

En harmonisk studie i to ulike pentatonskalaer

Knut - Ingolf Brenna

Veileder

Michael Rauhut

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntestår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Universitetet i Agder, 2011
Fakultet for Kunstfag
Institutt for musikk - rytmisk musikk

Forord

Det har vært to verdifulle og lærerike år hvor jeg har studert et pentatonisk konsept. I den anledning vil jeg rette en stor takk til Universitetet i Agder ved rytmisk institutt for denne muligheten. En spesiell takk til Michael Rauhut for verdifull veiledning gjennom denne prosessen, samt Rolf Kristensen og Hallgrim Bratberg for inspirerende gitartimer og refleksjoner rundt emnet. Svein Rikard Mathisen for interessante diskusjoner. Jeg vil også rette en varm takk til medstudenter på universitetet. En stor takk til min kone Caroline som har vært en uvurderlig støtte gjennom hele prosessen samt mine to tvillingjenter Tora og Linnea.

Innholdsfortegnelse

1. INTRODUKSJON

1.1 Bakgrunn for valg av tema.....	5
1.2 Formål med oppgaven.....	6
1.3 Avgrensing.....	6
1.4 Problemstilling.....	7
1.5 Oppgavens videre struktur.....	9
1.6 Definerings av sentrale begreper.....	9

2. OM TEORIENE

2.1 Den "vanlige" pentaton skalaen.....	11
2.2 Am7 pentaton skala.....	14
2.3 Am7b5 pentaton skala.....	14
2.4 Annen forskning på området.....	15
2.5 Relevant litteratur.....	16

3. OM METODEN

3.1 Kvalitativ aksjonsforskning.....	18
3.2 Forskningsprosessen.....	19
3.3 Besifring.....	19
3.4 Harmonisering.....	20

4. CD VEDLEGGET

4.1 Spor 1 til og med spor 15.....	21
4.2 Spor 15, 16 og 17 den utøvende del av masterstudiet.....	21

5. RESULTATUTVIKLING

5.1 Harmoniseringsmodeller.....	22
5.2 Akkorder.....	32
5.3 Harmonisk analyse.....	34
5.3.1 Harmonisk substitusjon av Am7 pentaton.....	35
5.3.2 Harmonisk substitusjon av Am7b5 pentaton.....	37
5.4 Akkordstrukturer.....	39
5.5 Stemmeføring.....	43
5.6 Komponering.....	52
5.7 "When the water breaks".....	53
5.8 Pentatonisk harmoni, "I love You".....	55
5.9 Transkripsjon, "i love you".....	58

6. AVSLUTNING

6.1 Oppsummering.....	59
6.2 Konklusjon.....	61

7. APPENDIKS

7.1 Litteraturliste.....	63
7.2 Internettadresser/DVD.....	64
7.3 Vedlegg 1 Noter "When the water breaks".....	65
7.4 Vedlegg 2 stemmeføring Am7 pentaton tre- og firklanger.....	68
7.5 Vedlegg 3 stemmeføring, Am7b5 pentaton pentaton tre- og firklanger... 81	
7.6 Vedlegg 4 CD spor liste (CD plate bakerst i oppgaven).....	94

1. Introduksjon

1.1 Bakgrunn for valg av tema

De siste årene som student på Institutt for rytmisk musikk ved Universitetet i Agder har jeg interessert meg for ulike konsepter. Jeg synes det er fascinerende hvordan en kan belyse en tonalitet ved å ta i bruk ulike tilnæringsmetoder. Spesielt begeistret har jeg vært for konsepter som har en "signatur" og kan kjennes igjen. På bakgrunn av denne interessen har jeg forhørt meg med musikere om de har musikkstrategiske tilnæringsmetoder som de har dratt stor nytte av. Dette har ført til at jeg har fått øynene opp for litteratur som tar for seg ulike konsepter. I studietiden har jeg etterhvert opparbeidet meg en oversikt over konsepter som jeg synes er interessante. Med inspirasjon fra disse har jeg gjort meg opp noen tanker og ideer til videre forskning.

Som aktiv utøvende gitarist lar jeg meg fortsatt imponere av allsidigheten og brukervennligheten til pentaton skalaen. Dette har gjort meg nysgjerrig og lysten på videre forskning på hva man kan gjøre med de fem tonene skalaen består av. Eller hva som skjer om man forandrer på en av de fem tonene. Med begeistring for pentatonisk skala og ulike konsepter har jeg blitt inspirert til å forske og studere et pentatonisk konsept.

