

**Masteroppgave**

# Multigitarisme

”Konsepter for overføring av kunnskap mellom strengeinstrumenter”

Av

Anders Hofstad Sørås

Masteroppgaven er gjennomført som et ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som sådan. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet innestår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Veileder:  
Tor Dybo

Universitetet i Agder, Kristiansand

**2009**



## **Førord**

Arbeidet med denne oppgaven startet nok lenge før jeg i det hele tatt var påbegynt utdannelsen min. Så lenge jeg kan huske har jeg hatt nysgjerrighet til instrumenter og prøvd å beherske så mange som mulig.

Da jeg som 6-åring ble tildelt tromme i skolekorpset fordi jeg ikke hadde pust til å få lyd i noe annet la nok dette en del føringer for senere instrumentvalg. Det endte til slutt med gitaren, og siden har det ballet seg på med forskjellige strenger.

Å skrive denne oppgaven har til tider vært spesielt og motstandsfullt. Det har vært spesielt å forske på seg selv og egne prosesser. Hvordan gjør man det? Det har allikevel vært svært givende å kunne fordype seg på et rimelig smalt emne, og ha muligheten til å berike egen kunnskap på feltet – og forhåpentligvis andre interesserte.

Jeg ønsker å takke:

- Tor Dybo for oppfølging og veiledning.
- Nathan Tex og Joshua Grange for å være kompanjonger i ånden og flotte instrumentaltimer i henholdsvis Austin, Texas og Los Angeles, California.
- Rolf Kristensen for flotte gitartimer gjennom flere år ved konservatoriet og for å gi stor frihet.
- Bjørn Charles Dreyer for flotte gitartimer.
- Lars Håvard Haugen, Knut Reiersrud og Geir Sundstøl for inspirasjon i en årrekke, velvilje og gode intervjuer.
- Bendik Hofseth for flotte innspill og inspirasjon.
- Nicolai Kolstad for hjelp med filmvedlegg.
- Henrik Rindal og min far Espen Sørås for gode innspill til oppgaven.
- Mine medmusikere på lyttevedleggene; Michael Aadal, Ole-Bjørn Talstad, Gunnar Sæter, André Kassen, Audun Ramo, Stian Eriksen, Frode Flatland Jensen, Jo Berger Myhre, Andreas Lønmo Knudsrød og Andreas Løwe.
- Ingrid Ytre-Arne for tålmodighet og støtte.

**Anders Hofstad Sørås**

Kristiansand, april 2009

<b>1. INNLEDNING .....</b>	<b>1</b>
1.1 MULTIGITARISME .....	1
1.2 PROBLEMSTILLING .....	2
1.2.1 Bakgrunn og begrunnelse for problemstilling .....	2
1.2.2 Konkretisering av nedslagsfelt .....	3
1.3 KONTEKSTUALISERING AV EGEN BAKGRUNN .....	4
1.4 METODE .....	6
1.5 OPPGAVENS OPPBYGNING .....	6
1.6 INNFORING I KONSEPT .....	7
1.7 FORSKNINGSPROBLEMER .....	8
<b>2. LÆRINGSMEKANISMER .....</b>	<b>9</b>
2.1 DEN FØRSTE KUNNSKAPEN .....	9
2.2 FEM TRINN FRA NYBEGYNNER TIL EKSPERT .....	10
2.2.1 Steg 1 Novisen (Nybegynneren) .....	12
2.2.2 Steg 2 Den Viderekomne Nybegynneren .....	13
2.2.3 Steg 3 Den Kompetente .....	13
2.2.4 Steg 4 Den Kyndige .....	14
2.2.5 Steg 5 Eksperten .....	15
2.3 VISUELT FILTER .....	16
2.4 KORT OM OVERFØRING MELLOM INSTRUMENTER .....	17
<b>3. INSTRUMENTKUNNSKAP .....</b>	<b>18</b>
3.1 HISTORIKK OG UTVIKLING .....	18
3.1.1 Gitaren .....	18
3.1.2 Pedal steelgitaren .....	19
3.2 INSTRUMENTENES STEMNING .....	21
3.3 PEDAL STEELGITARENS KOPEDANT .....	23
3.4 OVERSIKT OVER HARMONIKK I LØSE STRENGER .....	24
3.5 OVERSIKT OVER HARMONIKK VED BRUK AV PEDALER OG KNETREKKERE .....	26
3.5.1 Pedal A .....	26
3.5.2 Pedal B .....	27
3.5.3 Pedal C .....	27
3.5.4 Knetrekker D .....	28
3.5.5 Knetrekker E .....	29
3.5.6 Knetrekker F .....	29
3.6 KOMBINASJONER AV PEDALER OG KNETREKKERE .....	30
3.6.1 Pedaler AB .....	30
3.6.2 Pedaler BC .....	31
3.6.3 Pedal B og Knetrekker D – BD .....	32
3.6.4 Knetrekkere EF .....	33
3.6.5 Pedaler AB og Knetrekker F – ABF .....	33
3.6.6 Pedal A og Knetrekker F – AF .....	34
3.7 OVERSIKT OVER ALLE TILGJENGELIGE AKKORDER VED BRUK AV PEDALER OG KNETREKKERE I EN POSISJON .....	35
3.8 TRINN I – VI I SAMME POSISJON (BÅND) .....	37



<b>4. FRA TEORI TIL PRAKSIS .....</b>	<b>39</b>
<b>4.1 TEKNISK OVERFØRING .....</b>	<b>39</b>
4.1.2 <i>Klassisk Gitarteknikk</i> .....	39
<b>4.2 HØYREHÅNDSTEKNIKK .....</b>	<b>39</b>
4.2.1 <i>Klassisk gitar</i> .....	39
4.2.2 <i>Elektrisk gitar</i> .....	40
4.2.3 <i>Pedal steelgitar</i> .....	40
<b>4.3 VENSTREHÅNDSTEKNIKK .....</b>	<b>42</b>
4.3.1 <i>Spillestål</i> .....	42
<b>4.4 FYSISK UTFORDRING .....</b>	<b>42</b>
<b>4.5 VISUELL OVERFØRING .....</b>	<b>44</b>
<b>4.6 CAGED .....</b>	<b>46</b>
4.6.1 <i>Fem former</i> .....	46
4.6.2 <i>Eksempel i C-dur</i> .....	47
4.6.3 <i>Eksempel i C-moll</i> .....	50
<b>4.7 OVERFØRING I – IV E-DUR .....</b>	<b>52</b>
<b>4.8 METODISK OVERFØRING .....</b>	<b>56</b>
4.8.1 <i>EGACD 3 posisjoner dur</i> .....	56
4.8.2 <i>EGACD 3 posisjoner moll</i> .....	57
4.8.3 <i>EGACD 5 posisjoner dur</i> .....	58
<b>4.9 VISUELL TEORETISK OVERFØRING .....</b>	<b>60</b>
<b>5. DRØFTING.....</b>	<b>63</b>
5.1 EKSEMPEL PÅ FORENKLING AV AKKORDSKJEMA .....	63
5.2 EKSEMPLER PÅ BRUK AV OMVENDINGER FRA EGACD-SYSTEM I IMPROVISASJON, ”DEAD TREES” .....	64
5.2.1 <i>Utdrag fra improvisasjon, ”Dead Trees”</i> .....	64
5.3 GITARISTTILNÆRMING .....	68
5.3.1 <i>Sound</i> .....	69
5.3.2 <i>Tonalitet</i> .....	70
5.3.3 <i>Funksjon</i> .....	70
5.4 SKOLERT/USKOLERT .....	71
5.4.1 <i>Fordeler ved å være skolert</i> .....	73
5.4.2 <i>Fordeler ved å være uskolert</i> .....	74
<b>6. AVSLUTNING/KONKLUSJON .....</b>	<b>75</b>
<b>7. BIBLIOGRAFI .....</b>	<b>78</b>
7.1 PERSONLIG KORRESPONDANSE .....	78
7.2 LITTERATUR .....	78
7.3 NETTSIDER .....	79

<b>8.VEDLEGG .....</b>	<b>84</b>
<b>8.1 BILDEVEDLEGG .....</b>	<b>84</b>
<b>8.2 VIDEOVEDLEGG .....</b>	<b>89</b>
<b>8.3 AUDIOVEDLEGG .....</b>	<b>90</b>
<b>8.4 NOTASJONSVEDLEGG .....</b>	<b>91</b>
<b>8.5 INNSPILLINGER AV MUSIKK MED RELEVANS         TIL OPPGAVEN.....</b>	<b>119</b>

# 1. Innledning

## 1.1 Multigitarisme

*En multiinstrumentalist<sup>1</sup> er en musiker som spiller flere instrumenter.*

Disse kan være innenfor samme instrumentfamilie, eller ikke. Det er gjerne en kombinasjon av instrumenter og instrumentfamilier, men ofte er det mulig å trekke likheter mellom instrumentenes spilleteknikk og idiomatikk<sup>2</sup>.

For å være en levedyktig musiker i 2009 er det en fordel å ha en bred plattform å kunne jobbe ut ifra. Jo større kunnskapsområde – jo større arbeidsområde, og tilhørende arbeidsmuligheter. De fleste musikere arbeider variert: de underviser litt, spiller litt frilans, spiller litt med egne band/konstellasjoner, arrangerer gjerne litt og har eventuelt annet lønnet arbeid ved siden av.

Blant gitarister er det i dag veldig vanlig å beherske flere instrumenter innen gitarfamilien da man forholdsvis lett kan adaptere teknikker, teori og instrumentforståelse mellom instrumentene.

Det er skrevet side opp og ned om hvordan man kan lære seg instrumentene hver for seg, men svært lite om hvordan man kan kombinere det man kan på de forskjellige instrumentene. Det hadde jeg et ønske om å prøve å gjøre noe med.

Denne oppgaven er en beskrivelse av en innlæringsprosess, og følgende kunstnerisk gjennomføringsprosess, samt analyse av den, som jeg selv har gjennomgått – både i arbeidet med denne oppgaven, men også foregående for denne forskningen.

Av dette kommer oppgavens tittel – *multigitarisme*, i den betydningen av at den omhandler multiinstrumentalisme hos gitarister.

---

<sup>1</sup> Fra Wikipedia (n1)

<sup>2</sup> Det som er naturlig, tradisjonelt, karakteristisk eller unikt. For eksempel fellestrekk for et instrument. Fra Musikkordboken (n2)

## 1.2 Problemstilling

Denne oppgavens problemstilling er firedeelt :

1. Kan man lære seg å spille og forstå et annet instrument innen samme instrumentfamilie med utgangspunkt i eget hovedinstrument?
2. Hvilke fordeler og ulemper er det ved slike læringsprosesser?
3. Hvordan fungerer denne tilnæringsmetoden i praksis?
4. Kan man være skolert og uskolert om hverandre?

### 1.2.1 Bakgrunn og begrunnelse for problemstilling

Denne oppgaven er skrevet ut fra et eget ønske om å forstå og videreutvikle en pågående prosess - nemlig mitt eget ferdighetsnivå på instrumentet pedal steelgitar<sup>3</sup>.

Et annet ønske med denne oppgaven er at pedal steelgitar, som til nå har vært assosiert med ganske ”strengt” oppfattelser omkring sjanger, sound og rolle av den allmenne musikklytter, skal kunne settes i et høyere akademisk lys, og brukes i andre musikalske sammenhenger enn den tradisjonelle. Det er min egen personlige oppfatning at dette er et sofistikert instrument, som ved nærmere øyesyn er svært vanskelig å beherske godt.

Da jeg 12 år gammel begynte å spille gitar var jeg nok ikke klar over at jeg 10 år senere skulle beherske en rekke flere instrumenter som en såkalt multiinstrumentalist; Elektrisk gitar (standard og baryton), akustisk gitar, lap steel, pedal steelgitar, dobro, mandolin og banjo.

---

<sup>3</sup> Det har vist seg vanskelig å finne en korrekt stavemåte på ordet pedal steelgitar. Da det skrives steelgitar i ett ord på ordnett (n3) og i Store Norske Leksikon (n4) har jeg valgt å stave på denne måten: pedal steelgitar.

Disse instrumentene har likheter og ulikheter. Den store likheten er at man spiller på strenger med begge hendene, der det er venstre hånd som hovedsaklig står for toneutvalget (tonehøyder) og høyre hånd som står for selve lyddannelsen (anslag) av de gitte tonene. Ulikhetene ligger i spilleteknikk, antall strenger, instrumentenes stemming og konstruksjon.

### 1.2.2 Konkretisering av nedslagsfelt

For å konkretisere oppgaven har jeg konsentrert meg om forholdet mellom instrumentene 6-strengs gitar (stemt E A D G H E) og 10-strengs pedal steelgitar med Nashville<sup>4</sup> Tuning, E9 (stemt H D E F# G# H E G# D# F#).

Her har jeg tatt for meg min personlige prosess i å lære å spille pedal steelgitar med utgangspunkt i å være gitarist. Jeg har mange års skolering på instrumentet gitar, både rytmisk og klassisk - fra musikkskole, videregående skole, høyskole og nå universitet, men - ingen formell utdanning eller eneste spilletime på instrumentet pedal steelgitar inntil jeg påbegynte arbeidet med denne oppgaven.

Det finnes en mengde litteratur om pedal steelgitarspill fra USA, men hittil er det kun skrevet én publikasjon om dette instrumentet på norsk (Farstad 1983).

All litteratur jeg hittil har sett på feltet dreier seg om pedal steelgitarspill alene. Jeg hadde et ønske om å finne referanser mellom gitar og pedal steelgitar, og prøve å sette instrumentene opp mot hverandre.

De musikerne som spiller pedal steelgitar kan deles i to hovedgrupper for å generalisere:

1. Musikere med hovedinstrument pedal steelgitar som har lært seg dette instrumentet fra begynnelsen av, enten på egen hånd eller gjennom utdanning.
2. Gitarister med biinstrument pedal steelgitar som har lært seg biinstrumentet i etterkant av hovedinstrumentet.

Det finnes helt klart mange forskjellige typer musikere som behersker instrumenter med sidestilte ferdigheter, men dette er ikke utgangspunktet for denne oppgaven.

---

<sup>4</sup> Amerikansk by kjent som countrymusikkens hovedstad. Har vært sentral i utviklingen av pedal steelgitaren.

Jeg tar utgangspunkt i musiker nr. 2 i ovennevnte eksempel, da dette er mitt eget tilfelle, og etter forskning og intervjuer er dette den vanligste tilnæringsmetoden for de som spiller pedal steelgitar i Norge.

### 1.3 Kontekstualisering av egen bakgrunn

For å forstå hvorfor fenomener oppstår - hvorfor folk blir inspirerte, hvordan en musikerkarriere utvikles med mer, kan det være viktig å se på hvilke faktorer som har vært tilstede for at utvikling, endringer og valg gjøres. Ved å for eksempel sette et musikalsk verk opp mot samtiden kan man trekke en del slutninger, rundt blant andre politiske, sosiale og økonomiske faktorer, og om det er ønskelig ”forstå” verkets intensjon dersom det har noen. Dette er og blir ”synsing” og subjektiv forståelse, men min påstand er at det ligger i menneskets natur å prøve å forstå det vi opplever.

Min egen bakgrunn er fra Halden, en by som har et svært aktivt musikkliv, med hovedvekt på bandvirksomhet. Hovedsaklig innen sjangerne pop, rock, punk, roots og country og sammenblandinger av disse.

Fra samtale med Tom Skjeklesæther<sup>5</sup>:

*”På slutten av 70-tallet var det en rekke sterke pådrivere i musikkmiljøet i Halden som hadde interesse for country-, blues- og roots-musikken. Dette kan nok spores fra at Halden som grenseby har hatt sterke tilknytninger til Sverige.”<sup>6</sup>*

På 50-tallet var det et sterkt miljø for Am-car<sup>7</sup> i Halden, som en følge av nærheten til Sverige. Sverige har hatt sterke forbindelser til USA og det var lettere å få tak i bilene og platene gjennom Sverige. Musikken som hørte den generasjonen til var i hovedsak rock’n roll (som nå kan oppfattes å være en slags rockabilly, som igjen ikke er langt

---

<sup>5</sup> Journalist, musikkviter og manager fra Halden.

<sup>6</sup> Fra samtale, Halden 29.12.08.

<sup>7</sup> Importerte amerikanske biler, hovedsaklig fra 50-tallet.

unna country) og blues. 70-tallets musikkinteresserte i Halden vokste opp med sine foreldres musikk – og utviklet musikkmaken deretter.

Samtidig var det på 70-tallet en sterk interesse for den britiske punk og new-wave musikken. Senere har interessen for country, blues, roots på den ene siden og punk/rock på den andre siden smeltet sammen og dannet grunnlag for mange band og musikere som opererer innen country/rock-sjangeren.

Det er et lite utviklet miljø for jazz- og klassisk musikk i byen, noe som også spiller inn på den type musikere som utvikles.

Som gitarist begynte jeg min skolering i den klassiske tradisjonen, men holdt hele tiden sidestilt på med rytmisk musikk i flere former. Jeg følte ofte at det å være en klassisk utøver var ensomt, så jeg har nok alltid vært en samspillmusiker. Jeg er dog svært takknemlig for å ha tilegnet meg disiplinen, den tekniske vanskeligheten og utvikling av tonekvaliteten som står sentralt i den klassiske musikktradisjonen.

Min egen bakgrunn er allsidig og preget av mye ensemblespill - i form av korps, band, jamming med kompis, akkompagnement til kor og etter hvert andre sammensatte ensembler (orkester, utvidede besetninger).

I min oppvekst hadde jeg sterke influenser fra en utflyttet Haldenser, Geir Sundstøl<sup>8</sup>. Han er multiinstrumentalist og i ettertid har jeg sett at nok mange av mine valg som musiker er preget av blant annet inspirasjon fra ham. Det er noe eget ved å kunne observere hvordan folk spiller på nært hold, og om man er heldig, komme i samtale med musikerne. Det var ellers en rekke gode musikere i byen, og mange av mine ”helte” spilte ofte flere forskjellige instrumenter.

---

<sup>8</sup> Norsk gitarist og multiinstrumentalist (f. 1969), mye brukt sessionmusiker.

## **1.4 Metode**

Metodene som brukes i denne oppgaven er:

- Deltagende observasjon, og drøfting og evaluering av denne. Dette er i form av egenøving, samspill med andre musikere og i forskjellige utøvende musikalske sammenhenger.
- Intervjuer med norske og amerikanske musikere.
- Feltarbeid bestående av studioinnspillinger. Av disse har jeg valgt ut fire låter.

Drøftingen vil dreie seg å belyse de ulike teorier og ideer jeg har kommet frem til i arbeidet med masteroppgaven. Disse teoriene utgjør grunnlaget for analyse av musikalske eksempler, samt en mer filosofisk diskusjon omkring multigitarisme.

## **1.5 Oppgavens oppbygning**

Denne oppgaven er skrevet i tre deler.

1. Metode og konsept for innlæring og overføring av kunnskap
2. Overføring i praksis
3. Analyse av resultat

I tillegg er det vedlegg i form av notasjon, lyd, bilde og video.



## 1.6 Innføring i konsept

Kort beskrivelse av metode:

I begynnelsen av arbeidet med denne oppgaven tok jeg et valg når det angikk bredden i materialet jeg ville jobbe med. For å kunne holde en rød tråd gjennom oppgaven ønsket jeg å jobbe med et spissformulert emne for å kunne gjøre dette tydelig. Derfor handler denne oppgaven om forholdet mellom instrumentene gitar og pedal steelgitar i nettopp denne rekkefølgen:

Hvordan man som gitarist kan lære seg å spille pedal steelgitar ut fra eget utgangspunkt.

Samtidig ønsker jeg at det skal være lett å kunne overføre og adaptere de brukte teknikker og metoder i andre instrumentale situasjoner.

Dette er kjernen i oppgaven – ”overføringsverdi av kunnskap”, hvordan bruke noe man allerede kan, hvordan overføre denne kunnskapen og hvilke resultater/føringer legges det som følge av denne overføringen.

Jeg vil diskutere hvorvidt dette er god metodikk, og hvilke føringer overføringsmetodene legger for instrumentale ferdigheter.

Oppgavens utgangspunkt er mitt eget personlige empiriske utgangspunkt.

## 1.7 Forskningsproblemer

- Denne forskningen skrives av og omhandler, stort sett, samme person – dvs. persepsjonen blir subjektiv.
- Kun utøveren kjenner sin egen kunnskap, styrker og svakheter.  
Dermed blir improvisasjon og instrumentale ferdigheter vanskelig å svare for uten subjektiv innflytelse – altså vanskelig å eksemplifisere eller falsifisere.  
Eks: påstanden om hvorvidt et spilt eksempel er innøvd eller improvisert vil bli vanskelig å stadfeste da det kun er utøveren som kan svare på dette.
- Det er en svært subjektiv oppfattelse omkring betydningen av skolegang, og dermed blir diskusjonen hvorvidt det er å være skolert/uskolert subjektiv.
- Mye avhenger av hvilken innstilling man har til å tilegne seg andre instrumenter:  
Vil man gå i dybden når det gjelder tradisjon, teknikk og teori eller finne ut av ting på egen måte som passer med eget bruk?

## 2. Læringsmekanismer

### 2.1 Den første kunnskapen

*”(...)selv etter 35 år som gitarist hender det at jeg må gå til pianoet for å forstå hva jeg gjør på gitaren(...)”<sup>9</sup>*

I mitt arbeide med denne oppgaven har det slått meg mange ganger at mine egne innlæringsmønstre og forståelse av dem styres ut ifra tidligere erfaringer.

Jeg kan fortsatt nærmest fotografisk huske omstendighetene rundt da jeg forstod at det var mulig å spille power chords<sup>10</sup> på gitar i både dur og moll ved å forandre på en tone – og at denne strukturen fungerte med grunntone på både E- og A-strengen over hele halsen. Jeg husker hvilken dag det var i uken, lørdag, at jeg hadde vinduet åpent på gutterommet, det var vår – og jeg lærte meg Green Day-låten *When I Come Around*<sup>11</sup>.

Jeg har flere eksempler på slike oppdagelser som for meg står sterkt.

En tidligere instrumentallærer av meg brukte disse ordene om å lære seg å spille et instrument :

*”(...)det å lære seg å spille er som å gå i trapper. Eller rettere sagt, se en trapp fra siden. Du har de vertikale linjene som er de store oppdagelsene, og de horisontale er transportetappene mellom de store oppdagelsene. Begge er like viktige. Jo lenger du har spilt, jo lenger er transportetappene mellom de store oppdagelsene(...)”<sup>12</sup>*

Dette er et godt bilde på instrumentalopplæringen, selv om jeg vil legge til at det er min personlige overbevisning at ”de store oppdagelsenes” form endrer seg ettersom man spiller. De kan gå fra å være rent knyttet til det å spille instrumentet til

---

<sup>9</sup> Fra intervju med Knut Reiersrud (f. 1961), norsk multiinstrumentalist, Oslo 17.01.09  
Han beskriver hvordan han begynte å spille piano i tidlig alder, og gjorde mange musikalske oppdagelser på det instrumentet. Siden den gang har han blitt gitarist, men må fortsatt tilbake til ”kilden” (pianoet).

