kvaliteter vil sammen modellere det totale lydbildets ensembleklang gjennom gjensidig påvirkning. Det å variere mellom

elektrisk eller akustisk piano vil derfor naturlig nok prege ensembleklangen. Slik vil bandet på ulike vis kunne variere klangfargen gjennom å variere enkeltinstrumentenes klangkvaliteter.

Innspillingsproblematikk

Litteratur om innspillingsproblematikk som ikke gjelder kunstmusikk, tar som regel for seg populærmusikk. Denne litteraturen vil likevel være aktuell da populærmusikkens studioutvikling overlapper med studioteknikker brukt ved jazzinnspillinger. På mange måter kan en si at innspilling av jazz befinner seg i et grenseland mellom innspilling av kunstmusikk og innspilling av populærmusikk. Jazzkonstellasjonenes besetning er ofte mer lik den man finner i populærmusikken, men der en pop- eller rockegruppe i studio søker å skape et eget sound og sonisk presentasjon, vil som nevnt jazzmusikerne søke å gjenskape utøvelsen i «*the perceived performance environment*». Det å spille inn jazz handler om å forflytte musikkutøvelsen fra dens tradisjonelle kontekst til noe materielt – fra liveforeførelse til innspilt objekt. Om det å materialisere et kunstnerisk uttrykk uttaler Stubø:

Stubø: når det gjelder studio er jo det alltid en vanskelig situasjon, fordi studiosituasjonen er jo alltid lada med forventninger, lada med et ønske om å prestere musikalsk, et ønske om å være god og så videre.

Studioprosessen er utfordrende på ulike nivå. De respektive bandmedlemmene skal sammen prestere som gruppe, men som enkeltmedlem skal man på et tilmålt tidsrom stå til ansvar for å levere så bra som mulig, i ofte uvante omgivelser. I tillegg til at studioet og studioopplevelsen kan være ny i seg selv, finner man i historien en rekke ulike innspillingsteknikker og fremgangsmåter fra studioteknikere og produsenters side. Resultatet av dette vil speile seg i ulike lyduttrykk som eksempelvis populærmusikkens Motown-sound eller jazzens ECM- eller Blue Note-sound. For Jazz & Fly Fishing sin del skiller album-soundet seg fra det soundet vi kan høre i filmmusikken. Noe av grunnen til at slike plateselskapers lyduttrykk kan sorteres etter sound kan også tenkes at ulike band og artister tiltrekkes og identifiserer seg med tidligere innspillinger hos de respektive studioene. Det kan også være legitimt å anta at ulike studio og plateselskaper er knyttet til bestemte musikkmiljø. Jazz & Fly Fishing sitt album *Slow Walking Water* ble spilt inn i Studio Epidemin. På studioets hjemmesider kan vi blant annet lese:

When building the studio, we focused on preserving the charm of the house, keeping as much as possible of the original details without compromising with the acoustics. The result is a bright and beautiful studio with a relaxed atmosphere that inspires you to perform at your very best (Studio Epidemin, 2017).

I tillegg opplyses det om at studioet har flere rom, men som kommentar til hovedrommet skrives det «The Main Room has great live acoustics and is excellent for all kinds of acoustic instruments like piano, drums, a string quartet or even a big band» (Studio Epidemin, 2017). Ut i fra dette, kombinert med studioets ansatte og de musikkutøvere som tidligere har benyttet seg av studioet forstår man at studioet primært tiltrekker seg musikere som ønsker å utøve (gjærne akustisk) kreativ virksomhet i en avslappet atmosfære.¹⁰

¹⁰ Mer om personene tilknyttet studiet finnes på Studio Epidemins hjemmesider. Hentet fra: <http://www.epidemin.se/?page_id=249> [Lesedato 04.05.2017]

Studioets elektroniske komponenter og arkitektoniske design bidrar til å påvirke resultatet av en produksjon. På et vis vil disse faktorene, i følge Zak, falle under ikke-musikalske problemstillinger innenfor komposisjonspraksisen (Zak, 2001, s. 97). Når en musiker eller en gruppe musikere skal reservere tid i et innspillingsstudio, vil studioets tidligere referanser ofte spille en avgjørende rolle. På lik linje som en akkord kan prege en låt, vil den totale lydstrømmen med de auditive karakteristika som definerer soundet prege et album. Zak hevder videre at rom og utstyr kan ha særegne personligheter som tilfører ulik klangfarge til innspilt lyd (Zak, 2001, s. 98). Videre vil, som kjent, musikkinstrumentenes og innspillingsrommenes unike romklang påvirke det som blir tatt opp i mikrofonene. Signalet som blir fanget opp vil deretter sendes videre gjennom ulike komponenter, som på sitt vis vil farge lyden.

Jazzimprovisasjon i bandsammenheng er en kreativ samhandling som ofte krever nonverbal kommunikasjon og en særskilt årvåkenhet. I et avsnitt om «erfaringsbasert intuisjon» skriver Bjørn Alterhaug dette om improvisasjon: «At man er årvåken, at alle sanser er virksomme for umiddelbart å fornemme hva som skjer i situasjonen, er vesentlig for å delta og bidra i en handlende gruppe» (Alterhaug, 2012, s. 168). På grunnlag av dette premiss forstås man at den enkeltes årvåkenhet, kunnskap og ferdigheter vil trenes ved å erfare en type situasjon flere ganger. For Jazz & Fly Fishing sin del handler improvisasjon om gruppesamhandling basert på en flat struktur. Det enkelte bandmedlem må være ekstremt årvåken overfor alt som foregår i løpet av framføringen. På denne måten vil de individuelle og kollektive kreftene i et team eller en samspillgruppe gis de beste muligheter til utfoldelse (Alterhaug, 2012, s. 173). Det fordrer samtidig en trygg og tillitsfull atmosfære for at improvisasjonspotensialet skal kunne utløses på best mulig måte (Alterhaug, 2012, s. 171). Her har Jazz & Fly Fishing gode forutsetninger, da de kjenner hverandre svært godt etter utallige netter i telt ute i naturen sammen. Om dette slår ut i kvaliteten på improvisasjonen vil være vanskelig å avgjøre. Det å skulle rangere god og dårlig improvisasjon byr på utfordringer, da smaken påvirkes av den subjektive lytters posisjon og bakgrunn. En lytter kan for eksempel ønske det trygge og familiære, mens en annen ønsker å bli utfordret og overrasket. Begge uttrykk kan samtidig være basert på både god og dårlig improvisasjon. Mange faktorer vil bidra til å påvirke improvisasjonsprosessen i en gruppesamhandling. Under innspilling vil studioerfaring tjene godt da utøveren, som nevnt, som regel må bruke hodetelefoner under innspillings situasjonen. Et resultat av dette vil være at det oppstår ulike *audioscapes*. Alan Williams definerer dette som «the phenomenon of simultaneous multiple aural experiences that result from the use of microphones, loudspeakers, and their cousin, headphones» (Williams, 2012 s. 113). I et studio oppstår det flere *soundscapes*, som kan defineres som summen av alle hørbare lyder innenfor et bestemt miljø (Williams, 2012, s. 113). Et slikt bestemt miljø vil i et studio eksempelvis være det avgrensede innspillingsrommet der musikerne er samlet. En tekniker i kontrollrommet får høre summen av alle enkeltlyder som blir tatt opp i innspillingsrommet, og denne summen av lyd kan fordeles i unike *audioscapes*, i form av hodetelefonmikser, til hver enkelt musiker. Det å spille inn musikk i studio vil på ulike måter føles annerledes for den respektive musiker, da lyden man mottar i hodetelefonene er styrt av teknikerens miks, samt at man er prisgitt hans/hennes estetiske sans og evne til å ta opp lyd. Det eksisterer derfor en rekke diskrepanser hva angår lytting i en studiosituasjon. Avviket mellom lyden i et innspillingsrom og den i kontrollrommet vil alltid gjøre seg gjeldende etter den er blitt mediert elektronisk. Bruken av hodetelefoner vil kunne definere musikerens opplevelse av innspillings situasjonen, da lyden i hodetelefonene kan tilpasses den respektive musiker og videre påvirke illusjonen av det reelle *audioscapet* (Williams, 2012, s. 117-118). Om lyden oppleves god eller dårlig kan dette stimulere musikerens i

positiv eller negativ forstand. For en trommeslager vil miksen i hodetelefonene før til at hun/han persiperer lyden fra en annen vinkel enn det trommeslageren er vant til. I en øvingssituasjon får man eksempelvis bare høre hvordan basstrommen låter fra den siden klubben treffer skinnen. Når så lyden av basstrommen blir tatt opp av en mikrofon og via miksebordet sendt tilbake gjennom hodetelefonene, får trommeslageren nå høre hvordan trommen låter for de som persiperer lyden i den retningen lyden beveger seg. Det samme vil gjelde for alle musikere som opplever at lyden kommer fra en annen retning enn den de er vant til. Derfor er det ikke utenkelig at lytting gjennom hodetelefoner kan utfordre prestasjonen til enkelte musikere. For den som spiller kontrabass vil det ikke være utenkelig at en uvant lyttesituasjon kan skape intonasjonsmessige utfordringer.

Det er ikke nødvendigvis slik at hodetelefonbruk må ha en negativ effekt. Nevnte trommesituasjon kan gi det resultatet at dersom opplevelsen er god kan dette fasilitere god erfaring og inspirere til gode prestasjoner. Williams trekker frem begrepet *hyperrealisme* om følelsen av at hodetelefoner kan bringe utøveren nærmere eget instrument (Williams, 2012, s. 214). Mikrofonen er i stand til å fange detaljer som anslag og respons i instrumentet musikeren til vanlig ikke legger merke til. Distansen mellom lydkilde og øret blir drastisk forminsknet. Når Joona eksempelvis spiller elektrisk piano er han vant til å høre høyttalerlyden fra avstand, men i hodetelefonene opplever han lyden på veldig nært hold. Dette gjelder til en viss grad for Stubøs elektriske gitar, men siden denne gitaren har en hul innside vil han kunne kjenne gitarkroppen resonere og vibrere i hendene. Hyperrealismen som oppstår ved hodetelefonbruk vil samtidig kunne bidra til at en opplever sine medmusikanter enda nærmere. Som jazzmusikere er Jazz & Fly Fishing i en samspillingsituasjon avhengig av å interagere godt med hverandre gjennom nonverbal kommunikasjon. I en improvisasjonssammenheng kommer denne til syne gjennom eksempelvis endring av lydtrykknivå og dynamikk, eller ved at akkompagnatørene responderer om solisten plutselig velger å spille svakt. Videre kan en trommeslager fange opp rytmiske figurer hos en annen musiker og implementere disse i sitt spill. For gitaristen eller bassisten sin del kan disse bende strenger eller spille ute av *pitch* for å kommunisere noe på dette viset. Om bandmedlemmene har visuell kontakt vil kroppsspråk og blick selvsagt være avgjørende. For en musiker som er vant til å være i studio vil hyperrealismen være svært fruktbar for samspillet innad i ensemblet.

Det er selvsagt mulig å spille inn musikk på egenhånd, slik Jazz & Fly Fishing gjør når de spiller inn filmmusikken. Det vil da være en komplisert affære å styre individuelle monitormikser. Det mest fordelaktige vil i så tilfelle være å spille inn musikk uten hodetelefoner og kun den naturlige lyden, altså med et felles soundscape. Likevel er det ikke alltid opplevelsen av selve innspillingen yter resultatet rettferdighet:

Stubø: vi hadde akkurat bare rigga opp instrumentene og så begynte vi bare å spille og så spilte vi i tjue minutter eller noe sånt. Og så etterpå sa vi sånn «ja, ja, okei, nå kan vi begynne på ordentlig, det var jo bare tull». Og det viste seg å være den beste, beste innspillinga, rett og slett.

Det å forevige improvisasjon vil kunne tjene på å bare la opptakeren gå. Stubø hevder Jazz & Fly Fishing er inspirert av det de har lest om Miles Davis sine produksjoner som *Bitches Brew* og *Live Evil*:

Stubø: Jeg har jo lest intervjuer og sånn med Dave Holland og John McLaughlin og de som var med på det. Jack DeJohnette på trommer og sånn, det er litt som de ante ikke om båndet gikk eller ikke, de bare satt og spilte i to uker eller noe sånt, ikke sant.

Slik blir også Jazz & Fly Fishing sin filmmusikk til, om enn i noe kortere tidsforløp. Når

det gjelder albumet *Slow Walking Water*, altså den musikken som tjener som konsertrepertoar, vil dette på en måte kunne gjenskapes: «Jazz improvisations, once recorded are treated like fixed musical works – collected, studied, learned, played over and over again» (Zak, 2001, s. 2). I en live-situasjon vil jazzfremførelsen følgelig variere fra gang til gang, men uttrykket og rammefaktorene for framførelsen er gitt. Når det gjelder filmmusikken vil denne oppstå i sanntid og foreviges i øyeblikket. Denne magien som oppstår i en slik situasjon vil sjelden kunne gjenskapes. Om man følger Zak sitt utsagn finner vi likevel at både konsertrepertoaret og filmmusikken blir *fixed musical works* etter å ha blitt innspilt. Det knyttes i tillegg utfordringer til selve prosessen ved det å utøve musikk. Om seriøse og ambisjonsrike musikere forteller Stubø i intervjuet at:

Stubø: Det tror jeg er gjennomgående, at de er for selvkritiske og selvreflekterende. Observerer seg selv for mye, og dermed reduserer sin egen tilstedeværelse i øyeblikket.

En studiosituasjon kommer sjelden uten en forventning om å prestere på et eller annet nivå. Om å spille inn musikk skriver Zak: «For records and films represent not a shriveling of aura, but rather, a transferal of aura. And it is this transferal that is at the heart of the poetic process in the technologically mediated arts» (Zak, 2001, s. 19). Det han betegner som *transferal of aura* «is often referred to by recordists simply as *magic*» (Zak, 2001, s. 20). I jazz finner man ofte denne magien i det underforståtte, nonverbale samspillet mellom musikere. Om samspill forteller Quincy Jones: «waiting for those special moments, trying to produce magic from a chemistry between people» (Zak, 2001, s. 20). På mange måter kan man si at magien kan oppstå når musikerne og de andre involverte i studioprosessen makter å fange noe større enn musikken i seg selv. Målet kan eksempelvis være å gjenskape en stemning fra øvingsrommet eller at musikerne får fram nyanser i samspillet som enda ikke er hørt. Selv om dette bare inntreffer tidvis i jazz og fluefiske er det kanskje dette som gjør det verdt å streve for: «You only get small glimpses of magic. And that's the beauty of it (Jazz & Fly Fishing, 2009, 2:38).

Slow Walking Water

Albumet *Slow Walking Water* utgitt i mai 2011 ble, foruten to spor, spilt inn 20-22. mars, 2010 i Studio Epidemin, Göteborg med Johannes Lundberg som tekniker. De to resterende sporene ble spilt inn i Studio BII, Göteborg i oktober samme år av Jazz & Fly Fishing. Albumet ble mikset av Mikko Raita i Studio Kekkonen, Helsinki og mastret av Svante Forsbäck hos Chartmakers i Helsinki. I følge gitarist Stubø kom ideen til albumtittelen fra en humoristisk video som viste noen som hadde misforstått teksten til Deep Purples kjente låt «Smoke on the Water», og i stedet sunget «Slow walking Walter, the fire engine guy» (Stubø, telefonsamtale, 14. januar 2017). Denne videoen hadde kommet opp som tema på en tur, og videre resultert i at ett av bandmedlemmene hadde kommet opp med ordene «slow walking water». De resterende bandmedlemmene syntes denne ordsamlingen visualiserte fine bilder, da det både kunne referere til jazzmusikk gjennom «walking» isolert sett, men samtidig allegorisk gjenspeile en sakteflytende elv gjennom hele ordsamlingen sett under ett.

Instrumenteringen på *Slow Walking Water* består som ventet av trommer, bass, tangentinstrumenter og gitar, foruten ett spor hvor trommeslager Hamrå spiller trompet. Når det gjelder Hamrå sitt trommesett består dette i utgangspunktet av stortromme, skarptromme, to tomtommer, ride-cymbal og hi-hat, men på enkelte spor som eksempelvis «Attrapp» kan andre perkussive lyder høres. Hamrå eksperimenterer ofte

med ulike perkusjonslyder der han eksempelvis spiller trommer med en cymbal liggende på skarptrommen eller en tam. På albumet *Slow Walking Water* spiller Tapani konsekvent kontrabass, selv om man i filmene kan høre elektrisk bass på en rekke av kuttene. Når det gjelder tangentene kan man både høre akustisk og elektrisk piano. De elektriske pianoene Joonas benytter er *Wurlitzer* og *Fender Rhodes*. De to elektriske pianoene kan det være vanskelig å skille fra hverandre, særlig når Joonas manipulerer lyden ved bruk av effekter som overdrive, romklang og delay. På sporet «Kiruna» kan lytteren høre både akustisk og elektrisk piano spilt samtidig, gjort mulig ved at klaverene ble stilt opp i nitti graders vinkel. Det er utfordrende å finne ett spor på albumet som representerer dets helhet, men åpningssporet «Something» tegner et helhetlig bilde av de lydlige karakteristika.

«Something» [03:35]

Sammen med avslutningssporet «Last Station» er dette et av to spor på *Slow Walking Water* skrevet av trommeslager Hamrås. På et vis vil en kunne si at Hamrås låter omkranser albumet. Karakteristisk for begge er at de er avbalanserte, rolige og stemningsfulle låter. «Something» åpner med at tonene F4, G4, A4 og H4 anslås samtidig på elektrisk piano. Akkorden *fades* gradvis inn og ut over et tidsforløp på fire sekunder. Dette skjer enten ved hjelp av en volumpedal¹¹ eller ved bruk av volumpotmeteret på elektrisk piano. Lyden er manipulert ved hjelp av effekter som *reverb* og *båndekko*, noe som gir lytteren et frampek på hva slags lydbilde som venter i dette sporet. Det er uvisst om båndekko-effekten faktisk skapes av en genuin båndekko-maskin eller om det er en etterligning i effektpedalformat. Det kan i tillegg høres ut som det er lagt til en svak *chorus*-effekt. Dette er som regel en modulasjonseffekt i pedalformat som, i tillegg til originalsignalet, legger til en eller flere kopier av seg selv. Disse kopiene er gjerne enten tids- eller tonehøydemodulerte. Om denne kopien er tonehøydemodulert vil en oppleve en dissonans i instrumentets lyd. Denne dissonansen kan også skapes av en båndekko-maskin eller effekt som etterligner denne typen ekko. Dette fordi «båndet» kan være slitt eller ikke gå i korrekt hastighet. Interessant er det at en i starten kan høre en svak støy i tillegg til lyden av det elektriske pianoet. Dette gjør at introen til albumet preges av en noe *retro*- og *vintage*-inspirert karakter. Om dette er bevisst utført eller ikke vites ikke, men det setter utvilsomt en stemning for hva som venter lytteren.