I denne masteroppgaven vil jeg belyse harmoniske muligheter i to pentatoniske skalaer ved å ta for meg tre- og firklanger. I tillegg vil jeg undersøke hvordan akkordene kan brukes selvstendig og med harmonisk substitusjon. Jeg vil belyse prosessen fra ide til resultat samt hvordan det har påvirket meg som gitarist og hva jeg har oppnådd ved å bruke denne metoden.

1.2 Formål med oppgaven

Med master oppgaven får jeg mulighet til å gå i detalj med forskningen på to pentatoniske skalaer. For mange gitarister så er pentaton skalaen den første man lærer. I mine 4 år som gitarlærer har jeg erfart at moll pentaton er den de fleste kan etter å ha spilt noen år. Det er flere årsaker til dette fenomenet, men jeg har merket meg at når en starter å jobbe med solospill er moll pentaton skalaen meget sentral i blues og sjangerne innen for rock som de fleste elevene jeg har undervist ønsker å lære.

Det finnes mye litteratur som tar for seg pentatonskalaen som et konsept. Det er derimot mer begrenset med litteratur om harmonisering av pentatonisk skala som er en stor del av min forskning i denne oppgaven.

Med masteroppgaven ønsker jeg å få en større oversikt over voicinger fra to ulike pentatonskalaer samt implementere disse i mitt spill og få en egen nisje innenfor dette konseptet. Med dette temaet har jeg tydelige harmoniske rammer å forholde meg til og jeg blir utfordret på hvordan jeg kan bruke de 5 tonene skalaen består av. Jeg har selv erfart at en alternativ metode kan hjelpe studenten til å se den samme teorien med en annen vinkling og deretter får en bedre forståelse av problemfeltet studenten jobber med.

Kunnskap om grunnleggende musikkteori, akkorder og skala ser jeg på som en stor fordel da denne viten er til stor hjelp i forståelsen av hvordan en slik metode kan brukes. Dette pentatoniske konseptet er tenkt som et kreativt tilskudd til det som finnes fra før.

1.3 Avgrensing

I den retningen jeg tar oppgaven har jeg vært nødt til å velge hvilke områder som skal være i fokus. Det har vært utfordrende da det er utrolig mye man kan gjøre med en skala. Det har til stadighet dukket opp nye ideer gjennom prosessen hvor jeg har måtte ta avgjørelser og fokusere på det oppgaven handler om. Jeg har valgt og ikke gå i dybden på det historiske aspektet til skalaene, men har en enkel presentasjon av

skalaenes opphav da begge bygger på folkemusikktradisjon, men fra ulike deler av verden.

Noteeksemplene er skrevet med gitarnotasjon¹. I oppgaven har jeg satt rammer for hvilke type akkordstrukturer jeg ønsker å benytte meg av. I harmonisering tar jeg for meg 5 treklanger og 5 firklanger. Disse akkordene vil bli kategorisert i ulike akkordstrukturer. Treklangene blir belyst i tett og spredt leie og firklangene i tett, dropp 2 og dropp 3. Jeg får totalt 90 ulike voicinger i hver pentatonskala når jeg i tillegg tar med omvendingene. Målet her blir ikke å huske alle, men å få noen favoritter og implementere disse i spillet. I akkordutviklingen har jeg etter flere forsøk kommet frem til en måte å harmonisere skalaene på. Dette kommer jeg tilbake til i *harmonisering av pentatonskala*.

Selv om jeg ser på ulike akkorder i en pentatonskala har jeg gjort den avgrensning at alle akkordene skal kunne benyttes i den tonale konteksten. Selv om det kan være en av voicingene som vil klinge bedre i en musikalsk kontekst skal teoretisk sett alle voicingene kunne benyttes uten at en får *avoidtoner*. Om jeg i tillegg skulle belyse harmonisk substitusjon med en treklang fra for eksempel Am pentaton skala vil jeg få mange flere muligheter som ikke har med selve pentaton skalaene å gjøre. Denne regelen holder fast på konseptet, da pentatonskalaen som helhet er vesentlig i denne oppgaven.

1.4 Problemstilling

"Playing well isn't a matter of knowing a lot of different things, it's knowing how to use a few things in a lot of different ways" (Peckham, Rick, 2004 *Jazz guitar technique: Modal voicings*. Berklee press) Jeg har således hatt dette utsagnet i tankene når jeg har jobbet med pentaton skalaene. Budskapet som ligger i Peckham sitt utsagn handler om å se nøye på hvilke muligheter som finnes i det man kan fra før for så og utnytte denne kunnskapen. Jeg har fundert mye på hva jeg kan gjøre med en pentaton skala. Hvordan kan jeg utnytte skalaen på andre måter?

