

Masteroppgave

Bruk av effektpedaler på elfiolin under jazzimprovisasjon

Av
Sebastian Gruchot

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

Innholdsregister

Ordliste.....	3
Innledning.....	8
Jean Luc Ponty – en biografisk skisse.....	10
Intervjuer med Jean Luc Ponty.....	12
Analyse av Jean Luc Pontys solo på <i>Pent Up House</i>	16
Oppsummering av <i>Pent Up House</i> solo.....	28
Analyse av Jean Luc Pontys solo på <i>Be Happy</i>	32
Oppsummering av <i>Be Happy</i> solo.....	38
Analyse av min solo spilt uten bruk av effektpedaler.....	41
Oppsummering av solo spilt uten bruk av effektpedaler.....	48
Analyse av min solo spilt med bruk av wah-wah og vring.....	50
Oppsummering av solo spilt med bruk av effektpedaler.....	54
Sammenligning av soloene mine.....	55
Konklusjon etter analysene og oppsummering av oppgaven.....	56
Transkripsjoner.....	60
Referanser.....	69

CD-vedlegg

1. Jean Luc Ponty & Stephane Grappelli "Pent Up House"
2. Mahavishnu Orchestra "Be Happy"
3. Solo uten bruk av effektpedaler
4. Solo med bruk av effektpedaler

Ordliste

- arpeggio** Harpelignende, akkorden brytes ved å spille fra nederste tone og oppover (i et tempo som passer til stykkets karakter). (Nagelhus, 2008, s.15)
- Be-bop** En improvisasjonspreget jazztype i 1940- og 1950-årene, der harmonikken preges av 7b5-akkorder, noneakkorder, 11- og 13-akkorder; Charlie Parker, Dizzy Gillespie og Art Blakey. Be-bop er karakterisert av kvikt og aggressivt tempo, avansert jazzharmonikk og svært oppfinnsomme improvisasjoner. (Nagelhus, 2008, s. 22)
- bending** En gitarteknikk som fås gjennom strekking av gitarstrengene, lydmessig ligner det på glissando. (Nagelhus, 2008, s.23)
- blue note** Bruk av liten ters og septim i dur, særlig i blues (Nagelhus, 2008, s.26)
- chase** (eng. Jakt, forfølgelse) jazzimprovisasjoner som spilles vekselvis av solister eller/og solister og rytmeseksjon.(Nagelhus, 2008, s. 39)
- chorus** En effektpedal som modulerer lydsignalet ved å blande dette med ett eller flere forsinkede og tonehøydemodulerte kopier av seg selv slik at man får en rikere og ”tjukkere” lyd (Lehman, 1996)

delay	En audioeffekt som lagrer et inngangssignal og spiller det av etter en bestemt tidsperiode. Det utsatte signalet kan enten bli spilt av flere ganger eller spilt inn igjen for å skape ekkoeffekt. (Lehman, 1996)
détaché	Adskilt strøktype for strykeinstrumenter (Nagelhus, 2008, s.51)
effektpedal	En elektronisk gjenstand som kan forandre tonekvalitet, tonehøyde, sound, osv. til et audiosignal; vanligvis brukt med elektriske/elektroniske instrumenter. Effekter: forandring av audiosignaler, eller de elektroniske tegn som produserer dem, for eksempel chorus, compression, delay, distortion, echo, flanging osv. (Nagelhus, 2008, s. 62)
feedback	Beskrivelse av lyd: når et frekvensområde slår inn i lydanlegget forsterkes i en loop og resulterer i en hyletone (Nagelhus, 2008, s.69)
fingersetting	Fingerens plassering i instrumentalspill, på fiolin venstrehåndsfingersplassering på gripebrettet (Nagelhus, 2008, s.71), har også forbindelse med posisjoner- venstrehåndsplassering på gripebrettet.
fiolin pick-up	En slags mikrofon som monteres for eksempel i stolen på en fiolin.
flagolett	Fløytelignende toner på strykeinstrumenter ved lett fingerberøring i strengens delingspunkter (knutepunkter); med to fingre (pekefinger og lillefinger i fiolinspill) kan man spille kunstige flageoletter. (Nagelhus, 2008, s.74)
Ghost notes	Tonene som er spilt mye svakere enn de andre tonene i en figur. Disse tonene kan mer anes enn høres. (Gunvaldsen, 1994, s.)

glissando	Glidende overgang fra en tone til en annen. På fiolin får man det til gjennom å gli med samme finger fra en tone til en annen. (Nagelhus, 2008, s. 87)
hemioler	fellesbetegnelse på rytmiske figurer, som oftest 3-, 5- og 7-figurer spilt over taktinndellinger basert på partall, eller 4-grupper spilt over 3-takt (Nagelhus, 2008, s.97)
Jazz-rock	Syntese mellom jazz og rock; jazzstil fra sein 1960-tallet som er influert av rock, ofte med bruk av elektriske instrumenter og elektrifiserte akustiske instrumenter, -sangbare melodier, av og til preget av virtuositet over strukturer av enkel harmonikk; særlig fremtredende i denne retningen er Miles Davis, Chick Corea og McLaughin (Nagelhus, 2008, s.82)
laid back	En slags timing hvor solisten spiller «bak på» i forhold til rytmeseksjon.
lick, licks	Kort, improvisert melodiavsnitt i jazz, eller musikalsk signatur for jazz- og popartister (Nagelhus, 2008, s. 124)
rytmeseksjon	(eng. rhythm section) En betegnelse som vanligvis betegner rytmegruppen/-seksjonen i et jazzorkester eller jazzband; sammenfattende betegnelse for rytme-markerende instrumenter i jazz, består av piano, gitar, bass og trommesett (Nagelhus, 2008, s.195)

sekvens	Gjentakelse av samme motiv eller akkordfølge i stadig stigende eller fallende toneleie (imitasjon av motivet) (Nagelhus, 2008, s. 203)
Side-slipping	En teknikk i jazzimprovisasjon utviklet av artister som John Coltrane og Freddie Hubbard. Det er en måte å spille utenfor hoved tonearten på, for å skape ekstra harmonisk spenning i improviserte melodier. Siden de fleste skalaer er bygd av sju forskjellige toner er det fem toner igjen (pentaton) som ikke tilhører hovedtonearten men kommer fra den kromatiske skala. (Boling, 1993, s. 100)
String swing	Norsk begrep for «gypsy jazz», en europeisk jazz som var utviklet av musikere som Django Reinhardt og Stephane Grappelli i 30-tallet i Frankrike. Den typiske besetningen av String swing band var en fiolin, to gitarer (solo gitar og akkompagnement gitar) og kontrabass. Det som var typisk for denne musikken var mangel av trommesett.
synthaktige linjer	(i oppgaven) melodiske linjer og motiver som er inspirert av linjer som er typiske for synthesizer
timing	Evnen til å forholde seg kontrollert til tid og sted under utøvelse av musikk; i en viss forstand kan man si at man har god timing om man «er på rett sted til rett tid», har evne til å kontrollere tiden under utøvelse, å spille presist, på slaget (Nagelhus, 2008, s.236)

vamp Akkordrekke på for eksempel fire takter som spilles om igjen, gjerne som improvisasjon; å spille en frase (vanligvis i akkompagnement) i repetisjon (Nagelhus, 2008, s.250)

vrengpedal eng. ”distortion”, ”overdrive”, ”fuzz”) En effektpedal man kan benytte med elektriske instrumenter (mest vanlig brukt med el-gitar, el-bass, orgel, osv.)

Den klipper eller overstyrer og/eller komprimerer dynamikken i et lydssignal. Effekten legger til sustain, harmonier, og overtoner i de tonene man spiller. Dette gjør at instrumentet får en rikere lyd, enn den vanlige rene lyden. Den mest brukte formen for slike pedaler legger til sustain og en varmere, rundere klang, mens de mer ekstreme legger til masse overtoner som ikke eksisterer i den egentlige tonen, og gjør at man får en mye mer kompleks og dissonerende tone, som lyder skarpere for øret. (Keen, 2000)

Wah-wah pedal Uttrykket wah-wah er et lydord for lyden som fremkommer ved alternering mellom ulike resonansområder. Den lydlige effekten går ut på å lage glidetoner. Pedalen fungerer som et frekvensfilter som kan gli lyden opp og ned i frekvenser. (Keen, 1999)

Innledning

Da jeg koblet en wah-wah pedal for første gang til fiolinen min oppdaget jeg en helt ny verden. På den tiden hadde jeg allerede spilt jazz på fiolin i noen år og hørte selvfølgelig om elektrisk fiolin og effekter som for eksempel ”chorus,” ”delay,” og før nevnte ”wah-wah,” men jeg syntes at dette var på en eller annen måte juksing på instrumentet. Det var vanlig fiolin med pickup jeg brukte på den tiden og den fungerte ikke så bra: når jeg spilte høyt med effekter hadde jeg alltid problemer med ”feedback.” Likevel var det nesten slik som at jeg før har levd i todimensjonal verden og plutselig oppdaget den tredje dimensjonen. Jeg påstår ikke at å spille jazz med fiolin uten elektriske eller elektroniske effekter ikke er fullverdig og gammeldags, men jeg har merket selv med engang at bruk av effektpedaler stimulerer min musikalske fantasi og skaper nye veier og muligheter i improvisasjon. Jeg merket at jeg tenkte litt annerledes i løpet av improvisasjonsprosessen og kanskje halvbevist påvirket den nye type sounden linjene og frasene som jeg spilte. For eksempel, når jeg brukte ”wah-wah” sammen med ”chorus” tenkte jeg mer synthaktige linjer, mens når jeg brukte ”wah-wah” sammen med ”vreg,” da spilte jeg med en gang typiske elgitar-linjer a la Jimi Hendrix.

Etter hvert begynte jeg å lure på om det bare er jeg som reagerer på denne måten når effekter benyttes eller finnes det andre jazzfiolinister som opplever bruk av effektpedaler på samme måte som meg. Slik fikk jeg ideen til temaet for denne masteroppgaven.

I denne oppgaven skal jeg prøve å finne ut om benyttelse av elektrisk fiolin med effektpedaler kan påvirke min improvisasjonsstil, og da med fokus på jazzimprovisasjon. Det jeg ønsker å undersøke er om man kan finne forskjeller harmonisk, melodisk og rytmisk og ikke minst i buemessig artikulasjonsteknikk i soloer spilt av samme person, først med bruk av vanlig fiolin og etterpå med bruk av elfiolin med effektpedaler.

I mitt metodevalg i denne oppgaven bruker jeg først og fremst transkripsjon av slike soloer. I tråd med ovennevnte har valgt i mine transkripsjoner å fokusere på harmoniske, melodiske og rytmiske strukturer som kan være forskjellige i akustisk og elektrisk jazz. Mitt

transkripsjonsarbeid er gjennomført ved auditiv imitasjon ved aktiv lytting på plateopptak. I enkelte tilfeller har jeg der det har vært påkrevd brukt båndspiller og spilt av på halv hastighet for nettopp å bedre kunne fange opp nyanser som er vanskelige å få tak i normal hastighet.

To helt forskjellige improvisasjoner av Jean Luc Ponty ble de første eksemplene jeg har valgt å analysere. Grunnen til at jeg bestemte meg for denne jazzfiolinisten er at det var faktisk Jean Luc Ponty – som var pioner av moderne jazzfiolin, og som opplevde selv fascinasjon først med akustisk moderne jazz og jazzrock etterpå – som ga meg mulighet å til å sammenligne ”den akustiske” og ”den elektriske” improvisasjonsformen til en etablert fiolinist med hensyn til bevist utvikling av sound. Den første soloen fra 1966 er spilt på akustisk fiolin med pickup og er godt eksempel på den tidlige be-bop-stilen til denne fiolinisten. Den andre soloen fra 1975 er spilt med elfiolin med bruk av ”vrenge” og ”phaser”, og er et fantastisk eksempel på den nyetablerte elektriske stilen til Ponty.