<sup>10</sup> Akkord bestående av grunntone, kvint og gjerne oktav av grunntonen, for eksempel A5. Mye brukt i rock.

<sup>11</sup> Fra albumet *Dookie*, Green Day, Reprise 45529-2, 1995

<sup>12</sup> Sitat Britt-Louise Granseth i gitarundervisning på Risum Videregående Skole, Halden 1999.

musikkforståelse, samspill, kreativitet, teknologisk oversikt, samt læren om kunst- og kulturhistorie. Jeg vil også påstå at innlæring går i flere trinn, det er mulig å jobbe med det samme grunnmaterialet gjennom flere forskjellige perioder, men med annen vanskelighetsgrad og kontekst.

Jeg vil dermed lansere begrepet ”Den Første Kunnskapen”. Med dette mener jeg viktigheten av oppdagelser som gjøres på et tidlig stadium og hvordan de former forståelsen av ny kunnskap deretter.

Da jeg gjorde intervjuer i forskningen forklarte jeg gjerne dette til mine intervjuobjekter på denne måten:

Hvis man i nybegynnerfasen som gitarspire lærte seg akkorden G, som befinner seg i tredje bånd, så forbinder man tonen G med tredje bånd – nettopp fordi den visuelle orienteringen på gitarhalsen er så viktig. Dersom man dermed skal lære seg et annet strengeinstrument, for eksempel lap steel<sup>13</sup> som stemmes i åpen G-dur stemming (G, H, D, G, H, D) så vil man få en utfordring i forhold til referansen G og 3. bånd.

Denne tankegangen kan lett løses på denne måten (og som er min egen personlige visuelle referanse): I 3. bånd på lap steel i G-tuning vil man få disse tonene dersom man legger spillestålet<sup>14</sup> over alle strengene (Bb, D, F, Bb, D,F) en Bb-dur treklang. Disse tonene kan også sees på som en Gm7 uten grunntone, og dermed er referansen til 3. bånd og tonen G i behold.

## **2.2 Fem trinn fra nybegynner til ekspert**

Hubert L Dreyfus og hans bror Stuart E. Dreyfus beskriver i sin bok ”Mind Over Machine – The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer” (Dreyfus & Dreyfus 1986, s. 16-35) en femstegs utviklingsgrad hos mennesker:

1. Novisen
2. Den Viderekomne Nybegynneren
3. Den Kompetente
4. Den Kyndige
5. Eksperten

---

<sup>13</sup> Forklares nærmere i kapittelet ”Historikk og utvikling” side 23.

<sup>14</sup> Forklart side 42.

Deres forskning handler i forenklet grad om hvordan man kan lære av menneskets utviklingsprosess, og hvordan man kan bruke forståelsen av dette. Selv om det i boken refereres til bruken av denne forståelsen i forbindelse med utvikling av datateknologi, er de absolutt overførbare til en musikalsk sammenheng.

Kunnskap er ikke medfødt, vi er nødt til å lære. Mennesker lærer fra tidlig alder gjennom prøving og feiling, ofte ved å imitere de som er flinkere enn seg selv til noe, via en mal gitt av andre.

Barn og voksne tilegner seg nye ferdigheter gjennom praktisk (verbal, fysisk) eller teoretisk instruksjon (skrevet), og gjerne en kombinasjon av disse.

I disse dager kan måter å lære på foregå via direkte verbal kontakt (også verbal kontakt gjennom for eksempel nettkonferanse eller via telefoni) gjennom audio/video i tillegg til bøker og andre skrevne medier.

I boken brukes et eksempel, noe forkortet (Dreyfus & Dreyfus 1986, s. 16):

Du vet trolig hvordan man sykler.

Betyr det dermed at du kan lære en annen å sykle gjennom å definere spesifikke regler?

Hvordan kan man forklare forskjellen mellom følelsen av å falle over ende og den normale følelsen av å være litt ute av balanse når man svinger?

Og vet du – før det hender – akkurat hva du ville gjort dersom du mistet balansen?

Dette vet du nødvendigvis ikke. Du kan sykle fordi du innehar en viss ”viten om”<sup>15</sup> syklingen som du har tilegnet fra øvet praksis. Det faktum at du ikke kan forklare det du vet i ord betyr at viten ikke er tilgjengelig for deg i form av fakta og regler.

Om du dermed kan forklare hvordan man sykler riktig, gjennom kunnskap til blant annet fysiske lover, sykkelkonstruksjon og gjennom egne erfaringer, kunne man sagt du ”vet at” visse regler og kunnskap kan føre til å sykle godt.

---

<sup>15</sup> Såkalt ”taus kunnskap”. ”Taus kunnskap kan også beskrives som erfaringskompetanse”. Fra Wikipedia (n5).

Jeg har valgt å oversette begrepene ”know that” og ”know how” i Dreyfus og Dreyfus tekst slik :

”Vite om” Når man lærer noe før man har praktisk erfaring, så kan man "vite om" hvordan det fungerer basert på tilnærmet kunnskap (dvs teori og andres erfaringer)

”Vite at” Når man gjennom erfaring og utvikling kan "vite at" det skjer, gjerne intuitivt før det skjer (basert på egne erfaringer , kunnskaper og lignende situasjoner).

Jeg ville gjerne lære mer om dette emnet for å kunne forstå hvordan man utvikler seg som musiker – fra den spede begynnelse til et profesjonelt nivå.

Dette baserer seg på et holistisk tankesett.

*”helheten er mer enn summen av dens deler”<sup>16</sup>*

En helhet kan ikke bestemmes av dets bestanddeler alene, men det er helheten som i seg selv har en avgjørende betydning for hvordan de ulike bestanddelene oppfører seg.

Vi tar de fem gradene for utvikling i nærmere betraktning:

### **2.2.1 Steg 1 Novisen (Nybegynneren)**

Første trinn i innlæringen av en ny ferdighet lærer novisen å gjenkjenne ulike relevante fakta om og kjennetegn ved det emnet han fordyper seg i.

Basert på disse tilegner han seg regler for å kunne bestemme handlinger ut fra de gitte fakta og kjennetegn. Fakta og kjennetegn er på dette stadiet så klart og tydelig definert for novisen at de kan gjenkjennes uten å settes i forhold til den konteksten de oppstår i. Dette kalles “kontekstfrie” elementer.

Et eksempel fra instrumentalundervisning på gitar :

En nybegynner på gitar lærer seg å lage lyd i A-strengen ved å bruke fingrene på høyre hånd. Dette kan læres uten å referere til verken akustiske fenomener,

---

<sup>16</sup> Fra Wikipedia (n6). Store Norske Leksikon (n7) forklarer det slik: ”helhetstenkning”.

spilleteknikk, teori, harmonikk eller rytmikk. Selve læringen består av å erfare lyddannelse i praksis.

### **2.2.2 Steg 2 Den Viderekomne Nybegynneren**

Utførelsen utvikles til et marginalt akseptabelt nivå etter at novisen har fått tilstrekkelig erfaring gjennom reelle situasjoner. Eleven oppmuntres til å vurdere flere kontekstfrie elementer og til å bruke mer sofistikerte rammer.

Det forteller ham også en viktig lekse som involverer et utvidet begrep rundt det å lære. Gjennom praktisk erfaring i konkrete situasjoner kan elevene begynne å gjenkjenne forskjellige elementer innen emnet, men han kan fortsatt ikke sette disse i forhold til den konteksten de står.

Et eksempel fra instrumentalundervisning på gitar:

En viderekommen nybegynner lærer seg akkordene A og A7 på gitar, og klarer å huske disse, skille dem og spille de i ulike musikalske sammenhenger.

Han trenger ikke å vite hvorfor akkorden A7 har det navnet den har, og da implisert den teoretiske og harmoniske funksjonen dette medfører, for å kunne spille den.

Eleven vil dermed ikke kunne vite eller forklare hvorfor akkorden heter A7 mer enn hvordan den ser og høres ut.

### **2.2.3 Steg 3 Den Kompetente**

Ved mer erfaring blir antallet gjenkjennelige kontekstfrie og situasjonsbetingede elementer for mange, og man klarer ikke å prioritere.

For å takle en slik problemstilling lærer man selv eller blir lært av andre å utvikle en hierarkisk problemløsning. Ved først å lage en plan - organisere situasjonen, for så å skape seg et overblikk over hvilke faktorer som er essensielle i forhold til planen, kan man både simplificere og forbedre løsningsforløpet av planen.

I store trekk ser den kompetente utøveren en oppgave som et sett med faktorer.

En faktors viktighet er avhengig av tilstedeværelsen av andre faktorer. Eleven har lært at når et problem/utfordring oppstår, så skal en konklusjon trekkes og dermed en avgjørelse tas, men han er ikke i stand til å ta disse avgjørelsene intuitivt uten å måtte reflektere over problemstillingen.

Et eksempel fra instrumentalundervisning på gitar:

Eleven har lært seg å spille noen skalaer på gitaren. Han behersker for eksempel pentatonskalaen<sup>17</sup> A med boks (grunnstilling) som utgangspunkt rundt 5. bånd, og har et licksrepertoar<sup>18</sup> knyttet opp mot denne - og kan for eksempel bruke dette i en blues. Han vet også å flytte pentatonboksen<sup>19</sup> for å kunne bytte toneart.

Men når det gjelder å kunne knytte de forskjellige skalaboksene til hverandre, så er det fortsatt en del hull, og dermed blir spillet fort mekanisk og veldig visuelt låst på gitarhalsen.

#### 2.2.4 Steg 4 Den Kyndige

Den kyndige utøveren vil intuitivt strukturere og forstå sin oppgave, men fortsatt tenke analytisk over hva han gjør. Ved vanskelige utfordringer, der han ikke har tidligere erfaringer å basere seg på, gjelder dette sterkest.

Et eksempel fra instrumentalundervisning på gitar:

Eleven har god kjennskap på gitarhalsen, han kjenner skalaer både vertikalt og horisontalt, i flere omvendinger. Hullene mellom de forskjellige boksene og omvendningene begynner å tettes. Han spiller godt over harmonisk konsonerende<sup>20</sup> akkordskjemaer, og kjenner også til mange standardformer og låttyper (for eksempel 12-takter blues<sup>21</sup>, II-V-I progresjoner<sup>22</sup>, jazzharmonikk<sup>23</sup> med mer). Han er fortsatt nødt til å tenke analytisk i mange situasjoner, og tar valg som er sikre i forhold til oversikt og kunnskap i spontane situasjoner.

---

<sup>17</sup> Femtones skala bestående av trinnene 1 – b3 – 4 – 5 - 7

<sup>18</sup> Innøvd frase. Uttrykk brukt i jazz, blues og popmusikk for å beskrive et kort gjenkjennelig motiv, formel eller frase. (min oversettelse) The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Macmillan Publishers Limited 2001. Et licksrepertoar vil da være en innøvd samling av fraser.

<sup>19</sup> Her menes boks som det båndet på gitarhalsen som skalaen sentreres rundt.

<sup>20</sup> Konsonans, samklang. Store Norske Leksikon (n8).

<sup>21</sup> Standardisert akkordskjema innenfor blues. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Macmillan Publishers Limited 2001.

<sup>22</sup> Vanlig progresjon i jazz for å spille seg inn til tonika (I).

<sup>23</sup> Her ment som harmonikk basert på firklanger.



### 2.2.5 Steg 5 Eksperten

En ekspert vet som regel hva han skal utføre basert på erfaring, moden og øvet forståelse. En eksperts ferdighet har blitt en så stor del av ham at han ikke lenger trenger å gjøre annet enn å være tilstede i seg selv.

Eksperten har internalisert så mange prosesser at han ikke lenger tenker kontekst, men heller resultat basert på intuisjon, tilstedeværelse i situasjonen og kommunikasjon ved eventuelt samspill. Eksperten vil gjerne referere til andre koder enn rent tekniske, for eksempel snakke i bilder, farger eller følelser.

*”(...)på hvilken måte kunnskaper internaliseres som kroppslige ferdigheter. Med dette siktes det til den læringsprosessen som en improvisasjonsmusiker gjennomgår fra han eller hun begynner å lære seg å spille et instrument, hvor alt er nytt og alt ned til hver minste detalj må læres inn som reflekterte handlinger, til det ekspertnivået musikeren befinner seg når han/hun er intuitivt på høyde med improvisasjonssituasjonen. På dette nivået trenger ikke improvisasjonsmusikeren lenger å reflektere over valgene som blir foretatt. Improvisasjonsferdighetene er internalisert og kan hentes fram i improvisasjonsøyeblikket. Kroppens handlingsmønstre i forhold til improvisasjonsutøvelsen skjer intuitivt(...)” (Dybo 1996, s. 66)*

Eksperten har som regel et eget sett av musikalske særtrekk som han benytter seg av ofte. Dette kan være harmoniske, tekniske og sjangermessige trekk.

Dermed kan man si at ”ekspertene” ofte er særpregede og lett gjenkjennelige musikere.

Ser man disse utviklingstrinnene i samsvar med ”Den Første Kunnskapen”<sup>24</sup> er min påstand at jo flere internaliserte prosesser - jo mer må man forholde seg til allerede innlærte kunnskaper – og utviklingen eller forandringen av disse.

---

<sup>24</sup> Se side 9.

På bakgrunn av disse fem trinnene har jeg valgt å benytte meg av systemet CAGED<sup>25</sup> i min overføringsmetode. Systemet bygger på å bruke akkordene C, A, G, E og D i deres grunnform nederst på gitarhalsen med løse strenger. CAGED fungerer godt fra både nybegynnere til profesjonelle. Ved å utvide materialet man arbeider med kan man bruke systemet gjennom flere faser.

### 2.3 Visuelt filter

Mitt eksempel i oppgaven er mitt eget utgangspunkt:

Hvordan jeg som gitarist har lært meg å spille pedal steelgitar, med utgangspunkt i allerede oppdagede kunnskaper på gitaren. Som skolert gitarist har jeg lært meg selv opp til å bli en ”uskolert” pedal steelgitarist. Dette har ført til at jeg har laget et eget ”gitarfilter” som jeg har lært meg pedal steelgitar gjennom.

Dette filteret sto nok sterkest i nybegynnerfasen, jf. Dreyfus’ femstegsprosess.

Mine kontekstfrie elementer kom fra min egen visuelle forståelse av gitaren.

Ut ifra hva jeg har lest om hvordan mennesket lærer og min egen erfaring, har jeg kommet frem til den slutning at kunnskap man allerede har, det være seg praktiske, instrumentale og teoretiske ferdigheter, har en funksjon når det kommer til å tilegne seg ny kunnskap. Jo flere internaliserte prosesser, jo mer må man jobbe for å bruke disse i nye sammenhenger. Samtidig går det nok forttere å adaptere nye teknikker jo høyere nivå man er på, nettopp fordi man har mye erfaring med å tilegne seg kunnskap – og dermed har opparbeidet en forståelse for hvordan man selv lærer best.

Med denne forståelsen har jeg utarbeidet noen systemer og metoder for hvordan jeg selv lærte meg å spille pedal steelgitar. Dette var nok ikke klart for meg på det tidspunktet det inntraff, men i ettertid har jeg sett at mange av mine prosesser har vært både logiske og systematiske. Dette er nok fordi min skolerte bakgrunn har gitt meg et sett læringsmetoder som er gode, og jeg har dermed både bevisst og ubevisst overført disse til andre kontekster.

---

<sup>25</sup> Fra Mead 2002, s 153-171

## 2.4 Kort om overføring mellom instrumenter

Jeg har i forbindelse med oppgaven utarbeidet et overføringssystem mellom to gitte instrumenter, nemlig fra gitar til pedal steelgitar. Jeg har forsøkt å lage konseptet slik at det har overføringsverdi til å kunne gjelde andre instrumenter og situasjoner.

I dette systemet bruker jeg gitarkunnskaper som utgangspunkt for innlæringen av pedal steelgitar, og gitaren blir da ”filteret” for hvordan man bruker kunnskapen, i hvert fall i begynnelsesfasen.

Denne overføringsprosessen kan defineres i tre trinn:

1. Man har kunnskaper på gitar og ønsker å lære seg å spille pedal steelgitar
2. Man bruker kunnskapene fra gitaren til å orientere seg på pedal steelgitar, og å sette allerede innlærte kunnskaper i ny kontekst
3. Kunnskapen og metodikken fra gitaren brukes selvstendig på pedal steelgitar, men med gitar som ”filter”

Et fjerde trinn som naturligvis bør følge disse tre er:

4. Pedal steelgitar brukes selvstendig

Resultatet av hvorfor jeg har valgt å side stille dette siste punktet, vil jeg drøfte avslutningsvis, da det legges en del føringer for nevnte mål dersom man bruker overføringsmetoden jeg tar for meg i denne oppgaven.

Den ovennevnte overføringsprosessen er gjeldende for mitt eget tilfelle, og i retrospekt har jeg analysert denne prosessen. Mine oppdagelser har ført til at jeg har begynt å nærme meg punkt 4, nettopp fordi jeg har blitt bevisst på prosessen. Oppgaven er skrevet med grunntanke om at andre som begynner fra bunnen av skal kunne bruke overføringssystemene.

Jeg har brukt fire prinsipper for overføring av kunnskap mellom gitar og pedal steelgitar:

1. Teknisk overføring
2. Visuell overføring
3. Metodisk overføring
4. Visuell teoretisk overføring

## 3. Instrumentkunnskap

### 3.1 Historikk og utvikling

#### 3.1.1 Gitaren

Gitaren<sup>26</sup> kom opprinnelig fra Midtøsten. Gitaren er i vanlig forstand et strengeinstrument med seks strenger og med flat kasse. Normal stemming er E-A-d-g-h-e<sup>1</sup>, (Heimholtz system)<sup>27</sup> normal spilleteknikk er å kneppe strengene med høyre hånds fingre eller med plekter<sup>28</sup>, og å regulere tonehøyden på gripebrettet med venstre hånds fingre. Gitaren er et av vår tids mest brukte instrument innenfor en rekke sjangere. På visse områder er det utviklet høyt spesialiserte spilleteknikker, og bruken av elektronikk<sup>29</sup> har revolusjonert spillet.

Hvis man sammenligner gitaren og pianoet, kan man si at pianoet danner statiske toner, det vil si at mulighetene for å skape vibrato eller endre tonehøyde på en tone er vanskelig akustisk. Pianoet har dog et stort tonalt spenn og register, og muligheter for å spille i svært spredte tonale leier samtidig.

Gitarens muligheter for å kunne endre tonehøyden på en angitt høyde ved vibrato eller å bende<sup>30</sup> strengen, gir muligheten for å kunne skape en mer ”tonal karakter”.

Gitarens konstruksjon gjør at man har mulighet til å kunne spille i et spredt register samtidig, men man har på langt nær de samme mulighetene til å spille tette eller spredte klanger som på et piano.

For gitarister faller det seg naturlig å forbinde tonenavn og –høyde med bånd og plassering på gitarhalsen. For de fleste gitarister kreves en del arbeid med å utvikle en god tonal oversikt på gitarhalsen, mens prosessen med å orientere seg visuelt etter

---

<sup>26</sup> Fra Store Norske Leksikon (n9).

<sup>27</sup> System for å navngi tonene i den vestlige kromatiske skalaen (min oversettelse).

Fra Wikipedia (n10).

<sup>28</sup> ”... redskap av skilpaddeskall, horn, kunststoff, metall e.l. som brukes til å kneppe strengene med på strengeinstrumenter...” Fra Store Norske Leksikon (n11).

<sup>29</sup> Her ment som teknologi. Bruk av effekter for å modifisere lydsignalet og elektronisk bearbeidelse ved bruk av datamaskiner.

<sup>30</sup> Endring av tonehøyde på en streng som er trykket ned ved å øke trykket i venstre hånd mot strengen og ”bende” tonen ved å flytte strengen vertikalt på gitarens gripebrett.

båndene på halsen blir fort internalisert i spillet. Det er vanlig å referere om hverandre i forhold til tonehøyde som bokstav (tone) og tall (bånd).

### 3.1.2 Pedal steelgitaren

Pedal steelgitaren stammer fra Hawaii. Rundt 1830 kom gitaren til Hawaii fra Mexico og det ble etter hvert utviklet en særegen spillestil, såkalt ”slack key”<sup>31</sup>. Her stemte man gitaren i en akkord, hovedsaklig en durtreklang. Det aller første materialet man brukte for å skape den karakteristiske klangen var en stålkam på strengene spilt med venstre hånd. Dette skaper en glissandoeffekt<sup>32</sup>.

Siden gitaren er stemt i en gitt akkord gjør dette at man kan bruke en rett kant for å gli mellom akkorder i samme bånd. Etter hvert begynte man å bruke flaskehals, derav kommer begrepet ”bottleneck”<sup>33</sup>.

Den Hawaiianske musikken ble svært populær i USA på begynnelsen av 1900-tallet, og dermed begynte man å ta i bruk ”slack key” der.

Rundt 1930 ble resonatorgitaren oppfunnet. Den originale intensjonen med instrumentet var å lage en gitar som var i stand til å produsere et høyere volum enn den rent akustiske gitaren. Resonatorgitaren finnes i flere variasjoner, enten med hele kroppen laget av metall og halsen av tre, eller med kropp av tre. Stolen der strengene er festet er forankret til en rund resonator av metall som forsterker lyden og gir et mer perkussivt anslag. Dobroen er blant andre en av resonatorgitarene.

De første elektriske gitarene var elektriske varianter av resonatorgitaren. Disse var såkalt solidbodygitarer<sup>34</sup>. Disse gitarene ble kalt lap steel, da de var designet for å spilles med instrumentet, og dermed strengene liggende horisontalt i fanget til musikeren som spilte. Etter hvert ble det vanlig å produsere lap steels med flere hals for å ha muligheten til enkelt å kunne spille i flere tuninger. Disse instrumentene var konstruert med bein, slik at man enten kunne spille sittende eller stående. De flerhalsede gitarene kan refereres til som non-pedal steels.

---

<sup>31</sup> Fra Grove Music Online (n12).

<sup>32</sup> Begrep generelt brukt om å spille med raske, glidende bevegelser (min oversettelse). Fra Grove Music Online (n13).

<sup>33</sup> Redskap brukt av bluesgitarister til å skape en portamento effekt (min oversettelse) Fra Grove Music Online (n14).

<sup>34</sup> Gitar uten resonatorkasse og med mikrofon som forsterker lyden fra strengene.

Pedal steelgitaren oppstod nok etter et ønske om å kunne bruke flere tuninger samtidig, men på samme instrument, slik at man slapp å ha gitarer med flere halsar.

De første produsentene<sup>35</sup> begynte på 1940-tallet å produsere gitarer med færre halsar og heller pedaler som kunne alterere tonehøyden på strengene ved hjelp av mekanikk på strengefestet, og dermed skape andre akkorder i samme tuning der man tidligere måtte stemme om. Med tiden ble konseptet ved å endre tonehøyde med pedaler utvidet til å bruke pedaler<sup>36</sup> og knetrekkerer<sup>37</sup>. Per i dag finnes det to standarder for stemming og pedaloppsett: E9 og C6.