¹ Gitarnotasjon blir notert en oktav lysere enn den klinger i natura

Det å lære seg noe skikkelig kan være krevende, men når en bygger videre på kunnskap en allerede har god innsikt i, har det vist seg å være en god måte å jobbe på for meg. Med enorme mengder av bøker, instruksjonsvideoer og informasjon på bibliotek og Internett er det lett å gå seg bort. For en ung og ivrig student er det fort gjort å hoppe fra det ene til det andre og det kan gå mye tid som en får lite igjen for. Som gitarlærer ser jeg viktigheten å være oppdatert på hva som finnes slik at læreren kan veilede studenten med alternative vinklinger. Dette kan være til hjelp for studentens forståelse og videre utvikling.

Med de mangfoldige mulighetene det er i pentatonskalaer har det dukket opp flere problemstillinger underveis. Jeg har blitt spesielt inspirert til å forske på hva jeg kan oppnå med harmonisering av pentaton skala. Andre problemstillinger som blant annet har dukket opp:

- Vil disse akkordene bli like allsidige som tonene i skalaen?
- Hvordan skal jeg harmonisere skalaen?
- Hva kan jeg bruke akkordene til?

Problemstillingen lyder som følger:

"Hvordan kan en belyse tre- og firklanger i to pentatonskalaer fra et gitaristisk perspektiv?

Hva kan en oppnå ved å bruke denne harmoniske tilnærmingen som et verktøy i komposisjon og harmonisk substitusjon?"

1.5 Oppgavens videre struktur

I neste avsnitt vil jeg definere ulike begreper. Deretter går jeg inn på del 2 som tar for seg teori og relevant litteratur. I tillegg til å se på historikk fra skalaene går jeg inn på noen teorier som omhandler pentaton skalaen fra et moll eller dur perspektiv. Jeg vil også belyse hva som finnes på forskningsområdet fra tidligere. I del 3 belyser jeg sentrale metoder som jeg har benyttet meg av i forskningsprosessen. Del 4 tar for seg hoveddelen som jeg kaller for resultatutviklingen. Her går jeg inn på den musikkteoretiske delen hvor jeg demonstrerer ulike teknikker som har vært sentrale i prosessen og hvordan jeg har kommet frem til resultatene. Avslutningsvis i denne delen tar jeg for meg hvordan jeg har benyttet meg av "verktøyet" i komposisjon og harmonisk substitusjon. I del 6 gir jeg en oversikt over hva som befinner seg på CD platen samt en kort beskrivelse av hensikten til CD sporene. Del 7 er avslutningen på oppgaven. Her reflekterer jeg rundt ulike oppdagelser med en oppsummering av oppgaven etterfulgt av en konklusjon hvor jeg tar opp problemstillingen og skriver om hva jeg har oppnådd ved å jobbe med emnet og tanker om videre forskning.

1.6 Definerings av begreper

Pentaton

Navnet pentaton skala kommer av ordet penta som er et gresk tallord og betyr fem (Müller, 2004, s. 40). En pentatonisk skala betegnes som en ikke-diatonisk skala da den har fem toner og ikke kan noteres som syv suksessive stamtoner (Müller, 2004, s.39)

Tonalitet

En samling av ulike toner hvor en tonika utgjør en særegen klang defineres som en type tonalitet.

Voicing

En voicing kan defineres med hvordan toner i akkorder plassert i forhold til hverandre.

Harmonisk substitusjon

Harmonisk substitusjon oppnåes ved å benytte en akkord over en annen akkord.

Avoidnotes

Kan også bli kalt parentestoner. Disse er diatoniske skalatoner som ikke egner seg sammen med akkordtonene, kun som gjennomgangstoner.

Stemmeføring

Jeg siterer en definisjon fra boken musikalske strukturer av Müller (2004)

"Stemmeføring er en betegnelse for forløbet af hver enkelt stemme i en flerstemmig sats, samt den enkelte stemmes forhold til de andre stemmer. Begrebet rummer dermed både en linær (melodisk) og en harmonisk dimensjon" (Müller, 2004)

Slik som Müller (2004) forklarer i sin definisjon benytter en seg av denne teknikken ved å gå til nærmeste akkordtone i en *harmonisk dimensjon*.

Trinnanalyse

En slik analyse benytter vanligvis romertall for å definere hvilke skalatrinn akkorden ligger på. På denne måten kan en observere hvordan en akkordprogresjon arter seg uavhengig av tonearten.

Modi

Modi er et begrep på C dur skalaens 7 ulike omvendinger også kjent som kirketoneartene eller de modale skalaene. Disse 7 omvendingene har en særegen klang på grunn av den enkeltes intervallstruktur med blanding av hele og halve trinn.