Videre har jeg spilt inn selv og transkribert to soloer på en og samme låt (første solo uten effektpedaler mens den andre med) og etter en nøyaktig analyse har jeg prøvd å sammenligne uttrykksmidler som melodikk, harmonikk og artikulasjon i disse soloene. Improvisasjonene baserer seg på vamp fra Herbie Hancocks låt: *Chameleon*.

I tillegg til de metodene som jeg har skrevet om før, har jeg benyttet meg av intervjuer som går inn på Jean Luc Ponty og elektriske jazzstilarter og bruk av effektpedaler.

I tillegg til den skriftlige delen legger jeg ved en cd med låtene til Jean Luc Ponty som har blitt transkribert og opptaket av mine improvisasjoner som jeg brukte til transkripsjon og analyse.

Oppgaven min begynner jeg med en biografisk skisse om Jean Luc Ponty, deretter fortsetter jeg med utklipp fra utvalgte intervjuer med ham som kan vise hva han mener angående bruk av effektpedaler med elfiolin. Videre fortsetter jeg med analyse av Pontys transkripsjoner - så går jeg til analyse av mine transkriberte improvisasjoner. Oppgaven avslutter jeg med oppsummering hvor jeg sammenfatter de viktigste funnene mine i oppgaven og diskuterer enkle prinsipielle spørsmål rundt forskningsprosessen.

Jean Luc Ponty – en biografisk skisse

Jean Luc Ponty ble født i 1942 i Avranches, Frankrike. Han kommer fra en familie med musikalske tradisjoner: faren var fiolinlærer og hans mor spilte piano. Ponty fikk musikkutdanning på fiolin ved Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris og etter det ble han ansatt som fiolinist i et symfoniorkester (Concerts Lamoureux). På den tiden ble han introdusert til jazz og spilte i lokale band først på klarinett og deretter tenorsaksofon. Etter hvert sluttet han å spille de instrumentene for heller å gå over til jazzmusisering på hovedinstrumentet hans som var fiolin. Han var klar over at han kunne spille mye mer avanserte ting på fiolin, som han hadde spilt siden han var barn - enn hva han kunne gjøre på saksofon som han ikke hadde samme ferdighetsnivå på. Men den perioden han spilte jazz på saksofon var ikke bortkastet tid. Det at han ble kjent med jazz gjennom blåseinstrument gjorde at han spilte jazz på fiolin på en helt annen måte enn alle fiolinister før ham hadde gjort. Han var nemlig inspirert av musikere som Charlie Parker, John Coltrane og Miles Davis, og det var deres musikk som han prøvde å overføre til fiolin. Han brukte sin fiolinisterfaring fra ”den klassiske verden” på en innovativ måte ved bl.a. å unngå det som var kjennetegnende for mange klassisk-musikk-inspirerte-fiolinister i form av eksempelvis klassisk type vibrato, klassisk type glissando osv. Jean Luc Ponty brukte teknikken som han fikk i løpet av de klassiske studiene til å adoptere spillestiler fra jazzblåsere til fiolinverdenen. Istedenfor å spille de typiske ”string swing” melodiske fraser (som fungerer helt bra på fiolin og er mest naturlig å spille på dette instrumentet fram til nå) spilte han bopbaserte linjer og licks som er typisk for saksofon eller trompet med sterk sound og artikulasjon. På grunn av dette er han kjent som den første moderne jazzfiolinisten.

Sin første plate som leder spilte han inn allerede i 1964, da han var 21 (*Jazz Long Playing*).

Denne platen er det første eksemplet på be-bop med jazzfiolin.

Jeg tror at det at han ikke var redd for å eksperimentere harmonisk og melodisk på fiolinen gjorde at han heller ikke var redd for å eksperimentere med elektrisk fiolinsound, når musikere på slutten av 60-tallet (særlig elgitarister) begynte å bruke effektpedaler.

På slutten av sekstitallet samarbeidet han med artister som Frank Zappa, George Duke, Elthon John og John McLaughlin/Mahavishnu Orchestra.

I 1975 signerte han kontrakt som soloartist med Atlantic Records (etter hvert Sony Music). I de neste ti årene turnerte han mange ganger verden rundt og spilte inn tolv album som var med på ”Top 5” på Billboards jazzliste.

I begynnelsen av 90-tallet ble Ponty inspirert av vestafrikansk musikk og kombinerte denne stilen med sin elektriske fiolin. Han er fortsatt aktiv musiker og i løpet av siste 18 årene har han vært engasjert i forskjellige prosjekter som blant andre: The Rite of Strings

(med Al Di Meola og Stanley Clarke), Miroslav Vitous Group, Trio! og sitt eget band.

(Lesinski, 2004)

Periodene i Pontys kunstneriske virksomhet – som i forbindelse med denne masteroppgaven – var mest interessant for meg, var 60- og 70-tallet. På 60-tallet spilte han akustisk, be-bop-inspirert jazz og senere - på midten av 70-tallet etablerte han sin elektriske stil.

Jeg burde kanskje forklare hvorfor kaller jeg musikken til Ponty som ble spilt inn i sekstitallet for ”akustisk jazz”. Ponty brukte faktisk forsterket fiolin på denne tiden og man burde kanskje ikke bruke dette begrepet - men jeg synes at å bruke begrepet ”elektrisk jazz” kunne ha vært helt feil, selv om Ponty brukte fiolin som var tilkoblet forsterker. Den jazzestetikken som kjennetegnet Ponty på denne tiden var tilknyttet be-bop og hard bop, og Ponty brukte forsterket fiolin akkurat på samme måte som gitarister forsterket ”jazzgitar”. Nemlig Ponty brukte forsterker bare for å kunne spille med en rytmeseksjon som spilte høyt og veldig energisk - og uten bruk av pickup og forsterker var dette helt umulig.

Det som var mest interessant for meg var å finne ut hvordan spillestilen til Ponty forandret seg etter at han begynte å bruke elfiolin som et helt nytt instrument med effektpedaler. Derfor, for å transkribere og analysere, har jeg valgt en solo fra 1966 (når be-bop-stilen hans har allerede etablert seg) som var spilt på en typisk be-bop låt: *Pent Up House* av Sonny Rollins, som et typisk eksempel på den akustiske stilen hans. Den andre låten til Ponty som jeg tenkte å se på – som en kontrast til den første - ble *Be Happy* fra 1975 spilt inn sammen med John McLaughlin og Mahavishnu Orchestra, som et typisk eksempel på den elektriske stilen til Ponty.

Intervjuer med Jean Luc Ponty

I løpet av min forskning i forbindelse med denne oppgaven begynte jeg å lure på hva Ponty selv mente om bruk av effektpedaler med elektrisk fiolin. Jeg begynte å lete etter intervjuer som han kunne snakke om slike problemstillinger - og det var faktisk ikke så veldig vanskelig å finne slike samtaler med Jean Luc hvor han helt tydelig sa sin mening angående benyttelse av effektpedaler. I dette kapittelet vil jeg frembære noen av de intervjuene som kan ha en stor betydning for oppgaven min.

Det første sitatet som jeg tenkte ordlegge gjelder de periodene i Jean Luc Pontys karriere som jeg konsentrerte meg om i denne oppgaven. Han tolker hvordan man kan beskrive det han spilte i seksti- og første delen av syttitallet:

”Could you please draw several relative delimitations between various creation periods of your artistic activity?

(JLP): 1962 - 1969: These were my be-bop and freeform jazz years. I was mainly a jazz improviser, forging my violin sound while performing allover Western Europe in jazz clubs and the few festivals that existed. First solo albums, first collaborations with some of the best jazz musicians in Europe and first collaborations in the USA with George Duke, Lalo Schifrin, the Gerald Wilson big band, Quincy Jones and Frank Zappa.

1970 – 1974: Tours and recordings in the U.S.A. first with Zappa, then with McLaughlin’s Mahavishnu Orchestra. My sound changed from being just amplified to being more electronic with the use of new effects. I also started to compose a lot, waiting for a recording contract. Moved to California in 73. This was a transition period...”

(Plamadeala et. al. 2005)

Det neste fragmentet gjelder perioden før Ponty begynte å spille jazz på fiolin. Han forteller hvordan det skjedde at han startet å spille jazz på instrumentet han ikke hadde tenkt seg å spille jazz på, selv om han var utdannet på fiolin:

”The leap to the violin happened when I went to hear Albert Nicholas in a club, in 1958. I had my violin case with me, but no clarinet nor sax and I got so excited at the end of the concert that I asked if I could sit in with my violin. When I played, people stopped dancing and started to listen, and this first time was a revelation for me and for everybody around. The French drummer who led the band that had invited Nicholas made me discover that jazz violinists already existed, which I largely ignored, and the one that touched me most was Stuff Smith. He confirmed me that the violin could be really expressive in jazz, and in fact his style is often compared to that of reed players, which was my first experience in the field” (Thierry, Quenum, 2008)

Videre snakker Jean Luc om hvordan det skjedde at han sluttet å spille be-bop-inspirert jazz og begynte å eksperimentere med sound med bruk av effekt pedaler. Her forteller han om tingene som har påvirket stilen han i første delen av syttitallet, etter at han har forlatt Frak Zappas Mother of Inventions:

”(...)You didn't start your own group right away, though. You played with the Mahavishnu Orchestra first. This experience seems to have been more rewarding, since you discovered jazz-rock with this band, and still play it today.

(JLP): Even if the last moments with Zappa were not satisfying, playing with him helped my vision of music evolve a lot. It was the same with Mahavishnu. I came from the classical tradition and had switched to jazz at the time of hard bop, and the lyrical compositions I had started to write in Paris at the end of the sixties didn't fit with these formal bop structures. Besides, in Europe, I had started experimenting with rock musicians who were interested in jazz and jazz musicians who were curious about the new technologies. So playing with Zappa, then McLaughlin was relevant: they were experimenting with wah-wah pedals, phase shifters, ring modulators and this brought me to electrify my violin and be able to try these new technologies, just like a guitarist. What's more, the type of jazz rock I experimented with Mahavishnu allowed me to use my knowledge of classical music. The musical structures that Zappa and McLaughlin were using helped me get rid of the bop and standards tradition and let me follow whatever came to my mind. To this day my music still contains a huge part of structure

and a huge part of improv. That's why I usually write the compositions and why the band remains very stable. This also allowed me to have faithful followers all round the world. You hear everywhere that jazz-rock is dead, but plenty of people come and listen to the JLP Band!" (Thierry, Quenum, 2008)

I fragmentet ovenfor sier Ponty helt tydelig at i tillegg til inspirasjon fra musikken til slike personligheter som Zappa og McLaughlin, var det også eksperimentering med effekt pedaler som påvirket stilen hans på denne tiden.

Til slutt har jeg funnet et intervju med Jean Luc Ponty hvor han sier at bruk av effekt pedaler stimulerte fantasien hans og var med på å bygge opp sounden hans:

"We would like to know your opinion on the electronic jazz scene. How does electronics affect the human element that fundamentals the jazz equation. Is it an evolution, is it something else? Can we consider it as a serious artistic option inside the digital age?"

(JLP): Electronic instruments are a human creation and when used with taste and intelligence they can add a dimension that cannot be achieved with acoustic instruments. Sure, nothing replaces acoustic instruments on the expressive level, violin being a perfect example, even if amplified the violin is still totally controlled by the player, but the addition of electronic instruments and sound devices stimulate my imagination. Some musicians and critics consider that there are rules defining what is jazz and what is not, for them the use of electronics is 'not jazz'. For me only those who dare venture beyond secure and established forms have a chance to become innovators and whether it's still jazz or something else does not matter, only the result is important.

Can you believe that some musicians and critics considered that Thelonious Monk was not a true jazz musician during his lifetime? Outrageous!