Der akkorden stilner (0:05.50) settes det inn en trommegroove. Hva tempo angår kan det diskuteres hvorvidt låten er skrevet i 60-61 slag per minutt eller 120-122 slag per minutt med en *halftime-feel*. Halftime oppnås når det spilles i «et halvt tempo» med den originale pulsen. I dette tilfellet vil *backbeat*-rytmen, her markert ved skarptrommeslaget, falle på det tredje slaget i en 4/4-takt og ikke på det andre og fjerde. Min første betraktning var at førstnevnte tempoanmerkning ligger låten nærmest, men etter å ha lyttet grundigere til låten finner jeg at periodeinndelingen blir klarere og mer oversiktlig ved å anvende sist nevnte tempoanmerkning. Den nevnte trommegrooven vil da være en totakters intro som innehar den funksjonen at den markerer tempo før bass og piano kommer inn. Underdelingen er en strengt åttendelsunderdeling.¹² Det estetiske ved trommelyden er ikke ulikt det vi forventer å

¹¹ Lydtrykknivåkontroll i pedalformat. Med foten kan utøveren kontrollere hvor mye av signalet som slipper gjennom.

¹² Normalt er åttendelene like lange, men i jazzmusikk er swingunderdeling vanlig. Dette noteres gjerne ved at de to første åttendelene i en åttendelstriol er bundet sammen.

høre på en jazzinnspilling. Samtlige av trommene er stemt høyt og *ride-cymbaler* dominerer lydbildet. Skarptrommen fortoner seg iørefallende og markerer seg godt i lydbildet. Hva trommenes plassering i miksens romlige kontekst angår virker trommesettet å være plassert sentralt, med den ene ride-cymbalen plassert noe til venstre. En hører i tillegg en moderat bruk av tillagt romklang. Kontrabassen er sentralt plassert og oppleves plassert noe over trommesettet, men den gir likevel et solid fundament til de øvrige instrumentene. Samtidig er både gitar og piano nokså sentralt plassert, men førstnevnte virker å være panorert en anelse til høyre, mens det for pianoets del virker å være motsatt. Et av de mest karakteristiske auditive elementene ved dette sporet er kontrasten mellom den veldig bløte el-pianolyden og den tørre gitarlyden. I tillegg til å virke noe forvrengt er el-pianolyden ganske sterkt påvirket av ekko og romklang. Gitar-soundet fremtoner nakent med kun noe tillagt romklang.

Hva form angår er denne asymmetrisk. Om en teller takter i et tempo hvor fjerdedelene er nærliggende 120 slag per minutt telles først en to takters trommeintro før det videre følger perioder på henholdsvis 19, 22, 19, 22 og 15 takter. Første periode spilles uten gitar og uten en tydelig melodipresentasjon. Fra andre periode inntretr gitaren og spiller melodi unisont med piano, og skaper på dette viset en særegen klangfarge. Melodien er stort sett bygd opp av hel- og halvnoter, og baserer seg i stor grad på akkordtonene. Dette kan være noe av grunnen til at en aner konturene av en melodi allerede i første periode, da topptonene i pianoets *akkordvoicing*¹³ henter til melodien. Akkordene framstår som moderne og mettede, uten å ha særlig tung forankring i de klassiske II-V-I-progresjoner en kjenner fra tradisjonell jazz. I tredje periode finner en at gitaren nå står noe mer alene, uten at pianoet konsekvent ledsager melodien. Dette videreføres i de to siste periodene. Låten avsluttes ved at siste melodioppgang ritarderes, og avslutningsakkorden treffer på eneren i den femtende takta i siste periode. Formmessig vil ikke dette sporet være representativt for albumet som helhet, da den baseres på asymmetriske perioder og ikke har en tradisjonell oppbygning med «temapresentasjon – improvisasjonsdel – temapresentasjon», men beskriver likevel noe av *Slow Walking Water* sitt sound. Et annet aspekt ved dette sporet er at det i tillegg ikke inneholder noe tradisjonelt soloparti.

Låten har en leken utvikling gjennom hele sporet. Den tidligere nevnte trommegrooven er på ingen måte noen låst groove med skarptrommemarkering på andre og fjerde firedel i takten, men snarere en dynamisk strøm av slag som i stor grad baserer seg på åttendelsunderdelinger. I andre halvdel av låten utvikler trommespillet seg ved noe mer intensitet og sterkere spill. Særlig mot slutten hører en ingen tydelig *beat* og trommene fungerer like mye som en strøm av lyd, enn som bandets viktigste holder av *time*. Dette vil på ingen måte si at timen flyter ut, da det oppleves at pulsen til stadighet ligger kollektivt intakt hos de fire musikerne. Det er i hovedsak bassen som med størst tyngde markerer enerne i takten, men basspillet bidrar i tillegg til å skape bevegelse ved å spille enkelte *fills* før det legges basstone på betonte slag. Den nevnte lekenheten kommer ofte til syne i trommespillet. Fra 2:57 hører man i omkring fire sekunder en lek med sambaunderdeling, et innfall som tilsynelatende kom ut av ingenting. Her virker tempoet å skli noe ut, men pulsen virker til stadighet å ligge intakt. I tillegg kan en legge merke til de karakteristiske *bendingene* Stubø gjør ved eksempelvis 2:46. Her slår han an tonen i allerede bendt posisjon hvorpå han deretter senker tonehøyden noe før han bender den opp igjen. Denne teknikken bidrar utvilsomt til å gi

¹³ En *voicing* vil si den rekkefølgen akkordtonene i en akkord er sammensatt. En utøver kan eksempelvis velge å legge grunntonen øverst i en akkord.

dette sporet et tydelig særpreg. Et annet karakteristisk auditivt elementet ved dette sporet er kontrasten mellom den veldig våte pianolyden og den tørre gitarlyden. Fra andre melodigjennomgang legges det merke til at lyden av el-pianoet moduleres ved at Joonas justerer effektpedalene. Mot slutten av låten hører en i tillegg at el-pianolyden er noe forvrengt. Hva spillestil angår hører man at gitarist Stubø som regel spiller melodien med en enkelt tone, selv om det idiomatisk sett er mulig å spille flere toner på en gang og *voice* ut tonene til egnet akkordunderlag. Trommespillet preges av utpreget cymbalbruk, og mot avslutningen fungerer det like mye som et bakgrunnsteppe av lyd enn som en timeholder.

Øvrige albumspor og oppsummering

Albumets andre spor «Hatch» (J. Toivanen) gir lytteren øyeblikkelig assosiasjoner til latin-musikk og New York på 1960-tallet. Instrumenteringen er trommer, kontrabass, piano og gitar. Låtens A-del er bygget opp av et pianoriff bestående av betonte akkorder på eneren og toeren, samt en utholdt akkord på treerens og. I tillegg til piano spiller også kontrabass et nokså statisk riff bestående av toner på eneren, toerens og, samt en kortere tone på fireren. B-delen bryter opp denne statiske rytmen med enkelte stopp, variasjoner av akkordstøt. I kontrabass markeres her kun eneren og toerens og. Trommespillet er løssluppent, men stødig med svært drivende åttendelsunderdelinger i cymbaler. Denne stødigheten blir i starten markert med lukket hi-hat på «to og fire». Etter *headen* går låten over i et kontrabass-kor som åpner som et kort riff med en lang glissando. Dette riffet er basert på A-delen. Bass-koret utvikler seg raskt og går over i piano-kor som starter nokså «oppe» hva intensitet angår. Videre oppleves en nokså flat dynamikk før temaet reintroduseres til slutt. Det hele avsluttes med en uforløst akkord. Når det gjelder *feel* ville enkelte karakterisert låten som både *bluesy* og *lounge*-aktig. En hører tydelige assosiasjoner til 1960-tallets estetikk, og om det ble spilt noe raskere kuten låten i stor grad kunne sies å være inspirert av spor som Herbie Hancocks «Cantaloupe Island». Musikken både *groover* og oppleves *laid-back*. Lytteren får ikke følelsen av at musikerne her har dårlig tid. Låten er delvis ostinatbasert og det tonale senteret flytter ikke på seg i særlig stor grad. Dette gir låten et modalpreg. Likevel hører man, særlig i gitar, et tydelig bluespreget tonespråk som forsterkes ved teknikken der gitarstrengene bendes.

Den bluesaktige feelen videreføres i «Lahppoluobbal» (H. Stubø). Låten åpner med at gitar spiller solo med *slide* på lyse strenger. Etter litt over tjue sekunder med slidegitar trer marsj-lignende trommer, kontrabass og piano inn. På dette sporet spiller Joonas el-piano og musikken er igjen ostinatbasert, med en forslagsakkord etterfulgt av en lang utholdt akkord på «eneren». Bass spiller et rytmisk motiv på en tone. Temaet spilles av gitar (nå uten slide) og spilles over det samme motivet i komp. Det repetitive temaet er nokså rytmisk og baserer seg i stor grad på «off-slag». Melodisk finner en betydelig bruk av kvartsprang og store intervaller. Temaet gjentas før det tonale senteret flyttes, samt at det en hører tematisk variasjon. Fra head går det videre i gitarkor hvor noe av tematikken fra temaet videreføres, stadig med et komp som vamber i samme tonale senter. Det hele oppleves noe statisk fram til det løser seg opp på 2:36. Her brytes det statiske kompet og etterfølges av et *stikk* bestående av en rekke «fine» og iørefallende akkorder. Gitarimprovisasjonen utvikler seg fra å være modalbasert til å bli mer melodios og basert på det harmoniske forløpet. Etter dette tones det hele ned igjen til kun vamping på en akkord. Slidegitaren fra introen gjenintroduseres og idéene fra åpningen hentes inn igjen. Hva sound angår er det verdt å merke seg at det hele går fra å oppleves som ganske tett og nære, til at man etter koret opplever en liten distanse.

Dette skyldes delvis at lyden av el-piano blir manipulert av delay og romklang. Klangen får det hele til å virke litt distansert. I outroen, som synes å være nokså fritt improvisert, hører en lys slidegitar, akkorder i lyst leie på el-piano, samt perkussive lyder fra kontrabass og trommer. Gradvis trekker ett og ett instrument seg unna til en kun står igjen med slidegitar, slik som det hele startet.

I sporet «All Lights On» (J. Toivanen) forlater man blueslandskapet fra de to foregående sporene. Låten introduseres med en kort improvisasjon i solo el-piano hvor lyden i stor grad manipuleres av delay og romklang. Romklangtiden er lang, men effekten er ikke så sterk at en opplever markant stor avstand mellom utøver og lytter. Soundscapet oppleves nokså nært. Etter omlag ett minutt fades trommer og bass inn i en åpen, men groovy vamp. Gitar inntreer først i det headet (A-del) settes inn. Dette spilles unisont med piano, og kjennetegnes ved at det baserer seg på «sære» intervaller, samt sin rytmiske karakter. Dette temaet etterfølges av en B-del, som kun er en rytmisk figur på en septimakkord i dur. Denne følges av alle foruten Hamrå, som her får anledning til å spille fritt under det rytmiske motivet. Det hele oppleves «rocka» og lydtryknivået er høyt. Foruten introen med improvisasjonen i solopiano, samt det frie trommespillet på slutten finner man ikke noe kor i denne låten. Sporet består kun av «Intro – A-del – B-del», og avsluttes brått før det nærmest går *attacca* over i neste spor.

«Attrapp» (H. Stubø) starter like brått som forrige spor slutter. Igjen spilles head av unison gitar og el-piano, men pianoet er her lagt en oktav lavere enn gitar, noe som skaper en annen klangfarge enn de tidligere nevnte eksemplene. Temaet høres noe likt ut som det forrige sporet der det framstår rytmisk basert, og ikke særlig sangbart. Kontrabass spiller rytmisk og nesten utelukkende på grunntone. Trommegrooven er svært kreativ, med heftige perkussive underdelinger. En legger særlig merke til at Hamrå her har plassert en cymbal på et av trommeskinnene. Denne må være plassert på en av tammene, da skarptrommen stadig høres. Låten har en enkel ABA-form der B-delen er en trommesolo, som kun er akkompagnert av at gitar rytmisk slår an strengene ovenfor halssadel eller nedenfor stolsadel. Denne teknikken skaper en karakteristisk og perkussiv effekt. Trommene spiller i time gjennom hele koret. Låten avsluttes med en lang unison oppgang.

«Czech Nymph» (J. Toivanen) er en uptempo låt i 6/8-takt med swingåttendeler. Tittelen er oppkalt etter en type tunge nymfer (synkende fluer) som fiskes i stri strøm, og i bandets utgitte DVD forklares det at låtskriver Joonas vokste opp med og behersker denne type fiske meget godt (Luukkainen 2012). I dette spores velges el-piano vekk til fordel for akustisk piano. I likhet med foregående spor er også dette en ostinatbasert låt, men karakteren oppleves ikke like statisk. Dette kan ha sammenheng med at melodistemmen i headet her er noe mer melodøs. A-delen spilles kun av gitar, men man hører stadig at piano, gjennom en form for *call & response*, svarer melodistemmen med aksentuerte akkordvoicinger. I B-delen høres unison gitar og piano og fra denne går det rett over i gitarkor. Under gitarkoret høres det svakt i bakgrunnen at Stubø synger det han spiller. Denne teknikken kan blitt internalisert gjennom hans fortid på Jazzlinja i Trondheim, hvor det å synge *stemmer* for å trene gehør og transkripsjon er en kjent teknikk. Koret åpner nokså behersket, men med god flyt og en gradvis økende intensitet. Ved utgangen av koret settes det inn et nokså raskt motiv unisont mellom gitar, kontrabass og piano. Trommene markerer her kun pulsen i lukket hi-hat. Som avslutning på låten blir headet repetert en gang før motivet som avsluttet koret gjentas, og med det markerer låtens endelige slutt.

Sporet «Fly» (F. Hamrå, J. Toivanen, H. Stubø) åpner som en duett mellom trompet og gitar. Det første som bemerkes er det nye klangbildet som møter lytteren. Klangidealet og romfølelsen er her endret til noe som oppleves større, samtidig som at

man som lytter hører instrumentene veldig tett og nært. Dette kan ha flere årsaker. En årsak kan være at bandet bevisst ønsket et annerledes sound, men den plausible årsaken er at dette sporet er et utdrag av et 25 minutter langt strekk fra en filmmusikk-session (Stubø, telefonsamtale, 14. januar 2017). At soundscapet her skiller seg fra de øvrige sporene henger sammen med at lyden er spilt inn i et annet fysisk rom. Sporet i seg selv virker som en bro mellom albumet og filmmusikken, både ved dets improviserte karakter, samt det faktum at det er det eneste kuttet fra en filmmusikk-session som har fått innpass på albumet. Med tanke på bruken av romklang, lydkarakteristika og estetikk kan man her ane assosiasjoner til det som gjerne blir omtalt som nordisk jazz eller den estetikken de fleste i Norden assosierer ECMs utgivelser med. Trompetens klangkvaliteter likner de man kan høre hos som musikere som Mathias Eick og Arve Henriksen. I åpningen kan samspillet mellom gitar og trompet kategoriseres som en form for call & response. Etter omlag tretti sekunder introduseres el-piano med gjentatte avdempede clusterakkorder, hvor lyden i stor grad er tillagt delay og romklang. Selve instrumentets soniske karakter oppleves her som noe penere, i motsetning til de tidligere sporene hvor el-pianoet har tendert mot et noe forvrengt og råere lyduttrykk. El-piano er her panorert veldig langt til venstre, gitar delvis til høyre, mens trompeten er sentrert i midten. Dette bidrar til å gjøre trompeten til sporets hovedattraksjon og bærende instrument.

I tillegg til å være en låttittel er «Parmaceene Belle» (H. Stubø) navnet på et klassisk våtfluemønster. Denne fiskefluen blir, sammen med flere andre lignende våtfluer, betegnet som «fancy flies» av historikere. Disse fluene er vakre, eksotiske og godt «dressede» kreasjoner, altså svært pyntede fluer bundet med en rekke ulike fluebindematerialer. Fluer som Parmacheene Belle hadde, med sine hvite og knall røde vinger og gul- eller gulfargede kropp, ikke til hensikt å imitere noe spesielt insekt – kun ment å lokke ørreten til hugg (Law, 2015, s. 99). Formen til balladen «Parmacheene Belle» er en slags AAB der de første A-delene blir spilt som trio med trommer, kontrabass og melodi i gitar. El-piano blir introdusert i B-delen, og igjen hører man at lyden av el-pianoet er ikledd effekter som delay og romklang. Hele låten spilles med et behersket og lavmælt lydtrykknivå, selv om el-pianoet høres noe forvrengt ut når tangentene anslås med et hardere anslag. Etter headet får lytteren høre et kort og melodidøst kontrabass-kor. I gitarakkompagnementet under koret hører man at Stubø har rullet ned volumkontrollen som sender det elektriske signalet videre til gitarforsterkeren. Resultatet av dette er at man kun hører den akustiske lyden av studiomikrofonen som er rettet mot gitarens kropp. Etter basskoret etterfølges et gitarkor der det både utvises stor ro og teknisk overskudd. Låten har tidligere blitt omtalt som en *pop-folk*-melodi, noe som til dels kan forsvares ved at tonespråket både er pent, lyrisk og sangbart. Samtidig er det få karaktertrekk som i nevneverdig grad minner om norsk folkemusikk, annet enn formen og det melodidøse preget. På ett vis kan uttrykket i låten minne om den estetikken man eksempelvis hører i Tord Gustavsen sin låt «Graceful Touch», og låten vil slik kunne assosieres til den nevnte oppfatningen av ECM. Samtidig kan det formmessige og den *folk*-pregede melodien på et vis assosieres med flere av utgivelsene til plateselskapet Kirkelig Kulturverksted. Til tross for bruken av elektronikk i form av el-piano oppleves dette sporet som svært organisk og umanipulert, da bruken av effekter er svært smakfull og raffinert.

Tittelsporet «Slow Walking Water» byr på 40 sekunder med trolig improvisert slidegitar, og er et av få kutt som også har blitt brukt som filmmusikk. Soundet setter landskapstegnende spor, da det på mange måter kan assosieres til Midtvesten i USA. Harmonisk er kuttet tydelig forankret i en D-moll-pentaton skala. Det blir spilt på en akustisk gitar og den laveste strengen på gitaren er stemt ned fra en «E2» til en «D2».

Det er utfordrende å bestemme om de øvrige strengene er stemt om eller ikke. I blues- og slidegitar-tradisjonen er det ikke uvanlig å stemme om gitaren til andre stemninger enn den klassiske EADGHE (fra mørkeste til lyseste streng på en ordinær gitar). Andre stemninger, slik som eksempelvis de ofte brukte DADGAD eller DADF#AD (som gir en åpen D-dur-akkord), gjør det mulig å få fram andre klangfarger og uttrykk. Trolig er det her kun den laveste strengen som har blitt stemt om. Stubø har selv uttalt at han liker å holde gitaren i normal stemming når han spiller slidegitar, siden overtonene i gitaren da «kolliderer» og at denne estetikken tiltaler ham (Stubø, telefonsamtale, 14. januar 2017). Når spennet og frekvensen på de ulike strengene endres vil overtonene, som sammen med den enkelte strengs grunntone, føre til et nytt og annerledes sound i gitaren.