Derivativ og parallell strategi

I en skalasammenheng handler en derivativ strategi om å kun bruke "hovedskalaene"². Som for eksempel dur skalaen, melodisk moll, harmonisk moll, pentatonskalaen etc. Med denne tilnærmingen må en vite hvilket forhold akkorden har til "hovedskalaen". Som et eksempel på derivativ tilnærming kan en benytte C dur skala over en G7 akkord som får miksolydisk skala. G miksolydisk er C dur skalaens femte modi derfor vil C dur skala ha nøyaktig de samme tonene som en G miksolydisk skala. En parallell strategi vil være å bruke de omvendinger fra "hovedskalaene" som hører til akkorden. Med denne tilnærmingen går en direkte på akkordskalaen slik at en miksolydisk skala spilles som en dur skala med et lavt syvende trinn (Goodrick, (1987, s. 62).

2. Teoriene

Jeg har valgt å studere to ulike pentaton skalaer med fokus på hvordan de kan benyttes harmonisk i tre- og firklanger. I denne prosessen blir det viktig med teoretisk analyse for å kartlegge hvordan en kan utnytte akkordene. I tillegg undersøker jeg hva som er gjort tidligere. Som utgangspunkt bruker jeg moll pentaton skalaen som jeg har god kjennskap til fra tidligere. Ved og forandre på en tone i moll pentaton skalaen så vil jeg få en ny type pentaton skala og andre harmoniske muligheter. Med denne enkle modifikasjonen av skalaen vil jeg kunne utnytte en god del forkunnskap fra moll pentaton skalaen. Da sitter jeg igjen med 2 ulike pentaton skalaer som skiller hverandre med kun en tone. Skalaene vil systematisk gå igjennom de samme prosessene i analysering og harmonisering. Teorien bak dette har en sammenheng med utsagnet til Peckham som handler om maksimal utnyttelse av tidligere lært kunnskap.

2.1 Den "vanlige" pentaton skalaen

Pentaton skalaen har preget folkemusikk fra hele verden og er kanskje den skalaen med størst global utbredelse (Müller, 2004 s. 40). Derfor finnes det også mange forskjellige navn på denne skalaen. Spesielt vil jeg trekke frem Kina da musikktradisjonen i dette

² "Hovedskalaen" er skalaens første modi, den opprinnelige skalaen.

landet regnes for å være den eldste musikknasjonen i verden. Denne tusen år gamle tradisjonen holdes fortsatt ved like den dag i dag (Brunsvik, 2000, s.322). Instrumentet Chin er et av de eldste instrumentene. Noen mener det ble brukt i Kina 2700 f. Kr. Chin er stemt i dur pentaton skalaen med følgende toner: c, d, e, g, a, c, d (Hjorthaug, 2002, s.100). Instrumentet har syv strenger, men to av tonene gjentar seg slik at det blir kun 5 forskjellige toner. Fra gammelt av så var melodien det sentrale i musikken, og harmonikken var av mindre betydning (Brunsvik, 2000, s.322). Denne pentaton skalaen blir sett på som en dur skala med følgende intervallstruktur:

Stor sekund - stor sekund - liten ters - stor sekund - liten ters. Med et noteeksempel ser C dur pentaton skala slik ut:



Denne pentaton skalaen har ingen halvtonetrinn og kategoriseres som en *anhemitonic*³ pentatonskala. Skalaen har vist seg å være et kraftig og allsidig verktøy i både klassisk og rytmisk musikk. På grunn av pentaton skalaens intervall struktur har den en særegen klang som kan være lett gjenkjennelig.

"The black key scale" har den også blitt beskrevet som da de sorte tangentene på et piano utgjør pentatonskalaen. Denne skalaen har også sine fem modi, men i vestlig musikktradisjon har det hovedsakelig vært to modi som er mest utbredt, disse er dur og moll varianten eller første og femte omvendning om en ser på den fra en dur pentaton. Day-O' Connel har en teori om hvorfor dur pentaton har blitt sett på som den "vanlige" pentatonskalaen. I boken *Pentatonicism from the eighteenth century to Debussy* (Day-o' Connell, Jeremy 2007) har han en omfattende beskrivelse om en økende bruk av pentaton skalaen i vesteuropeisk kunstmusikk på 1900 tallet. Day-o' Connell skriver at han ikke har gjort noen funn med moll pentaton skala frem til sent på 1900-tallet (Day-o' Connell, 2007, s.5). Med dette spekulerer han om at det muligens er derfor dur

³ The Oxford Companion to Music. "anhemitonic scale" [online] Tilgjengelig fra: <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t114.e293>