Jazz started as a mix of cultures, why would it stop evolving? Some choose to stick to an academic form of jazz, fine, but let those with open minds venture beyond what is officially supposed to be jazz. Let them follow their intuitions. That's what I do, I don't need to fit in a category, to be part of a specific group of people; I can bare being different even if it's tough sometimes. Of course not every new experience is valid, so for

regarding what is now called electro-jazz, some musicians do a very good job at incorporating electronics while producing music that is poetic and makes you vibrate, others sound gloomy, with repetitive grooves and loops that go nowhere, no story, no development, like low clouds in the sky and the sun never comes through, but don't blame electronics, blame those who use it badly." (Plamadeala et. al. 2005)

Analyse av Jean Luc Pontys solo på *Pent Up House*

Pent Up House er en typisk up-tempo be-bop låt som ble skrevet av jazz saksofonist Sonny Rollins. Den første innspillingen av låten ble gjort i 1956 på plate *Saxophone Colossus*. Andre musikere som ble med på innspillingen var Tommy Flanagan på piano, Doug Watkins på bass og Max Roach på trommer.

Låten har 16 takter og hovedtonearten er G-dur. Den baserer seg på det typiske harmoniske mønsteret for be-bop: II-V-I.

Her er det harmoniske forløpet:

Am7	D7	Gmaj7	E7
Am7	D7	Gmaj7	%
Dm7	G7	Cmaj7	F7
Am7	D7	Gmaj7	(E7)

Selv om låten var skrevet av en be-bop saksofonist, ble den adoptert veldig fort av “string swing” musikere og ble populær blant slike artister som Stephane Grappelli, Rosenberg Trio og mange andre.

Soloen som jeg har transkribert og analysert kommer fra platen *Violin summit* og ble spilt inn live i 1966. Musikere som spilte på denne låten var: Jean Luc Ponty, Stephane Grappelli (begge på fiolin), Kenny Drew på piano, Niels-Henning Orsted Petersen på bass og Alex Riel på trommer. Pontys improvisasjon er 8 runder lang. Tempo er ca. 280 b.p.m.

Soloen begynner i 6. takt av første runde. Nesten hele denne runden baserer seg på rytmisk sekvensering av tre punkterte firedelsnoter som gir inntrykk av synkopering. Siste takten av denne runden er en typisk be-bop lick spilt over E7b9 som består i den første halvdel av takten av 9, 7, 5, 4 og giss dim arpeggio videre i samme takten (giss, h, d, f; i E7b9 : 3, 5,7,b9)

Takt 17 består av en Cmaj9 arpeggio som er spilt over en Am7 akkord. Det som man kan legge merke til i denne takten er bruk av trioler (noe som er ganske vanlig i slik sammenheng i be-bop). En annen viktig ting som man burde nevne er bruk av såkalte “ghost notes”. Det er en artikulasjons/fraserings teknikk som er typisk for be-bop solister. “Ghost notes” er toner som er spilt mye svakere (det er vanskelig å høre dem) enn de andre andre tonene i figuren. (Gunvaldsen, 1994, s.7).

I be-bop ble denne teknikken opprinnelig brukt av blåsere og adoptert til fiolin av Jean Luc Ponty.

I takt 19 bruker Ponty kromatikk (tone ass eller b9 i akkorden) som gjennomgangstone mellom 9 og grunntonen. Neste takt består av E7 dominant alterert skala i form av E7 arpeggio startet på

ters først og bruk av både b9 og #9.

Takt 21 består av en melodisk linje spilt med Am dorisk skala - mens i den neste takten bruker Ponty D dominat alterert skala i nedgang fra b6 til 7 (b6, b6, b5, b4, #2, b2, 1, 7). De neste to taktene består av vanlig G-dur skala med et lite unntak på siste slaget i takt 24 som baserer seg på d-mol arpeggio som antesipasjon (forberedelse) av neste akkord - som er Dm7.

Fra takt 25 t.o.m. 28 bruker Ponty diatonisk nedgående sekvenser basert på nedadgående ters i en fjerdedel og åttendedels rytmisk mønster. Neste takten består av Am7 dorisk skala (spilt først som trioler med Am arpeggio og D7 arpeggio, med gjennomgangstonene e og f mellom grunntone og etterpå tersen).

På det siste slaget i den samme takten starter det en fallende D7 alterert skala i typisk be-bop mønster som består av 9, b9, b13, 3, #9, b9, 1 og 7 og fører til tonen h som er ters av tonika (G-dur) som faktisk kommer i neste takten.

Denne frasen slutter i takt 31 med tonen f som er liten septim spilt over dur akkord slik at den gir en blues-følelse. En annen viktig ting som man må legge merke til er at Ponty slutter denne tonen med glissando.

Neste runde begynner i takt 33 med et blues-lick som baserer seg på tre forskjellige toner og består av #4, 5 og 7. Den er spilt med glissando mellom #4 og 5. Dette er en teknikk som heter “bending” og opprinnelig kommer fra blues-gitarister. Her har vi også repetisjon av tre åttendedels melodisk motiv spilt som hemiol.

I takt 35 fortsetter Ponty med blues skala (ikke hele; det mangler #4) og på siste slaget i denne takten spiller han Gmaj9 arpeggio uten grunntone (9 kommer på første slaget i neste takten). Takt 36 består av G-dur skala med gjennomgangskromatikk mellom 9 og grunntone.



Neste frase begynner i takt 37 med nedadgående a-moll arpeggio og fortsetter med nedadgående D dominant alterert skala, i nesten samme mønster som i takt 29 og takt 30. Den eneste forskjellen er at denne linjen ikke føres til tersen av tonika (som skjedde i det forrige tilfellet), men slutter på grunntone av D7 akkord (kvintan av tonika).

Videre, i andre delen av takt 38, 39 og 40 viser tonevalget til bruk av major be-bop skala som består av: 1, 2, 3, 4, 5, #5, 6, #7. I tillegg bruker Ponty kromatikk: b3 som tone som følger til 3.



De to neste taktene inneholder en diatonisk sekvens som baserer seg på et triol motiv spilt i terser. Motivene starter først på toner som kommer fra den opprinnelige akkorden (3, 5, 7) og fortsetter med spenningstoner (9, 11, 13). Takt 43 og 44 er nesten helt nøyaktig melodisk sekvens av de to forrige taktene. Den eneste forskjellen er at sekvensen av triol motiv fortsetter ikke med spenningstoner i takt 44 men bruker akkordtoner som starttone i stedet. På bakgrunn av min egen erfaring på fiolin kan jeg tro at det kommer fra problematisk fingersetning (en helt nøyaktig sekvens kunne ha vært mye vanskeligere å spille). En annen ting som man burde nevne er

artikulasjonen Ponty brukte i løpet av de 4 taktene; de to første taktene spilte Ponty legato med tre toner (en hel triol) på et strøk mens de to neste taktene spilte han detache (en note på et strøk). Dette kan være et resultat av problematikk knyttet til fingersetting og strengeskift. Det første 2-takters motivet er nemlig mulig å spille i én posisjon. Det er også mulig å spille de tre tonene fra triolene legato (som for eksempel f-d-f, a-f-a, c-a-c, osv.) uten å skifte streng med bue - som resultat av bruk av åpne strenger (d, a og e). I etterkommende sekvens er slik teknikk umulig; det finnes nemlig ikke åpne strenger i denne linjen. Derfor var det lettere å spille i slik tempo (280 b.p.m) med alle triolene détaché (også for å unngå å måtte bytte mellom posisjoner).



Takt 45 og 46 består av en åttendedelsbasert linje som er bygd på D dominant be-bop skala (en dominant lydskala som inneholder #7 i tillegg) med noe kromatikk som faktisk har ledetone-funksjon. Det er tonen b i takt 45 som leder til a, som kan analyseres enten som grunntone i Am7 eller kvinten i D7 - og i takt 46, tonen giss som leder til a som er kvinten i D7. Denne linjen inneholder også et typisk be-bop melodisk motiv som er en slags “targeting” rundt grunntonen:



Videre i takt 47 og 48 finnes det en rytmisk sekvens av et motiv som består av en åttendedel og en fjerdedel.



Neste runde, som starter i takt 49, begynner med repetisjon av et triolbasert blues motiv av tre toner.

Det som skjer i takt 51, 52 og 53 er veldig interessant i forhold til harmoniske perspektiv. Bruk av ciss i takt 51 kan tyde på bruk av G lydskala, men det som skjer i neste takt forklarer situasjonen. I takt 52 finnes det en tritonus substitusjon for E7. Det er nemlig en Bbm7 arpeggio med gjennomgangstone c (2). Neste som kommer er en Am7 arpeggio med gjennomgangstonene f (6), f(b6) og h (2). Den begynner med triol på siste slaget i takt 52.

Hvis vi går tilbake til takt 51 kan man plutselig forstå at det som Ponty gjorde i løpet av de tre taktene faktisk er en melodisk sekvens som beveger seg med en kromatisk nedgående moll7 arpeggio. (Det er kanskje viktig å nevne det at den sekvensen er ikke helt nøyaktig repetisjon av samme motiv.) Altså i takt 51 finnes det Hm7, takt 52 Bbm7 og takt 53 Am7 arpeggio. (Det finnes faktisk ikke ters i Hm7 arpeggio, så det er ikke mulig å vite om akkorden er dur eller moll men på grunn av analogi i neste taktene bestemte jeg meg å analysere denne takten akkurat på denne måten.)

Andre delen av takt 53 inneholder et typisk be-bop motiv av fire noter som har blitt spilt som liten ters substitusjon. I en vanlig situasjon skulle den starte på tonen d og gå videre til ciss-c-d, men her begynner den på f som er #9 i D7. Slik substitusjon var veldig ofte brukt av musikere innenfor be-bopen.

I takt 54, som består av D7 lydskala, kan man merke benyttelse av “ghost notes”. De to neste taktene er bygd på G-dur be-bop skala med gjennomgangstone b (b3) som beveger seg i et typisk be-bop mønster.

The image shows musical notation for measures 57 through 61. Measure 57 contains four measures of music with chords DM7, G7, CM7, and F7. Measure 61 contains three measures of music with chords Am7, D7, and GMA7. The notation includes treble clefs, stems, and various rhythmic values.



I takt 57 t.o.m. 60 kommer det - etter et langt strekk med åttendedelsbaserte linjer - variasjon i det rytmiske.

I takt 60 t.o.m. første delen av takt 62 finnes det en melodisk sekvens som baserer seg på moll7 arpeggio som beveger seg kromatisk ned. Den starter med Cm7 arpeggio i takt 60 og fortsetter med Hm7, så fragmentarisk Bbm7 (den består bare av septim og kvint), deretter kommer Am7 med gjennomgangstonene: f, h. Videre i takt 62 bruker Ponty en ters-substitusjon over dominanten med bruk av #9 og b9.

Man kan veldig raskt merke at frasen fra taktene 60-63 er nesten helt lik frasen fra taktene 51-54 – det kan virke som en signatur-linje for Ponty.



Den første delen av takt 65 består av en melodisk sekvens som baserer seg på et fire åttendedels melodisk motiv. Videre, fra takt 67 t.o.m. takt 71, finnes det en rytmisk sekvens av en firedel, en “ghost note” åttedel og en punktert firedelsnote. Melodisk sett baserer den seg på G blues skala. De to første er spilt i hver sekvens med samme tonehøyde (hver gang er det Bb og “ghost note” g) . Den punkterte firedelsnoten har en ledetonefunksjon og går trinnvis opp.

73 DM^7 G^7 Cm^7

76 F^7 Am^7 D^7 GMA^7

80 $E7^{b9}$

På slutten av takt 72 slutter Ponty å bruke sekvensen og fortsetter soloen med en lang melodisk frase som slutter i takt 80. I løpet av takt 73 og 74 bruker han D dorisk skala med gjennomgangstonen Fiss og ledetonen Ciss i takt 73 og gjennomgangstonen B i takt 74. I takt 75 og første delen av takt 76 finnes det C dorisk skala i form av Ebmaj9 arpeggio i den første takten (den inneholder spenningstoner: 9 og 11) og Cm7 arpeggio i neste takten. Andre delen av takt 76 er en forberedelse på modulasjon til G-dur (II i G-dur: Am7) som kommer i neste takt . De neste to taktene består av D miksolydisk skala med gjennomgangstoner: dess i første delen av takt 77 og bruk av #9 i andre delen av denne takten og b9 i begynnelsen av neste takten. Denne frasen slutter med et rytmisk motiv i taktene 79 og 80 spilt med septim: h-a, på to strenger samtidig.