«Kiruna» (J. Toivanen) byr på en helt annen karakter med en svært spennende og intrikat groove. I en bloggpost fra utgangen av 2009 skrev Joonas dette om sporet:

I've just finished a new tune in 12/8, called Kiruna Grand Central (a strange incident happened to me once at the Kiruna Station in Northern Sweden. Fredrik will possibly write about it later on the blog.). Anyway, it will be nice to hear our drummer Fredrik getting crazy on that tune. The problem is that he only can count to nine, which might cause some strange grooves. (Jazz & Fly Fishing, 2009)

Selv karakteriserer Joonas takten som en 12/8-takt, men en 4/4-takt i omlag 124 slag per minutt med triolunderdeling vil også være en naturlig inndeling. Låten introduseres av et gjentakende, støtbasert ostinat i el-piano som varer i to takter før kontrabass settes inn. Temaet i A-delen spilles av gitar og er basert på utholdte halvnoter. I B-delen brytes grooven fra A-delen og man hører her en melodi spilt unisont av både gitar, el-piano og kontrabass. Interessant ved dette sporet er at bandet går over til å spille en samba-inspirert groove i kor-delen. Til nå har Joonas spilt el-piano, men her spilles koret på akustisk piano, noe som blir gjort mulig ved at pianoet og el-pianoet er stilt opp i nitti graders vinkel. Historien viser at jazzrock nærmer seg rockens estetikk ved at innspillingene fokuserer på en bestemt sonisk presentasjon. Joonas sitt valg kan her være sonisk betinget, men det kan likevel være at Joonas foretrekker den responsen det akustiske pianoet gir. Samtidig er Joonas, som tidligere nevnt, svært godt kjent med det akustiske pianoet gjennom sine solo- og trioprosjekter. En kan spekulere i om pianosoloen har blitt lagt på i ettertid gjennom *overdubbing*, men sannsynligheten for dette er liten, da Joonas fint skal kunne beherske spill på begge instrumenter samtidig. Ut av koret spilles det en B-del unisont i gitar, kontrabass og piano, i motsetning til første B-del hvor Joonas spilte el-piano. Låten ender på en utholdt og uforløst akkord etter én repetisjon. Deretter går låten tilnærmet *attacca* inn i «Nothing» (F. Hamrø, J. Toivanen, T. Toivanen, H. Stubø), hvis estetikk skiller seg en god del fra de øvrige sporene på albumet. Sporet åpner med streite crescendo-sekstendeler i to fjerdedeler på skarptromme og gulvstam. Pulsene befinner seg omkring 65 slag per minutt og det spilles i en *halftime*-feel. «Nothing» har tidligere blitt karakterisert som en «flat out rocker», noe som absolutt kan understrekes (Dupont, 2012, s. 176). I intervjuet fortalte Stubø at «Nothing» er helt improvisert. Sporet har klare referanser til syttitallets rockemusikk, noe lytteren kan ane basert på sporets energi og intensitet. Rock kan i seg selv assosieres med en rekke følelser og betraktes gjerne som et historisk symbol for opprør og klassekamp, men den kan like gjerne symbolisere kampen for å ha det moro (Kassabian, 2001, s. 66). Låten preges av å uttrykke uforløst energi, noe som gjenspeiles i lydtrykknivået. Hva sound angår hører man at den skiller seg fra rocken ved den tørre gitarlyden, samt at Joonas spiller akustisk piano. Riktignok anslås gitarstrengene veldig hardt og i pianoet høres dype oktaver i venstrehånd i tillegg til de

fyldige akkordene. Selve låten baserer seg på enkel groove der Hamrå spiller mye cymbaler og ofte enkel skarptromme på «2 og 4», samtidig som en rytmisk og kreativ lekenhet stadig skinner gjennom. Akkordstrukturen er nokså sparsommelig og styres i stor grad av kontrabass og piano. Den improviserte gitarstemmen utvikler seg til å bli en form for tema, mye basert på bendinger og moll-pentaton skala. I sporets siste minutt trer gitaren noe tilbake og gir rom til et pianokor. Etter en stund fades hele låten ut, uten at lytteren får vite om kuttet er ferdig eller ikke. Sporet oppleves som et opprør der det løsriver seg fra konvensjoner og gitte rammer, samt at det står i kontrast til de øvrige sporene som operer innenfor nokså trygge rammer. Et slikt spor kan ikke sies å representere normen for en jazzutgivelse, men ved sin tilstedeværelse symboliserer «Nothing» på mange måter Jazz & Fly Fishing sin diversitet, samt at det synliggjør potensialet i bandets improviserte musikk.

Albumets siste spor er en ballade som både er vemodig og vakker. «Last Station» (F. Hamrå) åpner med en kort pianointro på akustisk piano, hvor lyden oppleves som nær og med mye romklang. Etter introen lister trommer og kontrabass seg frem med svake fjerdedeler i cymbaler og orgelpunkt i bass. Melodien er basert på halvnoter og spilles av unison gitar og piano. I B-delen løser det statiske akkompagnementet seg opp og skaper større harmonisk bevegelse. Omlag 2 minutter ut i låten høres det som kan være et klokkespill eller eventuelt et «toy piano», og dette blir antakelig spilt av Joonas som her spiller temaet på både dette instrumentet og piano. I kor-delen høres kollektiv improvisasjon der piano og kontrabass improviserer simultant. Pianoet, med sitt lysere register, fanger mye oppmerksomhet, men lavere i registeret høres et interessant og smakfullt basspill. Med sin frie tilnærming oppleves det som at brødrene lytter og spiller på hverandres idéer, for slik å spille hverandre gode. Under hele koret høres et trygt trommespill med bruk av mye cymbaler. Gitaren er fraværende under kor-delen. Det hele gir igjen klare referanser til eksempelvis Tord Gustavsen og andre pianotrio-utgivelser på plateselskapet ECM. Det vil heller ikke være utenkelig å trekke linjer til pianister som Bill Evans. Kor-delen stiger langsomt og behagelig i intensitet og lydtrykknivå. Etter kor-delen reintrodueres temaet en gang, før piano spiller en A-del alene. På siste B-del synges melodilinjen av samtlige medlemmer, samtidig som det akkompagneres av piano, kontrabass og trommer. Det hele føres inn i en crescendo som avsluttes kraftig på den siste akkorden i temaet.

En rask oppsummering forteller at hele albumet er instrumentalt, med unntak av siste B-del på avslutningssporet. Videre høres konvensjonelle jazzinstrumenter som jazzgitar, elektrisk- og akustisk piano, kontrabass og slagverk, samt et lite innslag av det som trolig er et «toy piano». Verdt å legge merke til ved denne utgivelsen er at låtene i en jazzkontekst har bemerkelsesverdig kort varighet. Gjennomsnittslengden for sporene er tilnærmet 3 minutter og 19 sekunder, der halvparten av sporene (spor 1, 4, 6, 8, 10 og 11) har en lengde på mellom tre og fire minutter. Denne lengden finner man som oftest i populærmusikken, da tradisjonell singellengde gjør seg tilgjengelig for spill på radio. Tre av sporene har enda kortere varighet (spor 5, 7 og 9) hvorav det korteste, tittelsporet «Slow Walking Water», kun har en lengde på 40 sekunder. Med sine korte lengder oppleves disse som brudd eller overganger mellom andre spor på albumet. Det er flere av låtene som ikke inneholder noen kordel, samt at det er få av låtene som huser flere solister enn en. Dette forteller Stubø er fordi medlemmene tidligere har opplevd å ta del i album med for mange og for lange låter (Stubø, telefonsamtale, 14. januar 2017). Likevel finner man at en rekke av låtene formmessig faller inn under den klassiske jazzkonvensjonen med temapresentasjon (head), en improvisasjonsdel (kor) og en gjentakelse av temaet (head). Videre kan gitaren anses som den største bæreren av melodi på albumet, selv om gitar og piano svært ofte spiller temaer unisont. Selve låtene

varierer i stil og låttitlene virker å være hentet fra opplevelser eller kunne relateres til fluefiske. Om estetikken forteller Stubø at de ønsket at musikken skulle være «catchy» og tilgjengelig slik at folk skulle ha lyst til å høre den (Stubø, telefonsamtale, 14. januar 2017). Dette kan ha en sammenheng med at en stor andel av gruppens målgruppe er fluefiskere, og ikke det man antar utgjør det gjennomsnittlige jazzpublikumet. Når det gjelder soundet vil jeg henvise til det som ble skrevet om sporet «Something», da dette kan sies å representere en helhetlig lydkaraktistikk. Lydbildet er åpent, men låter samtidig nært. Soundscapet og romfølelsen gir inntrykk av at lytteren persiperer bandet forfra. Albumet veksler mellom våt og tørr lyd, særlig ved at det veksles mellom akustisk og elektrisk piano. Som nevnt blir det som regel benyttet effekter som delay og romklang til lyden av det elektriske pianoet. Produksjonen har gjort god nytte av den laterale bredden i rommet og man finner ofte at eksempelvis piano er panorert godt ut til siden, uten at dette gjøres for ekstremt. Bandet låter kompakt og samlet, samt at soundet gir inntrykk av at de spiller sammen i et mindre rom eller på en mindre scene. Sporene «Czech Nymph» og «Slow Walking Water» har blitt spilt inn i et annet studio, men bærer likevel med seg samme estetik. I førstnevnte oppleves likevel lydbildet noe mindre ryddig enn de øvrige sporene. Estetisk antas soundet fra jazzinnspillinger fra sent nittensekstital, og særlig Miles Davis sine produksjoner å ha vært inspirasjonen. Dette inntrykket forsterkes gjennom bruken av el-piano. Flere av låtene har i tillegg en groove som kan minne om de man eksempelvis kan høre i Wayne Shorter og Herbie Hancock sine innspillinger fra sent nittenseksti- og tidlig nittensyttital. Når det gjelder broer mellom konsertrepertoaret og filmmusikken finner man at sporene «Slow Walking Water» og «Fly» har blitt brukt begge steder. Filmmusikken vil bli ytterligere diskutert i neste kapittel.

Filmmusikk og aktuelle filmproduksjoner

Bruken av musikk til film

Filmmusikken har sin opprinnelse i musikk til teater, revy og andre former for skuespill, og dette avsnittet vil ta for seg utviklingens store trekk sett fra et vestlig kulturperspektiv. De første filmene som ble ledsaget av musikk var enkle stumfilmer fra slutten av 1800-tallet. Musikken ble gjerne spilt av en pianist og repertoaret kunne variere fra klassiske stykker til populære slagere eller improvisert musikk (Nergaard, 2019). Etter hvert som populariteten til både filmene og musikken økte ble produksjonenes omfang større. Rundt 1910 begynte de større filmselskapene å supplere filmene sine med *cue sheets*, eller såkalte «stikkordslister» hvis hensikt var å diktere passende musikk til filmens scener (Larsen, 2013, s. 30). Med lydfilmens inntog rundt 1930 var stumfilmens dager talte og filmenes musikkakkompagnement fikk nå en ny rolle hvor *underlagsmusikk* ble et hyppig brukt virkemiddel. For de store produksjonene ble etter hvert også spesialkomponert musikk normen. Man gikk bort i fra å bruke collager av forskjellige komponisters musikk til å skrive helt egen musikk til filmproduksjonene. Når det gjelder Jazz & Fly Fishing er konseptet ved spesialkomponert musikk interessant. Bandets musikk er først og fremst «komponert» i sanntid, gjennom improvisasjon. Den er i tillegg alltid spilt inn med den hensikten å skulle benyttes sammen med filmene, men denne musikken er skapt generelt til filmene og ikke spesielt til enkeltfilmer. I Hollywoods gullalder ble det brukt svært mye musikk, og denne skulle gjerne indikere og underbygge karakterenes interne psykologi, ikke bare imitere skuespillerens portretterte følelser. Det var i denne perioden symfoniorkesterets senromantiske tonespråk utviklet og rendyrket seg til å danne normen for en filmmusikkstil som fremdeles holder stand den dag i dag. Ved siden av det Stubø, med glimt i øyet, omtaler som «synthesizermusikk og nylonstrenggitar» er det ofte denne stilen en hører i naturdokumentarer (Stubø, telefonsamtale, 14. januar 2017). En kan i tillegg stille spørsmål om det i seg selv er nødvendig med tillagt musikk i en naturfilm. I en artikkel i The Guardian skriver Pascal Wyse om orkestermusikk og den generelle mengden musikk man finner tillagt i enkelte av BBC sine naturdokumentarer (Wyse, 2009). Wyse registrerer at det er en svært liten del av episodene som blir tilgodesett å kun ha den lyden fra lokasjonen som filmes. Riktignok bemerker og anerkjenner han utfordringene ved å gjøre gode lydopptak i felten når objekter filmes fra helikopter eller bil, eller rent filmteknisk når motivet blir filmet av en telelinse på svært lang avstand. Likevel reagerer forfatteren noe når han hører en flokk gnuer bli akkompagnert av marimbaer eller at regnet markeres av trist piano (Wyse, 2009). I vår kulturkrets finner man en tendens til å assosiere bestemte musikalske trekk med bestemte følelser. Disse assosiasjonene kan utnyttes i filmatisk sammenheng (Larsen, 2013, s. 77). Dette utnyttes i høyeste grad i naturdokumentarer, for finnes det egentlig orkestermusikk naturlig i Serengeti? Wyse opplever at musikken i for stor grad kontrollerer det emosjonelle og avslutter med dette ønsket: «I'd like to make my own mind up, or at least not be led so forcefully by the music — and hear more of the habitats, atmospheres, silences and voices that speak naturally in the wild» (Wyse, 2009). Når det gjelder Jazz & Fly Fishing sine produksjoner finner vi ingen nevneverdig støy fra helikopter eller biler. Kameraføringen er stort sett håndholdt eller kamera på stativ, og motivene befinner seg som regel nære. Likevel benytter Jazz & Fly Fishing i stor grad musikk i sine produksjoner og om bruken av musikk uttaler Stubø at:

Stubø: Noen plasser vil du gjerne at musikken skal hjelpe handlinga, at den skal instruere, noen plasser vil du gjerne at musikken skal være trist fordi at det er trist, eller musikken skal være stygg fordi at det er stygt, men ganske ofte så vil du også ha musikk som ikke instruerer så mye, som på en måte bare er god som skaper en slags stemning eller skaper en slags spenning, ikke sant.

Filmer kan i tillegg produseres med totalt fravær av musikk for på det viset underbygge et realistisk fokus (Nergaard, 2019). I Jazz & Fly Fishing sine produksjoner finner man at det i stor grad veksler mellom tillagt musikk og fravær av musikk. Det har ikke tidligere blitt skrevet bøker om improvisert musikk til fluefiskefilm, og antakelig blir det heller aldri gjort. De filmmusikalske teoriene som ligger til grunn for denne teksten vil basere seg på svært enkle prinsipper for å bryte ned og beskrive Jazz & Fly Fishing sin bruk av musikk til film.

Til grunn for analyse av film ligger visse poenger. Ved en analyse ønsker man først og fremst å finne ut *noe*, enten det være seg hva som skaper inntrykket av «tempo» eller en bestemt karakter. Videre vil man ved en analyse ønske å forstå, forklare og utdype en bestemt *opplevelse* av filmen. For å finne svar på de ovenfor nevnte spørsmålene må en foreta en eller annen form for inndeling, eller *segmentering*, der man bryter ned filmen i deler og ser hvordan delene forholder seg til hverandre og til helheten (Larsen, 2013, s. 40). Hvordan man deler opp og bryter ned en film avhenger av analysens interessefelt. Fiktive narrativ og karakterers motiv er eksempelvis ikke særlig interessant i denne sammenhengen, da Jazz & Fly Fishing stort sett har et minidokumentarisk preg (selv om man kan finne enkelte gråsoner). I en tradisjonell spillefilm vil man kunne forvente at filmen følger en bestemt utviklingslogikk. Tilskueren vil danne forventninger om hvordan filmen utvikler seg og stille hypoteser om hva som vil hende videre. Dette gjelder i høyeste grad for den typen film fluefiskefilmer er, til tross for at det narrative utgangspunktet som regel er svært elementært: fange fisk. Musikk kan bygge opp eller ned, skape forventning eller kommentere det visuelle. Hvordan tilskueren opplever musikken avhenger selvsagt av den respektive tilskuers musikalske referanser, smak og estetiske sans. Derfor må en anse at en stor del av filmmusikkanalysen handler om å bryte opp filmen i segmenter. Av den grunn kan det være fordelaktig å beskrive musikken isolert før man deretter knytter dette materialet opp i mot bildene. Når en diskuterer Jazz & Fly Fishing sine produksjoner vil filmmusikkens «rolle» uansett være et av de viktigste aspektene. Dette i lys av at Jazz & Fly Fishing sin musikk går fra å være autonome verk til å bli bruksmusikk.