Pedal steelgitaren har normalt ti strenger, og er enten stemt i:

- E9, som standard har tre pedaler og fire knetrekkerer eller
- C6 som normalt har ti strenger, fem pedaler og tre knetrekkerer

Det finnes mange variasjoner over hvilke funksjoner pedalene og knetrekkerne har, og disse noteres i et kopedantskjema<sup>38</sup>. Kopedantskjemaet forteller hvordan gitaren stemmes og hvilke funksjoner pedaler og knetrekkerer har.

Man skiller gjerne mellom to forskjellige varianter av pedal steelgitaren :

Student : denne gitaren har 3 pedaler og 1 knetrekker

Profesjonell : denne gitaren har 3 pedaler og 4 knetrekkerer

I denne oppgaven har jeg holdt meg til stemmingen E9 og dens tilhørende standard kopedant. Jeg har brukt standarden med 3 pedaler og 3 knetrekkerer.

Det finnes en rekke varianter av antall strenger, pedal og knetrekkerer. Fra 8 til 12 strenger, 3 til 7 pedaler og 1 til 6 knetrekkerer.

---

<sup>35</sup> Bigsby og Epiphone

<sup>36</sup> Mekanikk på pedal steel gitaren for å endre tonehøyde på strengene. Pedalene er festet til instrumentet slik at de ligger på gulvet under gitaren og spilles på med venstre fot. Se bildevedlegg figur 3

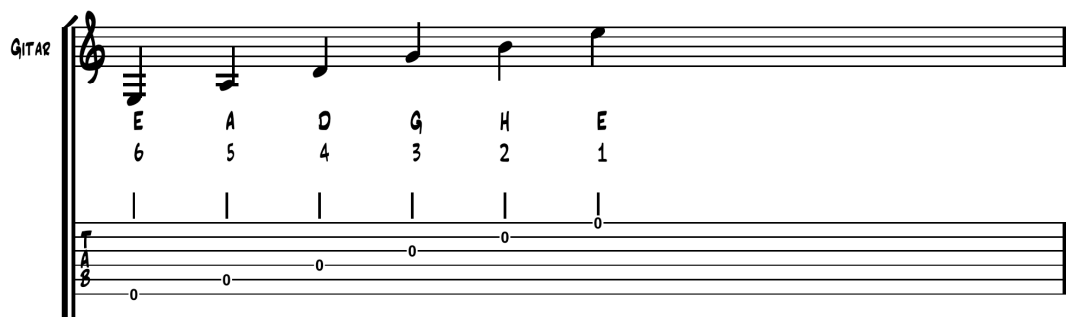
<sup>37</sup> Mekanikk på pedal steel gitaren for å endre tonehøyde på strengene. Er festet til undersiden av instrumentet slik at man sitter med lårene mellom knetrekkerne. Spilles på ved å bevege knærne mot trekkerne.

<sup>38</sup> Uttrykk definert av pedal steelgitaristen Tom Bradshaw for å forklare oppsett av pedaler og knetrekkerer på pedal steelgitar. Oversatt fra engelsk; copedant. Fra Wikipedia (n15).

## Instrumentenes stemming

- Videoeksempel nr. 1

Gitarens stemming:



Musical notation for guitar tuning. The top staff shows a treble clef with a G-clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are E, A, D, G, B, E. Below the staff, the strings are numbered 6 to 1 from left to right. The bottom staff shows the bass clef with a C-clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are E, A, D, G, B, E. Below the staff, the strings are numbered 0 to 5 from left to right.

Pedal steelgitarens stemming:

Den 10-strengs E9-stemmingen på pedal steelgitar er utviklet over tid.

Å stemme gitaren i en åpen E-dur stammer fra lap steel, der det var vanlig å spille

med instrumentet stemt

E – H – E – G# - E

dette utviklet seg til E7-stemmingen

H – D – E – G# - H – E

så byttet man en dominantisk stemming

H – D – F# - G# - H – E

man la til en 7. streng

H – D – E – F# - G# - C# - E

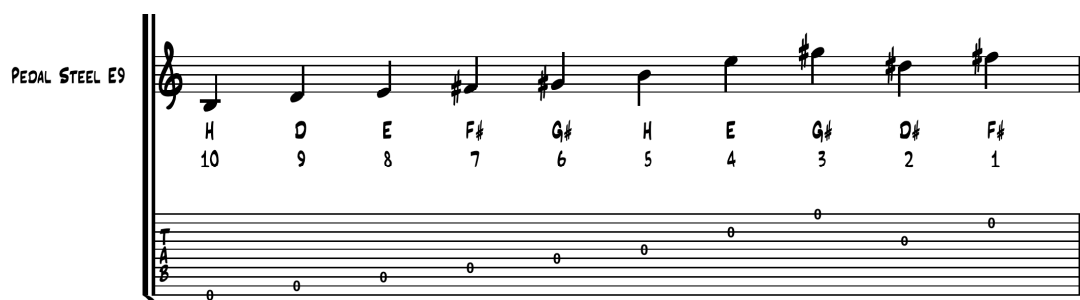
dette ble til en E9 stemming

H – D – E – F# - G# - H – E

så la man til en 8. og 9. streng

H – D – E – F# - G# - D – E – F# - D#

Til slutt kom standarden vi har i dag, E9th Nashville Tuning:



Musical notation for pedal steel guitar tuning. The top staff shows a treble clef with a G-clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are H, D, E, F#, G#, H, E, G#, D#, F#. Below the staff, the strings are numbered 10 to 1 from left to right. The bottom staff shows the bass clef with a C-clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are E, A, D, G, B, E. Below the staff, the strings are numbered 0 to 5 from left to right.

Ut ifra oversikten over gitaren og pedal steelgitaren kan vi se noen likheter og forskjeller:

Forskjell i antall strenger

- gitaren har 6 strenger,  
- større sprang mellom strengene - fire rene kvarter og en liten ters
- pedal steelgitaren har 10 strenger,  
- mindre sprang mellom strengene - to rene kvarter, to store terser, to små terser og tre store sekunder.

Begge instrumentene kan sies å være sentrert rundt en E-tonalitet med løse strenger.

- gitarens løse strenger utgjør akkorden Em7(add11)
- pedal steelgitarens løse strenger utgjør akkorden E9(Δ7)

Notasjon av instrumentenes løse strenger:

The image shows musical notation for two instruments. The top part is for a standard guitar, labeled 'GITAR', with the chord 'Em7add11' written above the staff. The notation shows a treble clef staff with notes for the open strings (E, A, D, G, B, E) and a bass clef staff with a whole rest. The bottom part is for a pedal steel guitar, labeled 'PEDAL STEEL GITAR', with the chord 'E9(Δ7)' written above the staff. The notation shows a treble clef staff with notes for the open strings (E, A, D, G, B, E) and a bass clef staff with a whole rest.

Pedal steelgitaren må spilles på sittende, da hele instrumentet er konstruert slik. Gitaristen har mulighet til å veksle mellom stående og sittende stilling dersom han har en reim på gitaren. For en gitarist kan det være uvant i begynnelsen å venne seg til sittestillingen ved pedal steelgitarspill, da man bruker begge armer og begge føtter.

- Bildeksempel, se figur 2 og 3 for bilder av pedal steelgitarens konstruksjon og sittestilling.



### 3.3 Pedal steelgitarens kopedant

Jeg vil nå forklare og vise hvilke akkordiske muligheter som ligger i en gitt posisjon (samme bånd) på pedal steelgitaren ved bruk av løse strenger og pedaler/knetrekkere.

Standard kopedant<sup>39</sup> brukt i denne oppgaven:

Streng	Tone	Pedal A	Pedal B	Pedal C	Kne D VKH	Kne E HKH	Kne F VKV
1	F#						
2	D#					D -	
3	G#		A +				
4	E			F# ++	D# -		F +
5	H	C# ++		C# ++			
6	G#		A +				
7	F#						
8	E				D# -		F +
9	D						
10	H	C# ++					

Skjemaets parametere over forklart nærmere :

Streng og Tone viser strengenes rekkefølge og tonehøyde rangert fra 10 til 1.

Pedal A er til venstre av de tre gulvpedalene

Pedal B er i midten av de tre gulvpedalene

Pedal C er til høyre av de tre gulvpedalene

VKV er forkortelse for venstre bein knetrekker mot venstre, noteres D

VKH er forkortelse for venstre bein knetrekker mot høyre, noteres E

HKH er forkortelse for høyre bein knetrekker mot høyre, noteres F

Retninger er her omtalt som det de vil være sett fra utøverens sittestilling.

---

<sup>39</sup> Nærmere forklaring side 20.

Pedalene og knetrekkerne har bokstavforkortelser fra A – H som brukes i tabulatur<sup>40</sup> for å vise hvilke som brukes på en lettleselig måte.

- + står for skifte av tonehøyde opp en halv tone
- ++ står for skifte av tonehøyde opp en hel tone
- står for skifte av tonehøyde ned en halv tone
- står for skifte av tonehøyde ned en hel tone

Alle tonehøyder i skjema etter +, ++, - eller – er angitt som den tonen den løse strengen får etter skifte av tonehøyde.

### 3.4 Oversikt over harmonikk i løse strenger

- Videoeksempel nr. 2
- Noteeksempel nr. 1

Her har jeg konsentrert meg om akkorder basert på pedal steelgitarens 10. (H), 9. (D) og 8. (E) streng som grunntone. Det oppstår en del andre harmoniske muligheter med andre strenger som grunntone, men i dette eksempelet ser jeg på de som omvendinger av de eksemplifiserte akkordene.

E er brukt som Tonika (I).

---

<sup>40</sup> I tabulatur angis tonehøyden ved at fingrenes plassering på gripebrettet, f. eks tegnet inn i et linjesystem med like mange linjer som det er strenger på instrumentet. Fra Store Norske Leksikon (n16).

	Streng								
Akkord		E	E7	E9	Emaj7	Emaj9	H	H6	Hadd11
Funksjon		I	I7	I9	Imaj7	Imaj9	V	V6	Vadd11
	1			F#		F#	F#	F#	F#
	2				D#	D#	D#	D#	D#
	3	G#	G#	G#	G#	G#		G#	
	4	E	E	E	E	E			E
	5	H	H	H	H	H	H	H	H
	6	G#	G#	G#	G#	G#		G#	
	7		F#	F#		F#	F#	F#	F#
	8	E	E	E	E	E			E
	9		D	D					
	10	H	H	H	H	H	H	H	H

	Streng					
Akkord		Hm	Hm6	Hm11	D6	D6/9
Funksjon		Vm	Vm6	Vm11	bVII6	
	1	F#	F#	F#	F#	F#
	2					
	3		G#			
	4			E		E
	5	H	H	H	H	H
	6		G#			
	7	F#	F#	F#	F#	F#
	8			E		E
	9	D	D	D	D	D
	10	H	H	H	H	H

### 3.5 Oversikt over harmonikk ved bruk av pedaler og knetrekkerer

Her er en oversikt over alle harmoniske kombinasjoner med løse strenger på pedal steelgitar ved bruk av pedaler og knetrekkerer. E er Tonika (I).

Tonenes intervall i akkorden står i parentes :

Eks:

	Streng:	Tone:	Intervall:
	3	G#	(3)

#### 3.5.1 Pedal A

- Videoeksempel nr. 3

Denne pedalen endrer strengene 10 (H) og 5 (H) ved å heve de en hel tone.

Dette gir primært akkordene E6 (I6) og C#m (VI<sub>m</sub>).

A-pedalen brukes hovedsaklig til å danne V<sub>m</sub>.

	Streng	Løse strenger		Pedal A		Pedal A	
Akkord		E		C#m		E6	
Funksjon		I		VI <sub>m</sub>		I6	
	1						
	2						
	3	G#	(3)	G#	(5)	G#	(3)
	4	E	(1)	E	(b3)	E	(1)
	5	H	(5)	C# ++	(1)	C# ++	(6)
	6	G#	(3)	G#	(5)	G#	(3)
	7						
	8	E	(1)	E	(b3)	E	(1)
	9						
	10	H	(5)	C# ++	(1)	C# ++	(6)

### 3.5.2 Pedal B

- Videoeksempel nr. 4

Denne pedalen endrer strengene 6 (G#) og 3 (G#) ved å heve de en halv tone.

Dette gir primært akkordene Esus4 (Isus4) og Asus4 (IVsus4).

B-pedalen brukes primært til å danne Isus4.

	Streng	Løse Strenger		Pedal B		Pedal B	
Akkord		E		Esus4		Asus2	
Funksjon		I		Isus4		IVsus2	
	1						
	2						
	3	G#	(3)	A +	(4)	A +	(1)
	4	E	(1)	E	(1)	E	(5)
	5	H	(5)	H	(5)	H	(2)
	6	G#	(3)	A +	(4)	A +	(1)
	7						
	8	E	(1)	E	(1)	E	(5)
	9						
	10	H	(5)	H	(5)	H	(2)

### 3.5.3 Pedal C

- Videoeksempel nr. 5

Denne pedalen endrer strengene 5 (H) og 4 (E) ved å heve de en hel tone.

Dette gir primært akkorden E6/9.

Pedal C brukes i hovedsak i samsvar med pedal B.

	Streng	Løse Strenger		Pedal C		Pedal C	
Akkord		E		E6/9		F#msus2	
Funksjon		I		I6/9		IImsus2	
	1						
	2						
	3	G#	(3)	G#	(3)	G#	(2)
	4	E	(1)	F# ++	(9)	F# ++	(1)
	5	H	(5)	C# ++	(6)	C# ++	(5)
	6	G#	(3)	G#	(3)	G#	(2)
	7					F#	(1)
	8	E	(1)	E	(1)		
	9						
	10	H	(5)	H	(5)		

### 3.5.4 Knetrekker D

- Videoeksempel nr. 6

Denne knetrekkeren endrer strengene 8 (E) og 4 (E) ved å senke de en halv tone.

Dette gir primært akkordene Emaj7 (Imaj7) og G#m (IIIIm).

D-knetrekkeren brukes primært til å danne IIIIm.

	Streng	Løse Strenger		Kne D		Kne D	
Akkord		E		Emaj7		G#m	
Funksjon		I		Imaj7		IIIIm	
	1						
	2						
	3	G#	(3)	G#	(3)	G#	(1)
	4	E	(1)	D# -	(7)	D# -	(5)
	5	H	(5)	H	(5)	H	(b3)
	6	G#	(3)	G#	(3)	G#	(1)
	7						
	8	E	(1)	D# -	(7)	D# -	(5)
	9						
	10	H	(5)	H	(5)	H	(b3)

### 3.5.5 Knetrekker E

- Videoeksempel nr. 7

Denne knetrekkeren endrer strengen 2 (D#) ved å senke den en halv tone.

Dette gir primært akkordene E7 (I7) og E9 (I9).

Det er vanlig å bruke disse akkordene som V7 og V9, i tilfellet med løse strenger som dominanter til A-dur.

	Streng	Løse Strenger		Kne E		Kne E	
Akkord		E		E7		E9	
Funksjon		I		I7 (V7)		I9 (V9)	
	1					F#	(9)
	2			D -	(b7)	D -	(b7)
	3	G#	(3)	G#	(3)	G#	(3)
	4	E	(1)	E	(1)	E	(1)
	5	H	(5)	H	(5)	H	(5)
	6	G#	(3)	G#	(3)	G#	(3)
	7					F#	(9)
	8	E	(1)	E	(1)	E	(1)
	9			D	(b7)	D	(b7)
	10	H	(5)	H	(5)	H	(5)

### 3.5.6 Knetrekker F

- Videoeksempel nr. 8

Denne knetrekkeren endrer strengene 8 (E) og 4 (E) ved å heve de en halv tone.

Dette gir primært akkorden C#7 (VI7).

	Streng	Løse Strenger		Kne F	
Akkord		E		C#7	
Funksjon		I		VI7	
	1				
	2				
	3	G#	(3)	G#	(5)
	4	E	(1)	F +	(3)
	5	H	(5)	H	(b7)
	6	G#	(3)	G#	(5)
	7				
	8	E	(1)	F +	(3)
	9				
	10	H	(5)	H	(b7)

### 3.6 Kombinasjoner av pedaler og knetrekere

#### 3.6.1 Pedaler AB

- Videoeksempel nr. 9

Disse pedalene vil endre strengene 10 (H), 6 (G#), 5 (H) og 3 (G#) ved at streng 10 og 5 heves en hel tone fra H til C# av pedal A, og streng 6 og 3 heves en halv tone fra G# til A av pedal B.

Dette gir med pedaler inne akkorden A (IV).



	Streng	Løse Strenger		Pedaler AB		Pedaler AB	
Akkord		E		A		F#m7	
Funksjon		I		IV		IIIm7	
	1					F#	
	2						
	3	G#	(3)	A +	(1)	A +	(b3)
	4	E	(1)	E	(5)	E	(b7)
	5	H	(5)	C# ++	(3)	C# ++	(5)
	6	G#	(3)	A +	(1)	A +	(b3)
	7					F#	(1)
	8	E	(1)	E	(5)	E	(b7)
	9						
	10	H	(5)	C# ++	(3)	C# ++	(5)

### 3.6.2 Pedaler BC

- Videoeksempel nr. 10

Disse pedalene vil endre strengene 6 (G#), 5 (C#), 4 (E) og 3 (G#) ved at streng 6 og 3 heves en halv tone fra G# til A ved pedal B og streng 4 og 5 heves en hel tone, henholdsvis H til C# og E til F# ved pedal C.

Dette gir akkorden F#m.

Legg merke til at denne akkorden har grunntone på 7. streng i motsetning til de fleste andre akkorder i dette systemet.

	Streng	Løse Strenger		Pedaler BC	
Akkord		E		F#m	
Funksjon		I		IIIm	
	1				
	2				
	3	G#	(3)	A +	(b3)
	4	E	(1)	F# ++	(1)
	5	H	(5)	C# ++	(5)
	6	G#	(3)	A +	(b3)
	7	F#		F#	(5)
	8				
	9				
	10				

### 3.6.3 Pedal B og Knetrekker D – BD

- Videoeksempel nr. 11

Denne pedalen og knetrekkeren vil endre strengene 8 (E), 6 (G#), 4 (E) og 3 (G#) ved at streng 8 og 4 senkes en halv tone fra E til D# av knetrekker D, og streng 6 og 3 heves en halv tone fra G# til A.

Dette gir akkorden H7 (V7).

	Streng	Løse Strenger		Ped B Kne D	
Akkord		E		H7	
Funksjon		I		V7	
	1				
	2				
	3	G#	(3)	A +	(b7)
	4	E	(1)	D# -	(3)
	5	H	(5)	H	(1)
	6	G#	(3)	A +	(b7)
	7				
	8	E	(1)	D# -	(3)
	9				
	10	H	(5)	H	(1)

### 3.6.4 Knetrekkere EF

- Videoeksempel nr. 12

Disse knetrekkene vil endre strengene 8 (E), 4 (E) og 2 (D#) ved at streng 8 og 4 heves en halv tone fra E til F av knetrekker D, og streng 2 senkes et halv trinn av knetrekker E.

Løse strenger vil da gi akkordene Hdim7, Fdim7, G#dim7 og Ddim7

	Streng	Løse Strenger	Kne EF		Kne EF		Kne EF		Kne EF	
Akkord		E	Fdim7		G#dim7		Hdim7		Ddim7	
Funksjon		I	bIIIdim7		IIIIdim7		Vdim7		bVIIIdim7	
	1									
	2	D#	D -	(6)	D -	(b5)	D -	(b3)	D -	(1)
	3	G#	G#	(b3)	G#	(1)	G#	(6)	G#	(b5)
	4	E	F +	(1)	F +	(6)	F +	(b5)	F +	(b3)
	5	H	H	(b5)	H	(b3)	H	(1)	H	(6)
	6	G#	G#	(b3)	G#	(1)	G#	(6)	G#	(b5)
	7									
	8	E	F +	(1)	F +	(6)	F +	(b5)	F +	(b3)
	9	D	D	(6)	D	(b5)	D	(b3)	D	(1)
	10	H	H	(b5)	H	(b3)	H	(1)	H	(6)

### 3.6.5 Pedaler AB og Knetrekker F – ABF

- Videoeksempel nr. 13

Denne pedalen og knetrekkere vil endre strengene 10 (H), 8 (E), 6 (G#), 5 (H), 4 (E), og 3 (G#) ved at streng 10 og 5 heves en hel tone fra H til C# av pedal A, streng 8 og 4 heves en halv tone av knetrekker F og streng 6 heves en halv tone fra G# til A av pedal B.

Løse strenger gir da akkorden A(#5) (IV#5), eller A aug.

	Streng	Løse Strenger		Ped AB Kne F	
Akkord		E		A(#5)	
Funksjon		I		IV(#5)	
	1				
	2				
	3	G#	(3)	A +	(1)
	4	E	(1)	F +	(#5)
	5	H	(5)	C# ++	(3)
	6	G#	(3)	A +	(1)
	7				
	8	E	(1)	F +	(#5)
	9				
	10	H	(5)	C# ++	(3)

### 3.6.6 Pedal A og Knetrekker F – AF

- Videoeksempel nr. 14

Denne pedalen og knetrekkeren vil endre strengene 10 (H), 8 (E), 5 (H) og 4 (E), ved at streng 10 og 5 heves et helt trinn fra H til C# av pedal A, og streng 8 og 4 heves et halvt trinn fra E til F av knetrekker F.

Dette skaper akkorden C# (VI).

	Streng	Løse Strenger		Ped A Kne F	
Akkord		E		C#	
Funksjon		I		VI	
	1				
	2				
	3	G#	(3)	G#	(5)
	4	E	(1)	F +	(5)
	5	H	(5)	C# ++	(1)
	6	G#	(3)	G#	(3)
	7				
	8	E	(1)	F +	(5)
	9				
	10	H	(5)	C# ++	(1)

Dette tilsier at vi på pedal steelgitar har en rekke muligheter til å danne akkorder uten å endre tonehøyde på strengene med venstre hånd, kun med pedaler.