81 Am^7 D^7 GMA^7 $E7^{b9}$

85 Am^7 D^7 GMA^7

88 Am^7 D^7 G^7

91 Cm^7 F^7 Am^7

Neste runde som begynner i takt 81 er ganske forskjellig fra de foregående rundene. Den består nesten utelukkende av melodiske sekvenser og inneholder få bop-baserte linjer. De to første taktene består av unisont spill med åpen e-streng. I denne takten finnes det pizzicato, antageligvis spilt med venstre hånd. De neste taktene består av en sekvens av et triolbasert motiv (det opprinnelige motivet er: e-d-e-g-e-d). Denne sekvensen har en fast forbindelse med tradisjonell fiolinteknikk. Ponty spiller her på to strenger samtidig: åpen streng E og triol motiv (spilt legato i tredje posisjon med fingersetning: 2-1-2-4-2-1) på a-strengen. Etter fem repetisjoner av det samme motivet begynner han i takt 85 å bevege venstre hånd opp slik at hver neste repetisjon av motivet blir spilt et halvt trinn opp (han bruker samme fingersetting hele tiden). Selv om han ikke gjør det helt perfekt (han spiller med ganske dårlig intonasjon her) er denne linja veldig effektiv og rimelig lett å utføre spilleteknikk.

I takt 89 begynner det en ny sekvens som også er triol-basert, men i motsetning til den forrige, er den bygd på en kromatisk nedgående bevegelse. I takt 91 og 92 finnes det en sekvens av takt 89 og 90 som er transponert et halvt trinn opp.

Det som er viktig å legge merke til er overgangen mellom den siste sekvensen og den melodiske linjen som kommer tilbake i takt 93. I stedet for å ta pause når han var ferdig med sekvensering, brukte Ponty den sisten triolgruppen fra sekvenseringen som begynnelsen av den melodiske linjen. Dette gir et inntrykk av en jevn overgang mellom sekvensen og de neste taktene.



Takt 93, 94 og 95 innfører ikke noen nye elementer til soloen. De taktene inneholder igjen en typisk bop linje med bruk av både gjennomgangstone dess i takt 93 og D7#9 arpeggio, samt med b9 som ledetone til grunntonen i takt 94. Ponty avslutter denne frasen med et synkopert motiv spilt "laid back" på tonen d.

I takt 96 begynner Ponty å spille sekstendels-baserte linjer. De tre første sekstendels-gruppene er ikke hørbare og mulig å transkribere. Det er også vanskelig å vite hva slags funksjon den første gruppen i takt 97 har - siden man ikke kan se forbindelse med de forrige gruppene. Etterpå i denne takten begynner det en trinnvis oppgang fra h1 til d3 spilt med sekstendeler først og sekstendelskvintol i neste takten. Videre i denne takten finnes det en sekvens av det forrige motivet. (Det er ikke helt nøyaktig: istedenfor sekstendelskvintol spiller Ponty vanlige sekstendeler). Her starter den på d2 og slutter på naturlig flageolett e3.

Videre i soloen, i takt 99 finnes det synkoperte åttedeler som forekommer på svake deler av takten. De fører til linjen som kommer i den neste takten og som er bygd på E miksolydisk b9, b13 skala. Takt 101 begynner med en C-dur treklang oppadgående arpeggio, og fortsetter med en nedadgående e-moll treklang arpeggio. Videre i den takten har vi to diatoniske sekvenser av den forrige arpeggioen.

På det andre slaget i takt 102 begynner det en linje som er konstruert av D dominant alterert skala. Den fortsetter i første delen av takt 103 og oppløser seg på tonen h som kommer på det tredje slaget i denne takten. Slik teknikk, at oppløsningen ikke kommer helt i begynnelsen av en takt som baserer seg på tonisk akkord, er meget vanlig i be-bop. Resten av takt 103 og takt 104 baserer seg på G-dur skala med gjennomgangstonen f og er konstruert som en typisk bop linje.

105 D_M⁷ G⁷ C_M⁷ F⁷

109 A_M⁷ D⁷ G_MA₇⁷

112 E^{7b9}

Nesten hele den neste frasen, som begynner i takt 105 og slutter i takt 112, er konstruert av rytmiske variasjoner av ett tretoners motiv (h, c, g) som Ponty spilte på de to første slagene i takt 105. Denne frasen slutter med en be-bop linje som begynner på siste slag i takt 110 og baserer seg på G-dur skala med gjennomgangstonen Bb.

113 A_M⁷ D⁷ G_MA₇⁷ E^{7b9}

117 A_M⁷ D⁷ G_MA₇⁷

Den første delen av siste runden av soloen består av samme tone spilt på to strenger med små melodiske variasjoner i takt 114 og 116. Lignende teknikk brukte Ponty tidligere i soloen i takt 83-85. Selv om det er ikke nøyaktig repetisjon av det han gjorde i disse taktene er det tekniske prinsippet akkurat det samme (fingersetting og posisjon av venstre hånd).

121 D_M⁷ G⁷ C_M⁷

I takt 121-123 spiller Ponty en melodisk linje som igjen er konstruert etter be-bop prinsippene. Takt 121 og 122 baserer seg på D dorisk/G miksolydisk skala med et lite unntak på slutten av den andre takten - hvor solisten spiller #9 og b9. Takt 123 er bygd på C dorisk skala.

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 124 with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains three measures of music. Above the first measure is the chord symbol F7. Above the second measure is Am7. Above the third measure is D7. The second staff starts at measure 127 with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains two measures of music. Above the first measure is the chord symbol GMA7. Above the second measure is E7b9. The notation includes a glissando mark (GLISS.) and a fermata.

De siste seks taktene av soloen består av en nedgående diatonisk sekvens av sekst-intervall som kommer vekselvis på sterkt og svakt taktslag.

Oppsummering av *Pent Up House* solo

Soloen spilt av Jean Luc Ponty på *Pent Up House* er en typisk be-bop solo. Det var en av de første innspillingene på fiolin i denne stilarten noensinne. Ponty klarte å “oversette” det melodiske, harmoniske - og ikke minst det rytmiske språket innenfor be-bop til fiolin. Han klarte å spille med slik type fraserings og artikulering som kun blåsere gjorde før. Han var nemlig den første fiolinisten som presenterte instrumentet sitt til moderne jazz.

De mest brukte skalaer i soloen hans er:

Dur be-bop skala på tonika:

G-dur be-bop skala (Baker, 1987, s.12)



Ponty bruker som regel denne skalaen i et slikt mønster (her med gjennomgangstone Bb):



Dominant be-bop skala, både på andre trinn og på dominant:

D dominant be-bop skala



Han benytter det vanligvis i slik form, som, i følge D. Baker er en typisk be-bop fraseavslutning (Baker, 1987, s.3):



Dominant alterert skala på dominantakkordene:

D dominant alterert skala:



Ponty bygger opp melodier med denne skalaen bl.a. slik:



Andre type skalaer som man kan finne i soloen er:

Dominant miksolydisk (eksempel i D7):



Dominant b9 b13 (eksempel i E7):



Blues skala (eksempel: G blues):



En teknikk som ble brukt av solisten veldig ofte i løpet av soloen er bruk av skala-fremmede gjennomgangstoner. I følget E. Gunvaldsen: “Dette gjøres for å få en “smidigere” melodi-linje, hvor akkordtonene faller på taktslagene. Den gjennomgående rytmiske figuren i denne type

improvisasjon er ofte en ubrutt rekke av åttendeler og durskalaens syv toner skal altså passe inn i et mønster på åtte åttendeler i hver takt. Derfor setter man ofte inn en ekstra skalafremmed gjennomgangstone.” (Gunvaldsen, 1995, s.252)

I tillegg til gjennomgangstonene bruker Ponty ofte ledetoner, som er skala-fremmed nabotoner som oppløses på akkordtonene.

Her er et eksempel på bruk av ledetoner: giss som oppløses på a, og bruk av gjennomgangstonen ciss:



En annen teknikk som ble brukt ganske ofte av Ponty er sekvensering. Han bruker all slags sekvenser: rytmiske, melodiske og harmoniske. Her er det eksempel på en nedadgående diatonisk sekvens av sekst-intervall som kommer vekselvis på sterkt og svakt taktslag.



Pent Up House solo er også et bra eksempel på bruk av forskjellige teknikker som er adoptert fra andre instrumenter:

Stumme toner eller såkalte “ghost notes” er tonene som mer kan anes enn høres. Slik teknikk ble brukt i forskjellige typer musikk av forskjellige instrumenter. (Gunvaldsen, 1994 s.7).

Ponty har adoptert teknikken fra be-bop blåseinstrumenter og brukte den på samme måte som trompetister eller saksofonister i be-bop tiden:



Bruk av glissando som antisipasjon av “bend” - en teknikk som kommer fra gitar-verdenen. Ponty benytter denne teknikken ofte i forbindelse med bruk av blueskala:



I tillegg til adopterte teknikker fra andre type instrumenter, brukte Ponty teknikker som var typiske for fiolin for å skape nye “licks“. Som et eksempel kan man nevne benyttelse av unison (samme tone spilt på to strenger) spilt med synkoperte rytmiske mønstre:



Et annet eksempel på bruk av vanlig fiolin-teknikk kan være en kromatisk sekvens av en bestemt frase med bruk av samme fingersetting og skifting av posisjon:



Analyse av Jean Luc Pontys solo på *Be Happy*

Låta *Be Happy* kommer fra Mahavishnu Orchestra-utgivelsen *Visions Of The Emerald Beyond* som ble spilt inn i 1975.

Musikerne som er med på denne låten er John McLaughlin på gitar, Jean Luc Ponty på fiolin, Gyle Moran på tangenter, Ralphie Armstrong på bassgitar og Michael Walden på trommer.

Låten er ganske kort; den varer i 3 minutt og 33 sekunder og den representerer musikk som er typisk for 70-talls fusjon/jazz-rock. Den baserer seg på en Gm7 vamp og taktarten er 7/4. Selv om tempoet ikke er så hurtig, det er rundt 155-160 b.p.m., er soloene spilt i ”double time” - altså stort sett med linjer som er konstruert av sekstendeler. Dette gir inntrykk av at låten er meget intensiv og at tempoet er dobbelt så hurtig.

Be Happy har også en form for ”chase” (Ponty og McLaughlin spiller korte soloer vekselvis) og soloene er adskilt med en ”head” mellom hverandre.

Ponty spiller soloen med effektpedaler - phaser og vreg - noe som gjør at fiolinen ligner svært på en elektrisk gitar.

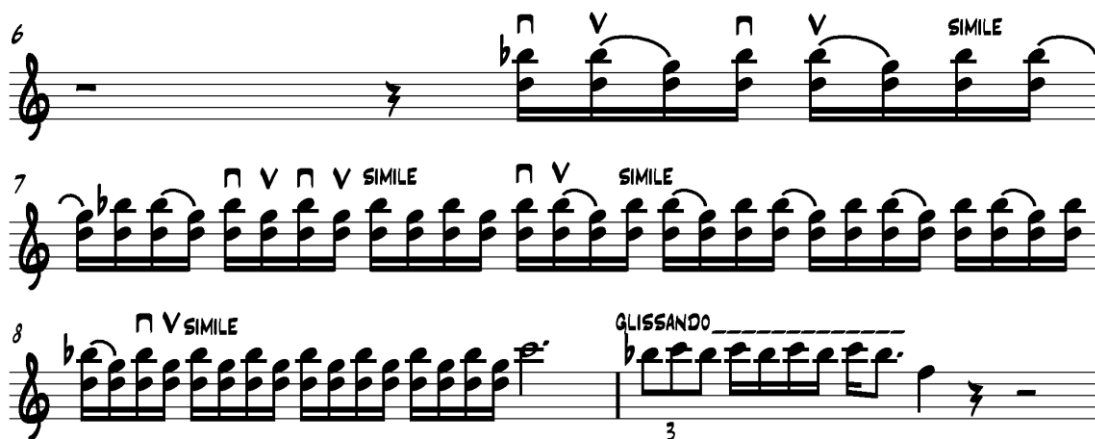
The image shows two staves of musical notation. The top staff is in 7/4 time and features a Gm7 vamp. It begins with a rest for one measure, followed by a series of eighth notes and sixteenth notes. A box labeled 'MCLAUGHLIN AND PONTY' is placed above the first few notes. The bottom staff shows a triplet of eighth notes, with a '3' above it, followed by a rest for one measure.