Ed. Alison Latham. Oxford University Press, 2002. Oxford Reference Online. Oxford University Press. Agder University. [Lastet ned 11April 2011]

pentatonskalaen kan ha blitt sett på som den "vanlige" pentatonskalaen i vesteuropeisk kunstmusikk. I Amerikansk pop/rock er pentatonskalaen i hovedsak influert av afroamerikanere hvor skalaene får en moll form som er dur skalaens femte modi (Day-o' Connell, 2007, s. 183). På bakgrunn av disse to teoriene ser det ut som musikalsk innflytelse er avgjørende om en ser på skalaen som en dur- eller moll pentaton skala. Det viser seg også blant dagens musikere at det er individuelt om en ser på pentaton skalaen som en dur eller moll skala. Willmott understreker dur pentaton skala som en "country" type skala og moll pentaton som en "blues" eller "Rock" type skala (Willmott, 1994, s.179).

I de fire bøkene som jeg lister opp om pentatoniske metoder i en jazz sammenheng, viser det seg at det er individuelt om forfatteren har en dur eller moll tilnærming av skalaen.

Pentatonic khancepts (Khan, 2002) - moll pentaton

Vol. 2 Pentatonics (Bergonzi, 1994) - moll pentaton

Pentatonic Scales for Jazz improvisation (Ricker, 1976) - dur pentaton

Mel bay's complete book of harmony theory & voicing (Willmott, 1994) - dur pentaton

Pentatonskalaen har fem modi da den består av fem toner. Dette viser Ricker til i boken *Pentatonic Scales for Jazz improvisation* (Ricker, 1976, s. 2.) Det betyr at skalaen har fem ulike omvendinger på samme måte som dur skalaen har sine syv modi som kalles kirketoneartene eller modale skalaer.

Undertegnede har i mange år benyttet moll pentaton som en derivativ tilnærming, men ble etterhvert mer observant på derivativ og parallell tilnærming. Det viser at en kan dra stor nytte av å jobbe med den parallelle tankegangen ved å implementere dur pentatonskala som en annen "hovedskala". Det er fordeler og ulemper med begge disse tilnærmingene, derfor synes jeg det er viktig å bli kjent med begge vinklingene. I denne master oppgaven er en derivativ tilnærming i fokus, da jeg skriver om et konsept som tar for seg harmoniske muligheter ut i fra skalaens grunnstilling.

2.2 Am7 Pentaton

Videre i oppgaven bruker jeg betegnelsen moll 7 pentaton som forkortes som m7. I lys av konseptet identifiserer jeg m7 pentaton skala som "hovedskalaen". Dette navnet kommer av at jeg knytter skalaen til en moll 7 akkord. Med noter ser skalaen slik ut:



2.3 Am7b5 Pentaton

I denne skalaen er E senket til en Eb som forandrer intervallstrukturen i skalaen på to plasser. Som følge av dette får skalaen en Am7b5 klang. Med noter ser den slik ut:



Denne skalaen oppdaget jeg for første gang i Jerry Bergonzi sin bok, *vol.2 pentatonics* (Bergonzi, 1994). Siden skalaen har et halvtone trinn beskrives som en *hemitonic*⁴ skala.

Ut i fra boken til Bergonzi (1994) så det ut til at skalaen var en konstruert skala. Men det viste seg at Japan benyttet seg av ulike *hemitonic* pentaton skalaer. Dette ledet meg videre til det Japanske strenginstrumentet Koto som blant annet har en stemming som kalles *Kiki Joshi*⁵. Denne stemmingen består av tonene fra Am7b5 pentaton, men den har som oftest D som grunntone. Dette utgjør tredje om vending av Am7b5 pentaon som får en D7sus4 b9 tonalitet.

⁴ Grove Music Online. Oxford Music Online. "Hemitonic." [online] Tilgjengelig fra: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52809> [Lastet ned 11 Apr. 2011]

⁵ (Robertson, Scott (2005) *Koto no Koto* Lastet ned 06.02.2011, fra <http://www.kotonokoto.org/tuning.html>)

2.4 Annen forskning på området

Som jeg nevnte innledningsvis finnes det skrevet mye om bruk av pentaton skalaen. Men rene metodiske bøker som tar for seg harmonisering av pentatoniske skalaer har jeg ikke funnet. Etter at jeg selv startet med eksperimenteringen av harmoni med pentatoniske skalaer har jeg undersøkt mange kilder på Internett og biblioteket. Det mest omfattende funnet som har fellestrekk med det jeg skriver, fant jeg på hjemmesiden til Bob Russel⁶.