### 3.7 Oversikt over alle tilgjengelige akkorder ved bruk av pedaler og knetrekkerer i en posisjon

- Videoeksempel nr. 15
- Noteeksempel nr. 2

	Streng	Løse Strenger	Ped B	Ped A	Ped C	Kne E	Kne D	Kne E
Akkord			Esus4	E6	E6/9	E7	Emaj7	E9
Funksjon			Isus4	I6	I6/9	I7	Imaj7	I9
	1	F#						F#
	2	D#				D -		D -
	3	G#	A +	G#	G#	G#	G#	G#
	4	E	E	E	F# ++	E	D# -	E
	5	H	H	C# ++	C# ++	H	H	H
	6	G#	A +	G#	G#	G#	G#	G#
	7	F#						F#
	8	E	E	E	E	E	D# -	E
	9	D				D		D
	10	H	H	C# ++	H	H	H	H

	Streng	Løse Strenger	Kne EF	Ped BC	Ped AB	Ped C	Kne D	Kne EF
Akkord			Fdim7	F#m	F#m7	F#msus2	G#m	G#dim7
Funksjon			bIIIdim7	IIm	IIm7	IIm sus2	IIIm	IIIdim7
	1	F#			F#			
	2	D#	D -					D -
	3	G#	G#	A	A +	G#	G#	G#
	4	E	E	F# ++	E	F# ++	D# -	F +
	5	H	H	C# ++	C# ++	C# ++	H	H
	6	G#	G#	A	A +	G#	G#	G#
	7	F#		F#	F#	F#		
	8	E	F +		E		D# -	F +
	9	D	D					D
	10	H	H		C# ++		H	H

	Streng	Løse Strenger	Ped AB	Ped B	Ped AB Kne F	Ped B Kne D	Kne EF
Akkord			A	Asus2	A(#5)	H7	Hdim7
Funksjon			IV	IVsus2	IV#5	V7	Vdim7
	1	F#					
	2	D#					D -
	3	G#	A +	A +	A +	A +	G#
	4	E	E	E	F +	D# -	F -
	5	H	C# ++	H	C# ++	H	H
	6	G#	A +	A +	A +	A +	G#
	7	F#					
	8	E	E	E	F +	D# -	F +
	9	D					D
	10	H	C# ++	H	C# ++	H	H

	Streng	Løse Strenger	Ped A	Ped A Kne F	Kne F	Kne EF
Akkord			C#m	C#	C#7	Ddim7
Funksjon			Vim	VI	VI7	bVIIIdim7
	1	F#				
	2	D#				D -
	3	G#	G#	G#	G#	G#
	4	E	E	F +	F +	F +
	5	H	C# ++	C# ++	H	H
	6	G#	G#	G#	G#	G#
	7	F#				
	8	E	E	F +	F +	F +
	9	D				D
	10	H	C# ++	C# ++	H	H

### 3.8 Trinn I – VI<sub>m</sub> i samme posisjon (bånd)

- Videoeksempel nr. 16

Når vi nå har gjennomgått alle akkordene som ligger tilgjengelig i en posisjon på pedal steelgitarhalsen, har jeg laget en oversikt over de mest brukte diatoniske posisjonene fra I – VI<sub>m</sub>. Dette er med på å legge grunnlaget for mindre forflytning i venstre hånd i forhold til posisjonspill. Ved å kunne disse posisjonene på halsen har man et godt utgangspunkt for oversikt på instrumentet.

	Streng	Løse Strenger	Ped BC	Kne D	Ped AB	Ped B Kne D	Ped A
Akkord		E	F#m	G#m	A	H7	C#m
Funksjon		I	IIm	IIIIm	IV	V7	VIm
	1						
	2						
	3	G#	A +	G#	A +	A +	G#
	4	E	F# ++	D# -	E	D# -	E
	5	H	C# ++	H	C# ++	H	C# ++
	6	G#	A +	G#	A +	A +	G#
	7		F#				
	8	E		D# -	E	D# -	E
	9						
	10	H		H	C# ++	H	C# ++

Noteeksempel:

The musical notation example shows six chords on a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The chords are: E (I), F#m (IIm), G#m (IIIIm), A (IV), H7 (V7), and C#m (VIm). Each chord is represented by a vertical line with circles indicating the notes on the staff.



## 4. Fra teori til praksis

### 4.1 Teknisk Overføring

Det finnes flere gitarteknikker som kan overføres fra gitar til pedal steelgitar.

Jeg vil her fokusere på den klassiske gitarteknikken (fingerspill).

- Videoeksempel nr. 17

#### 4.1.2 Klassisk gitarteknikk

Grovt kan man dele gitarteknikk inn i de to hendenes forskjellige roller:

- a) Høyre hånd står for tonedannelsen
- b) Venstre hånd står for tonevalget

Det finnes mange nyanser innen gitarteknikk, da det er forskjell på utøveres fysikk og spillemåte, men det finnes en rekke parametere for hva som utgjør en ”riktig” gitarteknikk.

Siden venstrehåndens rolle på gitar og pedal steelgitar er så forskjellig, så er overføringsverdien der liten sett ut ifra den klassiske gitarteknikken. I videoeksemplet demonstrerer jeg kort hvordan å bruke en slide på gitar kan være et mellomledd. Jeg har valgt å ikke gå inn på bruk av slide<sup>41</sup> i oppgaveteksten, da det er stor forskjell mellom å spille slide på en gitar kontra en pedal steelgitar. Det er heller ikke i tråd med oppgavens intensjon eller omfang. Når det gjelder høyrehånden, derimot, kan det være en fordel å beherske klassisk gitarteknikk, da det er en rekke likheter.

## 4.2 Høyrehåndsteknikk

### 4.2.1 Klassisk gitar

Klassisk gitar høyrehåndsteknikk bygger på at man bruker en kombinasjon av hud og negler til å lage anslag på strengene. Det finnes flere typer anslag, men jeg vil bruke teknikkene Tirando<sup>42</sup> (fritt anslag) og Apoyando<sup>43</sup> (støtteanslag) og Tommelanslag<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Å spille slidegitar innebærer at man presser et rektangulært glass- eller metallstykke (engelsk: slide) mot strengene og beveger det oppover og nedover gitarhalsen. (Min tolkning) Fra Store Norske Leksikon (n17).

<sup>42</sup> Fra Wikipedia (n18), (n19) og Grove Music Online (n20).

Tirando, fritt anslag: Fingrene i, m og a<sup>45</sup> har en ca 45 graders vinkel mot strengen og treffer på siden av neglen slik at både hud og negl setter anslaget. Ved nytt anslag beveger fingeren seg i en sirkelbevegelse for å gjøre seg klar til neste anslag, men demper ikke strenge før nytt anslag.

Apoyando, støtteanslag: Her settes vanligvis hånden i posisjon over strengene der tommelen hviler mot instrumentet eller E-strengen for støtte. Fingrene får en mer vertikal vinkel mot strengene, og anslaget gjøres med mer av neglen enn ved Tirando. Etter anslag dempes strengen av samme finger eller neste finger ved alternasjon av fingre.

Tommelanslag: For p<sup>46</sup> gjelder samme prinsipper på Tirando når gjelder anslag, men grunnet hendenes fysikk vil vinkelen på anslaget bli ca 45 grader inn i mot håndflaten - motsatt av i, m og a. Ved Apoyando demper p alle egne anslag.

#### 4.2.2 Elektrisk gitar

Palm muting: Denne teknikken går ut på at man bruker håndflaten på høyre hånd til å dempe strengene på gitaren mot stolen. På denne måten får strengene kortere resonans og sustain, og lyden blir dumpere og dempet.

#### 4.2.3 Pedal steelgitar

- Bildeksempel, figur 4 og 5

På høyre hånd bruker man fingerplektré. Standarden er å bruke et plektré av plast på p, såkalt tommelplektré, og plektré av metall på i og m, såkalte fingerplektré.

Fingerplektréne festes rundt fingertuppen med tupp på undersiden av fingeren.

---

<sup>43</sup> Fra Wikipedia (n21), n(19) og Grove Music Online (n20).

<sup>44</sup> Her ment som teknikkene Tirando og Apoyando for tommel.

<sup>45</sup> Forkortelse for de spanske fingernavnene på gitaristens høyre hånd, med mindre en er keivhendt. Siden lillefinger vanligvis ikke brukes i klassisk gitartechnik er den ikke med.

p (pulgar), 1. finger, tommel, eng. thumb

i (indice), 2. finger, pekefinger, eng. index finger

m (medio), 3. finger, langfinger, eng. middle finger

a (anular), 4. finger, ringfinger, eng. ring finger.

Bokstavene pima brukes generelt sett som gitartechnisk uttrykk. Fra Musikkordboken (n22)

<sup>46</sup> Se fotnote 43.

Plekteret treffer strengen i buen av metallet og glir til tuppen. Dette gir et mykere og mer presist anslag enn dersom fingerplekterne hadde vært motsatt vei, da det er lettere å henge seg fast i strenger og få upresise anslag.

Tommelplekteret festes på p, og har en avrundet tupp under fingeren i motsetning til å være en forlengelse av fingeren som en negl ville vært.

Det er vanlig å ha anslag et stykke inn på tuppen av plekteret slik at det tilnærmet lik ikke er så stor avstand mellom plekterets anslag i forhold til der det normalt ville vært på fingeren uten plekter.

Den vanligste pedal steelgitarteknikken i høyre hånd kalles for ”pick blocking”<sup>47</sup>.

Pick blocking er en teknikk der man bruker en kombinasjon av Tirando, Apoyando og Tommelanslag. Pick blocking-teknikken utføres ved at man på fingrene i og m treffer strengene med ca 45 graders vinkel med fingerplekteret, utfører en sirkelbevegelse med fingeren og demper strengen i samme bevegelse. Det samme gjelder p, men her vil vinkelen være motsatt av i og m grunnet håndens fysikk.

Palm muting brukes også på pedal steelgitar. Da det er mye sustain i instrumentet og små intervaller mellom strengene er det ønskelig å dempe strengene man ikke spiller på, men det kommer selvsagt an på ønsket tonelengde dersom man vil dempe tonene. Å bruke palm muting gir gjerne presise anslag og tydelige toner. Det er vanlig å dempe både med fingrene i høyre hånd, pick blocking, og håndflaten, palm muting.

Personlig varierer jeg i høyre hånd etter det klingende resultatet jeg vil ha.

Som oftest bruker jeg fingerplekter, fordi det er svært presist og mulig å spille hurtig med. I noen tilfeller kan anslaget høres litt hardt ut, samt at man kan høre en ”klikkelyd” når man demper med fingerplektene (metall mot metall).

For mykere tone, fingerfølelse og mulighet til å bruke flere fingre kan man droppe fingerplektre og heller bruke en mer standard fingerspillteknikk.

---

<sup>47</sup> Plekterdemping.

### 4.3 Venstrehåndsteknikk

#### 4.3.1 Spillestål

- Bildeeksempel figur 6 og 7

I venstre hånd holder man et spillestål. Et spillestål er laget av stål, og er rundt utformet med en kuletupp på oversiden og rett kant på undersiden. Lengder varierer mellom 7 – 10 cm. Det er viktig at det er litt vekt i spillestålet slik at det gir riktig trykk mot strengene, men at det ikke er for tungt slik at tonehøyden blir for høy. Spillestålet holdes mellom tommel og langfinger, slik at pekefingeren kan ligge oppe på stålet der kuletuppen er. Ring- og lillefinger brukes til å dempe strengene på venstre side av der spillestålet treffer strengen. Der det på en gitar er fingrene i venstre hånd som trykker strengen mot gripebrettet, som endrer lengden på strengen og dermed tonehøyden – er det spillestålet som har denne funksjonen på pedal steelgitar. Streng høyden på pedal steelgitar er nærmere 2 cm, så her berører ikke strengene noe gripebrett, de berører spillestålet som kommer på oversiden av strengen.

For visuell referanse er det gripebrett under strengene i likhet med gitaren.

For å oppnå samme funksjon som et bånd på gitarens gripebrett plasseres spillestålet med midten over strekmarkeringene for båndene. Dette for å få den samme tempererte effekten. Selv om man trykker fingeren inne i båndet på en gitar, så er det båndet som utgjør den fysiske endringen av strengelengden, og dermed må man plassere spillestålet på pedal steelgitaren der det ellers ville vært et bånd.

#### 4.4 Fysisk utfordring

- Videoeksempel nr. 18
- Bildeeksempel, figur 3 og 9

For en gitarist ligger det en liten utfordring i å adaptere riktig sittestilling og bruk av bein ved steelgitarspill i tillegg til riktig håndteknikk.

Utøveren sitter på en stol i høyde slik at han får knærne inn under instrumentet i en rett vinkel. Knærne stilles mellom knetrekkerne. Venstre fot manøvrerer pedalene og

høyre fot styrer volumpedalen<sup>48</sup>. Volumpedal brukes for å kunne forlenge sustain, da det er vanlig å spille med volumpedalen i en posisjon hvor den slipper ut litt mindre signal enn den får inn ved anslag av en tone. På denne måten kan man holde et jevnt volum over lengre tid ved å øke signalet som slippes ut i takt med at signalet inn minker. Volumpedalen kan også brukes til å skape ”swells”. Dette er en musikalsk effekt der man fader inn volumsignalet etter anslag, og får et glidende, crescendo<sup>49</sup> resultat.

---

<sup>48</sup> Gitareffekt som styrer volum via et filter. Et potmeter styrer hvor mye av volumet som sendes inn i effekten skal slippes ut.

<sup>49</sup> Musikalsk uttrykk for å øke i volum. Fra Grove Music Online (n23).

## 4.5 Visuell Overføring

Både gitar og pedal steelgitar er visuelle instrumenter. Med visuelle sikter jeg til instrumentenes fysiske anatomi og oppbygning. Dersom man sammenligner gitar og piano, vil jeg påstå at piano er et lineært og statisk instrument. Dersom man ønsker å spille tonen enstrøken E på det akustiske pianoet, finnes denne tonen kun én plass på instrumentet. Dersom man ønsker å transponere denne tonen opp eller ned en oktav, vil den visuelt befinne seg på samme plass i alle oktavene, med lik avstand mellom de svarte og hvite tangentene.

Om man så ønsker å spille tonen enstrøken E på gitar, vil det oppstå en rekke muligheter :

- Løs lys E-streng
  - 5. Bånd på H-strengen
  - 9. Bånd på G-strengen
  - 14. Bånd på D-strengen
  - 19. Bånd på A-strengen og eventuelt:
  - 24. Bånd på den mørke E-strengen, dersom man har så mange bånd.
- 
- Videoeksempel nr. 19

Det tilsier at man for én spesifikk tonehøyde i snitt vil ha 4-5 valg for hvor den kan spilles på gitarhalsen. Med dette vil jeg påstå at gitaren er et visuelt instrument.<sup>50</sup>

Per Endre Jacobsen har skrevet en masteroppgave med tema ”Visuell orientering” hvor han tar for seg gitaren som et visuelt instrument.

Han skriver i sin oppgave:

*” Evnen til å huske det man har sett er bedre enn å huske det man har hørt.”*

(Jacobsen 2007, s. 4)

Med dette kan man legge til at det finnes en del fenomenologiske<sup>51</sup> elementer som spiller inn når man spiller et instrument.

---

<sup>50</sup> Fra Rindal 2007, s. 14-19

*”Ved teoribasert fenomenologi analyserer man fenomener (tanker, følelser, atferd) ut fra en teoretisk kontekst med på forhånd utarbeidete definisjoner av sentrale nøkkelbegreper.”*<sup>52</sup>

I en musikalsk fenomenologisk sammenheng vil vi da få viktige parametere fra våre kroppslige sanser – det vi ser, hører og føler (fysisk kontakt med instrumentet). Med andre ord – øynene, ørene, huden og kroppens oppfatning er avgjørende for hvordan vi spiller. Det er også viktig å nevne hvordan kroppen memorerer ut ifra disse sansene. Siden min påstand er at gitaren er et visuelt instrument, vil også da den visuelle hukommelsen være avgjørende, spesielt i en tidlig fase av læringskurven.

Fra Rolf Kristensen bok ”Voicing” der han omtaler erfaring fra undervisningspraksis:

*”(...) har jeg oppdaget områder der studentene ofte mangler grunnleggende kunnskaper og ferdigheter. Et av disse områdene er omvendinger av akkorder. For andre musikere virker nok dette merkelig, men min erfaring er at gitarister som ellers har kommet ganske langt når det gjelder harmonisk oversikt, gjerne har problemer med å spille omvendinger av de enkleste tre- og firklanger. Dette mener jeg har sammenheng med gitarens uoversiktlige anatomi. For en pianist vil jo mange av disse problemstillingene ikke eksistere.”* (Kristensen 2006, s.7)

---

<sup>51</sup> Fenomenologi, læren om fenomenene. Fra Store Norske Leksikon (n24)

<sup>52</sup> Fra Store Norske Leksikon (n25).

## 4.6 CAGED

Dette er et system som bruker grunnleggende akkordformer på gitaren for å kunne lære seg omvendinger av akkorder på gitarhalsen. Dette fungerer i praksis slik at man bruker akkordene C, A, G, E og D i deres grunnform nederst på gitarhalsen med løse strenger. Man kan ta én gitt akkord, og ved å sette akkordtonene inn i formene til de andre akkordene i systemet, vil man visuelt kunne kjenne igjen akkordenes omvendinger på halsen ved å referere til formen av de grunnleggende akkordene.

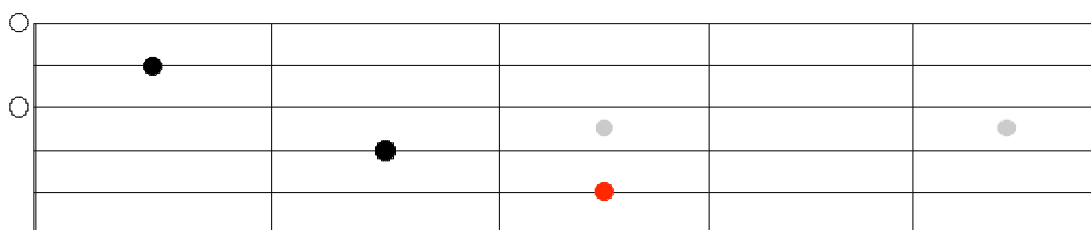
I senere faser kan man bruke CAGED til å arbeide med skala og harmonikk med samme grunnprinsipp som med akkorder og omvendinger av de.

Akkordene er notert ved prikker på et horisontalt bilde av gitarhalsen og ved notasjon. Dette fordi gitarister ofte referer til tonehøyde ved å se halsen visuelt. De røde prikkene er grunntonene i akkorden.

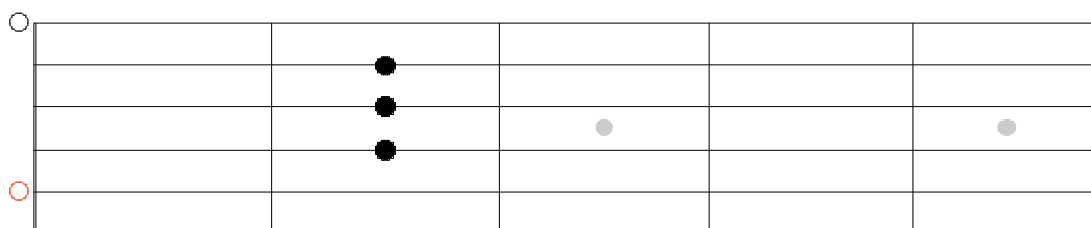
### 4.6.1 Fem former

- Noteeksempel nr. 3

Akkorden C i sin grunnform, C-form:

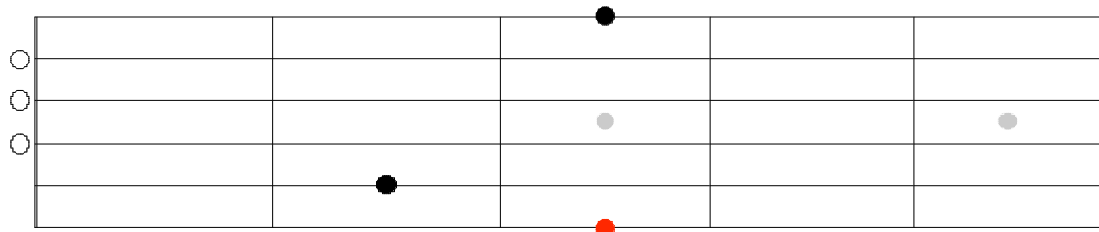


Akkorden A i sin grunnform, A-form:

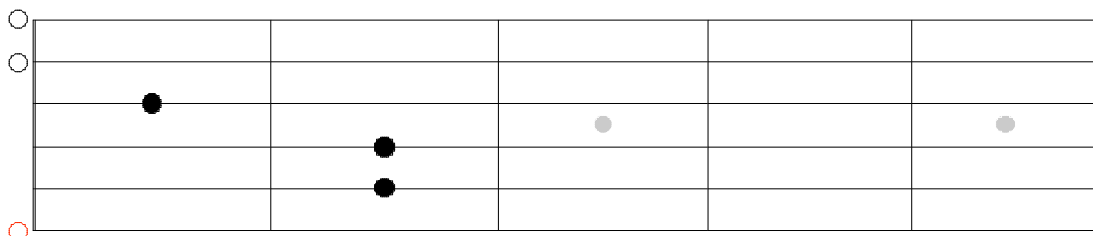




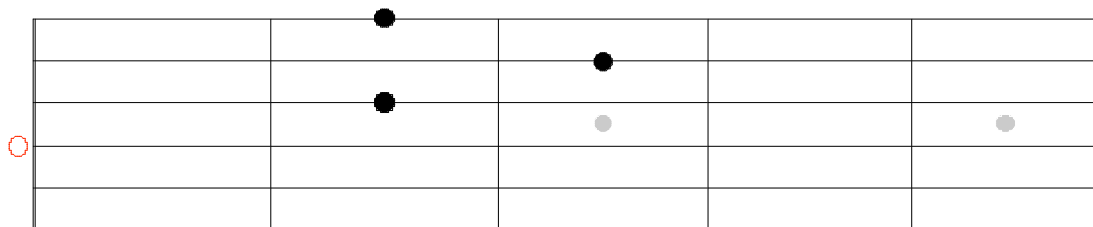
Akkorden G i sin grunnform, G-form:



Akkorden E i sin grunnform, E-form:



Akkorden D i sin grunnform, D-form:

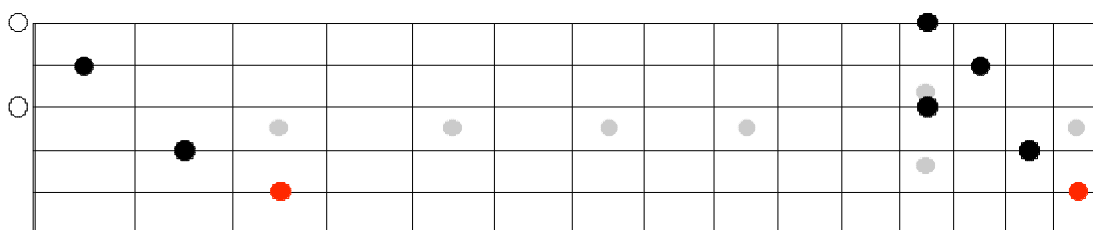


Dersom man tar en av disse akkordene og låner formen til de andre akkordene, vil man få fem omvendinger av en gitt akkord.