Låten begynner med en kort ”head” som er konstruert av et lite blueskala-basert motiv spilt med to repetisjoner. Hver gang motivet er gjentatt, starter den på forskjellige plass i takten: første gang begynner den på andre åttedel i sjetten slag, andre gang på andre åttedel i andre slag og tredje gang

på andre åttedel i femte slag. Melodien er spilt av både Ponty og McLaughin.



Etter temaet begynner Ponty å spille solo. Den første frasen som starter på slutten av takt 3 er inspirert av temaet og han bruker fragmenter av dette (med små variasjoner av og til) til å begynne sin solo.



Fra takt 6 til takt 9 veksler Ponty mellom repetisjoner av tre- og to-toners mønster i et langt strekk av sekstendeler. Det første mønsteret består av tonene: b, b og g - mens det andre er bygd opp av b og g. Slik veksling mellom tre og to toners baserte motiver gir et inntrykk av flytting på aksenter i takten. Det som man må legge merke til er at solisten spiller på to strenger samtidig: på a-strengen holder ham tonen d hele tiden, mens på e-strengen veksler han mellom tonene b og g. Frasen tar slutt i takt 9 med en kjapp glissando spilt frem og tilbake mellom tonene b og c.

10

11

12

13

15

MCLOUGHIN AND PONTY

Den neste frasen begynner Ponty med multi-repetisjon av et tre sekstendels-motiv. Bruk av tonene: b, g og e kan tyde på bruk av G-moll 6 pentaton. (Bergonzi, 1994, s.53) Slik pentaton skala består av: g, b, c, d, e. Selv om det mangler to toner fra denne skalaen (d og c) i dette motivet tror jeg at en slik type harmonisk analyse er veldig sannsynlig - siden hele soloen stort sett baserer seg på pentatone skalaer.

Videre i denne frasen spiller solisten en lang sekstendels-linje som er bygd på g-moll pentaton. Det finnes et lite unntak helt på slutten av takt 12 hvor Ponty spiller tonen dess som faktisk er "blue note" slik at man kan analysere dette fragmentet her som bruk av g blues skala.

Det kan være verdt å se litt nærmere på det mønsteret han brukte i forbindelse med pentaton skala.

For å finne ut mer om systemet Ponty har benyttet seg av for å spille pentatone skalaer prøvde jeg å analysere linjene hans etter systemet Jerry Bergonzi har foreslått i sin bok: *Inside improvisasjon series: vol.2 "Pentatonics"* (Advanced Music, 1993). Bergonzis system baserer seg på veksling mellom trinnvise og ikke trinnvise bevegelser innenfor pentatone skalaer (man hopper over noen trinn i skalaen). Hvis man blander det med å skifte vekselvis retning (opp eller nedgående) av

neste tonen i pentaton, da får man åtte forskjellige mønstre som man kan spille etter. Dette systemet passer dessverre ikke med måten Ponty brukte pentatone skalaer på. Svaret på dette problemet fikk jeg etter at jeg selv spilte denne frasen på fiolin.



De fragmentene fra takt 12 (som jeg har tegnet sirkel rundt) viser et ganske interessant tilfelle. Begge motivene, som er spilt på forskjellige strenger, har akkurat samme fingersetting i alle posisjoner. Dette vil si at hvis man spiller det første motivet i tredje posisjon med fingersetting: 3, 1, 4, 1, 3, 4, 3, 1 på a-strengen, kan man spille det andre motivet med akkurat samme fingersetting, men på d-strengen. Det var altså antageligvis ikke noe teoretisk system Ponty spilte pentatone skalaer etter – men rett og slett fiolinteknikk (komfortabel fingersetting) som avgjorde tonevalgene i denne frasen.

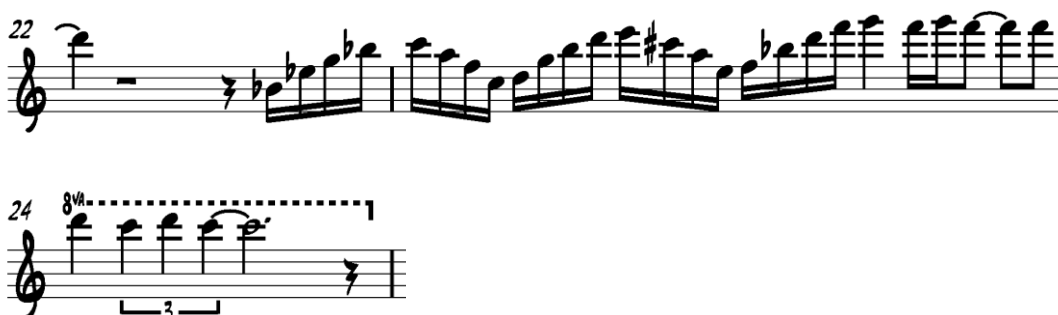
I takt 13 avslutter Ponty den lange sekstendels-linjen med en langsom og stor oppadgående glissando mellom f og ess (intervallet i glissandoen er en liten septim) - så spiller han glissando ned og fortsetter melodien med oppadgående g-moll pentaton spilt som triol.

Han avslutter denne lange frasen i takt 15 - igjen med g-moll pentaton som er gruppert i nedadgående mønster av tre trioler.

Etter denne frasen kommer det korte temaet tilbake og etter dette spiller McLaughin sin solo.



Etter soloen til McLaughin og temaet spiller Ponty igjen solo. Han begynner med g-moll pentaton og spiller en sekstendels-linje med repetisjon av b3, 4 og 5. Neste takt baserer han på G dorisk skala. Her spiller han en rytmisk sekvens av en punktert åttedelsnote og tre sekstendels-noter som beveger seg diatonisk i nedadgående retning. Denne sekvensen fortsettes t.o.m tredje slag i takt 20. Videre i denne takten spiller Ponty en sekstendel-linje som er bygd på ren g-moll pentaton. Frasen avsluttes med en rytmisk sekvens av en åttedelsnote og to sekstendelsnoter som er bygd på nedadgående g-moll pentaton.



Neste frase gir oss en liten «pust» fra g-moll pentaton. Her kommer det en sekvens av dur-firklang arpeggio som starter på kvinten av akkorden. Det som er spesielt med denne sekvensen er vekslingen mellom oppadgående og nedadgående retning på arpeggioene. Ponty begynner den med oppadgående Ess-dur firklang og fortsetter med nedadgående arpeggio som ligger en hel tone opp i forhold til den første - altså spiller han F-dur firklang. Videre finner vi en oppadgående G-dur arpeggio, for så en nedadgående A-dur - deretter skifter Ponty avstanden mellom sekvensene til en halv tone og spiller en oppadgående Bb-dur firklang.

Ponty avslutter denne frasen med en sekvens av de tre siste slagene i takt 23, spilt med rytmisk augmentasjon. De siste tonene spiller han ekstremt lyst (c4 og d4).

Oppsummering av *Be Happy* solo

Soloen av Jean Luc Ponty på låten *Be Happy* er et fantastisk eksempel på improvisasjon med fiolin innenfor tidlig jazz-rock. Ponty spiller den med bruk av effektpedaler - phaser og vring - og sounden på fiolinen hans ligner veldig på et sound som er mer typisk for elgitar. Situasjonen her var analogisk til den som skjedde i Pontys “be-bop periode” - når han adopterte blåseinstrumentets fraseringen til instrumentet sitt. På *Be Happy* klarete han å “oversette” gitar-sound og -spillemåte til fiolin uten å miste sitt eget uttrykk.

Når det gjelder bruk av harmoniske elementer under soloen var ikke disse veldig variert. Låten er bygd på Gm7 vamp og nesten hele soloen baserer seg på g-moll pentaton:



Ponty blander ofte denne skalaen med G blues skala (eneste forskjell mellom de to skalaene er “blue note” - som i tonearten G blir ciss):



De to skalaene spiller han for eksempel på en slik måte:



En annen type pentaton skala som ble brukt av Ponty i soloen er g-moll 6 pentaton:



Han bruker denne skalaen på en slik måte (her med repetisjon av et tretoners-motiv):



Andre type skalaer som ble brukt i soloen er G dorisk skala:



I dette eksemplet bruker han denne skalaen i forbindelse med en diatonisk sekvens:



En av de mest brukte improvisasjonsteknikkene som finnes i denne soloen er repetisjon av et lite motiv (basert på to eller tre forskjellige toner) som er spilt vekselvis med repetisjon av et annet motiv. Dette gjør at aksentene i takten blir flyttet.

Her er det et eksempel på vekselvis repetisjon av et motiv som baserer seg på tre toner: d, c, b og et motiv som baserer seg på to toner: d og c:



En annen improvisasjonsteknikk som Ponty bruker i soloen er sekvensering. Her er et eksempel på en sekvens av en dur-firklang med vekselvis skifting av retningen til arpeggioen (oppadgående

og nedadgående):



Dette fragmentet er også et fint eksempel på det man kan kalle «fornuftig» bruk av fiolinteknikk. Ponty bruker samme fingersetting på hver eneste sekvens - bare med skifting av venstres hånd posisjon.

Fra fiolinteknikkene som finnes i soloen burde man også nevne bruk av lang glissando:



I soloen finnes det også en kort glissando som Ponty bruker som adaptasjon av gitar teknikk: «bend»:



Under soloen på *Be Happy* bruker han en annen interessant effekt. Han spiller unisont på to strenger som består av sekstendeler og med flytting av fingeren i en av de stemmene får han effekt av ustemt unison:



Ponty bruker også tostemte fraser. I dette eksempelet holder han hele tiden den samme tonen i den nederste stemmen - mens i den øverste veksler han mellom to forskjellige toner. Dette fragmentet er også eksempel på vekselvis skifting mellom repetisjon av to og tretonesmotiv:



Analyse av min solo spilt uten bruk av effektpedaler.

I løpet av min forskningsprosess har jeg møtt på et stort problem som var vanskelig å løse. De to improvisasjonene til Jean Luc Ponty som jeg har analysert i de forrige kapitlene var spilt inn med et stort tidsmessig mellomrom mellom hverandre. Det var en ganske stor tidsperiode mellom de to innspillingene - og det kan nok ha skjedd veldig mye med den musikalske utviklingen til fiolinisten i tidsrommet. I tillegg tilhører de låtene til helt forskjellige stiler innenfor jazz og de ble spilt inn med forskjellige rytmeseksjoner. Det er derfor veldig vanskelig å fastslå om det faktisk var bruk av effektpedaler som hadde noe å si i forbindelse med Pontys spillestilforandring. På grunn av dette bestemte jeg meg for å spille inn to forskjellige improvisasjoner - én uten og én med bruk av effektpedaler - på samme akkompagnement.

Jeg bestemte meg til å bruke en vamp fra *Chameleon* skrevet av Herbie Hancock, som baserer seg på akkordene Bb-7 og Eb7. Denne låten, syntes jeg, var et bra kompromiss mellom de to soloene jeg hadde analysert fra før, pga. at den er vampbaserte jazz-rock låt (referanse til *Be Happy*) og vampen baserer seg på II – V progresjon (referanse til harmonikk i *Pent Up House*).