Russel er gitarist og underviser på *The University of North Carolina*. Han harmoniserer pentaton skalaen i tre- og firklanger. Russel tar også for seg harmonisk substitusjon av pentaton skalaen. Dette var oppsiktsvekkende da det er i tråd med det jeg selv skriver om. Etter denne oppdagelsen sendte jeg han en mail hvor jeg spurte om hvordan han hadde kommet på å harmonisere skalaen. Russel svarte følgende:

"I started exploring pentatonic harmony as a result of having listened to Miles Davis recordings from the 1980s such as 'Decoy', also from seeing Miles' bands live a couple of times. A sound they used a lot at that time was the sound of harmonized pentatonic scales coupled with independent motion in the bass. It took me quite a while to figure out what they were doing. I already knew about the concept of the 'harmonized scale', having applied it to typical (heptatonic) scales such as major, melodic minor, etc. I finally realized that Miles was doing the same thing, only with pentatonic scales. Like you, I've never seen anything written about pentatonic harmony in a book anywhere, which surprises me. Then again, it only seemed obvious to me once I figured it out. I've found it to be a very useful concept, especially when comping on more modern music or on so-called 'modal' 'tunes' Bob Russel 23.okt 2010

Det var interessant at Russel har harmonisert pentaton skalaen med inspirasjon fra Miles Davis på 80-tallet. Men heller ikke Russel har funnet litteratur om harmonisering av pentatonisk skala.

⁶ Russel, Bob. Lasted ned 12.12.2010 fra <http://www.bobrussellguitar.com>

Etter regelmessig søk fant jeg en bok av Bret Willmott som tar for seg kvartvoicinger fra pentaton skalaen (Willmott, 1994).

Willmott (1994) har forfattet boken *Mel bay's complete book of harmony theory & voicing*. Denne boken har et eget kapittel på 5 sider hvor han viser hvordan han har harmonisert pentaton skalaen for å lage fem kvartvoicinger i firklanger (Willmott, 1994, s. 179). Disse fem firklangene har han definert som ulike kvartvoicinger med samme grunntone. Han viser eksempler der han belyser harmonisk substitusjon av kvartvoicingen i II - V - I progresjoner.

Den danske boken *musikalske strukturer* har et avsnitt hvor Müller viser en metode å harmonisere pentatonskalaen på (Müller, 2004, s. 103).

De tre kildene belyser harmonisering i pentatonskalene med den samme harmoniseringsmetoden. En grundig beskrivelse av harmonisering kommer jeg tilbake til i *Harmoniseringsmodellene* som jeg tar for meg i del 4. Resultatutviklingen.

2.5 Relevant litteratur

Min innfallsvinkel til harmonisering med pentaton skalaen var i første omgang en ide jeg fikk etter å ha jobbet med boken *Vol. 2 Pentatonics* av Jerry Bergonzi (Bergonzi, 1994). Han er en anerkjent saksofonist og boken er den andre i en serie av bøker som heter *inside improvisation*. Det er en metodebok hvor Bergonzi demonstrerer hvordan en kan benytte seg av ulike pentaton skalaer som et melodisk verktøy i improvisasjon. Han går grundig til verks med hvordan skalaen kan brukes på ulike akkorder med lyd eksempler og "play-alongs"⁷ slik at en kan øve med akkompagnement. I tillegg viser han til metoder for innøving av skalaene. Denne boken har jeg selv dratt nytte av og i stor grad inspirert meg til å skrive denne masteroppgaven. Som et resultat av konseptet boken legger frem, ble det vekket en interesse for hva en kan gjøre med akkordene man får fra ulike harmoniserte pentatonskalaer. Etter en lang prosess med forskjellige måter å harmonisere pentaton skalaen på falt til slutt akkordene på plass. Det var også en prosess å definere akkordene da noen av de kan tolkes på ulike måter. Jeg tok mine

⁷ "play-alongs" bakgrunnsmusikk på CD med formål at studenten kan øve med akkompagnement.

definisjoner med til musikkveiledere, og vi diskuterte besifring rundt forskjellige akkorder. Omsider kom jeg frem til besifring som jeg synes definerte noen av de mer utradisjonelle akkordene. Da akkordene var definerte fikk jeg ideen om prøve og benytte et system for å bli bedre kjent med omvendningene av akkordene. Det er et kjent problemfelt for gitarister at omvendinger av ulike akkorder på gitar er utfordrende om en ikke har fokusert mye på dette. Som Rolf Kristensens skriver i forordet fra boken sin *Voicing* (2006)

"Gjennom mange år's arbeid med gitarstudenter på konservatorienivå har jeg oppdaget områder der studenten 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. Nettopp det at gitaren er et utfordrende instrument å få oversikt over, tror jeg også er med på å gjøre det interessant å jobbe med voicinger skalaer og licks i ulike posisjoner. Samtidig gir dette også store muligheter for klangvariasjoner. Men selv gitarister som har brukt mye tid på å utforske akkorder og å orientere seg på gripebrettet kan mangle grunnleggende oversikt, og ha mye å vinne på systematisk arbeid med dette stoffet" (Kristensen, 2006, s. 7).