En særs viktig egenskap ved analysens natur er at en analyse i seg selv ikke kan «bevise» hva musikken uttrykker. Derfor vil en analyse i denne sammenhengen ligge svært tett opp til rene beskrivelser. Man kan for eksempel ikke hevde at et bestemt kutt filmmusikk rommer en dyp filosofisk tese og at den uttrykker et ideal om «fortrolighet», da man ved slike påstander beveger seg utenfor analysens virkeområde (Larsen, 2013, s. 43). Analysen er i seg selv nøytral og kan på sitt vis eksempelvis sette musikken inn i en kontekst. Sammen med en historisk eller kulturell kontekst og andre relevante referanser og iakttagelser kan analysen danne utgangspunkt for en tolkning, men det må presiseres at dette er mening som er tillagt den nøytrale analysen. Det hevdes at musikk ikke kan bety noe mer enn seg selv: «music is “nonrepresentational” are understood as proving that music does not “mean” in any recognizable sense of the term» (Kassabian, 2001, s. 6). Dette perspektivet synes for Kassabian å være noe snevert, blant annet fordi: «Film Music, while born out the traditions of nineteenth-century European symphonic music, was never meant to be absolute; it has always been considered a meaning-making system by its producers» (Kassabian, 2001, s. 7). I den klassiske

Hollywood-tradisjonen engasjerer filmmusikk lytteren i viktige prosesser hva angår det å produsere og reprodusere meninger og ideologier (Kassabian, 2001, s. 7-8). Hun nevner videre at: «Film music has always depended on communicating meaning» (Kassabian, 2001, s. 16). I tillegg mener forfatteren at studier av filmmusikk skiller seg fra vanlig musikkanalyse og ønsker videre at filmmusikkstudier ikke kun skal være forbeholdt musikkforskere, men også legge til rette for at filmforskere skal kunne snakke komfortabelt om musikken (Kassabian, 2001, s. 10). Gjennom dette forstås det at musikk ikke er noen representerende kunstart i seg selv, men kan likevel under spesielle omstendigheter brukes til å produsere betydning. Melodi, type musikk, sjanger, stilart og lignende kan i enkelte tilfeller henviser til noe annet enn seg selv (Larsen, 2013, s. 70). Claudia Gorbman eksemplifiserte hvordan musikken til en films sykkelscene kunne alterere persepsjonen av scenen. Dette kunne muliggjøres ved å gjøre scenen noe tristere ved mollstemt musikk, manipulere inntrykket av sykkelhastigheten ved raskere musikk eller ved å endre orkestrering gjennom å skrive solostemme for fiolin (patos) eller legge soloen til tuba (humoristisk) (Kassabian, 2001, s. 17). Når Jazz & Fly Fishing legger musikk til en filmsekvens er det ikke uvanlig at de tester ulike musikkspor til samme sekvens for på den måten finne ut hvilket spor som egner seg best (Stubø, telefonsamtale, 14. januar 2017). Ulik musikk er ment å lyttes til og engasjere tilhøreren på ulike måter. En beskjeden og nøytral musikalsk beskrivelse vil likevel danne et praktisk utgangspunkt for analyse. En kan i tillegg argumentere for at det vil være utfordrende å gjennomføre en helt nøytral beskrivelse, da denne prosesseres gjennom «filteret» og den meningsskapende fortolkningen til den som analyserer. Den tillagte filmmusikken vil videre påvirke filmens kontinuitet. Med dette menes eksempelvis at musikken kan forberede hendelser som skal skje, markere en overgang eller en pause, om den «dekker» filmen med musikk eller om den fremhever særlig viktige begivenheter. En slik prosess vil gjøre det nokså enkelt å avgjøre om det foreligger noen særpreget korrespondanse mellom bilde og musikk. Om musikk og bilde er koordinert etableres en *perseptuell ekvivalens*, altså en strukturlikhet mellom det visuelle og det auditive (Larsen, 2013, s. 71). Når det gjelder musikk og følelser opplever man gjerne at det visuelle og det auditive sammen uttrykker én bestemt følelse, selv om det vil være problematisk å konkretisere denne sammenhengen. Isolert sett vil det være utfordrende å si noe om hvilke emosjoner en bestemt type musikk vekker i tilhøreren, da disse assosiasjonsmønstrene er historisk-kulturelle konstruksjoner (Larsen, 2013, s. 76). Ut ifra den individuelle tilhørers referanseramme vil enkelte kunne oppleve en diskrepans mellom det visuelle og det auditive, mens andre vil fornemme en tydelig koherens mellom bilde og lyd.

Når man beskriver musikk til film vil enkelte sentrale filmspesifikke begreper gjøre seg gjeldende. Det vil ikke være mulig å komme utenom begrepet *diegese*. Dette er de lydene som utgjør en films *story world*, altså den verden tilskueren iakttar handlingen og karakterene i. I en fluefiskefilm befinner denne verdenen seg stort sett ute i naturen. Videre kan man spørre om de persiperte lydene er en del av filmens *story world* eller om de står utenfor og kommenterer. Her skilles det mellom begrepene *diegetisk* og *ikke-diegetisk* lyd (Larsen, 2013, s. 24). Svært enkelt forklart vil diegetisk lyd være de lydene som eksisterer naturlig i det tilskueren iakttar på skjermen, mens den ikke-diegetiske vil være det som naturlig ikke hører hjemme og er tillagt i ettertid. Ofte opplever man i Jazz & Fly Fishing sine filmer at de utøver musikk «ute i felten». Av den grunn vil det skilles mellom reallyd, diegetisk musikk og ikke-diegetisk musikk. Reallyden vil eksempelvis være lyden av vann, tale eller lyden av en fluesnelle. I forlengelsen av dette vil det være aktuelt å nevne Jazz & Fly Fishing sin bruk av *voice-over*. Produksjonene benytter seg i stor grad av fortellerstemme som virkemiddel, der denne ofte veksler mellom å være et

medlem som snakker direkte til kamera eller å være en fortellerstemme i form av en *voice-over*. Dette vil si at et bandmedlem har lest inn en fortellerstemme på et tillagt ikke-diegetisk lydspor.

Noe som gjør seg gjeldende i Jazz & Fly Fishing sine produksjoner er de to ulike begrepene *kompilasjon* og *komposisjon*. Kompilasjon vil her være en musikalsk collage av stoff som er kompilert, altså «samlet sammen» fra forskjellige kilder. I denne sammenhengen vil begrepet *komposisjon* her være musikk skrevet til én bestemt film (Larsen, 2013, s. 28). Som tidligere nevnt er Jazz & Fly Fishing sin musikk skrevet generelt til filmene, og ikke spesielt til en enkeltfilm. For å skille mellom opplevelsen av ulike filmatiske uttrykk kan en ta i bruk begrepene *attraktiv* og *narrativ integrasjon*. I den attraktive er bildene i seg selv hovedattraksjonen, mens i den narrative finner vi historieformidling, der enkle avsnitter lukker seg og blir selvgyldige, narrative helheter. (Larsen, 2013, s. 28-29). Når en diskuterer konseptet Jazz & Fly Fishing vil det være aktuelt å stille spørsmål om hva som er filmens hovedattraksjon: er det musikken, underholdningen i form av fluefiske eller det et narrativ kombinert av de ulike uttrykkene? Selve bruken av musikk kan skilles mellom *doksal* og *paradoksal*, der det doksale er den filmmusikken som fremtrer sedvanlig, ureflektert og gjerne klisjépreget. Denne finner man eksempelvis igjen i mange underholdningsfilmer hvor musikken er en så integrert del av filmen at tilskueren knapt legger merke til den. Den paradoksale musikkbruken kan derimot både kommentere og motsi bildene, og gjennom det være både drøftende og ironiserende (Aksnes, 2017). For Jazz & Fly Fishing sin del søker de å skape musikk som ligger et sted mellom disse aspektene:

Stubø: Enten så kupper det showet eller så blir det helt feil stemning eller, og veldig ofte så er problemet at det at musikken [...] påstår for mye, at den låser på en måte, den instruerer deg som tilskuer litt for mye etter hva du skal føle.

Sammenhengen mellom musikken og det visuelle kan i tillegg eksemplifiseres ved hjelp av begrepet *synkronisering*, som sier noe om «den innholdsmessige motsetningen mellom parallellisme og kontrapunkt og kontrapunkt svarer den uttrykksmessige motsetning mellom *synkron* og *asynkron musikk* (Larsen, 2013, s. 93).

Jazz & Fly Fishing sin filmmusikk

Som filmprodusent finnes det en rekke rikholdige musikkbibliotek en kan handle ferdig komponert og innspilt musikk fra. Slike bibliotek er gjerne delt opp i kategorier som stemninger (romantisk, lystig osv.), geografi (western, orientalsk osv.), tid (historisk, samtid, fremtid), sjanger (pop, klassisk, rock osv.) eller eksempelvis *action*. Slike løsninger kan være fordelaktige for filmskapere uten midler til å produsere spesialkomponert musikk selv, men for Jazz & Fly Fishing sitt vedkommende ville dette vært utenkelig. Jazz & Fly Fishing skaper, produserer og spiller inn egen filmmusikk helt selv. Et aspekt ved dette er den økonomiske fordelingen, men langt mer vesentlig er det at filmmusikken vil fungere som en ekstra plattform å indirekte markedsføre, promotere og dele egen musikk på. Det er på ingen måte unikt at et jazzband eller musikere knyttet til jazz har produsert musikk til film eller på annet vis bidratt til norske filmproduksjoner. Musikere som Jan Garbarek, Bugge Wesseltoft og Lars Horntvedt har på ulike vis bidratt til film (Nergaard, 2019). Den største distinksjonen mellom de førstnevnte musikerne og Jazz & Fly Fishing sin filmmusikk er metoden musikken har blitt til ved. Da Bugge Wesseltoft komponerte musikk til filmen *Lunsj* måtte han følge visse kompositoriske rammer, men hadde til stadighet muligheten til å komponere til levende bilder (Reisverket, 2008). Wesseltoft har da muligheten til å la seg inspirere av og

spesialkomponere musikken til et eksisterende bilde. For Jazz & Fly Fishing er derimot prosessen noe annerledes. Den følgende informasjonen knyttet til denne er hentet fra et intervju med Stubø 07.04.16 og en telefonsamtale 14.01.17.

Selve produksjonen av filmmusikken går ut på at bandet møter til en innspillingssession, der de på kort tid spiller inn svært mye musikk. Stubø forteller at de spiller inn mellom 30–40 ofte lange kutt bestående av et rikt utvalg uttrykk (Stubø, telefonsamtale, 14. januar 2017). Dette gjøres gjerne i Joona sin hage, hvor han har bygd et studio. Spesielt ved musikken til filmproduksjonene er at den ikke er komponert til spesielle sekvenser eller enkeltfilmer. Som regel er musikken fritt improvisert og spilt uten intensjon. Altså at det ikke har ligget et tema eller en baktanke ved musikken. Som Stubø selv sier:

Stubø: Hver gang vi har prøvd å si sånn at «nå må vi lage noen ting som passer til at det går dårlig eller nå må vi ha noen happy-greier for det hadde vært fint å ha og brukt», så blir det bare jævlig dårlig musikk, fordi at da begynner man å tenke, da kommer det her med selvrefleksjon inn igjen, da begynner man å tenke «hvordan skal jeg», «spiller jeg nå egentlig noen ting som høres trist ut eller»

Musikken blir skapt ved at det trykkes *record* og bandet skaper musikk i nuet. Som vi skal se senere vil det uttrykket som skapes variere i stor grad. Enkelte ganger vil musikken resultere i mer klangbaserte strekk, mens det ofte trekker i retning av musikk basert på ulike groover. Musikken blir til gjennom at den får leve sitt eget liv, der den noen ganger blir til av tilfeldighet eller ved at idéer dukker opp spontant, enten det være seg to repeterende akkorder eller at musikken utvikler seg rundt et bassostinat. Ved lange innspillingsstrekk må kjente jazzkonvensjoner vike til fordel for kreativiteten. Det er ingen som forsøker å være gode eller imponere noen, og det er heller ikke gitt at man behøver å spille sitt hovedinstrument. Om en studiosituasjon har Zak uttalt dette: «By having a lot of unusual instruments lying around in the studio, you can create an atmosphere where someone who barely knows how to play can find unconventional, often naive approach to an instrument that really works» (Zak, 2001, s. 55). Dette gjenspeiles i et svar gitt av Stubø i intervjuet om filmmusikken: «den prosessen går ut på at vi samler en masse instrumenter og de her personene da, og så bare finner på noe». I en bloggpost etter en slik filmmusikk-session leser vi at:

Joona and Fredrik had brought all sorts of exotic instruments, and we had a blast, jamming out lots of weird and wonderful tracks between the many toilet visits. Many of the tracks have a kind of fake ethno feel. Well, let's see what we think when we hear the final mix – it might turn out to be mostly unusable crap, but it was a lot of fun anyway (Jazz & Fly Fishing, 2013).

Ved denne metoden ender musikken for Jazz & Fly Fishing sin del svært ofte opp med å være groovebasert:

Stubø: Jeg tror jo at det ender ofte, det jo ofte sånne groover, som (tenkepause) det er jo en god del sånne groover som er etniske da, som er litt sånn, kan låte litt sånn enten afrikansk eller indisk, eller samisk for den del. Jeg vet ikke hvordan samiske groover høres ut, men altså noe sånn world music/etnisk-aktig.

Årsaken til at Stubø trekker parallellene til *verdensmusikk*¹⁴ kan både ha en sammenheng med at groovenes estetikk svært sjelden kan identifiseres med kjente

¹⁴ Begrepet verdensmusikk blir blant annet brukt til å betegne multikulturelle stilarter og musikk som ikke høres «vestlig» ut. Begrepet blir derfor gjerne brukt i markedsføringssammenheng for å kategorisere musikk

vestlige stilarter, men også ved det Zak omtaler som en naiv tilnæringsmåte til hvordan et instrument fungerer. Samtidig ligger det hele tiden latent at musikken skal brukes til naturbilder, så klangidealet skal, i følge Stubø, kunne samsvare med naturen. Både den interessante termen «*fake ethno*» og denne naiviteten høres tydelig i eksempelvis det tidligere nevnte sporet «Fly» og eksempelvis den hyppige bruken av fløyte i den øvrige filmmusikken. Dette gjenspeiles stadig i at trommene nødvendigvis ikke trenger å spilles på et konvensjonelt trommesett eller ved at Tapani like gjerne kan spille elektrisk bass som kontrabass. Innspillingsprosessen resulterer i svært mye musikk, men den kvalitetsmessige treffsikkerheten vil naturlig nok variere. Før eller senere vil man nå et punkt i en session hvor det ikke skapes så mye av interesse. Mye musikk kan benyttes, men en stor del vil ikke bli interessant nok. Sluttproduktet blir av den grunn til i etterarbeidet, hvor det i en lytteprosess avgjøres hvilke strekk som vurderes gode eller interessante nok til å fortjene en plass som filmmusikk i Jazz & Fly Fishing sin katalog. Her kan små kutt bli klippet ut av en lenger sekvens, for videre tjene som et enkeltstående spor.

Aktuelle filmproduksjoner

Som nevnt vil det i denne teksten kun rettes blikk mot Jazz & Fly Fishing sine filmer utgitt på internett, da det er i disse man får høre musikken fra de omtalte filmmusikk-sessionene. I forarbeidet med filmene har produksjonene blitt nøye gjennomgått og videre blitt sortert i ulike kategorier. I enkelte filmer kan musikk virke tilfeldig utvalgt og brukt, mens den i andre virker nøye planlagt. Jazz & Fly Fishing sine filmer står i et sjikt mellom dokumentar og underholdning, der kun et fåtall av scener virker å være planlagt og iscenesatt. Det sistnevnte har naturlig nok en sammenheng med naturens uforutsigbare art. Filmenes varighet varierer fra korte snutter på under minuttet til lenger produksjoner på omlag 20 minutter. Jazz & Fly Fishing sin filmmusikk blir brukt som «indre fenomener» der den blir konservert i samme materiale som både reallyden og det visuelle. Tilskueren persiperer kombinasjonen av det visuelle, samt den ikke-diegetiske musikken. Filmmusikken er, som tidligere nevnt, spilt inn i et «ytre rom», adskilt fra det visuelle. Man finner ulike utfordringer knyttet til bruken av filmmusikk: Om en låt fades inn eller ut vet man eksempelvis ikke når denne «låten» starter eller slutter. Ofte finner man at reallyden og den ikke-diegetiske musikken konkurrerer om oppmerksomheten eller at den tillagte musikkens lydtryknivå kan være justert noe lavt. I tillegg finner man alle de utfordringene nevnt tidligere i teksten som omhandler omtale av sound, rytmisk musikk og analyse av filmmusikk. I arbeidet har jeg forsøkt å se etter trender i bruken av filmmusikk, samt hvilken rolle den innehar. Dette har resultert i tre ulike metoder i bruk av musikk som på ulike vis skiller seg ut: Den første og kanskje mest brukte varianten er de korte filmene hvor musikken er ostinatbasert og utviklet rundt trommer og bass. Den andre varianten er de større produksjonene hvor musikken er nøye utvalgt og redigert til å samsvare med det visuelle. Den tredje er produksjoner hvor musikken er basert på klanger og stemninger. Her er musikken mer sjikt- og lagbasert enn melodisk og harmonisk orientert. I tillegg finner man de variantene og kategoriene for bruk av filmmusikk som eksempelvis de filmene hvor musikken er tematisk orientert, eller de fåtall av filmene Jazz & Fly Fishing benytter musikk de selv ikke har produsert. I det følgende vil det gis korte sammendrag av hendelsesforløpene,

som ikke passer inn i vestlige sjangerbetegnelser. I tillegg fungerer begrepet som et område innenfor etnomusikologien (Bohlman, 2002, xi)

enkelte transkripsjoner av grunnmotiv, samt beskrivelse av hvordan filmmusikken blir brukt og eventuelle særtrekk ved denne.

Ostinatbasert filmmusikk

Picking Blueberries [06:10]

I denne filmen fra 2012 følges Håvard Stubø på fisketur alene (*Jazz & Fly Fishing*, 2012). Handlingen tar tilskueren med rett inn i en bil der Stubø snakker direkte til seeren. Innholdet synes å være en slags oppdatering på hva *Jazz & Fly Fishing* er aktuelle med. Det fortelles om utfordringene ved det å filme hendelser som fluefiske, hvor det meste er underordnet naturen. Den foregående sesongen slet de med å få fisk på film og Stubø trekker en allegorisk parallell til det å skulle lage en film om blåbærplukking. Dersom filmen handler om blåbærplukking forventer folk å få se blåbær. Etter sekvensen i bilen tas tilskueren med ut i et frodig landskap med snødekte arktiske fjell i bakgrunnen. Stubø, ikledd vadebukse, lys skjorte og sikspenslue, spaserer over en eng i det et ostinat fades raskt inn. Dette er basert på følgende:

Picking Blueberries

The musical score for 'Picking Blueberries' is presented in two staves. The top staff is for the Kontrabass (Double Bass) and the bottom staff is for the Trommer (Drums). The tempo is marked as quarter note = 86. The Kontrabass part consists of a repeating rhythmic motif: a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, followed by a quarter rest, a quarter note C2, a quarter note B1, and a quarter note A1. The Trommer part features a steady, repeating pattern of eighth notes, with 'x' marks above the notes indicating cymbal hits.

Figur 1.1

Det neste klippet er et nærbilde av rennende vann hvor noe tekstanimasjon blir lagt oppå. Oppå ostinaten kan man nå svakt høre det som kan minne om tabla-trommer, samt det som høres ut som orgel eller synth med orgellyd. Sistnevnte er manipulert med effekter og man hører kløsterakkorder bli fadet inn ved hjelp av en volumkontroll. I neste sekvens bevitner man Stubø i en fiskesituasjon, med fiskerens rygg vendt mot kamera. I denne sekvensen hører man at filmmusikken fades ut i det fisken er i ferd med å ta Stubøs kunstige flue. Her overtar det diegetiske lydbildet som preges av bakgrunnsstøy fra en traktor og lyder fra insekter, samt Stubøs tale til kamera. I tillegg høres plasking fra fisken, samt knarret fra fluesnella. Knarret er lyden forårsaket av bremsemekanismen i en fluesnelle. Når en fisk gjør et utras, altså svømmer vekk fra fiskeren, trekkes fluelinen ut av snellen. Knarrets tonehøyde vil av den grunn variere etter hvor hurtig fisken svømmer av sted. Om denne knarrelyden forteller Stubø:

Stubø: lyden av snella er jo den eneste måten å få, på en måte formidlet (tenkepause) hastigheten og kraften i fisken da, eller *the exitement*, ikke sant. For ellers ser du bare en fyr som står sånn her (poserer) og så en sånn blomsterpinne som står og bøyer seg.