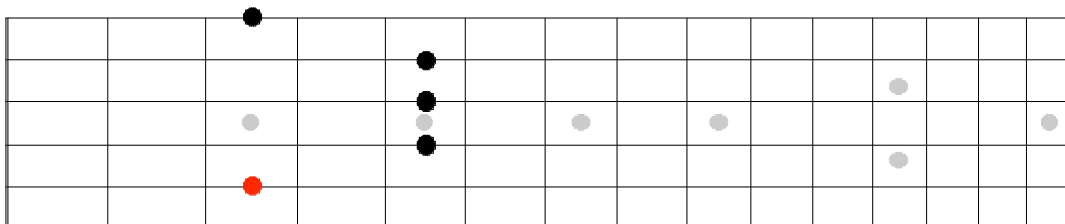
#### 4.6.2 Eksempel i C-dur

C-dur i sin grunnform, C-form

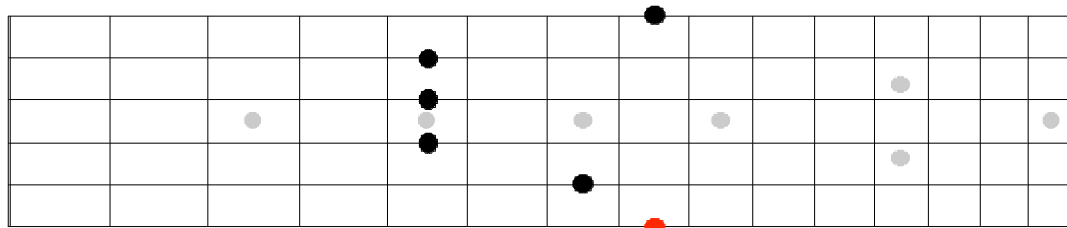
Her notert i to oktaver:



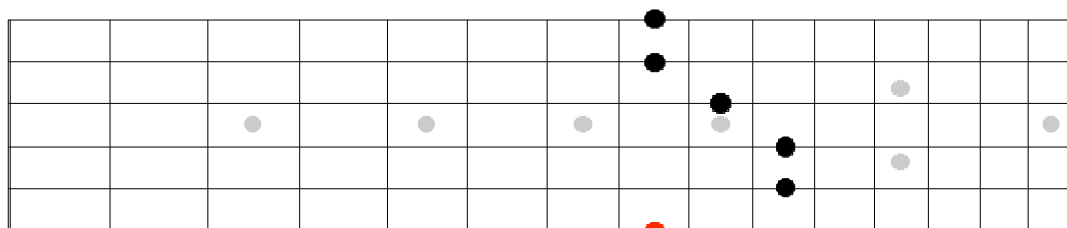
C-dur i A-form:



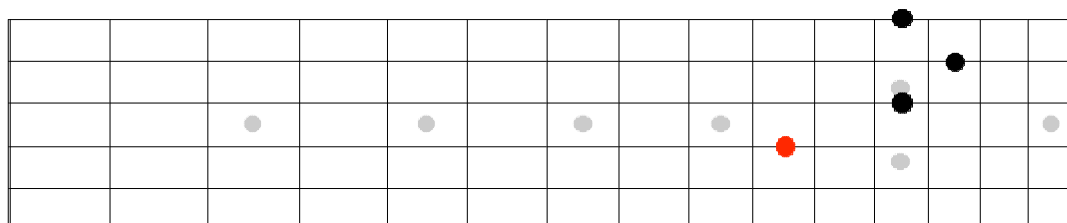
C-dur i G-form:



C-dur i E-form:



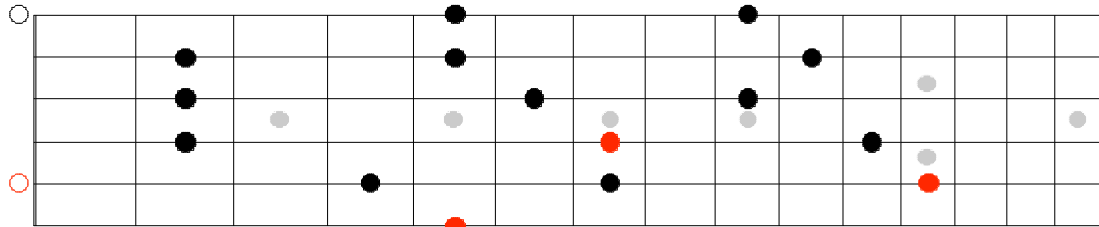
C-dur i D-form:



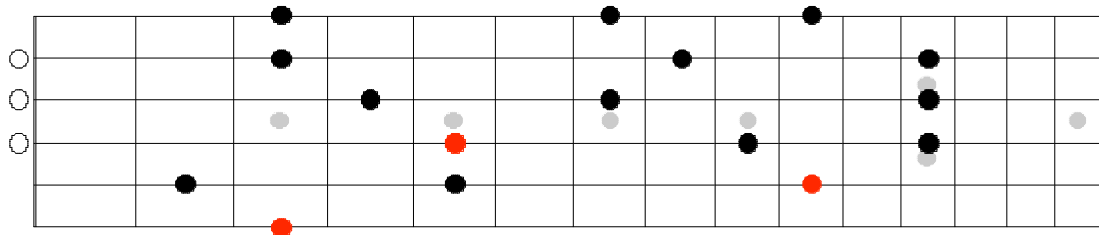
På denne måten vil man kunne lære seg å spille én gitt akkord over hele halsen ved å i praksis ha lært seg fem akkorder. Man må dog tilegne seg en del mer kunnskap for å kunne beherske dette til det fulle, men CAGED-metoden har vist seg som en god metode å forklare gitaren visuelt på i min egen undervisningserfaring.

Her er akkordene C, A, G, E og D notert i alle omvendinger i forhold til CAGED-systemet.

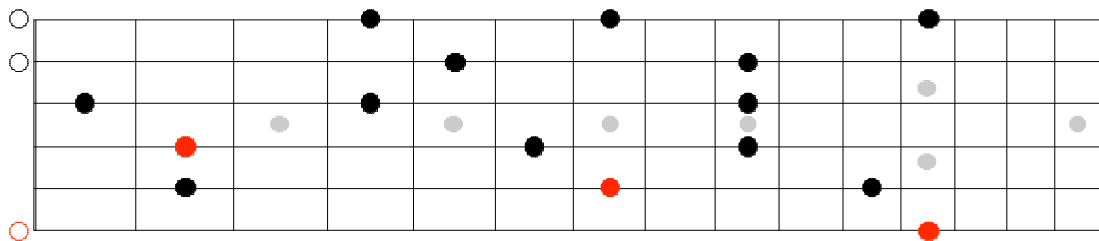
A-dur i alle former:



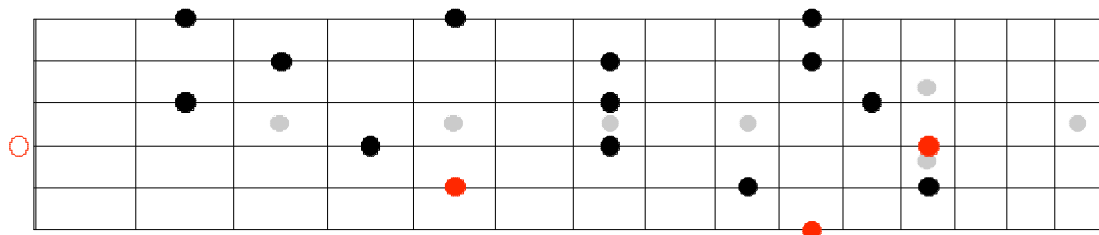
G-dur i alle former:



E-dur i alle former:



D-dur i alle former:

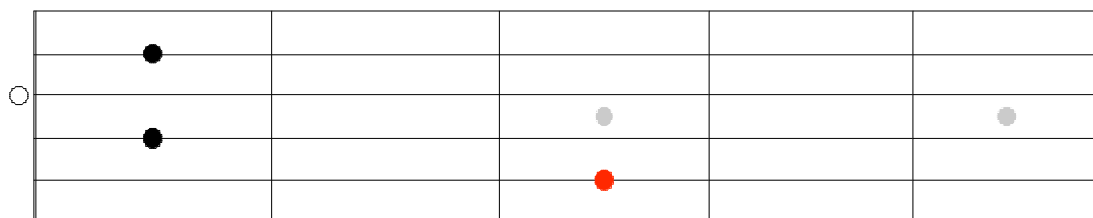


CAGED-systemet fungerer også i moll. Man vil få noen omvendinger med litt større strekk, men det er fullt spillbart. Jeg har bevisst unngått å nevne dur eller moll i formenes navn, da jeg mener det er en del av læringen å kunne skille mellom disse.

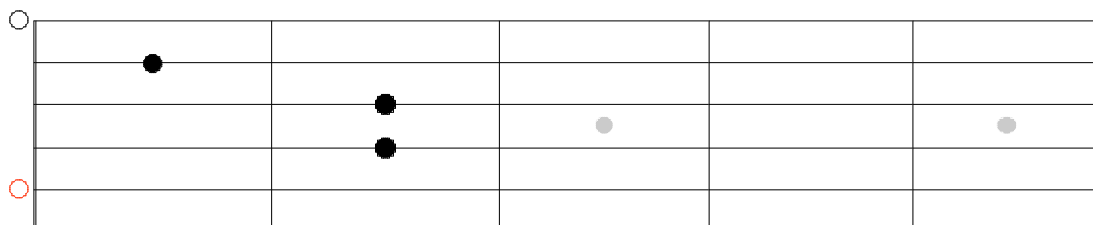
### 4.6.3 Eksempel i C- moll

- Noteeksempel nr. 4

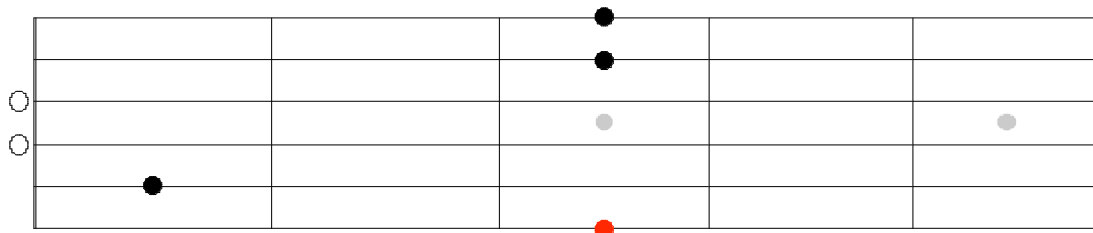
C-moll i grunnform, C-form:



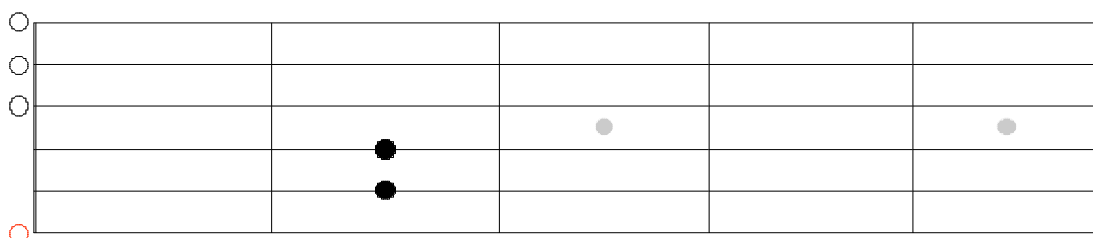
A-moll i grunnform, A-form:



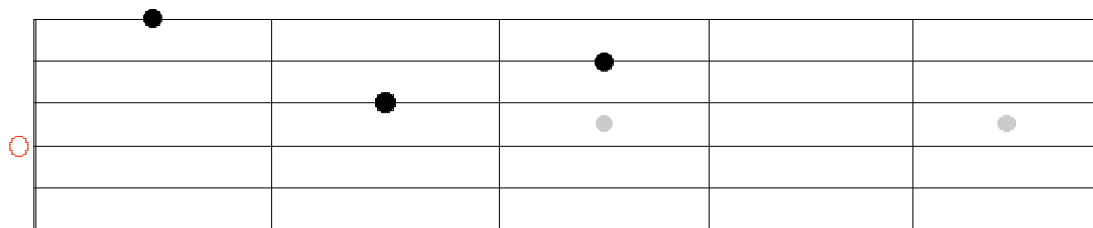
G-moll i grunnform, G-form:



E-moll i grunnform, E-form:

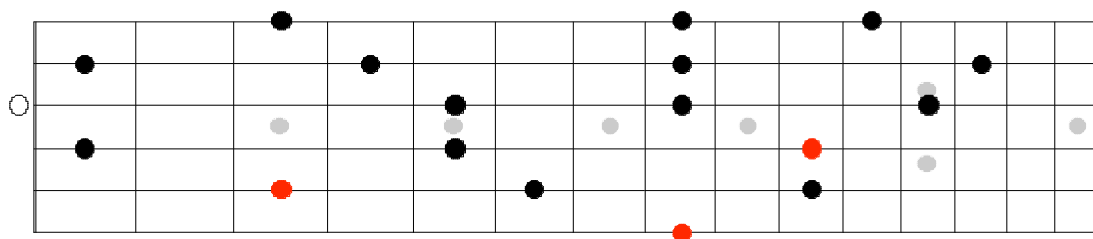


D-moll i grunnform, D-form:

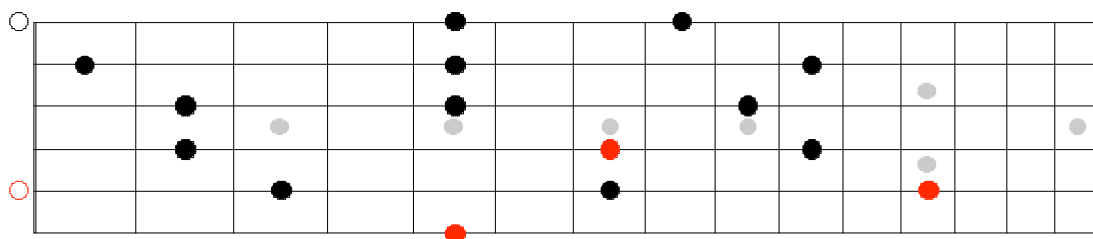


På samme måte som i dur, så kan man i moll bruke alle akkordformene til å danne omvendinger av en gitt akkord på gitarhalsen.

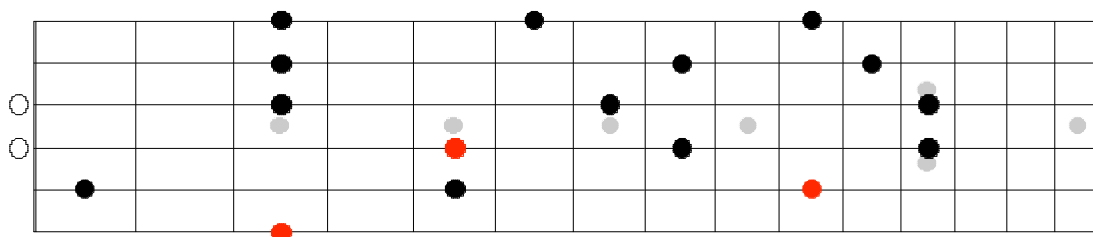
C-moll i alle former:



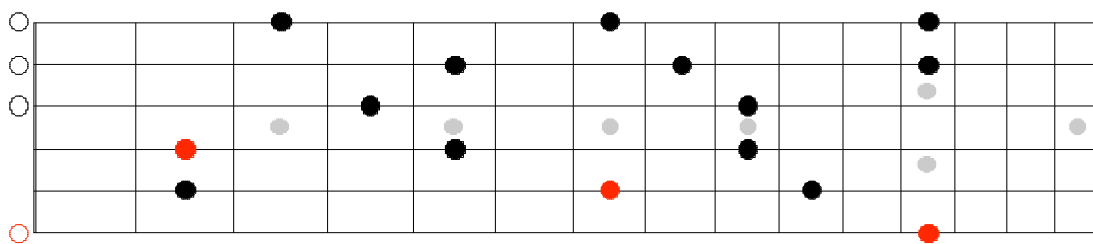
A-moll i alle former:



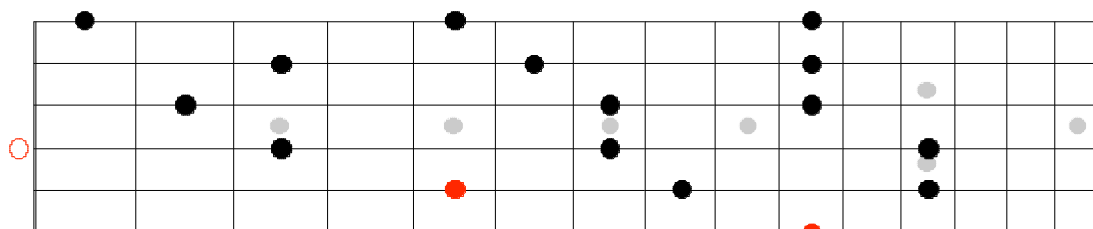
G-moll i alle former:



E-moll i alle former:



D-moll i alle former :



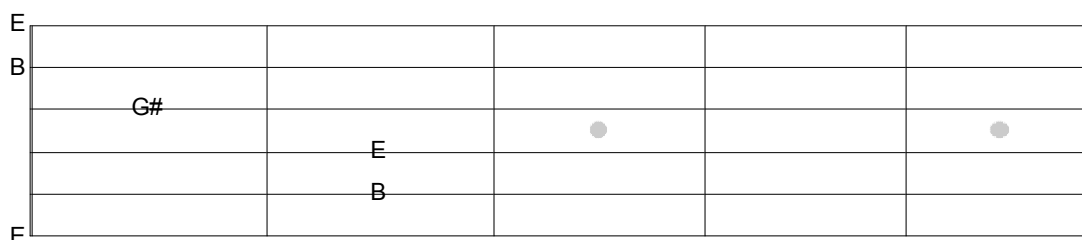
#### 4.7 Overføring I – IV E-dur

- Videoeksempel nr. 22

Det første eksemplet jeg vil vise er hvordan man kan bruke kunnskapen rundt å tenke tonenavn i forhold til bånd og barrekkorder<sup>53</sup> på gitar.

Hvis vi tenker en akkordprogresjon fra E til A (I - IV) på gitaren, med deres respektive former.

Gitar E-form:



<sup>53</sup> Akkordform på gitar hvor pekefingeren legges over alle strengene. Dermed kan man bruke akkordformer som har løse strenger andre steder på gitarhalsen. Fra Store Norske Leksikon (n26).

Gitar A-form:

E				
	C#			
	A			
	E	•		•
A				

Disse to formene er grunnlaget for de mest brukte barreakkordene på gitar, og ved å bytte mellom disse to formene har man tilgjengelig progresjonen I – IV uvilkårlig av hvor man er på gitarhalsen.

Den fysiske forskjellen mellom disse to akkordene på 2. og 3. streng er:

Tonen G# i 1.bånd på 3. streng heves et halv trinn til tonen A i 2. bånd på samme streng. Den løse strengen H<sup>54</sup> heves et helt trinn til tonen C# i 2. andre bånd på samme streng.

Denne endringen av tonehøyder er det samme som pedalene A og B gjør med pedal steelgitarens strenger 6 (G#) og 5 (H). Pedal A hever 6. streng et halvt trinn til tonen A, og pedal B hever 5. streng et helt trinn til tonen C#. På gitaren er fingrene nødt til å gjøre den fysiske forflytningen, mens på pedal steelgitaren er det mekanikken som endrer tonehøyden uten å måtte flytte spillestålet på strengen.

Uansett hvor man er på pedal steelgitarhalsen vil progresjon I- IV være tilgjengelig på strengene 10, 8, 6, 5, 4 og 3.

Dersom man tenker overføring mellom gitar og pedal steelgitar, så kan man orientere seg for å finne fram til IV-akkorden i forhold til bånd på pedal steelgitar på denne måten.

I og med at de vanligste barreakkordene på gitar har grunntone på E og A-strengen, jf. eksemplet med å flytte mellom E-form og A-form, så vil man ved å vite hvilken tone som ligger i båndene på gitarens E og A-streng vite hvilke bånd man kan spille I og

---

<sup>54</sup> Notert ”B” i eksemplet på grunn av engelsk software.

IV på pedal steelgitar ved å benytte seg av strengene 10, 8, 6, 5, 4 og 3 med løse strenger (I) og AB-pedalene (IV).

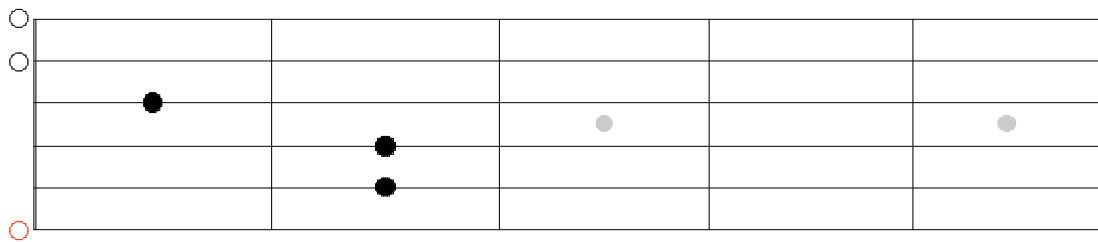
På denne måten blir den visuelle overføringen mellom halsene tydelig.

Eksempel :

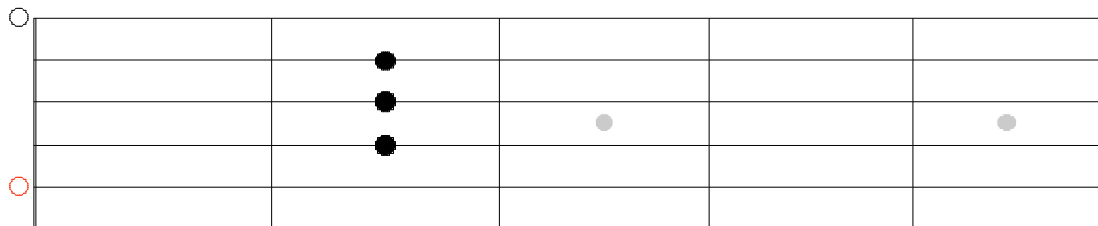
Ved å kunne barrekkordene i E- og A-form på gitarhalsen, kan man overføre kunnskapen til å spille akkordene E og A flere steder på pedal steelgitar.