Rolf Kristensen startet som gitarlærer på rytmisk institutt for musikk på Universitetet i Agder i 1988 og har lang erfaring med elever på konservatorienivå.

For å utnytte akkordene fra pentatonskalene trenger jeg en god oversikt. Inspirert fra boken *The Almanac of Guitar Voice-Leading* (Goodrick, 2001) har jeg benyttet meg av et stemmeføringsystem som jeg har plassert akkordene i. Med dette systemet tar jeg for

meg omvendingene av alle treklangene, firklangene og de ulike akkordstrukturene som brukes i oppgaven. Systemet er omfattende og forklares i del 5. under *5.5 stemmeføring*.

3. Om metodene

3.1 Kvalitativ aksjonforskning

Temaet i master oppgaven springer ut i fra en kumulativ forskningsvirksomhet og jeg bruker meg selv som forskningsobjekt ved å være deltagende i prosessen (Dalland, 1999, s. 81). I en slik kontekst blir jeg "*det instrumentet som fanger opp data*" (Dalland, 1999, s. 86) I analysedelen og den teoretiske delen får jeg mange opplysninger med to undersøkelseenheter som jeg går i dybden av. Jeg har i stor grad utforsket mye på egenhånd med læring-via-utførings prinsippet fra John Dewey, learning-by-doing. Denne type forskning jeg nå har oppsummert kan defineres som en kvalitativ aksjonsforskningsmetode. I prosessen har aksjonforskningens sykliske vesen vist seg å utvikle temaet jeg skriver om betraktelig. I tillegg har aksjonforskningens fire faser hatt en viktig rolle i avgrensning og utvikling av problemstillingen.

De fire fasene er en syklus som jeg til stadighet har repetert med loggskrivning. Etterhvert som syklusen regelmessig har blitt gjentatt over tid har oppgavens innhold forandret seg. Selve temaet har også utviklet seg gjennom aksjonforskningens sykluser og som følge av dette har oppgavens fokus blitt mer og mer presist enn det var i starten.

Aksjonforskningens fire faser⁸:

1. Planlegging av utførelsen
2. Handling i henhold til planen
3. Observasjon av effektene
4. Refleksjon over effektene

⁸ Fra "Aksjonsforskning" av Harald Jørgensen og Knut Tønsberg. Forelesningsnotat utdelt høsten 2000.

3.2 Forskningsprosessen

Utviklingen av selve handlingsplanen utviklet seg gradvis. I starten av studiet hadde jeg mange tanker om masteremnet og var i gang med å avgrense hva oppgaven skulle inneholde. Tidlig i denne prosessen hadde jeg flere runder i uken hvor jeg var igjennom de fire fasene i aksjonforskningen. Den første perioden hadde dette en god effekt på å avgrense, samt forme og konkretisere temaet i problemstillingen. Ved å vurdere ulike fremgangsmåter fikk jeg etterhvert en oversikt på hvordan jeg ønsket å iverksette utførelsen. Selv om den endelige problemstillingen ikke var klar på dette stadiet var temaet i oppgaven satt, slik at jeg kunne begynne med forskningen.

Ettersom planlegging av utførelsen er blitt reflektert over vurderes nye elementer om hoveddelen av oppgaven. Flere sykluser med store mengder informasjon skal observeres og utforskes, hyppigheten i antall ganger aksjonsforskningens syklus avtok noe. På dette stadiet var observasjon og refleksjon av den musikkteoretiske biten i fokus. Spesielt i harmoniseringen. Resultatene jeg fikk førte til at jeg måtte gå tilbake å vurdere noe i handlingsplanen som følge av refleksjon over effektene. Med dette kom jeg frem til nye resultater som jeg kunne jobbe videre med.

Som følge av resultater i forskningen kom jeg til et nytt stadium i prosessen. Her ble utforskning på instrumentet sentralt. Jeg demonstrerte funn for to musikalske veiledere, Rolf Kristensen og Hallgrim Bratberg. Dette gikk hovedsakelig på harmonisk substitusjon, ulike voicinger og komposisjoner. Her fikk jeg tilbakemeldinger som gav nye utfordringer og ideer. Igjen ble "Planlegging av utførelsen", "Handling i henhold til planen", "Observasjon av effektene" og "Refleksjon over effektene" en viktig syklus i forskningsprosessen.