Soloen begynner med en Bb-moll 7 arpeggio som starter på septim (ass) og fortsetter med et rytmisk motiv spilt på tre toner (basert på Bb-moll arpeggio: dess, b, og f) som avslutter denne frasen.



Soloen fortsetter i takt 5 med en frase som slutter i takt 11. Den begynner etter det tredje slaget med targeting (ess, d, c) rund dess som er første tonen i neste takt. Tonen dess kan analyseres som septim i Eb7 eller liten ters i Bb-7. Takt 6 er et typisk eksempel på be-bop lick. Her spiller jeg diatonisk rundt dess igjen. Takt 7 begynner med tonen a som er #11 i Eb dominant lydskala. På grunn av tonene som kommer etter tonen “a”, kan dette analyseres som targeting rundt tonen Bb som er kvint i Eb7 akkord. Resten av denne takten baserer seg på Eb miksolydisk skala. Det rytmiske i taktene 5, 6 og 7 består kun av åttendeler. Takt 8 er mer komplisert rytmisk sett og består både av firedeler og synkoper basert på diatoniske toner fra Eb miksolydisk. Selv om takt 8 virker som en avslutning av denne frasa skjer det noe annet. Takt 9 fortsetter med en variasjon av et be-bop lick som jeg brukte i takt 6. Her er licket transponert en oktav ned og det begynner på tredje slag (i motsetning til takt 6 hvor den startet på første slag). I takt 10 finnes det targeting rundt tonen Bb (a-c-a-b). Her kan det analyseres også som Eb7 dominant lydskala (på grunn av tonen a som er #11 i denne skalaen).

Frasen slutter etter det første slaget i takt 11 med tonen gess, som kan analyseres som #9 i Eb7 akkorden (eller som blue note).



Soloen fortsetter i takt 15 med oppadgående Bb-moll pentaton spilt som åttendedeler startet etter

første slaget med tonen f som er femte trinn i denne skalaen. Første delen av takt 16 består av åttendeler med nedadgående Eb7 dominant be-bop skala som inneholder stor septim (tonen d) som har gjennomgangsfunksjon. Resten av denne takten består av en Dess-dur arpeggio som følger til tonen Bb (grunntonen) spilt med glissando. Denne tonen er høydepunktet i frasen. Etter den kommer det et synkopert avslutningsmotiv som består av to toner: ass og g.



24

Neste frase starter på andre slag i takt 19 med en kromatisk oppgang fra g til Bb spilt som triol. Etter dette kommer en diatonisk nedgang fra Bb til dess med bruk av dominant be-bop skala (samme som i takt 16). Andre del av takt 20 og hele takt 21 er en nesten helt nøyaktig kopi av andre del av takt 6 og takt 7. I takt 22 fortsetter jeg med en variasjon av samme bop-lick. Frasen slutter i neste takt. Her spiller jeg et rytmisk motiv med targeting rundt tonen b.



I takt 24 begynner det en ny frase. Den starter etter tredje slag med en åttendels-oppgang med tre toner (g, b og c) fra c-moll pentaton og fortsetter med et rytmisk motiv med synkoperte firedelsnoter basert på kun tre forskjellige toner: dess, c og b. Andre delen av takt 26 og de to

neste taktene består av Bb-moll pentaton spilt som åttendeler. Takt 29 fortsetter med åttendeler, men her bytter jeg helt tydelig fra Bb-moll pentaton skala til c-moll pentaton skala. Frasen slutter i takt 30 med samme motiv som jeg spilte før i takt 23 (b, c, ass spilt som firedelsnote og to åttendeler).



I takt 32 begynner det en ny frase. Den starter med Dess-dur arpeggio og fortsetter først med et synkopert motiv - og etterpå med fragmenter fra Bb dorisk skala spilt som åttendeler.



I takt 35 begynner det å skje mye mer innenfor de harmoniske aspektene. Linjen som starter i takt 35 og slutter i takt 43 inneholder mange toner som ikke tilhører tonearten. Her er det en teknikk som heter side-slipping. Denne teknikken var utviklet av jazzmusikere som Freddie Hubbard og John Coltrane for å få mer harmonisk spenning i forbindelse med statiske harmoniske mønstre - for eksempel på modale eller vamp-baserte låter. Teknikken baseres på at den kromatiske skalaen har tolv toner, mens de fleste skalaer er bygd av sju toner. Resultatet av dette blir fem toner - en pentaton skala - som ikke tilhører tonearten. Bruk av disse tonene, ved siden av den pentatone skalaen som er innenfor tonearten, tilfører ekstra harmonisk spenning i soloen. (Boling, 1993, s.100-102)

I virkeligheten er ikke side-slipping låst til den pentatone skalaen som er “utenfor” hovedtonaliteten. Vanligvis transponerer solistene melodien eller et motiv som er innenfor tonearten en halv tone opp eller ned.

Slik side-slipping starter i takt 35. Den begynner med nesten samme motiv som avsluttet frasen i takt 34. Her ser vi at motivet er transponert en halvtone opp. Tonene i takt 35 og fram til fjerde slag i neste takt viser at motivet baserer seg på en E-dur akkord. På fjerde slag i takt 36 finnes det

en kromatisk nedgang fra g til f som er repetert i en sekvens fra tonen ass. Takt 37 slutter med targeting rundt tonen f som finnes i neste takt på første slag. Det rytmiske ved side-slippingen til nå består av åttendeler.



I takt 38 finnes det en kromatisk nedgang fra f til d og dette fortsettes med et motiv som kan analyseres enten som d-moll eller g-moll pentaton. Takt 39 begynner med tonene f og ess som tilhører hovedtonearten - men fra det andre slaget finner vi bruk av side-slipping igjen. Her brukte jeg fiss-moll pentaton. Nesten ingen av tonene fra denne skalaen tilhører hovedtonearten - unntaket er tonen ciss (septim i Eb7 og ters i Bb-7).

Takt 40 begynner med en kromatisk nedgang fra g til ess som bryter det pentatone mønsteret som var i forrige takt. Andre del av takt 40 består av Am7b5 pentaton (uten grunntone). Denne takten kan også analyseres på en alternativ måte. Det melodiske motivet som startet på andre slag (f-e-ess-g-d-c-f) er en transponert versjon av be-bop-licket i takt 20 (ess-d-dess-f-c-b-ess). Det som er forskjellig mellom de to er konteksten de er i. I takt 20 er dette mønsteret spilt innenfor akkordens toneart, samt med fortsettelse av denne frasen som baserer seg på Eb7 dominant be-bop skala. Licket fra takt 40 har funksjon som fortsettelse av side-slipping og står ved siden av pentatone skalaer og kromatikk.



I takt 41 kommer det en oppløsning av side-slippingen som startet i takt 35. Hovedtonearten kommer tilbake og melodien baserer seg igjen på Bb dorisk/Eb miksolydisk skala. Det rytmiske aspektet har også forandret seg. Hele linjen fra takt 35 til 40 består av åttendeler. I takt 41 fortsetter melodien i «half time» og bruker firedelsnoter (litt mer rytmisk variert i de to neste

taktene). Frasen slutter i takt 43.

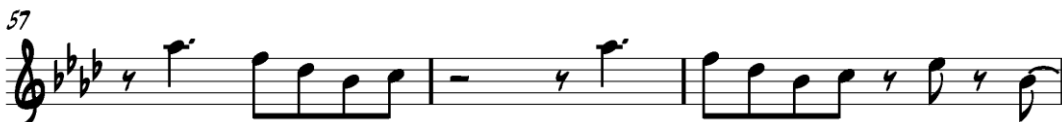


I takt 44 starter det en ny frase. Her kommer jeg tilbake til be-bop skala og be-bop licks. Den begynner med en Dbmaj9 akkord startet på stor septim og fortsetter med en f-moll treklang arpeggio. På det andre slaget i takt 45 begynner det en diatonisk nedgang fra Bb til dess som er bygd på Eb7 dominant be-bop skala (den inneholder ekstra kromatikk: mellom ess som er grunntone og dess som er septim finner vi gjennomgangstonen d).

Takt 46 består av be-bop lick som ble brukt tidligere i soloen (takt 20 og 40). Frasen slutter i takt 47 med et rytmisk motiv (firedelsnote og to åttendedeler) som også ble brukt som avslutningsmotiv tidligere i soloen (takt 10, 23 og 30).



Fra takt 51 til og med 53 finnes det en repetisjon av et motiv som baserer seg på tre toner: f-ass-b. Takt 54, 55 og begynnelsen av takt 56 er nesten helt nøyaktig kopi av takt 19-20. Det er bare en liten rytmisk variasjon i begynnelsen av disse frasene. Resten av takt 56 består av diatonisk oppgang av Bb-moll dorisk.



I takt 57 til og med takt 59 finnes det repetisjon av et motiv som baserer seg på Bb-moll dorisk.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled '60' and contains a melodic line in B-flat major (one flat) with a key signature of one flat. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff is labeled '63' and contains a melodic line in C major (no sharps or flats) with a key signature of no sharps or flats. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notation includes stems, beams, and accidentals (flats and naturals).

Takt 60

inneholder c-moll pentaton delt opp i store intervaller (kvarter og kvinter). I takt 61-62 finner vi igjen side-slipping som består av f-moll pentaton.

De to siste taktene av soloen består av Bb-moll dorisk skala spilt som åttedeler.

Oppsummering av solo spilt uten bruk av effektpedaler

Soloen uten effekter er en typisk jazz solo over en groove-basert vamp. Selv om låten baserer seg bare på to forskjellige akkorder (Bbm7 og Eb7) er de harmoniske virkemidlene i soloen ganske varierte. Den første skalaen som jeg må nevne er Eb7 dominant be-bop skala:



Den brukte jeg vanligvis i form av typiske be-bop licks som for eksempel:



Den andre skalaen som ble mye brukt var Eb7 lydisk:



Denne skalaen brukte jeg vanligvis som be-bop lick:



Andre type skalaer som jeg brukte mye i soloen er moll pentatone skalaer. Her er de pentatone skalaene som er diatoniske til Bb-moll dorisk skala (det vil si at på Bb-moll dorisk brukte jeg Bb-moll, f-moll og c-moll pentaton - altså slike pentatone skalaer som inneholder toner fra Bb-moll dorisk skala):



Pentatone skalaer brukte jeg også med den teknikken som heter side-slipping. Denne teknikken har jeg forklart i forbindelse med analysen, men jeg kan bare minne om at denne brukes til å spille “utenfor” hovedtonearten for å skape ekstra harmonisk spenning i soloen. Her for eksempel brukte jeg fiss-moll pentaton over akkorden Bbm7:



Andre harmoniske teknikker som man kan merke i soloen er bruk av kromatikk. Dette brukte jeg som targeting - spilling rundt spenningstoner:



Eller brukte jeg kromatikk som overgangslinjer mellom spenningstoner:



De rytmiske aspektene i soloen er ikke så veldig varierte. Den består hovedsakelig av linjer som baserer seg på åttendeler – ut over dette brukte jeg synkoperte rytmer for å skape variasjon:



Avslutning av frasene bestod vanligvis av firedelsnote og to åttendeler slik som i dette eksempelet:



Analyse av min solo spilt med bruk av wah-wah og vreng

Etter å ha spilt inn en solo uten bruk av effektpedaler, spilte jeg inn en improvisasjon på samme akkompagnement med bruk av wah-wah- og vreng-pedaler. Jeg bestemte meg for å bruke samme akkompagnement som på soloen uten bruk av effektpedaler - for å kunne se mer tydelig hvor store forskjeller det kan bli i improvisasjonsprosessen hvis man forandrer på bare ett element; i dette tilfellet var det fiolin-soundet som ble forandret. Jeg har bevisst valgt å benytte meg wah-wah- og vreng-pedal for å oppnå det soundet som ligner på elgitar - for nettopp å kunne se om det kom til å inspirere min musikalske fantasi til å spille linjer som kunne være inspirert av sound og teknikk fra elgitar.