Selve lyden og opplevelsen av en fluesnelle verdsettes høyt blant mange fluefiskere, og internettmagasinet *Fish and Fly* har lagt ned et stort arbeid i å dokumentere lyden av sneller ved hjelp av desibelmålinger og lydopptak (Bradshaw, 2017). Etter at fisken er fanget blir grooven gjenintrodusert, akkurat i det Stubø på ny sitter i en bil. Dette skjer synkront og markerer en overgang og forflytning, da den neste sekvensen foregår på en ny geografisk lokasjon. Igjen bevitner tilskueren en fiskesituasjon sett «bakfra» og på ny fades musikken ut i det fisken er på kroken. Man hører igjen diegetiske lyder som

plasking i vann, samt at Stubø snakker til kamera. Etter at fisken har blitt sluppet ut igjen settes musikken synkront inn samtidig med en kort *black*, før tilskueren blir vist et raskt oversiktsbilde som på ny viser vann og frodig forgrunn med snødekte arktiske fjell i bakgrunnen. Denne gangen viser oversiktsbildet den samme geografiske lokasjon som ved forrige sekvens. Fiskesituasjonen og klippingen går raskere denne gangen, og den ikke-diegetiske musikken ledsager hele denne sekvensen, samt resten av filmen (som inkluderer en *black* med sponsor og link til hjemmeside). Noe av det mest interessante som skjer ved bruken av filmmusikk i denne filmen er hendelsen som inntreffer på 05.49. Her blir den diegetiske lyden (plasking og Stubøs latter) manipulert med en ekkoeffekt i det fisken svømmer av gårde i vannet. Ekkoet oscillerer raskt, samt synes å være synkront med fiskens raske halefinne. Siden synkroniseringen mellom lyd og bilde her er meget tett, er det ikke utenkelig å betegne dette fenomenet som *mickey mousing*. Dette ble gjerne brukt som en nedsettende term som refererer til de tidlige tegnefilmene hvor enhver bevegelse på lerretet ble akkompagnert av en musikalsk effekt (Larsen, 2013, s. 93). Den perseptuelle ekvivalensen kan samtidig tillegges større mening, da den kan tolkes som en musikalsk konnotasjon, da effekten både kan fremheve og assosieres med fiskens virilitet og kraft. Lydmanipulasjonen i post-produksjonen påvirker *live*-bildet. Effekten kan på den måten representere en ikke-diegetisk kommentar til den visuelle begivenheten. Oppsummert finner man at musikken settes inn tre ganger – en gang for hver fisk som fanges. Selv om filmen blir tillagt ikke-diegetisk musikk, kan man gjennom hele filmen svakt høre filmens diegetiske lydbilde. Det er umulig å si noe om når låten starter eller slutter da den fades inn og ut. Samtidig hører man kun det transkriberte motivet, samt noe perkusjon og orgel i tillegg til den omtalte lydeffekten. Det er samtidig utfordrende å notere ned en slik groove, da spillet preges av mye *ghosting* i skarptromme og at kontrabass ofte varierer med å plassere seg bak og foran *beatet*. Soundet låter like åpent som på albumet og synes å være innspilt i et mindre rom. Det er kontrabass, som sammen med trommene, synes å være mest i fokus. Kontrabassen låter samtidig nærest, mens orgelet og perkusjonen synes å være mer perifer og gjemt lenger bak i lydbildet.

Renault [4:49]

Denne filmen åpner med en svart skjerm med tekst som sier at det er en «Allbymyself»-produksjon av Håvard Stubø, samt viser tittelen *Renault* (Jazz & Fly Fishing, 2016). Samtidig blir tilskueren raskt presentert for kuttet «Out of the fuzz», som danner det musikalske grunnlaget for denne filmen:

Out of the fuzz

The image shows a musical score for the track "Out of the fuzz". It consists of two systems of music. The first system starts with a tempo marking of ♩=155. The top staff is for El-bass (Electric Bass) in a 4/4 time signature, featuring a complex melodic line with many accidentals (flats and naturals) and some triplets. The bottom staff is for Perk (Percussion), showing a rhythmic pattern with various note values and rests. The second system starts with a measure number of 5 and continues the same musical material. The bass line continues with similar melodic complexity, while the percussion maintains its rhythmic accompaniment.

Eksempel 1.2 «Out of the fuzz» er tittelen på musikksporet i filmen *Renault*.

Igjen høres et motiv basert på bass og trommer, men her finner man at det spilles elektrisk bass, samt at trommene begrenser seg til perkussive lyder og at utøvelsen fungerer som en form for klave. Senere i kuttet stifter tilskueren også bekjentskap med en melodika. Musikken kuttet brått og tilskueren blir tatt med til *presens* der en blir vitne til en bil som streiker. Selv om filmen skal være en produksjon gjort av Stubø alene merkes det raskt at det er flere personer involvert, da kameraet føres av en annen person, samtidig som man kan høre denne ikke navngitte personens stemme. Sekvensen preges av grå fargeprofil og diegetisk lyd i form støy fra passerende biler. Denne delen avsluttes med en *black* som forteller tilskueren at det nå går seks dager tilbake i tid. Den nye sekvensen introduseres av et nærbilde av Stubø i solen som smører seg inn i solkrem. Man hører fuglekvisper og får se elva Stubø sitter ved. Det er et yrende insektliv og det hele virker idyllisk, avslappende og rolig. I neste sekvens tas tilskueren med inn i en fiskesituasjon. Her blir den ikke-diegetiske musikken tilskueren i introen stiftet bekjentskap med gjenopptatt. Man hører i tillegg diegetiske lyder som at snøre blir trukket ut av fluesnelle, samt lyden av vann. Oppå den etablerte grooven får man etter hvert høre kløsterakkorder i melodika. Disse er ofte sentrert rundt tonene F4, G4, A4 og Bb4. Som forventet greier Stubø å kroke en fisk og igjen får man høre knarrellyden fra snella i det fisken drar av sted. Knarrellyden varer veldig lenge og Stubø forteller anslagsvis hvor langt fisken er unna. Lyden av snella fungerer som en billedliggjøring av det Stubø forteller. Uten denne diegetiske lyden hadde kun Stubø selv hatt opplevelsen av hvor langt fisken har dratt avsted. Samtidig gir kløsterakkordene i melodika følelsen av en uforløst stemning. Stubø må først greie å lande fisken. Når fisken etter en stund er i håven finner man at denne spenningen likevel ikke blir løst opp. I neste sekvens endrer musikken seg noe. Grooven består, men bak i miksen blir det på 3:10 lagt til et ulvelignende hyl som er bakt inn i klang. Tilskueren får samtidig se en collage av kortere klipp med blant annet en sliten samisk lavvo, samt en kort vandresekvens gjennom grønn vegetasjon i sakte film. Etter denne blir tilskueren tatt med inn i en ny fiskesekvens. Under denne får man høre friimprovisert melodika over det kjente ostinatet. Improvisasjonen synes å ikke ha noe bestemt harmonisk grunnlag. Ved at det improviseres over et tonalt statisk grunnlag trekkes assosiasjonene til både modaljazz og jazzrock. Etter litt får man på ny høre et svak «ul» langt bak i miksen. I denne sekvensen klippes bildene ganske raskt og Stubø får en rekke pene fisker. Fra en fiskers perspektiv synes det hele å være perfekt, inntil musikken og sekvensen brytes og man på ny blir tatt med til *presens* og motorhavariet hele filmen åpnet med. Til slutt står man igjen i veikanten i grått vær, kun akkompagnert av den diegetiske lyden av i form av støy fra passerende biler.

Oppsummert finner man at det blir benyttet ikke-diegetisk musikk i store deler av denne filmen. Filmmusikken er også vanskelig å notere da bassostinatet ikke spilles konsekvent. Hva gjelder time finner man at det i stor grad varierer hvor på beatet ostinatet befinner seg. Det oppleves ofte som at strikken tøyes så langt som mulig, uten at fornemmelsen av en felles puls mistes. En finner at lyden av melodika og det som kan gi assosiasjoner til «ulvehyl» posisjonerer seg langt bak i miksen hva gjelder dybde. Melodikaen bærer også preg av å ikke være av beste kvalitet. Når det gjelder sjikt i soundet er det interessant at trommene, med en nokså høyfrekvent perkussiv karakter, kun plasserer seg høyt oppe i frekvensområdet. Bassen fyller dermed det lavere frekvensområdet alene. Melodikaen gis dermed stort rom, men instrumentets lydmessige kvaliteter og plassering gjør at det synes noe malplassert, selv om man utvilsomt opplever at alle instrumentene befinner seg i samme imaginære rom. Selve effekten av musikken oppleves noe paradoksal. Filmene bærer preg av å ha underliggende musikk stort sett under hele forløpet og man vet heller ikke når musikken starter eller slutter.

Samtidig eksisterer det hele tiden en uforløst spenning i musikken. Siden tilskueren ble introdusert for et begynnende motorhavari allerede i starten av filmen kan musikken på et vis være en underliggende kommentar til dette. Alt synes å være «perfekt», men presens-sekvensene i starten og slutten av filmen forteller noe annet. Interessant er det også at denne uforløste karakteren ved bruk av melodika kun benyttes i midtdelen, hvor været er optimalt og fisket tilsynelatende er så bra som det kan få blitt.

Happy [3:44]

Denne filmen åpner i sedvanlig stil med svart skjerm og tittel i hvit skrift (Jazz & Fly Fishing, 2015). Det første tilskueren får se etter dette er raskt klippede, men statiske klipp som forteller noe om hvor Stubø befinner seg og på hvilken årstid. Han befinner seg i et snødekt utkantstrøk og bildene av slitne biler og skrot står i sterk kontrast til de idylliske forestillingene om Englands kalkelver. Det hele bærer preg av stillhet og det er kun mulig å høre diegetiske lyder i form av fuglekvitter, svakt rennende vann og en bagasjedør som lukkes. Et ostinat fades sakte inn i det Stubø forlater bilen og forflytter seg til fiskelokasjonen. I begynnelsen er dette ostinatet kun et grunnmotiv bestående av gitar og bass:

Happy

The musical score for 'Happy' is presented in three parts. The first part, labeled 'Grunnmotiv', shows a bass line and a drum pattern. The tempo is marked as 108. The bass line is in 3/4 time and the drum pattern is in 3/4 time. The 'Grunnmotiv' section consists of four measures. The 'Variasjon 1' section consists of two measures. The 'Variasjon 2' section consists of two measures.

Eksempel 1.3

Ved den nye fiskelokasjonen blir tilskueren vitne til en collage av klipp, men denne gangen langt mer idyllisk, der en får se klipp av svaner, steinfluer og vakende fisk. Lydbildet her er det repeterte ostinatet blandet med det diegetiske lydbildet med svane- og insektlyder, samt noe lyd fra vind og vann. Musikken kuttes brått og synkront med en *black*, og går over til en fortellersekvens der Stubø snakker direkte til kamera. Musikken fades inn igjen i det Stubø har funnet en aktuell fisk, og sekvensen går over fra å fungere som en narrativ oppbygging til å bli en fiskesituasjon. Dette skjer en tredjedel inn i filmen og tilskueren får nå introdusert et tredje instrument i form av et piano med mye tillagt romklang. Pianoet spiller sporadiske store og utvidede voicinger i et Gm-landskap. Pianospillet gir assosiasjoner til impresjonismen med sine lydmalende, uoppløste akkorder. Det grunnleggende motivet utvikler seg stadig og man hører stor rytmisk variasjon i trommene, samt ulike variasjoner i bassostinatet. I tillegg beveger trommene seg fra ghosting og enkelte kantslag på skarptrommen til å spille mer på ridecymbal. Grooven har et *interlockende* preg der bassens ostinat utvikler seg sammen med underdelingene i slagverket. De to instrumentene tilpasser seg hverandres rytmer og

skaper en helhetlig, tett overlappende struktur. Bassen betoner eneren i hver takt og sørger med det for en trygg rytmisk forankring, selv om underdelingene stadig synes å være kollektivt tilstede. Sekvensen avsluttes med at Stubø faller gjennom isen og akkurat i det han karrer seg opp kutter musikken brått og bildet går over i en *black*. Igjen reduseres det auditive til en fortellerstemme direkte til kamera og de diegetiske lydene i form av fuglekvisper og svak sildring. I det filmen går over i nok en fiskesituasjon fades musikken inn igjen. Denne gangen er pianoet med fra start og man hører stadig videreutvikling av temaet. Også i dette lydsporet er det utfordrende å si noe om når sporet starter eller slutter, i og med at det fades inn og kuttet brått. Det er likevel tydelig at *Jazz & Fly Fishing* ikke benytter seg av gjenbruk av musikk her, da det til tross for samme ostinat høres nye variasjoner i både trommespill og pianovoicing. Omsider fanger Stubø en fisk og det hele ender med en sekvens der Stubø snakker direkte til kamera med den ikke-diegetiske musikken i bakgrunnen. Musikken ender med et lite akkordmessig stilbrudd, der piano spiller hyppigere akkordskifter med legatopedalen inne og enkelte akkorder spilt som raske brutte treklanger. Stilistisk kan pianospillet delvis assosieres med harpespill. Siden musikken fades ut vil det likevel være umulig å avgjøre om sporet avslutter her. Det er to ting det er verdt å merke seg ved bruken av musikk i denne filmen. Det første er det faktum at musikken i stor grad kan sies å markere overganger, både hva gjelder tid, men også geografisk forflytning. Det andre er at Stubø snakker direkte til kameraet tre ganger, men det er kun den siste gangen (etter han har greid å få en fisk) det er lagt til ikke-diegetisk musikk. Stubø er, som tittelen sier, en lykkelig mann, og selv om gruppen sier de forsøker å ikke lage musikk som «påstår så mye» er det likevel mulig å anta at lydsporet til *Happy* kan assosieres med en viss lekenhet og munterhet.

2 Fast 2 Furious – Upper Itchen 2011 [02:53]

I denne filmen blir tilskueren tatt med til «Upper Itchen», en av Stubøs hemmelige fiskelokasjoner (*Jazz & Fly Fishing*, 2011). Siden dette er en av de eldre filmene holder ikke det visuelle her like høy kvalitet som enkelte av de nyere produksjonene. Bildene viser likevel å være retroinspirert med lav kontrast og en fargekoloritt preget av duse farger. Filmen i seg selv har en tredelt form bestående av introduksjon, fiskesekvens og avslutning. Introduksjonen og avslutningen er et nært utsnitt av regn som treffer vannoverflaten i sakte film med informativ tekst som tittel, link til hjemmeside og sponsorer. Fiskesekvensen er kun et utsnitt sett bakfra med det aktuelle fiskeområdet sentrert i midten. Det er kun i introduksjonen og avslutningen det blir spilt av musikk, og kuttet består kun av trommer og el-gitar, delvis manipulert med en effekt som endrer gitarens overtonespekter. Musikken er basert på et ostinat som har en rocke-preget karakter.

♩=82

2 Fast 2 Furious - Upper Itchen 2011

El-gitar

Trommer

4

El-gitar

Trommer

Eksempel 1.4

Filmens bakteppe er at Stubø har dårlig tid, da han kun har et kort vindu med godt vær å fiske i. Hver gang fisken går opp for å ta flua gjør han et for raskt tilslag og greier dermed ikke å kroke fisken. Derav den første delen av tittelen «2 Fast 2 Furious». Dette gjentar seg flere ganger helt til han omsider lykkes og fiskesekvensen med det er over. Rent teknisk brukes musikken i denne filmen for å omkransesekvensen i midten. På bakgrunn av det frodige landskapet og ørretfisket kan en forstå at området det fiskes i kan gi assosiasjoner til Itchen, men der stopper de åpenbare likhetene. Når det gjelder musikkens karakter gir den på ingen måte assosiasjoner til idéen om det fredfylte Itchen og de svært bemidlede fiskerne som fisker der. I dette øyemed framstår musikken som paradoksal. Om man heller retter blikket mot musikken i sammenheng med filmens handling finner man en koherens. Musikkens «kule» og «bakpå» karakter kan betraktes som en kommentar til den sinnstilstanden man bør ha for å oppnå suksess i fluefisket. Samtidig gjør det delvis forvrengte signalet fra gitaren at en viss uro bringes med inn i fiskesekvensen, som kun består av reallydene gjennom Stubø sin stemme, samt lyden av vann, vind og fuglekvisper.

Filmmusikk i lengre produksjoner

The Sorcerer: Vol. 1 [16:09]

The Sorcerer: Vol 1 er første del av en todelt miniserie hvor handlingen, i motsetning til de kortere filmene, er delvis planlagt og iscenesatt (Jazz & Fly Fishing, 2016). Handlingen dreier seg om fisket etter den «mytiske» røya og plottet baserer seg på at Joona sliter med å fange denne typen fisk. Fiskelokasjonen er som vanlig et hemmelig sted langt nord i Norden. Av den frodige naturen og den lette beklædningen ser man at det er sommer, men det at det likevel er noe snø på toppene forsterker inntrykket om at de befinner seg i arktiske områder. Fargepaletten i filmen må sies å etterstrebe et noe *vintage*-preget utseende med lav kontrast hvor de duse og myke fargene er trukket ut. Det som kjennetegner Jazz & Fly Fishing sine lengre produksjoner er at de synes å være mer gjennomarbeidet, både gjennom den tekniske filmredigeringen og bruken av musikk. Bruken av musikk i denne filmen er compilert. I motsetning til de fleste andre filmer av Jazz & Fly Fishing er musikken her satt sammen som en collage fra flere kilder. Bruken av musikk fordeler seg slik:

Tid	Musikalsk innhold
00:15	El-gitarklimpring G-dur (variant 1)
00:39	«Under vann»
01:02	El-gitarklimpring G-dur (variant 1) reprise
01:20	«Strange sound»
01:41	Hovedtema
03:45	Harpe
04:02	«All Lights On»
04:07	Diegetisk gitar
04:11	El-gitarklimpring (variant 2)
05:36	«Fly»
06:57	Ukjent sang sunget av bass
07:59	Improstrek
10:25	The McIntosh County Shouters – Sign of the Judgement
12:00	Smarttelefon-jam
14:50	Bach Cello Suite No. 1 i G
15:41	Hovedtema

Tabell 1. Musikalsk innhold i *The Sorcerer: Vol. 1*

Det første kuttet med musikk er ikke-diegetisk og består av en enkel akkordprogresjon i G-dur spilt av solo el-gitar med romklang og delay. Soundet låter varmt og nære. Over denne er det lagt til en voice-over, som sammen med bildene etablerer lokasjonen og det ufattelig fine været. Reallyden av fuglekvisper bidrar til å tydeliggjøre den roen en kan oppleve på fjellet. Mens voice-overen fortsetter kuttet det til en sekvens der tilskueren får se undervannsbilder av røye. Temaet «Under vann» blir spilt av et klangrikt piano med et droneunderlag. Uttrykket synes noe utypisk for Jazz & Fly Fishing og bidrar til å bygge opp under den myteomspunne røya.