- Videoksempel nr. 23

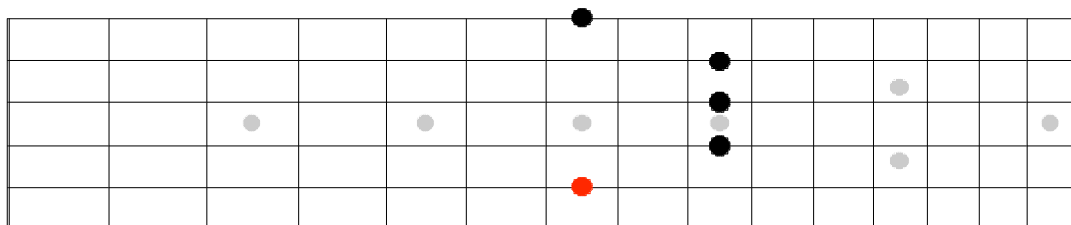
E-dur i E-form (I) Gitar



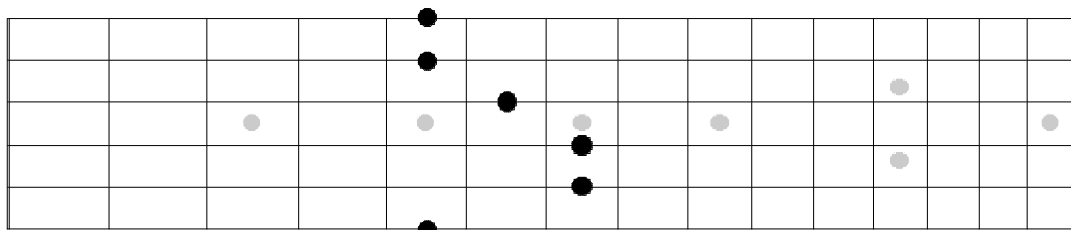
A-dur i A-form (IV) Gitar



E-dur i A-form (I) Gitar

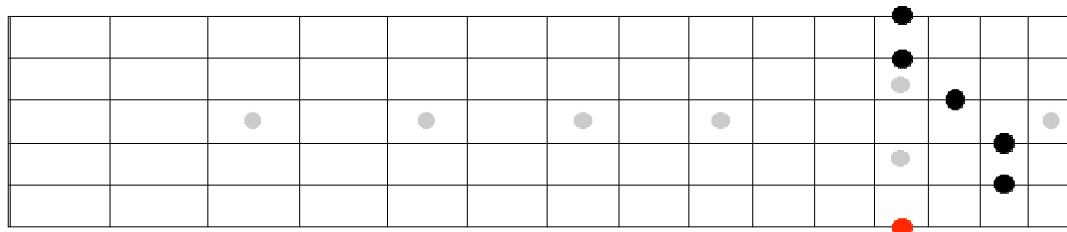


A-dur i E-form (IV) Gitar

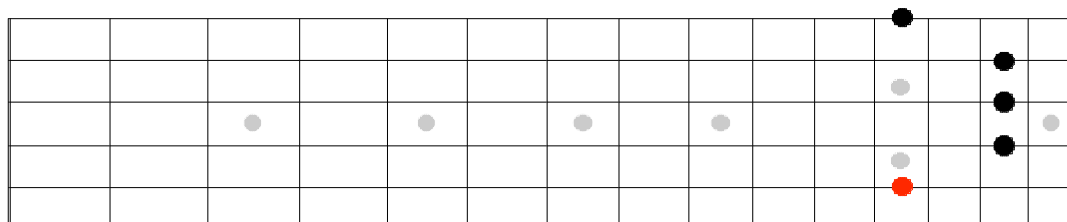




### E-dur i E-form oktav (I)



### A-dur i A-form oktav (IV)















Disse akkordene vil se slik ut på pedal steelgitar:

	E	A	E	A	E	A
<b>F#</b>						
<b>D#</b>						
<b>G#</b>	0	0 B	7 B	5	12	12 B
<b>E</b>	0	0	7	5	12	12
<b>B</b>	0	0 A	7 A	5	12	12 A
<b>G#</b>	0	0 B	7 B	5	12	12 B
<b>F#</b>						
<b>E</b>	0	0	7	5	12	12
<b>D</b>						
<b>B</b>	0	0 A	7 A	5	12	12 A

Tabulaturet ovenfor viser pedal steelgitarens strenger ved hjelp av horisontale linjer. Det er en linje per streng. På linjene angis plassering på gripebrettet ved hjelp av siffer, fra tallene 0 – 24 (avhengig av instrument). 0 er løs streng. Tallene mellom 1 og 24 angir bånd.

Pedaler og knetrekkes endringer noteres ved å sette bokstavene A – F bak tallene. Slik kan man se hvilke endringer som gjøres på hvilke strenger.

Gitarens og pedal steelgitarens I – IV i notert form:

<p>GIT E   E-FORM LØS E-STRENG</p> 	<p>PSG E LØSE STRENGER</p> 	<p>GIT A   A-FORM LØS A-STRENG</p> 	<p>PSG A LØSE STRENGER PED AB</p> 
<p>GIT E   A-FORM 7.BÅND A-STRENG</p> 	<p>PSG E 7. BÅND PED AB</p> 	<p>GIT A   E-FORM 5. BÅND E-STRENG</p> 	<p>PSG A 5.BÅND ÅPNE STRENGER</p> 
<p>GIT E   E-FORM 12. BÅND E-STRENG</p> 	<p>PSG E 12. BÅND ÅPNE STRENGER</p> 	<p>GIT A   A-FORM 12. BÅND A-STRENG</p> 	<p>PSG A 12. BÅND PED AB</p> 

#### 4.8 Metodisk Overføring

Ved metodisk overføring menes å bruke en metode, øvelse eller teoretisk kontekst og overføre den mellom instrumenter. Det trenger ikke være direkte overføring, men gjennom ”gitarfilteret” har man muligheten til å forstå metodene på pedal steelgitar. Her har jeg tatt prinsippene for CAGED-systemet på gitaren og oversatt de til pedal steelgitar. Systemet kaller jeg for EGACD, grunnet pedal steelgitarens idiomatikk, da dette er rekkefølgene akkordene får oppover på pedal steelgitarhalsen.

Akkordenes posisjoner er ut fra 8. streng (E), slik at 1. posisjon har grunntone, 2. posisjon har ters og 3. posisjon har kvint på denne strengen.

##### 4.8.1 EGACD 3 posisjoner dur

Her er akkordene E, G, A, C og D notert i 3 posisjoner i dur.

- Videoeksempel nr. 24
- Noteeksempel nr. 5

E 1. pos E 2. pos E 3. pos

G 1. pos G 2. pos G 3. pos

A 1. pos A 2. pos A 3. pos

F#								
D#								
G#	0	3	7 B	3	6	10 B	5	8 0 B
E	0	3 F	7	3	6 F	10	5	8 F 0
B	0	3 A	7 A	3	6 A	10 A	5	8 A 0 A
G#	0	3	7 B	3	6	10 B	5	8 0 B
F#								
E	0	3 F	7	3	6 F	10	5	8 F 0
D								
B	0	3 A	7 A	3	6 A	10 A	5	8 A 0 A

C 1. pos C 2. pos C 3. pos

D 1. pos D 2. pos D 3. pos

8	11	3 B	10	1	5 B
8	11 F	3	10	1 F	5
8	11 A	3 A	10	1 A	5 A
8	11	3 B	10	1	5 B
8	11 F	3	10	1 F	5
8	11 A	3 A	10	1 A	5 A

#### 4.8.2 EGACD 3 posisjoner moll

Her er akkordene E, G, A, C og D notert i 3 posisjoner i moll:

- Videoeksempel nr. 25
- Noteeksempel nr. 6

Em 1. pos    Em 2. pos    Em 3. pos    Gm 1. pos    Gm 2. pos    Gm 3. pos

F#						
D#						
G#	10 B	3	8	1 B	6	11
E	10 C	3	8 D	1 C	6	11 D
B	10 C	3 A	8	1 C	6 A	11
G#	10 B	3	8	1 B	6	11
F#	10			1		
E		3	8 D		6	11 D
D						
B		3 A	8		6 A	11

Am 1. pos    Am 2. pos    Am 3. pos    Cm 1. pos    Cm 2. pos    Cm 3. pos

	3 B	8	1	6 B	11	4
	3 C	8	1 D	6 C	11	4 D
	3 C	8 A	1	6 C	11 A	4
	3 B	8	1	6 B	11	4
	3			6		
		8	1 D		11	4 D
		8 A	1		11 A	4

Dm 1. pos    Dm 2. pos    Dm 3. pos

	8 B	1	6
	8 C	1	6 D
	8 C	1 A	6
	8 B	1	6
	8		
		1	6 D
		1 A	6

### 4.8.3 EGACD 5 posisjoner dur

For å utvide konseptet har jeg her notert akkordene E, G, A, C og D i 5 posisjoner i dur. I moll bruker man hovedsaklig de 3 posisjonene notert tidligere.

- Videoeksempel nr. 26
- Noteeksempel nr. 7

E 1. pos    E 2. pos    E 3. pos    E 4. pos    E 5. pos

F#				5
D#				5
G#	0		3	7 B
E	0		3 F	7
B	0		3 A	5    7 A
G#	0	2 B	3	7 B
F#		2		
E	0		3 F	7
D		2		
B	0		3 A	7 A

G 1. pos    G 2. pos    G 3. pos    G 4. pos    G 5. pos

				8
				8
3		6		10 B
3		6 F		10
3		6 A	8	10 A
3	5 B	6		10 B
	5			
3		6 F		10
	5			
3		6 A		10 A

A 1. pos    A 2. pos    A 3. pos    A 4. pos    A 5. pos

				10
				10
5		8		0 B
5		8 F		0
5		8 A	10	0 A
5	7 B	8		0 B
	7			
5		8 F		0
	7			
5		8 A		0 A

C 1. pos    C 2. pos    C 3. pos    C 4. pos    C 5. pos

				1
				1
8		11 B		3 B
8		11		3
8		11 A	1	3 A
8	10 B	11 B		3 B
	10			
8		11		3
	10			
8		11 A		3 A

## 4.9 Visuell teoretisk overføring

Dersom man bruker kunnskapen fra den visuelle overføringen og setter dette sammen med EGACD-systemet for pedal steelgitar, kan man skape seg en god oversikt over hvor akkordene ligger på pedal steelgitarhalsen.

Her følger to eksempler på hvordan man kan bruke visuell teoretisk overføring:

### 1. Im – Ivm – Vm i A-moll

Her spilles akkordene Am – Dm – Em i stigende rekkefølge fra lavest tilgjengelige A-mollposisjon på gitarhalsen. Prinsippet bygger på å gå til nærmeste omvendning, noe som ofte fungerer godt, da det gir god stemmeføring.

- Videoeksempel nr. 27

Notert eksempel:

The image displays three staves of guitar notation, each showing a sequence of chords in A minor. The first staff contains Am/C, Dm, Em, and Am. The second staff contains Dm/F, Em/G, Am, and Dm/A, with an 8va marking above the final chord. The third staff contains Em, Am/C, Dm, Em, and Am, with an 8va marking above the first chord.

Samme eksempel notert i tabulatur. Legg merke til posisjonene i forhold til bånd.

Am 3. pos   Dm 2.pos   Em 2. pos   Am 1.pos   Dm 3. pos   Em 3. pos   Am 2. pos

<b>F#</b>						
<b>D#</b>						
<b>G#</b>	1	1	3	3 B	6	8
<b>E</b>	1 D	1	3	3 C	6 D	8 D
<b>B</b>	1	1 A	3 A	3 C	6	8
<b>G#</b>	1	1	3	3 B	6	8
<b>F#</b>			3			
<b>E</b>	1 D	1	3		6 D	8 D
<b>D</b>						
<b>B</b>	1	1 A	3 A		6	8

Dm 1. pos   Em 1. pos   Am 2. pos   Dm 2. pos   Em 2. pos   Am 1. pos

<b>8 B</b>	<b>10 B</b>	<b>13</b>	<b>13</b>	<b>15</b>	<b>15 B</b>
<b>8 C</b>	<b>10 C</b>	<b>13 D</b>	<b>13</b>	<b>15</b>	<b>15 C</b>
<b>8 C</b>	<b>10 C</b>	<b>13</b>	<b>13 A</b>	<b>15 A</b>	<b>15 C</b>
<b>8 B</b>	<b>10 B</b>	<b>13</b>	<b>13</b>	<b>15</b>	<b>15 B</b>
<b>8</b>	<b>10</b>				<b>15</b>
		<b>13 D</b>	<b>13</b>	<b>15</b>	
		<b>13</b>	<b>13 A</b>	<b>15 A</b>	

## 2. I – IV – V i G-dur

Her spilles akkordene G – C – D i stigende rekkefølge fra lavest tilgjengelige G-durposisjon på gitarhalsen. Samme prinsipp som i A-molleksemplet hvor man går til nærmeste omvendning.

- Videoeksempel nr. 28

Notert eksempel:

G/D                      C/E                      D/F#                      G  
 C/G                      D/A                      G/H                      C  
 D                                      G/D

Tabulatureksempel:

	G 1. pos	C 3. pos	D 3. pos	G 2. pos	C 1. pos
F#					
D#					
G#	3	3 B	5 B	6	8
E	3	3	5	6 F	8
B	3	3 A	5 A	6 A	8
G#	3	3 B	5 B	6	8
F#					
E	3	3	5	6 F	8
D					
B	3	3 A	5 A	6 A	8

	D 1. pos	G 3. pos	C 2. pos	D 2. pos	G 1. pos
10		10 B	11	13	15
10		10	11 F	13 F	15
10		10 A	11 A	13 A	15
10		10 B	11	13	15
10		10	11 F	13 F	15
10		10 A	11 A	13 A	15



## 5. Drøfting

I dette kapittelet vil jeg ta opp tråden fra overføringsmetodene mellom gitar og pedal steelgitar og sette dem til livs i praksis.

Jeg vil eksemplifisere med fire lytteeksempler som er i tråd med denne oppgaven:

- To improvisasjoner på pedal steelgitar der jeg viser hvordan de ulike overføringsmetodene har satt sine spor i mitt eget spill.
  - Her har jeg transkribert begge improvisasjoner og analysert deler av den ene.
- To lytteeksempler som viser hvordan et gitaristisk utgangspunkt kan sette preg i form av sound og tonalitet på pedal steelgitarspillet.

Disse eksemplene er gjort i etterkant av overføringsprosessen mellom gitar og pedal steelgitar. I tråd med grunntanken i oppgaven dreier det som gitaristen som ble pedal steelgitarist.

### 5.1 Eksempel på forenkling av akkordskjema, "Dead Trees"

- Lytteeksempel nr. 1 - Dead Trees
- Noteeksempel nr. 8

På denne låten laget jeg en forenklet versjon av akkordskjemaet slik at det passet bedre med min egen akkordforståelse på pedal steelgitar.

Forenklingen er enten gjort etter den akkorden jeg har tenkt spilt ut fra eller den tonaliteten jeg ønsker å bruke. Gjelder det tonalitet står man friere til å velge posisjoner og omvendinger fordi det er flere tilgjengelige akkorder.

## 5.2 Eksempler på bruk av omvendinger fra EGACD-system i improvisasjon

Transkripsjon av egne improvisasjoner viste meg at mitt eget spill er farget av den måten jeg har lært meg å spille pedal steelgitar på. I tråd med metodikken i denne oppgaven har jeg tatt for meg bruken av akkordomvendinger, og ikke skala. Ser man valg av akkord og posisjon i samsvar med det forenklete skjemaets akkordforslag, passer det spilte godt overens med det skrevne.

### 5.2.1 Utdrag fra improvisasjon, "Dead Trees"

- Lytteeksempel nr. 1 – Dead Trees

Musical notation for measures 10 and 11. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 10 is marked with the chord F#m and measure 11 with G#m. The guitar tablature shows fret numbers for strings T, A, and B. In measure 10, the frets are 5, 5, 5D, 5A, 5, 5. In measure 11, the frets are 5A, 7A, 7, 7A.

Takt 10 og 11:

F#m 2. posisjon i 5. bånd med A-pedal som flyttes et helt trinn opp til

G#m 2. posisjon i 7. bånd med A-pedal.

Musical notation for measures 12 and 13. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 12 is marked with the chord G and measure 13 with F#msus. The guitar tablature shows fret numbers for strings T, A, and B. In measure 12, the frets are 10A, 10, 10A, 10, 10B, 10. In measure 13, the frets are 10, 10, 10.

Takt 12:

G-dur 3. posisjon i 10. bånd med AB-pedaler.

Takt 14:

Spill rundt Db-dur 1. posisjon i 9. Bånd.

Takt 15:

Dbmaj7 1. posisjon med knetrekker D. I EGACD-systemet brukt i oppgaven er dette også Fm 3. posisjon. I utvidet system er dette samme posisjon som Dbmaj7. (Visuell teoretisk overføring).

Takt 16:

Gbmaj7 3. posisjon i 9. bånd. Ved å slippe opp B-pedal fra Gb-dur 3. pos med AB-pedaler får man maj7-tonen.

Takt 17:

Fm 3. posisjon i 9. bånd som går opp til Fm 1. posisjon i 11. bånd.

21 Hmaj7 22 Amaj7

10 10 F 10 F 10 F 10 F 11 7 7 A 5 5

T A B

3 3

Takt 21:

H-dur 2. posisjon i 10. bånd.

Takt 22:

Går via Emaj7 3. posisjon i 7. bånd og ned til A-dur 1. posisjon i 5. bånd.

Eksempel på sekvensering:

Her spilles den samme figuren, med noen små rytmiske forskjell, men på samme strenger. Figuren følger pedalbruken, og dermed hvilken akkord som brukes.

F#m

30

5 5 A 5 5 A 5 5 A 5

Takt 30:

F#m 2. posisjon i 5. bånd.

31

G#m

T  
A  
B

7 7A 7 7A 7 7 7A 7 7A 7

Takt 31:  
G#m 2. posisjon i 7. bånd.

32

G

T  
A  
B

10 10A 10 10A 10 10 10A 10A 10

Takt 32:  
G-dur 3. posisjon i 10. bånd.

### 5.3 Gitaristtilnærming

Her vil jeg ta for meg noen aspekter ved å ha bakgrunn som gitarist når man skal lære seg å spille pedal steelgitar. Dersom man allerede har gått gradene ved å lære seg å spille et instrument er det en del faktorer som preger veien videre. I og med at det ligger i den visuelle orienteringen og muskulære hukommelsen å referere til tonehøyde og tonenavn ved å orientere seg etter båndene på gitarhalsen, så ligger dette til rette for å overføres til pedal steelgitaren.

Siden mye av det idiomatiske spillet på gitaren er sentrert rundt posisjonspill og omvendinger av akkorder og skalaer ligger det naturlig å overføre dette.

Da det er ganske lett å lære seg EGACD-systemet på pedal steelgitar kan dette fort bli en hvilepute. Pedal steelgitar er et komplisert instrument, så det å kunne løfte spillet til et høyere nivå krever mye jobb – og man er nødt til å gå bort fra gitartilnærmingen.

Gitarister spiller ofte pedal steelgitar på en akkordisk måte, med licks som ligger godt innenfor og i tilknytning til de akkordiske omvendningene.

Med begrepet gitaristtilnærming ligger det også at man i utgangspunktet som gitarist kanskje har et ekstra palett å bruke på pedal steelgitaren, og som ikke nødvendigvis er idiomatisk eller sjangertro.

Jeg har delt denne paletten i følgende parametere:

1. Sound
2. Tonalitet
3. Funksjon

### 5.3.1 Sound

- Lytteeksempel nr. 3 – For the Very First Time

I dette eksemplet er pedal steelgitar et gjennomgående element i lydbildet.

Den står for tekstur, bassfunksjon og soniske elementer<sup>55</sup>.

De rytmiske akkordsvarene som kommer inn på 0:50 er reverserte pedal steelgitarakkorder med delay<sup>56</sup> for den rytmiske effekten og reverb<sup>57</sup> for dybde i lydbildet. Bassfunksjonen som kommer inn på 1:20 er pedal steelgitar spilt gjennom en Lesliehøytaler<sup>58</sup>. Det samme signalet er også spilt gjennom en Moog<sup>59</sup>-synthesizer. Sammen skaper dette et mørkt sound med vibrato<sup>60</sup> og litt distortion<sup>61</sup>. 1:49 kommer det inn lange linjer spilt med e-bow<sup>62</sup>. Dette gir en lyd jeg assosierer som en blanding mellom synthesizer og trompet.

Teksturen består av en rekke innspilte pedal steelgitarlinjer som er klippet opp og behandlet digitalt i ettertid, blant annet ved reversering. Dette for å skape et flyktig og bevegelig, svevende og stort lydbilde. Da disse elementene har mye klang og mye equalizer-behandling<sup>63</sup> er det vanskelig å definere når de finner sted, men de brukes spesielt på refrengene. For eksempel 2:05.

Muligens ville en musiker med hovedinstrument pedal steelgitar etter den ”gamle” og tradisjonelle skolen tatt andre musikalske valg på denne låten. Dette kommer selvsagt an på hva slags musiker man har med å gjøre – og hvilke influenser, hvilken sjangerfortrolighet og hvilket sound han har.

---

<sup>55</sup> Uttrykk brukt av Daniel Lanois om substans i et lydbilde i form av frekvenser for dybde og definisjon. Fra DVDen *Here Is What Is* - Daniel Lanois 2008, Red Floor #3

<sup>56</sup> Elektronisk signalprosessor som repeterer en lydkilde etter innstilte parametere.

<sup>57</sup> Romklang. Elektronisk fremstilt effekt som imiterer etterklangen som oppstår etter en lyd i ulike typer lokale. Fra Store Norske Leksikon (n27).

<sup>58</sup> Forsterker/høytaler konstruert for å lage lydeffekter hvor man bruker Dopplereffekten (min oversettelse). Fra Wikipedia (n28).

<sup>59</sup> Analog synthesizer. Fra Store Norske Leksikon (n29).

<sup>60</sup> Musikalsk virkemiddel, ved svingning i tonehøyde eller intensitet (min oversettelse). Fra Grove Music Online (n30).

<sup>61</sup> Effekt som endre bølgeformen på en lydkilde. Mye brukt på gitar, enten laget ved å overstyre en forsterker eller elektronisk prosessering. Varierende grad av distortion gir forskjellige sounds – fra varmt til aggressivt. (min oversettelse) Fra Wikipedia (n31).

<sup>62</sup> ”Elektronisk bue” for strengeinstrument. Effekt som via magnetisme skaper svingninger i en streng og dermed kan gi en tilnærmet evigvarende sustain.

<sup>63</sup> Elektronisk apparat som kan endre en lydkilde ved å forsterke eller dempe en eller flere områder (les: frekvenser) av dens lydspektrum (min oversettelse). Fra Grove Music Online (n32).

I forbindelse med denne oppgaven var jeg på studiereise i USA, og der fikk jeg blant annet min første spilletime på pedal steelgitar. Dette var i Austin, Texas med Nathan Fleming<sup>64</sup>. Pedal steelgitar var hans eneste hovedinstrument, han hadde gått jevnlig til en lærer i mange år og arbeidet nå som profesjonell utøvende musiker. Jeg merket at vi i stor grad kunne kommunisere om musikk og instrumentet, og at mine grunnleggende ferdigheter samsvarte med hans - som han hadde lært på ”riktig” måte, men at vi hadde svært ulike syn hva angikk lydideal, sjanger og estetikk. Han hadde derimot en mye større tonal og harmonisk oversikt enn meg, og behersket instrumentet til fulle på tradisjonelt vis.

### **5.3.2 Tonalitet**

Dersom man ser på tonaliteten i de analyserte eksemplene i oppgaven er det en svært diatonisk og idiomatisk tonalitet. Dette kommer nok av pedal steelgitarens akkordiske stemming og at overføringsprinsippene bygger på diatoniske og idiomatiske kvaliteter.