The musical score is written in treble clef, B-flat major (two flats), and 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a glissando (GLISS.) and a wah-wah effect. The second staff starts at measure 4 and continues with a sequence of notes, including a wah-wah effect. The third staff starts at measure 9 and continues with a sequence of notes, including a wah-wah effect. The fourth staff starts at measure 12 and continues with a sequence of notes, including a wah-wah effect.

Soloen startes med stor glissando som går opp og ned etterpå. Etterpå, fram til takt 15 skjer det ikke mye innenfor det melodiske og harmoniske - men det rytmiske er ganske variert og inneholder synkopering. Her brukte jeg bare tre forskjellige toner (ass, Bb, dess) fra Bb-moll pentaton. Denne lange frasen er et godt eksempel på hvordan bruk av wah-wah kan påvirke

spillestilen. Kombinasjonen mellom synkoperte rytmer og bruk av pedalen (vekselvis åpning og lukking av pedalen) ga effekt av “snakking” og gjorde det mulig å spille interessant i et ganske langt strekk - uten å ta i bruk komplisert harmonikk og virtuose linjer.



Neste frase begynner i takt 17 (siste takten i første runde) med en stigende Bb-moll pentaton spilt som åttendeler som starter etter første slaget med tonen ass (septim). Denne takten fungerer som opptakt til neste frase. Oppgangen slutter på en lang dess (ters) og fortsetter med melodi fortsatt basert på Bb-moll pentaton.



I takt 22 er Bb-moll pentaton skala fortsatt i bruk, men i den neste takten byttet jeg til f-moll pentaton skala. Samme pentaton skala brukes i neste takt. Det er bare den siste tonen som ikke hører til f-moll pentaton skala. Tonen er dess og har ters-funksjon i Bbm7 og septim-funksjon i Eb7 akkord. I neste takt finnes bare denne tonen spilt som åttendeler – og dette gi inntrykk av at solisten har kommet tilbake til hovedtonearten.



I de neste fem takter finnes det synkoperte rytmer spilt bare på tonen dess (frasen slutter med et

lite melodisk motiv basert på en del av Bb-moll pentaton (ess, dess, b).

Her er det samme prinsippet som var i begynnelsen av soloen. Bruk av fraser som er bygd bare på en tone, spilt med synkoperte rytmer skaper mulighet til å “snakke” med wah-wah.

The image shows four staves of musical notation in Bb minor (three flats). The first staff starts at measure 33 and contains six measures of music. The second staff starts at measure 37 and contains six measures. The third staff starts at measure 41 and contains six measures. The fourth staff starts at measure 46 and contains six measures, ending with a double bar line. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings: 'MOLTO VIBRATO' above the staff at measure 46 and 'GLISS.' above a note at measure 48. The key signature is Bb minor, and the time signature is 4/4.

Neste frase starter i siste takten av denne runden (takt 33) og har opptakt funksjon.

Den nye runden er et godt eksempel på hvordan wah-wah bruk kan forrike spilling. Hele runden baseres bare på tonen dess, men bruk av wah-wah sammen med synkoperte rytmer gjør det mulig og spille interessant bare på en tone, enda i seksten takter. I tillegg brukte jeg en spesiell fiolinteknikk. Her spilte jeg samme tone på to strenger samtidig på slik måte, at tonene er litt ustemte og dette fører til at lyden blir enda «tjukkere». Denne teknikken kommer egentlig fra rock gitarister.

Denne runden er delt opp i to jevne deler (åtte pluss åtte takter). I åttende takten av denne frasen spilte jeg tonen d som ikke finnes i både Bbm7 og Eb7. Dette kan man kalle for «side-slipping», og slik teknikk bruker man for å skape ekstra harmonisk spenning.

Nesten samme ting spilte jeg på slutten av denne runden. Men her brukte jeg forskjellige teknikker i tillegg: stor vibrato sammen med raske bevegelser av wah-wah, og til slutt en glissando som følger til tonen f (kvint i Bbm7).

50 LAID BACK

53 GLISS.

3

Neste frase er i stor grad inspirert av gitar licks. I dette tilfellet er det Jimi Hendrix som var min inspirasjon. Her er det repetisjon av tre toners motiv fra Bb-moll pentaton som er spilt i hurtig tempo. Repetisjonen slutter på lang tone, dess, som er septim i Eb7 akkord.

56 LAID BACK

63 GLISS. NO PITCH

67

Taktene fra 56 til og med 59 presenterer også typiske gitar “lick” som er trill i liten ters startet fra toppen spilt samtidig med glissando. Denne trillen starter mellom tonene ass og f, (septim og kvint i Bbm7) men etter hvert begynner den å skifte tone høyde og tempo, og den oppnår tonen g3 til slutt.

Denne frasen og hele soloen slutter først med lange, lyse toner (g3 og f3) spilt med stor vibrato, deretter med glissando uten bestemt tonehøyde brukt som en lydeffekt.

Solo spilt med wah-wah og vreng er veldig variert i det rytmiske. Det harmoniske spiller ikke så viktig rolle som det rytmiske. Bruk av wah-wah gjør rytmiske motiver spilt bare på en tone veldig interessant, og med riktig wah-wah bruk er det mulig å få en type lydeffekt som minner om tale. Dette her er ikke noe nytt. Gitarister har brukt wah-wah de siste 40 årene, men dette er ikke min eneste inspirasjon fra el-gitar spilling. Stor vibrato på alle lange toner, rytmisk sekvensering fra takt 53 til 54 samt med trill fra takt 56-59, har jeg tidligere hørt hos Jimi Hendrix.

Oppsummering av solo spilt med bruk av effektpedaler

Denne soloen kan man ikke kalle for den typiske jazz solo. Det harmoniske, rytmiske og melodiske er mer inspirert av rock og funk enn av jazz. Det harmoniske er ikke så veldig variert og består stort sett av Bb-moll pentaton og f-moll pentaton:



Mens det harmoniske er veldig enkelt, er det rytmiske ganske komplisert. Det finnes masse synkoperte rytmer som ble spilt bare på en tone i ganske lange perioder, med en spesiell bruk av wah-wah (“snakkende effekt“):



Andre ting utenom det harmoniske og det rytmiske som man burde legge merke til, er artikulasjon og fiolinteknikk jeg brukte i denne soloen.

Ifølge analysen var lang glissando en av de midlene jeg brukte i denne soloen veldig ofte. I tillegg til glissando kan man merke bruk av stor vibrato som ikke brukes på “klassisk” måte (som en del av sound) men som et uttrykksmiddel.

Sammenligning av soloene mine

Soloene som jeg har analysert i de forrige kapitlene er veldig forskjellige fra hverandre. Den første forskjellen som er lett å merke er selvfølgelig sound. I det første eksemplet kan man høre tydelig at det er fiolin som spiller solo, mens i det andre eksemplet hvor jeg brukte wah-wah og vreng pedaler er det ikke så tydelig at det er fiolin som spiller. Sound av wah-wah og vreng minner mer om elgitar enn fiolinsound.

I løpet av analyse fant jeg ut flere forskjeller mellom de to soloene. De forskjellene finnes både i det harmoniske, melodiske og rytmiske.

Det harmoniske i soloen uten effekter er ganske variert. Det består av diatoniske skalaer som tilsvarer akkordene (Bb-moll dorisk og Eb7 miksolydisk), be-bop skalaer (særlig Eb7 dominant be-bop skala som består av: ess, f, g, ass, b, c, dess, d, ess). Andre type skalaer som jeg brukte i soloen er pentaton skalaer. Disse brukte jeg både tonalt (spilt inne tonearten) og med side-slipping (teknikken som jeg har forklart i forrige kapittel).

Solo med effekter er ikke så harmonisk rik som solo uten effekter. Veldig ofte brukte jeg samme tone i løpet av mange takter. Ellers brukte jeg først og fremst diatonisk pentaton skalaer (Bb-moll pentaton og f-moll pentaton) som utgangspunkt til melodier.

I motsetning til harmonikken er det rytmiske veldig variert i denne soloen. Nesten halvparten av soloen består av synkoperte rytmiske motiver som er spilt på en tone. Det som er viktig å nevne er at disse rytmiske motivene har fast forbindelse med wah-wah bruk. Denne effekten brukte jeg for å få en lydeffekt som minner om menneskets tale.

Det rytmiske i soloen uten effekter er ikke så veldig variert. Det består stort sett av åttendedeler. Det finnes ikke synkoperte rytmer spilt på en tone som i soloen med effekter og de fleste frasene avslutter jeg på samme måte (det vil si en firedelsnote og to åttendedeler).

Andre ting som man kan merke seg er at jeg brukte flere forskjellige fiolinteknikker i forbindelse med den andre soloen. Jeg spilte for eksempel samme tone på to strenger samtidig - noe som gir effekt lignende til «chorus» effektpedalen. På denne soloen brukte jeg mer vibrato enn på solo uten effekter.

Konklusjon etter analysene og oppsummering av oppgaven

Målet mitt med denne oppgaven var å finne ut om bruk av effektpedaler kan påvirke improvisasjons stil i området av det harmoniske, melodiske, rytmiske og buemessig artikulasjonsteknikk. For å oppnå dette har jeg valgt å transkribere og analysere to helt forskjellige soloer av Jean Luc Ponty, som er pioner av moderne jazzfiolin. I tillegg har jeg selv spilt inn to forskjellige improvisasjoner, transkriberte og analyserte disse på samme måte som jeg gjorde med soloene til Jean Luc Ponty.

Etter analysering av både transkripsjonene til Jean Luc Ponty og mine egne improvisasjoner har jeg kommet frem til en veldig interessant konklusjon. Som jeg har nevnt i innledningen til denne oppgaven, enda før jeg begynte med forskningen, har jeg tenkt veldig mye på om benyttelse av effektpedaler faktisk kan påvirke spille måten til en jazzmusiker. Etter jeg har brukt pedalene i en liten stund, har jeg merket forandringer i spillestilen min, men jeg manglet et ordentlig bevis på det jeg bare kunne tro. Transkripsjonene og analysene ga meg mulighet til å få bedre svar på mitt spørsmål.

I løpet av min forskning viste det seg at det faktisk var ganske store forskjeller mellom improvisasjon i elektrisk og akustisk jazz, i området av elementer som harmonikk, melodikk, rytmikk og buemessig artikulasjonsteknikk.

Det var ganske interessant å sammenligne soloer til Ponty med mine egne improvisasjoner. Begge soloene uten effektpedaler var stort sett påvirket av be-bop stilen. Pontys improvisasjon i *Pent Up House* var en typisk be-bop solo, med benyttelse av typiske bop skalaer, licks, osv. Rytmikken besto stort sett av åttendels linjer med variasjoner av synkoperte rytmer og triol.

I min egen improvisasjon over Herbie Hancocks vamp fra *Chameleon* har jeg merket mange elementer som var veldig like med Pontys *Pent Up House* solo. Veldig mye av det harmoniske i soloen min baserte seg på be-bop skalaer, og det melodiske på be-bop licks, men i tillegg har jeg

ofte brukt pentatoniske skalaer og mer avanserte harmoniske teknikker som f.eks. «side-slipping»
Jeg tror at grunnen til at Ponty ikke brukte denne teknikken i sin solo var at han ikke kjente til denne teknikken i 1965, siden den fortsatt var i utvikling av modaljazz pionerer som f.eks. John Coltrane (en av de store inspirasjonene mine) og Freddie Hubbard.

Det rytmiske i begge soloene var nesten helt like og besto stort sett av åttendeler med små variasjoner (synkopering og triol).