Under vann

The musical score for 'Under vann' is presented in two systems. The first system features a Piano part with a melodic line in G major, starting on G4 and moving up stepwise to C5, then descending. The Synthpad part provides a drone accompaniment with sustained chords. The second system shows a Piano (Pno.) and Synth. part with similar notation, starting at measure 4.

Eksempel 1.5

Når undervannsssekvensen er over og det vises et vakkert landskapsbilde settes den samme gitarprogresjonen inn igjen. Voice-overen bidrar til ytterligere å etablere situasjonen ved å fortelle om den nordiske tundraen. I det tilskueren får se bilder av en reinsdyrflokk forteller voice-overen «Suddenly, a strange sound breakes the peace» (Jazz & Fly Fishing, 2016, 1:16). Denne fremmede lyden er lyden av en smått humoristisk diegetisk jam der Stubø og Hamrå spiller trombone og trompet på «slurva»

akkompagnert av «visping» på turbukse. Dette kuttet *crossfades*¹⁵ over i hovedtemaet. Tilskueren får her se en slags vignett der de medvirkende blir presentert i svart/hvitt-bilder. Utsnittet er retro og gir assosiasjoner til gamle 8mm-kameraer. Temaet i seg selv er en groove som helt oppleves å ikke gå opp metrisk, trolig grunnet de polyrytmiske hintene i gitar. I bakgrunnen av temaet høres det i tillegg et underlag av cymbaler og en rask kameralukker-effekt, trolig for å understreke bildesekvensen.

The Sorcerer (hovedtema)

Eksempel 1.6

I tabellen er det utelatt to sekunder med kort diegetisk kassegitarklimpring fra en campinghytte. I samme sekvens går bildet synkront over til å bli svart/hvitt i det Hamrå klapper. I samme sekvens uttrykkes det en bekymring for om været skal bli dårlig. Neste sekvens tas tilskueren med til vannet der en blir vitne til «the mythical arctic char» (Jazz & Fly Fishing, 2016, 3:40). I denne sekvensen får tilskueren se røya i vannet akkompagnert av ikke-diegetisk harpe. Det er uvisst hvem og hva som spilles. Røya går fra å være noe mytisk til nesten å bli noe «opphøyd». Dette brytes opp i en vignett inspirert av 70-tallets grafiske estetikk med albumsporet «All Lights Out» som underlagsmusikk, et spor som tydelig kan assosieres med jazzrock. Denne vignetten markerer en overgang til en helt annen kontekst der Stubø sitter i et øvingsrom og snakker direkte til kamera om hvor vanskelig det er å fiske røye. Lydbildet går her fra å først være Stubø sin diegetiske gitar, til å bli et ikke-diegetisk kutt med klimpring på el-gitar. I det tilskueren blir tatt med tilbake til fjellet spilles «Fly» fra *Slow Walking Water* – det Jazz & Fly Fishing-spor som kanskje i størst grad kan assosieres til den noe generaliserende termen «fjelljazz» eller nordisk jazz. Tilbake på øvingsrommet forteller Stubø om at Joonas egentlig er en dyktig fisker, men sliter med røyefisket. Underlaget her

¹⁵ Teknikk der lyden fra et kutt tones ut simultant som det neste tones inn

er en eldre og noe trist sang av sunget av ukjent bass-solist. Soundet oppleves som retro og tidlig vinyl med tynne bunnfrekvenser. Det visuelle er her enkelte sakte film-bilder, retroinspirert grafikk og eldre bilder av Joonas. I neste sekvens får tilskueren høre et kutt med litt luskende og spenningskapende jazz med kontrabass og enkelte «splashes of sound» i trommer, samt introduksjonen av gitar spilt med en ebow.¹⁶ Bildene alternerer mellom *live*-bilder av en strevende Joonas og Stubø som forklarer det utfordrende til kamera. Musikken kuttet i det en fisk plutselig tar flua, men det er ikke Joonas – det er Stubø som har fått fisken. Under denne spilles «Sign of the Judgement», en afro-amerikansk acapella «shout»-sang med tydelige «gospel»-referanser med sin *call and response*. I sangen synges fraser som "Said I run to the road" som fungerer som en allegorisk fremstilling da det i overført betydning illustrer at fisken gjør utras, altså svømmer vekk fra fiskeren. Den ikke-diegetiske lyden blendes her med knarret fra fluesnella som utgjør selve beviset for hvor sterk fisken er. Det neste tilskueren får se er en jam ved telteleiren der Joonas spiller på en synth på en smarttelefon og Stubø spiller på nylonstrenggitar. Tilskueren får her se de spille i omlag fem sekunder før bildet går over til en samtale mellom Joonas og Stubø, der den allerede etablerte musikken fortsetter som underlagsmusikk. Musikken ligger stadig i bakgrunnen i det Luukkainen, kjent som produsenten fra tidligere produksjoner, får fisk. Musikken er særlig asynkron da gitaren spiller et veldig statisk riff og synthen spiller fritonalt med veldig forvrengt lyd. Musikken kuttet i det fisken settes ut igjen. Tilbake i telteleiren spiller Stubø et utdrag fra Bach sin Cello Suite No. 1. Voice-overen forteller og bildene illustrerer at de var svært tilfredse med fisket. I samme sekvens ser man at Joonas er utkledd med et gevir på hodet, samt at han har gått med på å bli omtalt som «The Cursemaster». Det hele oppleves som en *cliffhanger*, der hovedtemaet settes gjenintroduseres og avslutningsvignetten viser tittelen og påskriften «to be continued».

Øvrige varianter av filmmusikk

I filmen *Focus* [04:03] viser gruppen en annen måte å skape film på, både i kraft av komposisjon, estetikk og bruk av musikk (*Jazz & Fly Fishing*, 2013). I likhet med eksempelvis *2 Fast 2 Furious – Upper Itchen 2011* har denne en meget enkel struktur i form av en introduksjon, midtdel og avslutning, der det bare spilles av ikke-diegetisk musikk i introduksjonen og avslutningen, mens midtdelen kun består av reallyd. Introduksjonen fungerer som en etablering av scene og lokasjon med stemningssettende naturbilder, mens midtdelen viser fiskesituasjonen. Den siste delen består kun filmmateriale der det eksperimenteres med ulike objektiver, fokus og kamerateknikker. I filmen finner man ingen bruk av diegetisk eller ikke-diegetisk fortellerstemme og det er kun reallyden og den ikke-diegetiske musikken som kan høres. I midtdelen kuttet musikken brått og synkront med at fisken tar flua. Selve musikken er improvisert og preges av stor ro og uten for mye informasjon. Musikken i «Focus» er klangbasert hvor de ulike instrumentene fyller ut ulike sjikt og frekvensområder i audioscapet. I bunnen finner man at tamtam-trommer, som trolig blir spilt på med hendene eller en form for klubber, samt enkelte plukkede toner i kontrabass. Når det gjelder sjiktene finner man at el-pianoet befinner seg høyt i frekvensspekteret, mens gitaren alternerer mellom et lyst toneregister og mellomregisteret. Trommene leverer en puls, men er ikke låst i en groove, noe som forsterkes ved at bassen kun spiller enkelte sporadiske toner. I de øvre sjiktene veksler den improviserte gitaren og el-pianoet mellom å ta initiativet, selv om

¹⁶ Håndholdt elektromagnet som kan benyttes for å få en gitarstreng til å vibrere «evig».

det er el-pianoet som tilfører mest harmonisk informasjon. Det at tradisjonelle akkordprogresjoner er byttet ut med en helt annen rytmisk og harmonisk plattform åpner opp for nye improvisatoriske springbrett hvor andre kvaliteter enn det melodiske kan eksperimenteres. Siden denne formen for improvisasjon gjerne bygger på en puls, framfor en harmonisk sekvens blir den ofte referert til som «*time – no changes*» (Carr, 2007, s. 206). Ved hjelp av et aktivt lyttende akkompagnement får den improviserende mulighet til å dreie improvisasjonen i retningen den selv ønsker. Dette høres ofte gjennom at el-pianoet er manipulert med effekter. Ofte høres det ut til at Joonas justerer på *time*-potmeteret på delay-effekten, noe som gjør at effekten av ekkoet vil låte ute av *pitch* med originallyden. Stubø har, som tidligere nevnt, uttalt at de er inspirert av Miles Davis sin musikk. Et begrep som knyttes til Davis sine rytmeseksjoner er *kontrollert frihet*, og dette kan i høy grad sies å være gjeldene for Jazz & Fly Fishing sin filmmusikk (Tingen, 2001, s. 37). Det er opplevd som at musikerne spiller mer med ørene enn de spiller med øynene. Ofte vil filmmusikk gå fra å være autonome verker til å bli betraktet som bruksmusikk. I *Focus* synes de kunstinspirerte bildene, kombinert med det avbalanserte lydlandskapet, å skape en ny helhet. Av den grunn kan denne formen for film betraktes og kategoriseres som et samlet verk der lyden er likestilt bildet.

Musikken i filmen *Vulgata, At Last* [0:50] befinner seg i et grenseland mellom det som kan analyseres note for note og det som kan betraktes som lydlandskap (Jazz & Fly Fishing, 2018). I denne korte filmsnutten blir tilskueren med Håvard Stubø på fisketur der han fisker etter ørret alene. Tittelen røper hvilken type fiske Stubø bedriver, nemlig «Vulgata-fiske». *Ephemera Vulgata* er den største døgnfluearten i stille vann i Norge og klekker gjerne i Norge fra juni og utover, alt avhengig av været, snøsmelting i fjellet og temperaturer. Under klekkingene, som sjelden varer lenger enn sju til ti dager, lokkes gjerne de store ørretene til hugg. Dette har videre gjort dette fisket særlig myteomspunnet og at det for mange fluefiskere handler om å «treffe» dette vinduet der disse insektene klekker. Følgelig krever dette både kunnskap og erfaring, samt noe intuisjon fra fiskerens side. Tittelen «*Vulgata, At Last*» spiller på nettopp dette; endelig traff Stubø klekkingene. Bildene i filmen er skutt av Stubø alene og er filmet med en ganske vid vinkel, samt at tempoet i filmen konsekvent er dratt ned. Det første bildet tilskueren får se er en sakte forbi kjøring av en gruppe kuer som står i en eng. Etter dette får man se et nærbilde av en nylig klekket *Ephemera Vulgata* før man raskt blir trukket inn i de fantastiske fiskesituasjonene Stubø fikk oppleve denne turen. Her følger en rekke klipp av fiskevak, samt *takes*, noe *kjøring* og *håving* av fisk. Et vak vil si at fisken stiger til overflaten for å spise noe som flyter på overflaten eller noe som nesten bryter vannskorpen. Et *take* vil si fiskeren gjør et tilslag med fiskestangen i det fisken stiger til overflaten for å spise den kunstige fluen, og kjøringen er «kampen» mellom fiskeren og fiske. Alt dette skjer i et bakteppe av frodige skoger med snødekte, spisse fjell. I tillegg får man se nærbilde av en fisk vannkanten, samt fiskerens tilfredse glis. Samtidig kan man observere at Stubø benytter seg av en pen trehåv, og ikke en mer moderne utgave med ramme av metall. Dette er interessant sett i sammenheng med det tidligere nevnte aspektet vedrørende image og bruken av fluesneller av eldre stil. Når det gjelder filmens musikk beveger den seg i retning av å eksistere i rommet mellom en «lått» og klanglandskap. Kuttet er sannsynligvis en del av det som trolig er et lengre improvisasjonsstrek. Selv om det første man hører kan minne om starten på et strekk, vet man ikke dette med sikkerhet. Det første man hører er at elbass slår an en D2 etterfulgt av en samklingende A3, kvinten over. Denne harmonien får klinge noen sekunder før bass går over til å kun spille A3, noe som fungerer som et fast orgelpunkt i dette strekket. Hva trommene angår finner man at trommepillet inntreffer simultant med bassen. Det må bemerkes at musikksporet er klippet så presist på et cymbalslag at

man ikke rekker å oppfatte anslaget, noe som igjen gjør det vanskelig å avgjøres om det er del av et lengre strekk. Man fornemmer ingen fast groove i løpet av dette kuttet, men en puls på omlag 80 slag per minutt er absolutt til stede. Denne befestes særlig gjennom trommespillers underdelinger. Disse hører man først på ridecymbal, men raskt blir sekstendelsunderdelingene på skarptrommen spesielt karakteristiske. Man finner at den første sekstendelen i grupper på fire er betont. I to slag registreres en triolunderdeling, men dette anses som et unntak. Tolkes pulsen som fjerdedeler i en 4/4-takt finner man at bass vektlegger «eneren» i takt, selv om det, som nevnt, tilsynelatende ikke eksisterer en etablert, fast groove. Ulikt musikken flere av de andre kortere filmene til Jazz & Fly Fishing høres her kun et ordinert jazztrommesett, uten kreative perkusjonslyder. Noe av det samme kan sies om lyden til el-pianoet og gitaren, der de låter tilsynelatende likt som karakteristikken fra *Slow Walking Water*. I dette kuttet spilles det riktignok el-bass, og ikke kontrabass. Noe av årsaken til at dette kuttet befinner seg i et område mellom en låt og klanglandskap er at de ulike instrumentene oppleves å fylle ulike områder i soundscapet. Denne formen for «orkestrering» finner man igjen i filmene som bruker rene klangbasert kutt. Denne typen kutt finnes i flere filmer, slik som eksempelvis *A Trout Called Janne* hvor det første kuttet er ostinatbasert, mens det andre er et klangbasert improvisasjonsstrekk (Jazz & Fly Fishing, 2015). I både *Frog of Fire* (Jazz & Fly Fishing, 2013), *Sight Fishing 1 - Training Day* (Jazz & Fly Fishing, 2010) og *Sight Fishing 2 - The Lapland Jam* (Jazz & Fly Fishing, 2011) finnes kutt som også tar i bruk en droneeffekt i synthesizer. I førstnevnte film oppleves denne dronen ganske pen og er underliggende i hele den to minutter korte filmen. Den danner grunnlag for gitarimprovisasjon og enkelte perkussive lyder i bass, samt fungerer som et fundament for hele filmens visuelle uttrykk. I «Sight Fishing»-filmene brukes det i vignettene droner som oppleves noe skumle og dissonerende.

Det finnes et par interessante eksempler på bruk av diegetisk musikk i filmene. Utenom filmene fra innspillingsdagene i Studio Epidemin finner man i filmen *Jönköping Fishing Fair Interviews 1 - Biggest Fish? Listen to Jazz?* (Jazz & Fly Fishing, 2011) et av de få klippene der bandet faktisk opptre med konvensjonelle instrumenter. I denne filmen gjester og opptre gruppen på en messe, om enn kun som pianotrio. I filmen *Sight Fishing 2 - The Lapland Jam* improviseres det frem en joik akkompagnert av Hamrå på en stangtube.¹⁷ Om denne seansen har Stubø selv uttalt til magasinet *Fly Dreamers*:

Here, Fredrik just happened to discover that the rod tube has a really cool sound, and started playing something. I started singing, and Tapani happened to be there with the camera. Don't ask me what the message is, though... Maybe something about having fun and going with the flow? Seizing the moment? I don't know, it all sounds like horrible clichés when I try to describe it. (Mac Allister, 2019).

Tidligere i teksten har det blitt nevnt at Stubø er interessert i samisk musikk, men denne interessen vises ikke flere steder i gruppens produksjoner. Det finnes også flere filmer med både diegetisk og ikke-diegetisk bruk av fløyte. I filmen *Advanced Trick Casting: The Shadow Cast* hører man ikke-diegetisk fløytespill i sentrert rundt tonene A4, C5, D5 og D#5. I *Season Two Episode 1: The Only Way Is Up* får man både se og høre fløytespill (Jazz & Fly Fishing, 2014, 8:55). Her spilles det solo fløyte en sen og blikkstilte kveld.

I filmer som *It's Hardly Ever Like That* (Jazz & Fly Fishing, 2013) og *Les Vaches et les Mouches* (Jazz & Fly Fishing, 2011) finner man musikk som fremtrer «streit», som her betyr tematisk orientert musikk med mindre friksjon hva angår eksempelvis tonespråk

¹⁷ En stangtube er fluefiskestangens beskyttende etui.

og rytmikk. Om musikken i førstnevnte film forteller Stubø at Joonas hadde lyst til «å gjøre noe med får akkorder og en feit pianolyd». Dette sporet veksler kun mellom akkordene Aadd9 og Eadd9 i piano over et underlag av trommer i halftime-feel og helnoter i kontrabass. For å fylle det øvre sjiktet improviserer Stubø sparsommelig slidegitar på lyse strenger. I *Les Vaches et les Mouches* hører man en tydelig fransk-inspirert vals basert på akkordene Em, Am og H7. I det nederste sjiktet hører man vekselbass, det øverste sjiktet og melodistemmen er lagt til «toy piano» og en akustisk gitar fyller mellomsjiktet med etterslag. I intervjuet med *Fly Dreamers* forteller gruppen at de aldri fikk brukt dette kuttet til noe, inntil Stubø oppdaget at en av hans lokale fiskelokasjoner, med sine snødekte fjell, frodige landskap, småelver og overflod av kuer, kunne minne om de franske Pyreneene eller Alpene. I tillegg uttaler de at de «gave the video a kind of “old school” look by using text fonts typical of album covers from 1960s, and giving the video a slightly warmer, “vintage” colour tint» (Mac Allister, 2019). Sistnevnte trekk er, som kjent, en gjenganger Jazz & Fly Fishing sine produksjoner. Selv musikken gir assosiasjoner til det Larsen omtaler som en *kulturell stereotypi* (Larsen, 2013, s. 72). Musikken er ikke fransk i seg selv, men både harmonikk, form, sound og tonespråk gir assosiasjoner til fransk musikk. I dette øyemed vil kuttet fungere som en musikalsk konnotasjon, da lyden er bærer av en kulturelt etablert konnotasjon og har medbetydning utover seg selv. I forlengelsen av dette kan man si at Jazz & Fly Fishing her i høyeste grad benytter seg av en kulturell stereotypi.