### **5.3.3 Funksjon**

- Lytteeksempel nr. 4 - Postludium

I dette eksemplet veksler pedal steelgitaren mellom å være et solistisk, melodisk element og å være et akkordisk akkompagnementsinstrument.

Dette lytteeksemplet har en ganske uortodoks besetning bestående av piano, bass, trommer, elektronikk og pedal steelgitar. Musikken kan sies å være i skjæringspunktet mellom klassisk musikk, jazz og rock.

---

<sup>64</sup> 28.09.08



## 5.4 Skolert/Uskolert

Under metodeutformingen av denne oppgaven har jeg arbeidet mye med egne læringsprosesser som allerede har funnet sted. Jeg var spent på å se om det ville være vanskelig å systematisere det innlærte. I tillegg var jeg ikke sikker på at jeg spilte ”riktig” i idiomatisk forstand.

I kapittelet ”Visuelt filter” skriver jeg følgende<sup>65</sup>:

*”Som skolert gitarist har jeg lært meg selv opp til å bli en ”uskolert” pedal steelgitarist.”*

Det har vist meg i en rekke situasjoner at denne påstanden stemmer.

Under min første spilletime på pedal steelgitar i Austin, Texas med Nathan Fleming viste det seg at jeg holdt spillestålet i høyre hånd feil (ved at jeg bøyde pekefingeren som ligger oppå stålet). Etter å ha spilt med denne teknikken i god tro i nesten 8 år, har den motoriske intuisjonen blitt sterk, så det vil være en stor utfordring å legge om teknikken. Jeg er heller ikke sikker på om det er noen vits for meg å legge om, da det etter mitt skjønn eller behov ikke har vært problematisk å spille på den måten jeg gjør. Hadde jeg hatt veiledning/opplæring fra begynnelsen av hadde jeg nok fått en riktig teknikk, og heller ikke vært utøvende på instrumentet i en årrekke før jeg ”snublet” over den riktige teknikken. Det var dog viktig for meg at jeg formidlet de rette teknikkene i denne oppgaven, noe jeg har gjort omfattende research for å kunne.

Av egen erfaring er det mange tilfeller hvor man som uskolert er i nærheten av sannheten, men gjerne går en del ekstra runder med materialet. Som oftest ser man ”lyset” ved å knekke koden enten via overføringssystem fordi kunnskapen på ”gitarfilteret” blir bedre, eller fordi man ”snubler” over kunnskapen.

I og med at en rekke av mine forbilder er autodidakte<sup>66</sup> ville jeg forstå mer om hvordan rytmiske musikere lærer seg å spille uten nødvendigvis å bruke akademiske systemer. I tråd med denne oppgaven var mitt fokus å finne ut av hvordan autodidakte musikere tilnærmet seg nye instrumenter når deres eget ”gitarfilter” ikke var

---

<sup>65</sup> Se side 16.

<sup>66</sup> Person som er selvlært. Fra Store Norske Leksikon (n33).

konstruert eller formet av teoretisk skolering, men heller musikalsk talent, stamina, nysgjerrighet og erfaring.

Fra intervju med Lars Håvard Haugen<sup>67</sup>:

*”(...)mye av det jeg gjorde på gitar var linket til pedal steel, men jeg måtte finne frem til det jeg gjorde der (red. på gitaren) på steel. Jeg hadde en ganske god forståelse for spillet fra før fordi jeg hadde hørt så mye musikk. Kunne kodene uten å vite om det.” ”(...)jeg spiller det på gitar, kanskje jeg skal prøve det på steel(...)”<sup>68</sup>*

Videre i intervjuet fortalte Haugen om hvordan hans tilnæringsmåte til pedal steelgitar var fra gitaren.

*”(...)jeg tenker gitar, prøver å se for meg gripebrettet(...)”<sup>69</sup>*

I intervju med Geir Sundstøl<sup>70</sup> viste han meg i praksis hvordan han spiller en A-mollakkord i 8. bånd på pedal steelgitar og refererer til den som at den *”...ligger tre bånd over...”*. Det han sier her kan forklares slik:

Akkorden han spilte var i mitt EGACD-system en A-mollakkord i 2. Posisjon, 8. bånd med A-pedalen inne. Min tolkning av det som menes med *”tre bånd over”* er den visuelle avstanden mellom den spilte akkorden og A-dur 1. posisjon i 5. bånd, altså tre båndes avstand. På gitar ville Am i E-form hatt grunntone på 5. bånd på E-strengen, og dermed har man en link mellom gitar og pedal steelgitar.

Videre sier han om hvordan han tenker under sitt pedal steelgitarspill:

*”(...)ser for meg gripebrettet på gitaren(...)”<sup>71</sup>*

Som igjen konkluderer at musikere refererer mellom gitarhalsene på gitar og pedal steelgitar.

---

<sup>67</sup> Norsk musiker (f. 1969). Multiinstrumentalist som spiller fast i bandet *Hellbillies*.

<sup>68</sup> Fra intervju Oslo 05.02.09

<sup>69</sup> *ibid.*

<sup>70</sup> Oslo 10.04.08

<sup>71</sup> *ibid.*

I Lucy Greens bok "How Popular Musicians Learn" finner vi følgende påstand:

*"(...)de samfunn med de høyest utviklede formelle musikkutdanningsystemer virker ofte å inneholde de minst aktive musikkskapende(...)"* (Green 2002, s. 5)

Dette er ingen oppgave som tar for seg kontradiksjonen hvorvidt man bør utdanne seg eller ei, men jeg vil si følgende:

Det norske musikkutdanningsystemet har de siste årene utviklet seg (det har deriblant blitt mulig for meg å skrive denne oppgaven), men de musikere jeg har lyttet til for å lære å spille pedal steelgitar har vært autodidakte.

Videre vil jeg liste opp noen punkter som omhandler det å være "skolert" eller "uskolert". Jeg har valgt å sette disse to begrepene i anførselstegn da de for meg ikke fremstår som konkrete eller særlig viktige.

Min påstand er at de fleste multiinstrumentalister er begge deler.

Jeg har valgt å kalle alle punkter fordeler. Det er ikke implisert at den ene siden utelukker den andre eller omvendt. Dette er ment som en ren filosofisk subjektiv observasjon fra min side – og omhandler mine egne erfaringer fra arbeidet med denne masteroppgaven.

#### **5.4.1 Fordeler ved å være skolert**

- Generelt gode ferdigheter, både utøvende og teoretisk  
Grunnet standardiserte krav om undervisningsplan og -tilbud og tilhørende krav om ferdighet lærer man seg godt håndverk.
- Man kan kommunisere på et avansert og tydelig musikkteoretisk nivå  
Det har hendt meg flere ganger når jeg spiller biinstrument at evnen til å overføre kunnskap ikke strekker til. Man kan dermed ikke bruke det samme kunnskapsfeltet og begrepsapparatet som man ville på hovedinstrument.  
Eksempel: flere ganger under innspillingen med Michael Aadal Group<sup>72</sup> ble det vanskelig å kommunisere på et teoretisk plan fordi jeg ikke hadde evner til å oversette teorien til praksis.

---

<sup>72</sup> Lyttevedlegg nr. 1 og 2.

- Gode metoder for innlæring

En oppdagelse som har slått meg er at de metodene jeg har fra gitar- og musikkundervisning tas med inn i nye læringsprosesser. I noen tilfeller bevisst, men i en rekke tilfeller ubevisst.

- Struktur og disiplin

Når man er i et utdanningssystem hvor det forventes at man skal ha et visst nivå og ferdigheter får man gjerne en god egenstruktur og disiplin, fordi man er nødt til å svare til forventning.

#### **5.4.2 Fordeler ved å være uskolert**

- Intuisjon

Ofte har man funnet frem til kunnskapen selv. Med det kommer intuisjonen fordi man ikke trenger eller evner å sette sin egen kunnskap i noen større kontekst, og man får dermed flere kontekstfrie elementer.

- Gehør

Dette henger sammen med intuisjonen, da det å lytte og imitere er en velbrukt læringsmetode hos selvlærte. Dermed utvikles gehøret godt.

- Kreativitet

Man er ikke hemmet av å sette musikalske element i sammenheng. Man har nok heller ikke samme terskel for hva som er ”avansert”. Dog er det mange selvlærte musikere som både spiller og komponert avansert musikk, men denne er nok i større grad styrt av hva man har hørt av musikk. Selvlærte musikere vil muligens ikke klare å forklare musikken teoretisk riktig, noe som kan være problematisk.

## 6. Avslutning/Konklusjon

I denne delen av oppgaven vil jeg svare på problemstillingene, og med det samle opp tråden fra forskningen.

1. Kan man lære seg å spille og forstå et annet instrument innen samme instrumentfamilie med utgangspunkt i eget hovedinstrument?

Dette spørsmålet kan vanskelig besvares helt konkret, da det vil være avhengig av en kontekst, og vil være svært omfattende. I oppgaven har jeg forsøkt å lage noen metoder basert på allerede eksisterende systemer, samt egne bidrag ved å sette de i ny kontekst – og dermed vise overføringsverdien ved å bruke kunnskap man allerede har på nye felter.

På denne måten har jeg personlig har lært meg å spille – og jeg synes det fungerer.

2. Hvilke fordeler og ulemper er det ved slike læringsprosesser?

Det er gode muligheter for å nå et adekvat nivå, men på den annen side høyere terskel for å bryte med systemet. Det avhenger også av studentens ambisjoner og evner.

4. Hvordan fungerer denne tilnæringsmetoden i praksis?

Eksemplifisert ved lyd, bilde og notasjon.

5. Kan man være skolert og uskolert om hverandre?

Ja. Diskutert i kapittelet skolert/uskolert.

Jeg nevnte som et punkt fire i overføringsprosessen mellom instrumenter<sup>73</sup>:

4. Pedal steelgitar brukes selvstendig

En kan velge å se resultatet og utfallet av prosessene denne oppgaven tar for seg i tre forskjellige aspekter:

*Hvilke motiver har man for å tilegne seg et annet instrument?*

1 Utvikle gode instrumentale ferdigheter

Dette gjelder de musikere som begynner helt fra bunnen av – og går inn i et nytt instrument med det utgangspunkt å lære det fra bunnen av.

De lærer seg å spille instrumentet på tradisjonell måte, fordi det er viktig å lære historikken, utvikling og det som er særegent for instrumentet. Disse musikerne spiller som regel ”riktig” (les: tradisjonelt) i forhold til sjanger, sound, tonalitet og estetikk. Dette er nok den mest omstendelige læringsprosessen.

2 Utvikle egen musikalitet

Dette gjelder de musikere som ønsker å utvide sitt eget kreative felt ved å lære seg et instrument på en vis som passer deres bruk. Man vil gjerne utvide sin musikalske palett. Denne musikeren lærer seg ofte det grunnleggende, men ikke alltid i ”riktig” eller strukturert rekkefølge. Man begynner gjerne med å prøv-og-feil-metoden, og prøver å bruke egen kunnskap i et nytt lys. Når man har funnet en måte å spille på som passer ens eget bruk, så bruker man det for det er verdt - og er nødvendigvis ikke interessert i å lære seg verken historikk, teori eller tradisjonelt materiale. I forhold til sjanger, sound, tonalitet og estetikk velges det etter egen evne og skjønn.

3 En blanding av de to ovennevnte punkter.

*Alle systemer og metoder har en begrensning.*

*Det ligger et fortrinn i begrensning.*

Når man må forholde seg til egen begrensning må man ta valg deretter.

---

<sup>73</sup> Se side 17.

Kall det gjerne å gi selv en gave – man blir nødt til å nullstille seg fra det man allerede kan og begi seg ut på ukjent grunn, og der er det som regel kreativiteten og intuisjonen som styrer – og da oppstår gjerne *musikk*.

Mitt personlige ståsted er punkt 3, da det har vist meg gjennom forskningen at det ene ikke utelukker det andre, og at jo mer man kjenner til et emne, jo mer spennende blir det – og dermed blir den kreative paletten man har å jobbe ut ifra større.

Det viktigste vitenskapelige funnet i denne oppgaven, slik jeg ser det, er at det finnes overføringsverdi i allerede innlærte prosesser og kunnskap. Forskingen har vist meg at gode metoder er gode verktøy, og gir fortrinn i å være hjelpemidler som hever nivå og kreativitet.

Hovedmålet er å heve kvaliteten på musikere, og dermed heve kvaliteten på musikken.

## 7. Bibliografi

### 7.1. Personlig korrespondanse

Fleming, Nathan Spillemtime, Austin, Texas 28.09.08

Grange, Joshua Spillemtime, Los Angeles, California 01.10.08

Haugen, Lars Håvard Intervju, Oslo 05.02.09

Reiersrud, Knut Intervju, Oslo 17.01.09

Sundstøl, Geir Intervju, Oslo 10.04.08

### 7.1 Litteratur

Alterhaug, B. (2004) *Improvisation on a triple theme: Creativity, Jazz Improvisation and Communication*. Studia Musicologica Norvegica – Norsk Årsskrift For Musikkforskning. Oslo, Norge : Universitetsforlaget, s. 97-118.

Dreyfus, H og Dreyfus, S. (1986) *Mind Over Machine. The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer*. Oxford, England: Basil Blackwell Ltd.

Dybo, T. (1996) *Jan Garbarek – Det åpne roms estetikk*. Oslo, Norge: Pax Forlag A/S.

Farstad, P. (1983) *Steelgitarboka*. Kristiansand, Norge: Jo-Fa Publishing

Green, L. (2002) *How Popular Musicians Learn*. Hampshire, England: Ashgate Publishing Limited.

Helms, J. (2006) *Pedal Steel Guitar for E9 Tuning*. Milwaukee, U.S.A: Hal Leonard Corporation.

Keith, B. og Winston, W. (1975) *Pedal Steel Guitar*. New York, U.S.A: Oak Publications.



Kristensen, R. (2006) *Voicing*. Kristiansand, Norge: Norsk Jazzforlag.

Mead, D. (2003) *Chords and Scales for Guitarists*. London, England: Sanctuary Publishing Limited.

Rindal H. (2008) *Fingerstyle Technique and Improvisation on the Nylon String Guitar*. Upublisert mastergradsoppgave, Universitetet i Agder.

Scott, D. (2002) *Mel Bay's Deluxe Pedal Steel Course E9th Chromatic Tuning* (2. utgave). U.S.A: Mel Bay Publications.

Scott, D. (1980) *Mel Bay's Anthology of Pedal Steel Guitar*. U.S.A: Mel Bay Publications.

## 7.2 Nettsider

Her listet opp kronologisk etter hvor de refereres til i oppgaven.

Merket n og et unikt tall i fotnote for orientering. Eksempel (n1)

n1:

Wikipedia. (2009). *Multi-instrumentalist*. [online]. Tilgjengelig fra:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Multi-instrumentalist>. [Lastet ned 10. april 2009]

n2:

Musikkordboken. (2009). *Idiomatikk*. [online]. Tilgjengelig fra:

<http://www.musikkordboken.no/ord-i.html>. [Lastet ned 10. april 2009]

n3:

Ordnett. (2009). [online]. Tilgjengelig fra:

[http://www.ordnett.no/ordbok.html?search=steelgitar&search\\_type=&publications=23](http://www.ordnett.no/ordbok.html?search=steelgitar&search_type=&publications=23). [Lastet ned 12. april 2009]

n4:

Store Norske Leksikon, red. (2009). *Steelgitar*. [online]. Tilgjengelig fra:  
<http://www.snl.no/steelgitar>. [Lastet ned 12. april 2009]

n5:

Wikipedia. (2009). *Taus Kunnskap*. [online]. Tilgjengelig fra:  
[http://no.wikipedia.org/wiki/Taus\\_kunnskap](http://no.wikipedia.org/wiki/Taus_kunnskap). [Lastet ned 12. april 2009]

n6:

Wikipedia. (2009), *Holisme*. [online]. Tilgjengelig fra:  
<http://no.wikipedia.org/wiki/Holisme>. [Lastet ned 10. april 2009]

n7:

Store Norske Leksikon, red. (2009). *Holisme*. [online]. Tilgjengelig fra:  
<http://www.snl.no/holisme>. [Lastet ned 10. april 2009]

n8:

Store Norske Leksikon, red. (2009). *Konsonans - musikk*. [online]. Tilgjengelig fra:  
<http://www.snl.no/konsonans/musikk>. [Lastet ned 10. april 2009]

n9:

Ledang, O. K. (2009), *Gitar*. [online]. Tilgjengelig fra:  
<http://www.snl.no/gitar>. [Lastet ned 10. april 2009]

n10:

Wikipedia. (2009). *Heimholtz pitch notation*. [online]. Tilgjengelig fra:  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Helmholtz\\_pitch\\_notation](http://en.wikipedia.org/wiki/Helmholtz_pitch_notation). [Lastet ned 10. april 2009]

n11:

Store Norske Leksikon, red. (2009). *Plekter*. [online]. Tilgjengelig fra:  
<http://www.snl.no/plekter>. [Lastet ned 10. april 2009]

n12:

Grove Music Online. (2009). *Slack-key guitar*. [online]. Tilgjengelig fra:  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52604>.  
[Lastet ned 10. april 2009]

n13:

Boyden, D. D. og Stowell R. (2009). *Glissando*. [online]. Tilgjengelig fra:  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11282>.  
[Lastet ned 10. april 2009]

n14:

Muir, S. (2009). *Bottleneck*. [online]. Tilgjengelig fra:  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e909>.  
[Lastet ned 10. april 2009]

n15:

Wiktionary. (2009). *Copedant*. [online]. Tilgjengelig fra:  
<http://en.wiktionary.org/wiki/copedant>. [Lastet ned 10. april 2009]

n16:

Store Norske Leksikon, red. (2009). *Tabulatur*. [online]. Tilgjengelig fra:  
<http://www.snl.no/tabulatur>. [Lastet ned 12. april 2009]

n17:

Bergan, J. V. (2009). *Bottleneck*. [online]. Tilgjengelig fra:  
<http://www.snl.no/bottleneck>. [Lastet ned 12. april 2009]

n18:

Wikipedia. (2009). *Tirando*. [online]. Tilgjengelig fra:  
<http://en.wikipedia.org/wiki/Tirando>. [Lastet ned 10. april 2009]

n19:

Wikipedia. (2009). *Classical guitar technique*. [online]. Tilgjengelig fra:  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Classical\\_guitar\\_techniques](http://en.wikipedia.org/wiki/Classical_guitar_techniques). [Lastet ned 10. april 2009]

n20:

Turnbull, H. (2009). *Guitar*. [online]. Tilgjengelig fra:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43006>.

[Lastet ned 12. april 2009]

n21:

Wikipedia. (2009). *Apoyando*. [online]. Tilgjengelig fra:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Apoyando>. [Lastet ned 10. april 2009]

n22:

Musikkordboken. (2009). *Pima*. [online]. Tilgjengelig fra:

<http://www.musikkordboken.no/ord-p.html>. [Lastet ned 10. april 2009]

n23:

Donington, R. (2009). *Crescendo*. [online]. Tilgjengelig fra:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06812>.

[Lastet ned 10. april 2009]

n24:

Store Norske Leksikon, red. (2009). *Fenomenologi - filosofi*. [online].

Tilgjengelig fra: <http://www.snl.no/fenomenologi/filosofi>. [Lastet ned 12. april 2009]

n25:

Malt, U. (2009). *Fenomenologi (SML-artikkel)*. [online]. Tilgjengelig fra:

[http://www.snl.no/.sml\\_artikkel/fenomenologi](http://www.snl.no/.sml_artikkel/fenomenologi). [Lastet ned 10. april 2009]

n26:

Store Norske Leksikon, red. (2009). *Barreégrep*. [online]. Tilgjengelig fra:

<http://www.snl.no/barrégrep>. [Lastet ned 10. april 2009]

n27:

Store Norske Leksikon, red. (2009). *Romklang*. [online]. Tilgjengelig fra:

<http://www.snl.no/romklang>. [Lastet ned 12. april 2009]

n28:

Wikipedia. (2009). *Leslie speaker*. [online]. Tilgjengelig fra:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Leslie\\_speaker](http://en.wikipedia.org/wiki/Leslie_speaker). [Lastet ned 12. april 2009]

n29:

Svendsen, T. O. (2009). *Robert Moog*. [online]. Tilgjengelig fra:

[http://www.snl.no/Robert\\_Moog](http://www.snl.no/Robert_Moog). [Lastet ned 12. april 2009]

n30:

Moens-Haenen. G. (2009), *Vibrato*. [online]. Tilgjengelig fra:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29287>.  
[Lastet ned 12. april 2009]

n31:

Wikipedia. (2009). *Distortion*. [online]. Tilgjengelig fra:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Distortion>. [Lastet ned 12. april 2009]

n32:

Davies, H. (2009). *Filter*. [online]. Tilgjengelig fra:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48316>.  
[Lastet ned 12. april 2009]

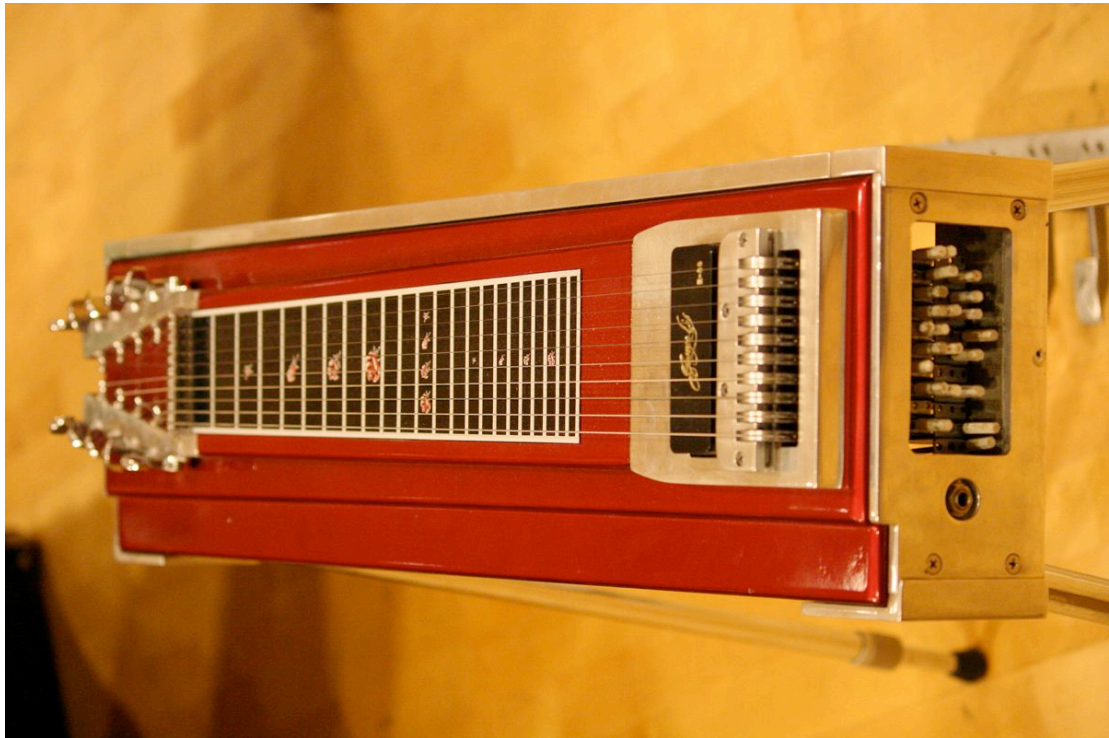
n33:

Store Norske Leksikon, red. (2009). *Autodidakt*. [online]. Tilgjengelig fra:

<http://www.snl.no/autodidakt>. [Lastet ned 12. april 2009]

## 8. Vedlegg

### 8.1 Bildevedlegg



**Figur 1:**  
Pedal steelgitaren



**Figur 2:**



Pedal steelgitarens underside og mekanikk. Pedalene er festet på en krysstang festet mellom to av instrumentets føtter på forsiden. Via stenger festet til mekanikken under instrumentet endres strengenes tonehøyde.