Pontys solo i *Be Happy* og min egen improvisasjon med benyttelse av effektpedaler har også masse elementer som er veldig like. Det som man merker med en gang er det at det finnes ikke lengre be-bop innflytelse. Begge soloene er harmonisk sett ikke så veldig avanserte og baserer seg i stor grad bare på tonale pentatoniske skalaer. Begge virker som om de var inspirert av elgitar sound, (Ponty brukte «vreng» og «phaser» mens jeg brukte «vreng» og «wah-wah» pedaler) og det kan man høre i soloene gjennom bruk av elgitar inspirerte «licks». Benyttelse av elementer som lange glissandoer, glissando som er en adaptasjon av gitarteknikken «bending» er også felles for begge soloene. Det finnes også elementer som skiller disse to improvisasjonene fra hverandre. Det rytmiske i soloen til Jean Luc Ponty er veldig enkel og baserer seg stort sett på sekstendeler. I soloen min finnes det masse synkopering som var et resultat av benyttelse av «wah-wah» pedalen.

Oppsummering:

Soloene uten benyttelse av effektpedaler:

1. Det harmoniske:
 - be-bop skalaer (dominant be-bop skala, major be-bop skala)
 - Dominant b9 b13 skala
 - «side-slipping», (min egen improvisasjon)
 - blues skala (Ponty)
 - diatoniske pentetone skalaer

2. Det melodiske:

- be-bop «licks»
- blues «licks» (Ponty)
- linjer baserte på pentatoniske skalaer (jeg)

3. Det rytmiske

- stort sett åttendedeler
- lite bruk synkopering, trioler

4. Fiolinteknikk/Buemessig artikulasjonsteknikk:

- «ghost notes» som adaptasjon av teknikk fra be-bop blåseinstrumenter
- bruk av unison (Ponty)
- benyttelse av samme fingeretning samt skifting av venstrehånd posisjon (Ponty brukte det i forbindelse med melodisk sekvens)

Soloene med benyttelse av effektpedaler:

1. Det harmoniske:

- tonale pentatoniske skalaer
- blues skala

2. Det melodiske

- benyttelse av pentaton-baserte linjer
- bruk av melodiske sekvenser (Ponty)
- repetisjon av små motiver
- elgitar inspirerte linjer

3. Det rytmiske:

- veldig lite variert; stort sett sekstendeler (Ponty)
- veldig variert, synkopering med hensyn til benyttelse av wah-wah (min egen solo)

4. Fiolinteknikk/Buemessig artikulasjonsteknikk

- benyttelse av lange glissando
- benyttelse av kort glissando som adaptasjon fra gitarteknikken «bending»
- stor vibrato (min egen solo)
- benyttelse av «ustemte» unisonlinjer

I løpet av min forskningsprosess har jeg møtt på en del problemer. En av problemene var, at det var nesten umulig å finne ut av, i hvilket grad var det benyttelse av effektpedaler som inspirerte Jean Luc Ponty til å forandre sin spillestil. Jeg har valgt til å transkribere innspillinger som var spilt inn med ti års mellomrom. Det kunne være mange andre elementer som gjorde at stilen til Ponty ble forandret. Derfor har jeg bestemt meg å spille inn og transkribere to soloer på et og samme akkompagnement (en med akustisk fiolin, og en med elfiolin med benyttelse av effektpedaler). Da møtte jeg nye problemer. Jeg var nemlig ikke i stand til å vurdere i hvilken grad jeg var påvirket av tidligere forskning, og om jeg ubevisst har spilt disse soloene på en måte som kunne passe min tidligere hypotese.

I tillegg til disse problemene viste det seg at problemfeltet jeg har valgt var såpass bredt, at i løpet av forskningen måtte jeg begrense materialet. Det var også mange aspekter av problematikken jeg har valgt til denne forskningen, som ikke ble nevnt i denne oppgaven. Slike problemer som bruk av andre type effektpedaler enn wah-wah og vrengpedal, benyttelse av effektpedaler med akustisk fiolin, bevisst bruk av effekter med oppmerksomhet på nye sound muligheter osv. var vanskelig å få med i denne oppgaven, men alle disse problemområdene kan være et bra utgangspunkt til videre forskning.

PENT UP HOUSE

SONNY ROLLINS

♩=240

Am7 D7 GMA7 E7b9 Am7 D7 GMA7

8 DM7 G7 Cm7 F7 Am7

14 D7 GMA7 E7b9 Am7 3 D7

19 GMA7 E7b9 Am7 D7

23 GMA7 3 DM7 G7

27 Cm7 F7 Am7 3 3 3 D7

31 GMA7 E7b9 Am7 D7

35 GMA7 E7b9 Am7

38 D7 3 GMA7 3 DM7 3 3

42 G7 3 3 Cm7 3 3 3 F7 3 3 Am7

46 D7 GMA7 E7b9 Am7 3

50 D^7 $GMA\sharp^7$ $E^7\flat_9$ Am^7

54 D^7 $GMA\sharp^7$ Dm^7

58 G^7 Cm^7 E^7 Am^7

62 D^7 $GMA\sharp^7$ $E^7\flat_9$ Am^7

66 D^7 $GMA\sharp^7$ $E^7\flat_9$ Am^7 D^7

71 $GMA\sharp^7$ Dm^7 G^7

75 Cm^7 F^7 Am^7 D^7

79 $GMA\sharp^7$ $E^7\flat_9$ Am^7 D^7 $GMA\sharp^7$

84 $E^7\flat_9$ Am^7 D^7

87 $GMA\sharp^7$ Dm^7

90 G^7 Cm^7

92 **F7** **Am7** **D7** *LAI D BACK* **GMA7**

96 **E7b9** **Am7** **D7**

99 **GMA7** **E7b9** **Am7**

102 **D7** **GMA7** **D7**

106 **G7** **Cm7** **F7** **Am7**

110 **D7** **GMA7** **E7b9** **Am7**

114 **D7** **GMA7** **E7b9** **Am7**

118 **D7** **GMA7** **D7**

122 **G7** **Cm7** **F7** **Am7**

126 **D7** **GMA7** **E7b9** *GLISS.*

BE HAPPY

MAHAVISHNU ORCHESTRA

Gm⁷ VAMP **MCLAUGHIN AND PONTY**

3 **PONTY**

5 **SMILE**

7 **SMILE**

8 **SMILE** **GLISSANDO**

10

11

12

13 **GLISS.** **GLISS.**

15 **MCLAUGHIN AND PONTY**

18 **PONTY**

2

20

Musical staff 20: Treble clef, eighth-note melody with slurs and accidentals.

21

Musical staff 21: Treble clef, eighth-note melody with slurs and accidentals.

23

Musical staff 23: Treble clef, eighth-note melody with slurs and accidentals, ending with a triplet.

25

Musical staff 25: Treble clef, eighth-note melody with slurs and accidentals.

26

Musical staff 26: Treble clef, eighth-note melody with slurs and accidentals, ending with a triplet.

28

Musical staff 28: Treble clef, eighth-note melody with slurs and accidentals.

29

Musical staff 29: Treble clef, sixteenth-note tremolo.

30

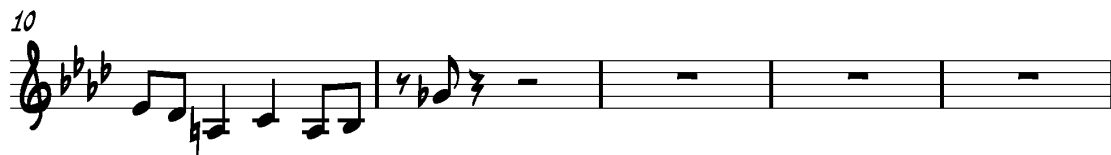
Musical staff 30: Treble clef, sixteenth-note tremolo transitioning to eighth-note melody.

31

Musical staff 31: Treble clef, eighth-note melody with slurs and accidentals, ending with a double bar line.

SOLO UTEN EFFEKTPEDALER

SEBASTIAN GRUCHOT



2

43

Musical staff 1: Treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measures 43-46. Measure 43: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 44: quarter rest, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5. Measure 45: eighth note G5, eighth note A5, eighth note B5, eighth note C6, eighth note B5, eighth note A5, eighth note G5. Measure 46: quarter note F5, quarter note E5, quarter note D5, quarter note C5 with a fermata above it.

47

Musical staff 2: Treble clef, key signature of three flats. Measures 47-51. Measure 47: quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 48: whole rest. Measure 49: quarter rest, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4. Measure 50: quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3. Measure 51: quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3.

52

Musical staff 3: Treble clef, key signature of three flats. Measures 52-55. Measure 52: quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Measure 53: quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3. Measure 54: quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3. Measure 55: quarter note B2, quarter note A2, quarter note G2, quarter note F2.

56

Musical staff 4: Treble clef, key signature of three flats. Measures 56-59. Measure 56: quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2. Measure 57: quarter note A2, quarter note G2, quarter note F2, quarter note E2. Measure 58: quarter note D2, quarter note C2, quarter note B1, quarter note A1. Measure 59: quarter note G1, quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1.

60

Musical staff 5: Treble clef, key signature of three flats. Measures 60-62. Measure 60: quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3. Measure 61: quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3. Measure 62: quarter note B2, quarter note A2, quarter note G2, quarter note F2.

63

Musical staff 6: Treble clef, key signature of three flats. Measures 63-65. Measure 63: quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2. Measure 64: quarter note A2, quarter note G2, quarter note F2, quarter note E2. Measure 65: quarter note D2, quarter note C2, quarter note B1, quarter note A1.

SOLO MED BRUK AV EFFEKTPEDALER

SEBASTIAN GRUCHOT



2

49

GLISS. LAID BACK

53

GLISS. LAID BACK

3

57

GLISS.

62

GLISS. GLISS. GLISS. GLISS. *

Referanser

Litteratur:

Baker, David. 1987. "How to play bebop vol. 1". Alfred Publishing. Van Nuys

Bergonzi, Jerry. 1994. "Inside improvisation series, vol. 2 «Pentatonics». Advance Music. Rottenburg

Boling, Mark. 1993. "The Jazz Theory Workbook". Advance Music. Rottenburg

Gunvaldsen, Erik. 1994. "Arrangering, Grunnleggende Teori". Basement Musikk as. Kristiansand

Keen, R.G. "The technology of Wah pedals". 1999. Publisert på følgende internettadresse:
http://www.geofex.com/Article_Folders/wahpedl/wahped.htm. Lasted ned 29.03.09

Keen, R.G. "A musical distortion primer". 2000. Publisert på følgende internettadresse:
<http://www.geofex.com/effxfaq/distn101.htm>. Lasted ned den 28.03.09

Lehman, Scott. "Effects Explained: Delay". 1996. Publisert på følgende internettadresse:
<http://www.harmony-central.com/Effects/Articles/Delay/>. Lasted ned 29.03.09

Lehman, Scott. "Effects Explained: Chorus". 1996. Publisert på følgende internettadresse:
<http://www.harmony-central.com/Effects/Articles/Chorus/>. Lasted ned 29.03.09

Lesinski, Jeanne M. "Jean-Luc Ponty Biography". 2004. Publisert på følgende internettadresse: <http://www.musicianguide.com/biographies/1608000720/Jean-Luc-Ponty.html>. Lastet ned 27.09.08.

Nagelhus, Lorents Aage. 2008 "Den store musikkordboka". Norsk musikkforlag. Oslo

Quénum, Thierry. "In conversation with Jean-Luc Ponty". 2008. Publisert på følgende internettadresse: <http://www.jazz.com/features-and-interviews/2008/9/6/in-conversation-with-jean-luc-ponty>. Lastet ned 03.02.09

Plamadeala, Mihai/ Diaconescu, Horia / Cora, Ioan. 2005. "Interview with Jean Luc Ponty." Publisert på følgende internettadresse: <http://www.muzicisifaze.com/interviu.php?id=4>. Lastet ned 25.09.08.

Innspillinger:

Jean-Luc Ponty & Stephane Grappelli, PolyGram Records, 835 320-2, 1988

Mahavishnu Orchestra, "Visions of the Emerald Beyond", Sony Music/Columbia, 467904 2, 1991