Oppsummering og betraktninger rundt filmmusikken

Jazz & Fly Fishing sin katalog består av et rikholdig bibliotek med lyder og filmmusikken huser stor musikalsk diversitet. Noe av det mest spennende ved skapelsesprosessen av filmmusikken er at Jazz & Fly Fishing som gruppe opplever at de har en felles forståelse av hva musikken kan brukes til, siden de alle er delaktige både foran og bak kamera, samt er sammen i studio. Til grunn for all skapende prosess ligger et ønske om et felles *soundscape* (Stubø, telefonsamtale, 14. januar 2017). Selv om det i seg selv er paradoksalt nok å sette musikk til naturfilm, må en på et vis kunne betrakte Jazz & Fly Fishing sin musikk som spesialkomponert musikk da den er del av et større konsept. Musikken er ikke skrevet til spesifikke bilder, men er skapt med en helt konkret hensikt. Filmene varierer fra de kortere, enkle produksjonene til de lengre produksjonene som synes mer gjennomarbeidede. De musikalske uttrykkene varierer fra ostinatbaserte groover til det klangorienterte, eller fra det som nærmer seg samtidsmusikken til det «streite». Flere av ostinatene og groovene det har blitt vist til ovenfor vil på notene se fastlåste og statiske ut, men når de spilles har de både et organisk og et interlockende preg, der fleksibel rytmikk smelter sammen til en enhet. Denne ostinatbaserte musikken er ofte etablert rundt en groove bestående av slagverk og et annet instrument, der sistnevnte som regel er bassgitar. Utviklingen av ostinatene tar seg god tid, og ny musikalsk informasjon kommer som regel i form av introduksjonen av andre instrumenter eller lydelementer. Et inntrykk man sitter igjen med er at ostinatene kun er skisser til det som potensielt kan utvikle seg til en fullstendig låt. Lytteren får i tillegg sjelden høre hvordan kuttene starter eller slutter. Musikken som ble omtalt som «streit» kjennetegnes ved lite motstand og friksjon i tonespråk, harmonikk og rytmikk. Selv om dette følgelig er et subjektivt anliggende vil formodentlig denne kategorien musikk for mange fremstå noe mer iørefallende for den gjennomsnittlige lytter. De tradisjonelle akkord vendingene likner mer de en kjenner igjen fra populærmusikken, samt at periodestrukturer og rytmikk holder seg innenfor trygge rammer. Det er heller ikke gitt at denne «streite» formen for musikk står som en dikotomi til den klangbaserte og den

som nærmer seg samtidsmusikken. På ulike vis står de i kontrast til hverandre i form av uttrykk og virkemidler, men den klangbaserte musikken må ikke nødvendigvis være bærer av musikalsk friksjon og motstand. I eksempelvis *Frog of Fire* maler bandet et lydbilde bestående av en drone i synthesizer, lys klimpring i kontrabass og enkel gitarimprovisasjon i det øvre sjiktet. Selv om musikken forholder seg til statisk harmonikk og ingen konvensjonell groove eller akkordstruktur kan ikke musikken på noe vis sies å være preget av markant friksjon eller motstand. Spør man hva som er denne filmens hovedattraksjon kan man, med bakgrunn i at hele filmen har musikk, like gjerne si at det er en musikkvideo. Gruppen påstår at filmmusikken stort sett er improvisert, noe som sannsynligvis er faktum. Riktignok kan en her skille mellom den ostinatbaserte og den «streite» og de øvrige formene for filmmusikk. Skillet går mellom det som oppleves som «improvisert frem» og det som virker å være fritt improvisert, i en strøm av kreative musikalske innfall og idéer. I musikken til eksempelvis *It's Hardly Ever Like That* har Joona hatt en musikalsk idé der han ønsket å basere et kutt på at de veksler mellom to akkorder. I så måte er ikke denne musikken friimprovisert, men den vil like fullt være improvisert i den forstand at form og de faktiske notene ikke er avtalt.

På generell basis kan Jazz & Fly Fishing sin filmmusikk gjerne betraktes som «likegyldig musikk», men dette er absolutt ikke i negativ forstand. Stubø hevder at de selv ønsker at musikken ikke skal påstå for mye (Stubø, telefonsamtale, 14. januar 2017). Dette skinner gjennom ved at musikken fremstår som nøytral, der den sjelden prøver å instruere og lede tilskuerens emosjoner. I noen tilfeller av den klangbaserte musikken er det utfordrende å bestemme det tonale senteret og harmonikkens kjønn, og i enkelte tilfeller, slik som i filmmusikk til *Renault*, kan være utfordrende å få tak i «eneren». Slike aspekter gjør det utfordrende for musikken å kunne diktere tilskuerens følelser. Derfor vil det være vanskelig å definere koherensen mellom det visuelle og det auditive. Musikken kan ha en flertydighet, og det som for en person vil oppleves interessant og spennende, kan for andre oppleves frastøtende. Ulike tilskuere har ulike apparat for å persipere kulturelle audiovisuelle objekter. Filmmusikken kan bidra til å skape klanglige forestillinger hos tilskueren, samt at den kan ha en funksjon og formålstjenlighet. Ofte finner en at filmmusikkens rolle er å ramme inn en film, enkelte ganger kan musikken markere overganger, mens den andre tilfeller brukes som underlagsmusikk. Det er sjeldent at musikken på en dominerende måte forsøker å understreke eller skape en stemning. I Jazz & Fly Fishing sine filmer finner man et sett av ulike uttrykk gjennom det totale soundscapet, det visuelle, estetikken og gruppens klær og stil. I tillegg finner man stadig at filmene er redigert med en bevissthet rundt sammenhengen og kombinasjonen av den ikke-diegetiske lyden og reallyden. Jazz & Fly Fishing er selv fluefiskere, og vet hvor mye det kan bety for tilskueren å få høre lyden av vind, fuglekvisper, rennende vann og knarret fra fluesnella.

Sammenligner man *Slow Walking Water* og filmmusikken finner man flere interessante aspekter. Låtene på albumet er eksempelvis øvd inn og spilt en rekke ganger tidligere, og selv om kordelen består av improvisasjon vil de mange gjennomkjøringene og låtens strukturelle oppbygning i seg selv legge føringer for det endelige uttrykket. Om forskjellen mellom de to uttrykkene hevder Stubø selv:

Stubø: den mest fundamentale forskjellen mellom den plata som vi har gjort og den, alle de sessionene med filmmusikk som vi har gjort, det er det at den plata er jo, den har jo en annen intensjon – plata er jo ment å skulle være nettopp ei plate, som er et selvstendig produkt i seg sjøl.

Albumet er derav del av en tradisjon. Jazz forbindes, som kjent, gjerne til tradisjoner der en følger en rekke konvensjoner, normer og praksiser. R. Keith Sawyer hevder i tillegg at tradisjonell jazzimprovisasjon i enkelte tilfeller kan bli relativt kjedelige der de blir repetitive og alltid følger samme struktur og oppbygging, samt at normene dikterer hvordan bandmedlemmene skal interagere med hverandre (Sawyer, 2000, s. 181). Jazzetiketten blir i så måte paradoks, der en på den ene siden oppfordrer til individuell frihet, mens den på andre siden blir låst i sett med regler som dikterer hvordan musikken skal utøves. Jazz & Fly Fishing sin filmmusikk søker derimot å unngå de gitte normene og konvensjonene, og filmmusikken vil av den grunn åpne rom for det kreative og det uforutsette. Improvisasjonene utspiller seg i sanntid, og i denne formen for interaksjon ligger forutsetningene til rette for å uttrykke seg på måter man ikke var klar over før man startet. Slik vil den friere formen for improvisasjon være fristilt normene og konvensjonene. Som tidligere nevnt mener Stubø dette henger sammen med selvrefleksjonen der man som utøver ikke lenger er så bevisst på om det man spiller er «bra» eller «riktig». En kan utøve musikk og gjøre ting som i tradisjonen «ikke er lov», der en eksempelvis kan spille på ukonvensjonelle instrumenter eller spille på utradisjonelt vis. På *Slow Walking Water* synes Joonas i enkelte tilfeller å spille noe «ulikt» seg selv, der flere spor har en karakter som beveger seg i retning av jazzrock. Normalt opptrer Joonas i en stil som nærmer seg den estetikken en finner i den tidligere omtalte forståelsen av ECM og den nordiske jazzen. I filmmusikken får derimot Joonas større utløp for det eksperimentelle og klangbaserte klaverspillet, noe en eksempelvis kan høre i siste halvdel av *A Trout Called Janne* eller i de klangrike akkordene i *Happy*.

Hva sound angår har mye av dette blitt berørt tidligere. I en sammenligning av *Slow Walking Water* og filmmusikken vil en ikke finne de store estetiske forskjellene, men det må nevnes at kvaliteten ofte oppleves noe høyere på albumet. Samtidig varierer uttrykkene i større grad innad i filmmusikkatalogen. Soundet går fra det rene nittensekstitallets jazzkombo-inspirerte uttrykk til spor som «Under vann», der soundet i langt større grad låter moderne gjennom bruk av drone i *synthpad* og piano med mye digital klang. Når det gjelder termen nordisk jazz vil det her være problematisk, om ikke umulig å skulle låse Jazz & Fly Fishing til en slik kategori. Til dette huser uttrykkene for stor diversitet. Likevel kan en argumentere for at gruppen til tider innehar en viss «nordisk tone», den som Nicholson argumenterte for at unngikk «*the external*», vante mønstre, favorittfraser, musikalske sitater, samt viker fra det store utadvendte fokuset på teknisk virtuositet og heller søker mot fokuset på melodien, tonen, rommet og intensiteten (Nicholson, 2005, s. 198). I flere av de tidligere nevnte filmmusikksporene får musikken god tid til å utvikle seg. Denne intensiteten og tilnærmingen kommer til syne i enkelte av sporene på *Slow Walking Water*, men det er i filmmusikkatalogen den oftest høres. Stubø forteller noe som kan relateres til dette:

Stubø: så det er interessant med denne her filmmusikkprosessen, det er at, nettopp det at der tar du på en måte bort alle de forventningene, i og med at du.. vi starter med ingenting, absolutt ingenting.

Ved å fjerne alle forventninger til det endelige resultatet vil andre kvaliteter kunne vektlegges i produksjonen av filmmusikk. Når det gjelder Jazz & Fly Fishing kommer dette til syne gjennom mye interessant musikk, som ikke kan sies å være bestemt av konvensjoner som definerer hvordan musikken skal høres ut.

Avslutning

Denne oppgaven har hatt til hensikt å gi et dypere innblikk i Jazz & Fly Fishing sine virkeområder, både gjennom å betrakte gruppens kulturuttrykk i lys av aspekter som nordisk jazz og soundbegrepet, samt sammenhengen mellom jazz og fluefiske. I tillegg har det blitt sett nærmere på albumet *Slow Walking Water* og gruppens filmproduksjoner, der egenprodusert filmmusikk spiller en sentral rolle. Man kan utvilsomt hevde at Jazz & Fly Fishing skaper noe nytt ved sitt samarbeid på tvers av de nordiske landegrensene, estetiske sans og multimodale uttrykk. I stedet for å kun reproducere et ekko av gamle jazzstilarter, utfordrer musikken lytteren både gjennom kreativitet og det spontane. Som band er de satt sammen på grunn av en delt interesse for fluefiske, og ikke utelukkende felles musikalske preferanser eller musikalske interesser. Av den grunn kunne en tro at de individuelle stemmene ville sprike i større retning, men bandet låter svært samspilt. Dette kan både ha en sammenheng med at de kjenner hverandre godt etter lange turer i naturen sammen, eller deres bevisste forhold til improvisasjon. Når det gjelder sjangerdefinisjon vil det være vanskelig å kategorisere Jazz & Fly Fishing. Når anmeldere trekker paralleller til både jazzrock og ECM er det fordi musikken faktisk kan fortone seg i retning av begge disse estetikkene. Det samme kan sies om termen nordisk jazz, der det musikalsk vil være problematisk å knytte gruppen til et sånt begrep i sin helhet. Sett på en annen side vil det være helt på sin plass å betrakte Jazz & Fly Fishing som nordisk jazz i den forstand at de bevisst bruker sin nordiske geografiske tilhørighet i både markedsføring og filmproduksjoner. Når det gjelder *Slow Walking Water* hevder Stubø selv at albumet står i en etablert jazztradisjon, samt at dets *hensikt* var å stå som selvstendig produkt. Diversiteten i albumet spenner fra det lyriske og sangbare til uttrykk som nærmer seg jazzrocken ved sitt rå uttrykk, som blant annet inkluderer el-piano med effekter. Likevel finner man også her en rekke spor som bryter med konvensjoner og normer, slik som det ofte gjør i gruppens filmmusikkatalog. En ser at flere av albumsporene nærmer seg filmmusikken særlig når det gjelder form og struktur, men også estetikk. Albumspor som «Something» (med 19, 22, 19, 22 og 15 taktens perioder) og «Fly» bryter med den konvensjonelle formstrukturen, som helst dikterer en oppbygning med «temapresentasjon – improvisasjonsdel – temagjentakelse». Samtidig vil spor som «Nothing» og nevnte «Fly» nærme seg filmmusikken ved at de er improviserte. *Slow Walking Water*, eller det som kan betraktes som konsertrepertoaret, kan i det ytterste tolkes og oppleves som innhold som er komponert for å kunne gjentas og spilles igjen. Filmmusikken er derimot musikk som oppstår ut av ingenting og utelukkende ment å akkompagnere filmene, og derfor aldri tiltenkt en konsertsitasjon. Musikkerne utforsker de kvalitetene som ligger i musikken der og da, og spiller på den musikken som eksisterer i nuet. En skulle tro at Jazz & Fly Fishing, med sin tilknytning til naturen, skulle plassere seg noe nærmere et «klassisk» ECM-uttrykk, men musikken balanserer på et skille mellom en rekke uttrykk, der en finner assosiasjoner til både det modale og det klangbaserte, samt det moderne og det tradisjonelle.

I kombinasjonen av kulturuttrykk unngår Jazz & Fly Fishing det overtydelige, det pretensiøse og instruerende. Derfor blir det heller aldri uinteressant. Selv om gruppen ikler seg klær som assosieres med de velstående fiskerne langs kalkelvene sør i England oppleves dette aldri sært eller elitistisk. Det meste blir gjort med glimt i øyet, samt en evne til å få det de gjør til å se «kult» ut, noe som har en sammenheng med unnvikelsen av det pretensiøse. Filmmusikken kan på sin side være svært delaktig i å overraske, som ved å eksempelvis bygge opp en spenning som resulterer i ingenting. I *The Sorcerer: Vol 1* etableres det en nokså filmatisk og «seriøs» stemning i introduksjonen, før stemningen

brått blir snudd til noe humoristisk. Det improviserende elementet i både fluefisket og musikken skaper stor variasjon i uttrykkene. Konseptet Jazz & Fly Fishing er like mye et band som det er et fluefiskekollektiv. I utgangspunktet skulle prosjektet være et band som reiste på en «once in a lifetime»-turné, men det har siden utviklet seg til å bli et livstilprosjekt. Med sin frie tilnærming til utøvelsen av musikk skapes uttrykk mange vil like, og med kombinasjonen av det auditive og det visuelle bidrar gruppen til en tilgjengeliggjøring av jazzmusikk, der det må være opp til den enkelte publikummer å like det eller ikke. Konseptet fungerer som god underholdning, men også som inspirasjon. Det kan være inspirerende å se en gruppe som gjør det de liker og produserer det de selv synes er kult. En slik holdning bør kunne utvide horisonten til enhver tilskuer, samt vise at det finnes muligheter til å utfordre konvensjoner og til å skape interessant musikk.

Videre forskning

Det er først etter å ha gjennomført et prosjekt en virkelig ser hvordan man kunne eller burde ha løst oppgaven. I løpet av arbeidet har det dukket opp en rekke spørsmål og nye interessante temaer. Her kan det eksempelvis nevnes at Jazz & Fly Fishing i samarbeid med Den Kulturelle Skolesekken opptre som jazzkvartetten Second Nature. Dette er et improvisasjonsprosjekt som tar for seg samspillet mellom en jazzkvartett og *liveanimasjon*. Jazz & Fly Fishing gir i disse tider ut sitt andre studioalbum, noe som danner et godt utgangspunkt for å se hvordan gruppen som band har utviklet seg gjennom tid. I utgangspunktet ønsket jeg, som nevnt i innledningen, å fordype meg i en liten del av Jazz & Fly Fishing sine produksjoner, enten det være seg noe fra *Slow Walking Water* eller fra filmkatalogen. På daværende tidspunkt var jeg ikke i stand til å finne et egnet prosjekt, men nå kunne det eksempelvis vært interessant å begrense seg til en studie av gruppens lengre filmproduksjoner, eller rette et rent musikkteoretisk blikk på albumet. Sistnevnte for å kunne identifisere hvordan de ulike bandmedlemmenes individuelle stemmer kommer frem i dette utradisjonelt sammensatte bandet. I forlengelsen av dette kunne det i musikkvitenskapelig sammenheng absolutt være interessant å se nærmere på nyere nordiske jazzsamarbeid. I tillegg er Jazz & Fly Fishing sine medlemmer utelukkende menn, og jazz og fluefiske må kunne hevdes å være mannsdominerte aktiviteter. Av den grunn kunne det vært interessant å betrakte konseptet og områdene i et kjønnsstudieperspektiv. Fra et medievitenskapelig perspektiv kunne det være interessant å gå dybden på hvordan bandet bruker og profilerer seg i de ulike mediene. Avslutningsvis synes jeg det er fascinerende å se hvor mye bedre Jazz & Fly Fishing sine filmer har blitt med årene, og en studie som baserer seg på den kronologiske og kvalitetsmessige utviklingen vil i høyeste grad være interessant.