Knetrekkerne er festet direkte til mekanikken på undersiden av pedal steelgitaren. Når man stiller opp instrumentet klart til spill vil trekkerne, som på dette bildet ligger horisontalt, slik at de henger vertikalt ned under instrumentet og utøverens lår plasseres mellom, slik vist på Figur 3.



**Figur 3:**  
Sittestilling sett forfra.



**Figur 4:**  
Fingerplekter på høyre hånd.



**Figur 5:**  
Fingerplekter plassert på strengene.





**Figur 6:**

Plassering av spillestål i venstre hånd.



**Figur 7:**

Plassering av spillestål på strengene.



**Figur 8:**

Bruk av venstre og høyre hånd



**Figur 9:**

Venstre fot styrer pedalene og høyre fot styrer volumpedalen.

## 8.2 Videovedlegg

Vedlagt er en DVD med eksempler fra oppgaven samt litt om pedal steelgitarspill. Innspilt på NRK Sørlandet av Nicolai Kolstad, som også har redigert filmen.

Nummerering er i tråd med referanser i oppgaven.

- Introduksjon
- 1 Instrumentenes stemming
- 2 Akkorder løse strenger
- 3 Pedal A
- 4 Pedal B
- 5 Pedal C
- 6 Knetrekker D
- 7 Knetrekker E
- 8 Knetrekker F
- 9 Pedaler AB
- 10 Pedaler BC
- 11 Pedal B Knetrekker D
- 12 Knetrekkere EF
- 13 Pedaler AB Knetrekker F
- 14 Pedal A Knetrekker F
- 15 Pedaler og Knetrekkere, alle akkorder
- 16 I – Vim i samme pos
- 17 Teknisk overføring
- 18 Volumpedal
- 19 Tonen E
- 20 CAGED Dur
- 21 CAGED Moll
- 22 I - IV
- 23 I – IV flere pos
- 24 EGACD 3 pos dur
- 25 EGACD 3 pos moll
- 26 EGACD 5 pos dur
- 27 Im – IVm – Vm, A-moll flere posisjoner
- 28 I – IV - V, G-dur flere posisjoner

### 8.3 Audiovedlegg

- Lytteeksempel nr. 1, Michael Aadal Group - "Dead Trees"

Komponert av Michael Aadal

Innspilt i NRK Studio av Endre Kirkesola

Utøvere:

Michael Aadal	gitar
André Kassen	saksofon
Ole-Bjørn Talstad	piano
Anders Hofstad Sørås	pedal steelgitar
Audun Ramo	kontrabass
Gunnar Sæter	trommesett

- Lytteeksempel nr. 2, Michael Aadal Group - "Where Are We Going?"

Komponert av Michael Aadal

Innspilt i NRK Studio av Endre Kirkesola

Samme besetning som lytteeksempel nr. 1.

- Lytteeksempel nr. 3, Oðeon - "For The Very First Time"

Tekst og musikk av Stian Eriksen

Arrangement av Oðeon

Innspilt av Morten Martens Øvensen

Utøvere:

Stian Eriksen	vokal, banjo
Frode Flatland Jensen	vokal, perkusjon
Anders Hofstad Sørås	vokal, akustisk gitar, pedal steelgitar



- Lytteeksempel nr. 4, Splashgirl feat. Anders Hofstad Sørås – ”Postludium”

Komponert av Andreas Løwe.

Innspilt live under Punktfestivalen, Kristiansand 2008.

Utøvere:

Andreas Løwe	flygel
Jo Berger Myhre	kontrabass
Andreas Lønmo Knudsrød	trommesett
Anders Hofstad Sørås	pedal steelgitar

#### 8.4 Notasjonsvedlegg

- Noteeksempel nr. 1, Oversikt over harmonikk i løse strenger på pedal steelgitar:

The image displays three systems of musical notation for pedal steel guitar. Each system consists of a treble clef staff with chord symbols and a six-line staff with string diagrams. The first system shows chords E, E7, E $\Delta$ , and E<sup>9</sup>. The second system shows E $\Delta$ <sup>9</sup>, H<sup>6</sup>, Hadd11, and H<sub>M</sub>. The third system shows H<sub>M</sub><sup>6</sup>, H<sub>M</sub><sup>11</sup>, D<sup>6</sup>, and D<sup>6</sup>/<sub>9</sub>. The string diagrams use circles to indicate fretted notes on the strings.

- Noteeksempel nr. 2, Oversikt over alle tilgjengelige akkorder ved bruk av pedaler og knetrekere i en posisjon på pedal steelgitar:

Løse Strenger Esus4 E6 E 6/9 E7 Emaj7 E9 Fdim7

1	2	3	4	5	6	7	8
F#						0	
D#					0 E		0 E
G#	0	0 B	0	0	0	0	0
E	0	0	0	0 C	0	0 D	0 F
B	0	0	0 A	0 C	0	0	0
G#	0	0 B	0	0	0	0	0
F#						0	
E	0	0	0	0	0	0 D	0 F
D						0	0
B	0	0	0 A	0	0	0	0

F#m F#m7 F#msus2 G#m G#dim7 A Asus2 A(#5)

9	10	11	12	13	14	15	16
				0 E			
	0 B	0 B	0	0	0 B	0 B	0 B
T	0 C	0	0 C	0 D	0 F	0	0 F
A	0 C	0 A	0 C	0	0 A	0	0 A
B	0 B	0 B	0	0	0 B	0 B	0 B
	0	0	0	0 D	0	0	0 F
				0	0	0	0 A

H7 Hdim7 C#m C# C#7 Ddim7

17	18	19	20	21	22
	0 E				0 E
	0 B	0	0	0	0 F
T	0 D	0 F	0	0 F	0
A	0	0	0 A	0 A	0
B	0 B	0	0	0	0
	0 D	0 F	0	0 F	0 F
	0	0	0 A	0 A	0
	0	0	0 A	0	0

- Noteksempel nr. 3:

## CAGED DUR

ÅPNE FORMER

C A G E D

C-DUR AKKORD I ALLE FORMER

C-FORM A-FORM G-FORM E-FORM D-FORM

A-DUR AKKORD I ALLE FORMER

A-FORM G-FORM E-FORM D-FORM C-FORM

G-DUR AKKORD I ALLE FORMER

G-FORM E-FORM D-FORM C-FORM A-FORM

E-DUR AKKORD I ALLE FORMER

E-FORM D-FORM C-FORM A-FORM G-FORM

D-DUR AKKORD I ALLE FORMER

26 D-FORM C-FORM A-FORM G-FORM E-FORM

- Noteksempel nr. 4:

ÅPNE FORMER

### CAGED MOLL

C<sub>M</sub>      A<sub>M</sub>      G<sub>M</sub>      E<sub>M</sub>      D<sub>M</sub>

C-MOLL AKKORD I ALLE FORMER

C-FORM      A-FORM      G-FORM      E-FORM      D-FORM

A-MOLL AKKORD I ALLE FORMER

A-FORM      G-FORM      E-FORM      D-FORM      C-FORM

G-MOLL AKKORD I ALLE FORMER

G-FORM      E-FORM      D-FORM      C-FORM      A-FORM

E-MOLL AKKORD I ALLE FORMER

E-FORM      D-FORM      C-FORM      A-FORM      G-FORM








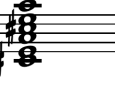




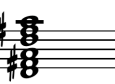
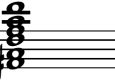
D-MOLL AKKORD I ALLE FORMER

D-FORM      C-FORM      A-FORM      G-FORM      E-FORM



- Noteeksempel nr. 5:

## EGACD DUR 3. POSISJONER

E 1. POS	E 2. POS	E 3. POS
		
G 1. POS	G 2. POS	G 3. POS
		
A 1. POS	A 2. POS	A 3. POS
		
C 1. POS	C 2. POS	C 3. POS
		
D 1. POS	D 2. POS	D 3. POS
		

- Noteeksempel nr. 6:

## EGACD MOLL 3 POSISTONER

EM 1. POS	EM 2. POS	EM 3. POS
Gm 1. POS	Gm 2. POS	Gm 3. POS
Am 1. POS	Am 2. POS	Am 3. POS
Cm 1. POS	Cm 2. POS	Cm 3. POS
Dm 1. POS	Dm 2. POS	Dm 3. POS

- Noteeksempel nr. 7:

## EGACD DUR 5 POSISTONER

E 1. POS      E 2. POS      E 3. POS      E 4. POS      E 4. POS

G 1. POS      G 2. POS      G 3. POS      G 4. POS      G 5. POS

A 1. POS      A 2. POS      A 3. POS      A 4. POS      A 5. POS

C 1. POS      C 2. POS      C 3. POS      C 4. POS      C 5. POS

D 1. POS      D 2. POS      D 3. POS      D 4. POS      D 5. POS

- Noteeksempel nr. 8, "Dead Trees" forenklet akkordskjema:

## DEAD TREES

MICHAEL AADAL

ORG. SKJEMA

OMSKREVET

5

ORG.

OMSKR.

9

ORG.

OMSKR.

13

ORG.

OMSKR.

17

ORG.

OMSKR.

21

ORG.

OMSKR.

Aadd9/C#

A<sup>Δ</sup>

D<sup>Δ</sup>

C#m<sup>9</sup>

A<sup>Δ9</sup>

G#m7add11

D

A

E

F#m7

G#m7

Gadd9/B

F#m7add11

F#m

G#m

G

F#msus

Ebm11

Fm7

Gb<sup>Δ</sup>

Fm<sup>9</sup>

Db

Gb<sup>Δ</sup>

Fm

Db<sup>Δ9</sup>

Cm7add11

Bbm7

H<sup>Δ</sup>

Db<sup>Δ</sup>

Bbm

H<sup>Δ</sup>

Aadd9/C#

Aadd9/C#

A<sup>Δ</sup>

A<sup>Δ</sup>

Detailed description: The image shows a musical score for the piece 'Dead Trees' by Michael Aadal. It is arranged for organ and piano. The score is divided into six systems, each with an organ part (ORG.) and a piano part (OMSKR.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The organ part features a melodic line with various chords and triplets. The piano part provides a harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns. Chord diagrams are provided for many of the chords used in the piece. The score includes measure numbers 5, 9, 13, 17, and 21. The organ part ends with a double bar line and repeat signs, and the piano part ends with a double bar line and repeat signs.

- Noteeksempel nr. 9, Transkripsjon av egen improvisasjon, pedal steelgitar på låten ”Dead Trees”.

Her notert med tabulatur og notasjon for å kunne se rytmikk og figur. Da det ikke finnes mye software for pedal steelgitar notasjon har jeg valgt å vedlegge en ren notert transkripsjon i tillegg. Tabulaturprogrammet lagde dessverre ikke helt korrekt notasjon.

The first system of notation is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The treble clef staff shows a melodic line starting with a whole rest, followed by a quarter note G#4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C#5. The guitar tablature below is for a pedal steel guitar with strings labeled F#, D#, G#, E, B, G#, F#, E, D, B from top to bottom. The first measure has a bar line. The second measure has a fret number '2' on the F# string. The third measure has fret numbers '7' on the G# and E strings. The fourth measure has fret numbers '7' on the G# and E strings. The fifth measure has fret numbers '7B' on the G# and E strings. The sixth measure has fret numbers '7' on the G# and E strings. The seventh measure has fret numbers '7B' on the G# and E strings.

The second system of notation continues in 4/4 time with a key signature of three sharps. The treble clef staff shows a melodic line starting with a whole rest, followed by a quarter note G#4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C#5. The guitar tablature below is for a pedal steel guitar with strings labeled T, A, B from top to bottom. The first measure has a bar line. The second measure has fret numbers '5' on the T, A, and B strings. The third measure has fret numbers '5' on the T, A, and B strings. The fourth measure has fret numbers '5' on the T, A, and B strings. The fifth measure has fret numbers '5' on the T, A, and B strings. The sixth measure has fret numbers '5A' on the T, A, and B strings.

5 Amaj7 D

5 6

T  
A  
B

5 4 5 5 5A 5 5A

3 3

7 A E

7 8 9

T  
A  
B

5D 5D 5 5 5 5 5A 5

3

10 F#m G#m

10 11

T  
A  
B

5 5 5D 5A 5 5 5A 7A 7 7A

12 13

G F#msus

T 10A 10 10A 10 10B 10 10 10 10

A

B

14 15

Db

T 9 9C 9 9C 9C 9 9 9D 9 9 9

A

B

3

16 17

Gbmaj7 Fm

T 9 9A 9 9 9 9 9 11 11C 11C

A

B 9D

Musical notation for measures 18-20. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 18 features a Dbmaj7 chord. Measure 19 features a Bbm chord. Measure 20 features a Bbm chord. The guitar part includes fret numbers 11, 11C, 11B-11, 11C, 11C, and 11-11-11. A triplet of eighth notes is indicated in measure 18.

Musical notation for measures 21-22. Measure 21 features an Hmaj7 chord. Measure 22 features an Amaj7 chord. The guitar part includes fret numbers 10, 10F, 10F, 10F, 10F, 11, 11, 7, 7A, 5, and 5. Triplet markings are present over the first three notes of measure 21 and the first three notes of measure 22.

Musical notation for measures 23-24. Measure 23 features an Amaj7 chord. Measure 24 features an Amaj7 chord. The guitar part includes fret numbers 2, 2B, 2B, 2B, 5, 5, and 5A.



Musical notation for measures 25 and 26. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 25 contains a D major chord. Measure 26 contains a D major chord.

25 26

T  
A  
B

5C 5 5C 5 5 5C 5 5 5C 5 5B

Musical notation for measures 27 and 28. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 27 contains an A major chord. Measure 28 contains an A major chord.

27 28

T  
A  
B

5 5 5 5 5 5D 5 5 5 5

Musical notation for measures 29 and 30. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 29 contains an E major chord. Measure 30 contains an F#m chord.

29 30

T  
A  
B

7 7 5 5A 5 5A 5 5 5A 5A

31

G#m

T  
A  
B

7 7A 7 7A 7 7 7A 7A 7

32

G

T  
A  
B

10 10A 10 10A 10 10B 10 10A 10 10A 10

33

F#msus

T  
A  
B

10 10 12C 12 12C 12C 12B

34

Db

T  
A  
B

11B 11C 11C 11C 11 11C 11C

3

35

T  
A  
B

11 11C 11 11C 11 11C 11 11B 11 11

36

Gbmaj7

T  
A  
B

9 9C 9 9C 9 9 9D 9 9



- Noteeksempel nr. 10, Transkripsjon av egen improvisasjon, pedal steelgitar på låten "Dead Trees". Kun notasjon:

#### Notasjonsforklaring

Da det ikke finnes egne symboler og tegn for slide i notasjon har jeg laget noen egne parametere:

Hel linje:

Bending ved bruk av pedaler/knetrekkere.

Tynn stiplet linje:

Slide med spillestål i venstre hånd.

Tjukk stiplet linje:

Posisjonsbytte (båndbytte) uten slide med spillestål i venstre hånd.

Dvs fysisk flytte av venstre hånd, ikke som musikalsk effekt

Forslagsnote:

Den tonen det slides/bendes fra.

# DEAD TREES SOLO TRANSKRIPSTON

MICHAEL AADAL

♩ = 100

Chords and measures:

- Measures 1-5: HΔ, Aadd9/C#, Aadd9/C#
- Measures 6-9: DΔ, C#M9, AΔ9, G#M7add11
- Measures 10-13: F#M7, G#M7, Gadd9/B, F#M7add11
- Measures 14-17: EbM11, FM7, GbΔ, FM9
- Measures 18-21: DbΔ9, CM7add11, Bbm7, HΔ
- Measures 22-25: Aadd9/C#, Aadd9/C#
- Measures 26-29: DΔ, C#M9, AΔ9, G#M7add11
- Measures 30-31: F#M7, G#M7
- Measures 32: Gadd9/B, F#M7add11

34 Ebm11 3 FM7

36 GbΔ FM9

38 DbΔ9 Cm7add11 Bbm7 HΔ

42 Aadd9/C# 2 Aadd9/C#

Detailed description: This musical score is for guitar, written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four staves of music. The first staff (measures 34-35) features a triplet of eighth notes in measure 34, with a chord diagram for Ebm11 (E-flat major 11th with minor 3rd and 7th) and a fret number of 3. Measure 35 has a chord diagram for FM7 (F major 7th). The second staff (measures 36-37) starts with a chord diagram for GbΔ (G-flat major triad) in measure 36, followed by a chord diagram for FM9 (F major 9th) in measure 37. The third staff (measures 38-39) begins with a chord diagram for DbΔ9 (D-flat major 9th) in measure 38, which includes a triplet of eighth notes. Measure 39 contains four chords: Cm7add11 (C minor 7th with added 11th), Bbm7 (B-flat minor 7th), and HΔ (A major triad). The fourth staff (measures 42-43) starts with a chord diagram for Aadd9/C# (A major 9th with C# in the bass) in measure 42, which includes a triplet of eighth notes. Measure 43 has a chord diagram for Aadd9/C# and a fret number of 2. The score concludes with a double bar line.

- Noteeksempel nr. 11, Lead sheet på ”Where Are We Going”:

## WHERE ARE WE GOING?

MICHAEL ADAL

1 *EM* *D* *C<sup>Δ</sup>* *∕*

5 *EM* *D* *D/F#* *G<sub>M</sub>* *F/A*

9 *B<sub>b</sub>M* *A<sub>b</sub>* *G<sub>b</sub>* *∕*

13 *B<sub>b</sub>M* *A<sub>b</sub>* *A<sub>b</sub>add9/C* *C<sup>#</sup><sub>M</sub>7* *C<sup>Δ</sup>9*



- Noteeksempel nr. 12, Transkripsjon av egen improvisasjon, pedal steelgitar på låten ”Where Are We Going?”:

The first system of music is in treble clef, key of D major (two sharps), and 4/4 time. It features a series of chords and melodic lines. The guitar part is transcribed below the staff.

	5				
T	5D				
A	5	8	10	10	10C
B	5	8	10	10	10B
			10	10	10

The second system of music continues the piece. It includes a measure with a fermata over a chord. The guitar part is transcribed below the staff.

			10		
T	10	10C	10	10C	10
A	10	10C			10C
B	10	10B			

The third system of music continues the piece. The guitar part is transcribed below the staff.

T					
A	10	10B	10	10	10
B			10	10	10
					10



20

T  
A  
B

4 4 4B 4 4 4 3 4 4 4 2 2 2

23

T  
A  
B

4 4C 4B 4 4C 4 4C 4 4B 4 4

25

T  
A  
B

5 5 7 7B 7C 7C 7 8 8D 15 15A 15 15 15A 15

27

T  
A  
B

15 15A15 15 15A15 15 10 10 5 5A 5 5A  
15 9-10 10 5B

29

T  
A  
B

3 3 3A 3 7 8 8 14-15 15A 15 15 15A 15

31

T  
A  
B

10B 10 10A 10 10A 10 10B 10 10 10B 10 10 10 10 10

35

T  
A  
B

9 9 9  
9A 9A 9

4B-4 4C-4 4C-4 4B-4 4 4

37

T  
A  
B

1 2 2 9 9A9

9 9A9 9A 9 9A9 9 9A9 9A 9A

39

T  
A  
B

9 9A 8 9

16C-16 16C-16 16B-16 16 16

v

41

T  
A  
B

17 17 19 19 15 15

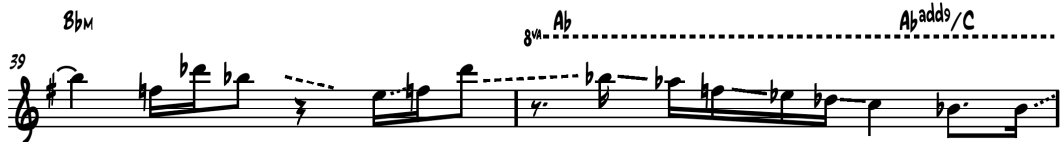
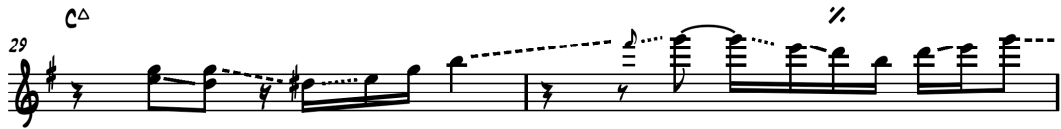
17 17 19 19 15 15

- Noteeksempel nr. 13, Transkripsjon av egen improvisasjon, pedal steelgitar på låten ”Where Are We Going?”. Kun notasjon:

## WHERE ARE WE GOING?

MICHAEL AADAL

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of nine staves of music, each with a measure number and chord symbols above it. The notation includes various guitar techniques such as bends, slurs, and triplets, along with repeat signs (double slashes). The chord symbols are: C#m7, CΔ9, Em, D, D/F#, Gm, F/A, Bbm, Ab, Gb, Ab, Abadd9/C, and C#m7. The score ends with a final CΔ9 chord.





## 8.5 Innspillinger av musikk med relevans til oppgavens emne;

pedal steelgitar i ”nye” kontekster:

Disse tas med i vedlegget, da det ikke refereres direkte til dem i teksten:

*Transparent Music* – B.J. Cole, Eyekon Records IKECD002

*Stop The Panic* – B.J. Cole/Luke Vibert, Cooking Vinyl Records COOK CD 193

*Into The Blue* – B.J. Cole/Emily Burridge, BJEM01

*Trouble In Paradise* - B. J. Cole, Cooking Vinyl Records COOKCD312

*Brian Blade Fellowship* - Brian Blade, Blue Note B0015PSY1G

*Brian Blade Fellowship* – Brian Blade, Blue Note B00004RCAG

*Shine* – Daniel Lanois, Anti 86661

*Rockets* – Daniel Lanois, Junket Boy 330102

*Belladonna* – Daniel Lanois, Anti 86767

*Here Is What Is* – Daniel Lanois, Red Floor 3

*Alla Mina Kompisar* – Per ’Texas’ Johansson, EMI 497519

*Good Dog, Happy Man* – Bill Frisell, Nonesuch 79536

*The Door* – Mathias Eick, ECM 1757979