Kilder

Litteratur

- Aalen, Ida. (2013). *En kort bok om sosiale medier*. Bergen: Fagbokforlaget
- Aksnes, Marita. (2017). Filmmusikk. Hentet fra <https://ndla.no/subjects/subject:14/topic:1:103867/topic:1:185037/resource:1:120456> [Lesedato 13.04.19]
- Alterhaug, Bjørn. (2012) Improvisasjon som fenomen og handlingspotensial i en globalisert virkelighet s. 161-190 i Dybo, Tor og Kjell Oversand (Red.), *Musikk, politikk og globalisering*. Trondheim: Akademika forlag.
- Angelo, E (2017). Musikalitet. I Angelo E. & Sæther M. (Red.), *Eleven og musikken* (s. 38-62). Oslo: Universitetsforlaget.
- Austad, Eivind. (2018, 25. juni). ECM og den uendelige klangen. *NRK*. Hentet fra <https://www.nrk.no/skole/musikkparken/ecm-og-den-uendelige-klangen-1.13350151>
- Bergan, Jon Vidar. (2015). One Direction. Hentet fra https://snl.no/One_Direction [Lesedato 25.01.2016]
- Berliner, Paul F. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bohman, Philip V. (2002). *World Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press
- Bradshaw, Colin. (2017). The 'Reel' Sound of Music – Fly Reels Compared. *Fish and Fly*. Hentet fra <https://www.fishandfly.com/the-reel-sound-of-music-fly-reels-sounds-compared/> [Lesedato 13.05.19]
- Dalen, Monica. (2011). *Intervju som forskningsmetode: en kvalitativ tilnærming* (2. Utg.). Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Dupont, David. (2012 januar). New Issues: Jazz & Fly Fishing, Slow Walking Water. *Cadence Jazz Magazine*. Hentet fra <http://www.cadencejazzmagazine.com/membersonly/admin/assets/PDFs/2012/PDFs%20012%20full%20issues%20&%20misc./2012%20January.pdf> [Lesedato 01.04.19]
- Cannam, Chris, Christian Landone og Mark Sandler (2015). Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing and Annotating Music Audio Files. Hentet fra <http://www.sonicvisualiser.org/index.html> [Lesedato 03.06.16]
- Carr, Ian. (2007). *Miles Davis: The Definitive Biography*. Philadelphia: Da Capo Press.
- Cooley, Timothy J. Meizel, Katharine & Syed, Nasir. (2008). Virtual Fieldwork: Three Case Studies. I Cooley, T. J. & G. F. Barz, (Red). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology* (s. 90-107). Oxford: Oxford University Press.
- Deeter, Kirk. (2019). *Fly Fishing Jazz: The Legacy Factor*. Hentet fra <https://midcurrent.com/experts/fly-fishing-jazz-the-legacy-factor/> [Lesedato 02.05.2019]
- Dickenson, James W. (2011). *From Grieg to Garbarek: Norwegian Jazz and National Identity*. Brumunddal: Knippa Forlag.
- Discogs. (2019). Tapani Toivanen: Discography. Hentet fra <https://www.discogs.com/artist/253086-Tapani-Toivanen>
- Dybo, Tor. (2002). En drøfting av analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet. I L. Jonsson (Red.), *Musikkklidenskapelig årbok* (s. 15-56). Trondheim: Institutt for musikk, NTNU.
- Eriksen, T. Hylland. (2010). *Små steder - store spørsmål: Innføring i sosialantropologi* (3. utgave). Oslo: Universitetsforlaget.
- Fiskeavisen. (2019). Stikkord: Jazz & Fly Fishing. Hentet fra: <https://www.fiskeavisen.no/tag/jazz-fly-fishing/> [Lesedato 13.04.19]
- Furu, Svein M. (2011, oktober-november). Jazz & Fly Fishing: «Slow Walking Water». *Jazznytt*, s. 79.
- Granlie, Jan. (2014, 1. nov). Joonas Toivanen Trio – «November». *Salt Peanuts**. Hentet fra <https://salt-peanuts.eu/record/joonas-toivanen-trio/> [Lesedato 05.05.19]
- Hansen, J. P., Johannesson, P. O., Kreh, L., Lundberg, C., Oglesby, A., Olsson, J., Ultnis, S., Walberg, A., Wessman, B & Öste, Bengt. (2004). *Damm's store bok om sportsfiske*. Göteborg: N. W. Damm & Søn AS
- Haynes, J., & Marshall, L. (2018). Beats and tweets: Social media in the careers of independent musicians. *New Media & Society*, 20(5), (s. 1973–1993). Hentet fra <https://doi.org/10.1177/1461444817711404>
- Holt, Fabian. (2017). Nordic Modernity and the Structure of the Musical Landscape. I F. Holt & A. Kärjä (Red.), *The Oxford Handbook of Popular Music in the Nordic Countries* (s. 57-73). Oxford: Oxford University Press.

- Hooked. (2019). Tag: Jazz & Fly Fishing. Hentet fra: <https://www.hooked.no/tag/jazz-and-flyfishing> [Lesedato 13.04.19]
- Hum, Peter. (2009, 10. september). Jazz. And Fly Fishing. On TV. *Ottawa Citizen*. Hentet fra <https://ottawacitizen.com/entertainment/jazzblog/jazz-and-fly-fishing-on-tv> [Lesedato 13.04.19]
- Imdb. (2019). Petri Luukkainen. Hentet fra https://www.imdb.com/name/nm5442742/?ref_=tt_ov_dr [Lesedato 02.02.19]
- Innanen, Annamari (2014). Joona Toivanen: Biography. Hentet fra <http://jazzfinland.fi/artist/joona-toivanen/biography> [Lesedato 03.02.19]
- Jazz & Fly Fishing. (2009 februar). Jazz & Fly Fishing. Touring Wild Waters – 2009. Television and Music concept» Hentet fra https://issuu.com/jazz_ff/docs/jazzff_eng_issuu [Lesedato 13.01.19]
- Jazz & Fly Fishing. (2009, 30. november). Session Ahead! Hentet fra <http://www.jazzandflyfishing.com/session-ahead/> [Lesedato 28.11.18]
- Jazz & Fly Fishing. (2010, 27. april). The Tight Lines Quartet is dead – Long live Jazz & Fly Fishing. Hentet fra <http://www.jazzandflyfishing.com/the-tight-lines-quartet-is-dead-long-live-jazz-fly-fishing/>
- Jazz & Fly Fishing. (2010). Jazz & Fly Fishing. Season two – 2011. Hentet fra https://issuu.com/kagandaman/docs/jazzff_season2
- Jazz & Fly Fishing. (2013, 13. januar). Stomach Flu in Gothenburg. Hentet fra <https://www.jazzandflyfishing.com/stomach-flu-in-göteborg/> [Lesedato 13.02.19]
- Jazz & Fly Fishing. (2016). About. Hentet fra <http://www.jazzandflyfishing.com/portfolio/> [Lesedato 24.08.2016]
- Jazz Convention. (2012). Finnish Jazz. Interview. Jazz & Fly Fishing. Hentet fra http://www.jazzconvention.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1147:finnish-jazz-interview-jazz-a-fly-fishing&catid=1:articoli&Itemid=10 [Lesedato 26.01.2016]
- Jazz i Norge. (2011). Jazz and Fly Fishing. Hentet fra: <https://jazzinorge.no/arrangement/jazz-and-fly-fishing/> [Lesedato 29.03.19]
- Jazz in Oslo. (2011). Jazz and Fly Fishing. Hentet fra: <http://www.jazzinoslo.no/kalender/2011-05> [Lesedato 13.04.19]
- Kassabian, Anahid. (2001). *Hearing Film*. New York and London: Routledge.
- Kirkelig Kulturverksted (2018). Historien. Hentet fra <http://kkv.no/om-kkv/historien/> [Lesedato 01.12.18]
- Kjellberg, E., Silén L. & Stenkvist, L. (1980). Sound. I *Cappelens Musikkleksikon, bind 6* (s. 114). Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Krogvold, Pål. (2009). *Fluefiske fra A til X* (2. utg.). Oslo: Tun Forlag.
- Laing, Dave. (2016). Sex Pistols, the. *Grove Music Online*. Hentet fra http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46274?q=sex+pistols&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [Lesedato 25.01.2016]
- Langeland, Stian H. (2009). Distinksjoner og dialoger: overklasseungdoms postmoderne sensibilitet. *Tidsskrift for ungdomsforskning*, nr. 9 (1). (s. 65-77).
- Larsen, Peter. (2013). *Filmmusikk. Historie – analyse – teori* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Law, Glenn. (2015). *A Concise History of Fly Fishing*. USA: Rainstone Press.
- Lee, Joel. (2017, 7. mars). 5 Reasons to Host Videos on Vimeo Instead of YouTube. Hentet fra: <https://www.makeuseof.com/tag/reasons-vimeo-instead-youtube/> [Lesedato 27.03.2019]
- Mac Allister, Pato. (2019). - Filmmakers (videos & words): Jazz & Fly Fishing. *Fly Dreamers*. Hentet fra <https://www.flydreamers.com/en/articles/filmmakers-videos-words-jazz-fly-fishing-a168> [Lesedato 13.04.19]
- Mäkelä, Janne. (2014). Nordic Jazz: A Historical View. I A. Arvidson (Red.), *Jazz, Gender, Authenticity Proceedings of the 10th Nordic Jazz Research Conference Stockholm 30.08.12-31.08.12* (s. 61-71). Hentet fra: http://arkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Online_publ_Jazz_Gender_Authenticity.pdf [02.10.18]
- Meidell, Stephan. (2011, 15. juni). Fiskekompiser - Friluftsliv i jazzklubbformat. *Bergens Tidende*. Hentet fra <https://www.bt.no/kultur/i/l4JGG/Fiskekompiser> [Lesedato 13.04.19]
- Moore, Allan F. (1993). *Rock: The Primary Text*. Buckingham: Open University Press.
- Moore, Allan F. (2003). Introduction. I A. F. Moore (Red.), *Analyzing Popular Music* (s. 1-15). Cambridge: Cambridge University Press.

- Moylan, William. (2012). Considering Space in Recorded Music. I S. Frith & S. Zagorski-Thomas (Red.), *The Art of Record Production: An introductory Reader for a New Academic Field* (s. 163-188). Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- Nergaard, Knut. (2019, 22. februar). Filmmusikk. Hentet fra <https://snl.no/filmmusikk> [Lesedato 02.03.19]
- Nicholson, Stuart (2005). *Is Jazz Dead (Or has it moved to a new address)*. New York: Routledge.
- Nordic Jazz Comets. (2018). Nordic Jazz Comets. Hentet fra <https://www.nordicjazzcomets.com/about> [Lesedato 02.02.19]
- Olesen, S. G. (2012). Pierre Bourdieu. I: Olesen, S. G. & Pedersen, P. M. (Red.), *Pedagogikk i sosiologisk perspektiv* (s. 119-143). Århus: Via System.
- Perleporten kulturhus. (2013). Jazz & Fly Fishing. Hentet fra <http://www.perleportenkulturhus.no/arrangement1/jazz-fly-fishing> [Lesedato 11.04.19]
- Postholm, May Britt. (2011). *Kvalitativ metode. En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier* (2. opplag). Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Reynolds, Simon. (2011). *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. London: Faber and Faber.
- Rogers TV. (2018). The Fishing Musicians. Hentet fra <https://www.rogerstv.com/show?sid=1801&rid=52&lid=12> [Lesedato 14.04.19]
- Ronkanen, Pennti. (2011, 09. juni). Jazz & Fly Fishing: Slow walking water. *Suomijazz* Hentet fra <http://suomijazz.com/levyarviot/2011/06/jazz-fly-fishing-slow-walking-water/> [Lesedato 13.04.19]
- Roshauw, Filip. (2017 29. november). -Med nisselua på gjennom fjellpasset: Stier i ECM-katalogen del 1. *Jazznytt*. Hentet fra <https://jazznytt.jazzinorge.no/2017/11/29/med-nisselua-pa-gjennom-fjellpasset-stier-ecm-katalogen-del-1/>[03.03.19]
- Sawyer, R. Keith. (2000). Improvisational Cultures: Collaborative Emergence and Creativity in Improvisation, Mind, Culture, and Activity, 7:3 (s. 180-185). Hentet fra https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1207/S15327884MCA0703_05 [Lesedato 14.05.19]
- Shuker, Roy. (2008). *Understanding Popular Music Culture 3 (third edition)*. London and New York: Routledge.
- Smith, Ethan. (2010, 23. februar). The Tight Lines Quartet. *The Fiddle and the Creel*. Hentet fra <https://fiddleandcreel.wordpress.com/2010/02/23/the-tight-lines-quartet/> [Lesedato 13.04.19]
- Smith, Ethan. (2019). About. *The Fiddle and the Creel*. Hentet fra <https://fiddleandcreel.wordpress.com/about/> [Lesedato 13.04.19]
- Snyder, Samuel. (2007). New Streams of Religion: Fly Fishing as a Lived, Religion of Nature. *Journal of the American Academy of Religion*, 75(4), (s. 896-922). Hentet fra <http://www.jstor.org/stable/40005968>
- Stubø, Håvard. (2019). Bio. Hentet fra: <https://havardstubo.com/about/> [Lesedato 28.11.18]
- Studio Epidemin. (2017). Welcome. Hentet fra http://www.epidemin.se/?page_id=182 [Lesedato 04.05.2017]
- Teigen, Jan Erik. (2009, 17. juni). Roadmovie om jazz og fluefiske. *Fremover*. Hentet fra <https://www.fremover.no/kulturliv/roadmovie-om-br-jazz-og-fluefiske/s/1-55-4407177> [Lesedato 13.04.19]
- This is Fly. (2012, januar/desember). Jazz & Fly Fishing: Without jazz and fly fishing – Life would be unbearable. *This is Fly*, (s. 66-79).
- Tingen, Paul. (2001). *Miles Beyond – The Electric Explorations of Miles Davis, 1967-1991*. New York: Billboard Books.
- Tjora, Aksel. (2018). *Viten skapt: Kvalitativ Analyse og teoriutvikling*. Oslo: Cappelen Damm.
- Toivanen, Joonas, (2019). Project. Hentet fra <https://joonatoivanen.com/projects/>
- TT. (2009). Jazzkvartett fiskar sig runt Norden. *Helsingborgs Dagblad*. Hentet fra <https://www.hd.se/2009-08-08/jazzkvartett-fiskar-sig-runt-norden> [Lesedato 14.04.19]
- Unterwegs (2012, 27. mars). Das Lied Vom Angeln. Hentet fra <https://www.underwegs.biz/elchblog/das-lied-vom-angeln/> [Lesedato 13.04.19]
- Veberg, Vegard. (2018, 22. september). Ørret i solnedgang. *Jakt & Fiske*. Hentet fra <https://jaktogfiske.njff.no/fiske/2018/09/orret-i-solnedgang> [Lesedato 13.04.19]

- Wade, Bonnie C. (2004). *Thinking Musically: Experiencing music, expressing culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Ward, John V. (2010). Discography, Preservation, and Cultural Crossings. The Role of the World Wide Web in the Underground Dissemination of Nordic Jazz Recordings, (s. 91-105). Hentet fra <http://iipc.utu.fi/jazzchameleon/Ward.pdf>
- Williams, Alan. (2012) I'm not Hearing What You're Hearing': The Conflict and Connection of Mixes and Multiple Audioscapes. I S. Frith og S. Zagorski-Thomas (Red.), *The Art of Record Production – An introductory Reader for a New Academic Field* (s. 113-127). Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- Wyse, Pascal. (2009, 25. februar). Does orchestral music capture the sound of wildlife? *The Guardian*. Hentet fra <https://www.theguardian.com/culture/tvandradioblog/2009/feb/25/wildlife-nature-great-events-bbc> [Lesedato 01.01.19]
- Zak III, Albin J. (2001). *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.

Multimediekilder

- Jazz & Fly Fishing. (2011). *Slow Walking Water* [CD]. [Innspilt av J. Lundberg & Jazz & Fly Fishing]. Oslo og Narvik: Bolage
- Jazz & Fly Fishing. (2019). Jazz and Flyfishing. Hentet fra <https://www.facebook.com/jazzandflyfishing/>
- Jazz & Fly Fishing. (2019). jazznflyfishing. Hentet fra: <https://www.instagram.com/jazznflyfishing/?hl=en> [Lesedato 28.04.19]
- Jazz & Fly Fishing. (2019). Jazz & Fly Fishing. Hentet fra <https://vimeo.com/jazznflyfishing> [Lesedato 27.03.19]
- Jazz & Fly Fishing. (2019). JazzAndFlyFishing. Hentet fra <https://www.youtube.com/user/JazzAndFlyFishing/featured>

Videomateriale

- Jazz & Fly Fishing. (2009, 09. februar). *Trailer*. Hentet fra <https://vimeo.com/3142146>
- Jazz & Fly Fishing. (2010, 23. mars). *Jazz & Fly Fishing at studio Epidemin - Day 1*. Hentet fra <https://vimeo.com/10377042>
- Jazz & Fly Fishing. (2010, 3. juni). *Spring in the Upper Itchen*. Hentet fra <https://vimeo.com/12270517>
- Jazz & Fly Fishing. (2010, 12. november). *Advanced Trick Casting: The Shadow Cast*. Hentet fra <https://vimeo.com/16770424>
- Jazz & Fly Fishing. (2010, 24. november). *Sight Fishing 1 - Training Day*. Hentet fra <https://vimeo.com/17162136>
- Jazz & Fly Fishing. (2011, 5. mars). *Sight Fishing 2 - The Lapland Jam*. Hentet fra <https://vimeo.com/20677277>
- Jazz & Fly Fishing. (2011, 6. april). *Jönköping Fishing Fair Interviews 1 - Biggest Fish? "Listen to Jazz?"* Hentet fra <https://vimeo.com/22024194>
- Jazz & Fly Fishing. (2011, 2. juni). *2 Fast 2 Furious - Upper Itchen 2011*. Hentet fra <https://vimeo.com/24581141>
- Jazz & Fly Fishing. (2011, 9. juni). *Les Vaches et les Mouches*. Hentet fra <https://vimeo.com/24874364>
- Jazz & Fly Fishing. (2012). *Picking Blueberries*. Hentet fra <https://vimeo.com/44452298>
- Jazz & Fly Fishing. (2013, 22. mars). *It's Hardly Ever Like That*. Hentet fra <https://vimeo.com/62412952>
- Jazz & Fly Fishing. (2013, 30. april). *Frog of Fire*. Hentet fra <https://vimeo.com/65124568>
- Jazz & Fly Fishing. (2013, 17. juni). *Focus*. Hentet fra <https://vimeo.com/68511680>
- Jazz & Fly Fishing. (2014, 3. mars). *Season Two Episode 1: The Only Way Is Up*. Hentet fra <https://vimeo.com/88084401>
- Jazz & Fly Fishing. (2014). *Jazz & Fly Fishing Season Two TRAILER*. Hentet fra <https://vimeo.com/84783887>
- Jazz & Fly Fishing. (2015, 8. mai). *A Trout Called Janne*. Hentet fra <https://vimeo.com/127324126>
- Jazz & Fly Fishing. (2015, 12. mai). *Happy*. Hentet fra <https://vimeo.com/127605385>
- Jazz & Fly Fishing. (2016, 16. februar). *Renault*. Hentet fra <https://vimeo.com/155497861>
- Jazz & Fly Fishing. (2016, 7. juni). *The Sorcerer: Vol. 1*. Hentet fra <https://vimeo.com/169740157>
- Jazz & Fly Fishing. (2018, 29. juni). *Vulgata, At Last*. Hentet fra <https://vimeo.com/277623057>

Luukkainen, Petri (regissør). (2012). *One second of Magic – Jazz & Fly Fishing. Season one* [dokumentar]. Helsinki: Unifilm.

Reisverket. (2008). *Bugge Wesseltoft lager filmmusikk til Lunsj (NRK Lydverket)*. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=TXxZ3Svq3wE> [Lesedato 11.02.19]

zachwoodward1. (2010). *The Joys of Jazz and Fly Fishing*. Hentet fra: https://www.youtube.com/watch?v=f4MP_2WHDow [Lesedato 10.05.19]

Muntlige kilder

Intervju med Håvard Stubø, 07.04.16, Oslo.

Telefonsamtale med Håvard Stubø, 14.01.17, Trondheim.