3.3 Besifring

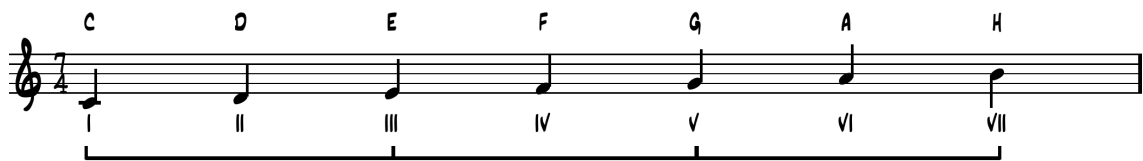
Jeg har valgt å benytte meg av besifring for å definere akkordene som jeg har kommet frem til i denne oppgaven. Denne metoden benytter seg ikke av notesystemer, men består av symboler. Symbolene definerer de fleste akkorder med grunnleggende

prinsipper hvor en bokstav ofte er etterfulgt av ulike symboler blant annet tall, fortegn, parentes, komma og skråstrek. Besifring kan benyttes på treklanger, firklanger og større akkorder.

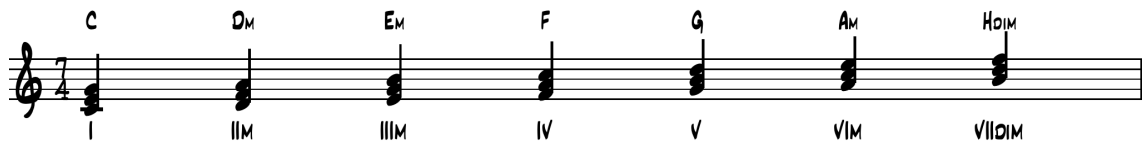
Tonen mellom A og C defineres på ulik vis. I denne oppgaven benytter jeg meg av B som er av amerikansk opprinnelse, men den blir også kalt en H fra tysk opprinnelse. (Müller, 2004, s.76). En utgreiing om hvordan noen av akkordene er navngitt i denne oppgaven belyser jeg i 4.2 *akkorder*.

3.4 Harmonisering

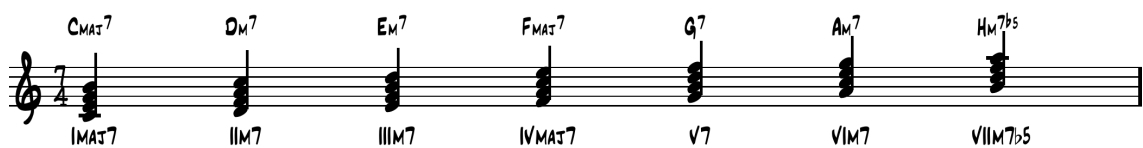
En metode som er sentral i resultatutviklingen er harmonisering. Alle typer skalaer kan på et vis harmoniseres. Den mest vanlige metoden i vesteuropeisk tradisjon er å bruke ters-struktur. I eksempelet under indikerer romertallene hvilke trinn de forskjellige tonene har. Markeringene under romertallene peker ut fire toner som brukes til å harmonisere førstetrinn til en treklang eller firklanger med de fire markeringene under romertallene.



I neste figur demonstrerer jeg den tradisjonelle måten å harmonisere en dur skala på. Her er skalaen harmonisert i treklanger. Med besifring over og romertall som indikerer trinnene under.



I dette eksempelet er C dur skalaen harmonisert i firklanger.



I 5.1 *harmoniseringsmodellene* viser jeg hvordan jeg har eksperimentert med harmonisering av pentaton skalaer.

4. CD Vedlegget

4.1 Spor 1 til og med spor 15

Da jeg forsker på et harmonisk konsept hvor komposisjon og harmonisk substitusjon er sentralt synes jeg lytteeksempler bidrar til å gi en bedre fremstilling av resultatene. Spor 1 til og med spor 14 er produsert og spilt inn av undertegnede. Disse går jeg inn på i *5.3.1 Harmonisk substitusjon av Am7 pentaton* og *5.3.2 Harmonisk substitusjon av Am7b5 pentaton*. Spor 15 "When the water breaks" inngår som lytteeksempel i tillegg til den utøvende delen av masteroppaven.

4.2 Spor 15, 16 og 17 den utøvende del av masterstudiet

CD spor 15 "When the water breaks" er komponert av undertegnede og ble gjort opptak av på en øvelse. Noe miksing er gjort, men som produsent, lydteknikker og gitarist ønsket jeg og bevare samspeillet slik det ble til på øvelsen. Vi spilte inn komposisjonen 3-4 ganger og ble enige å kun benytte en av gjennomkjøringene. Med denne komposisjonen viser jeg hvordan konseptet er benyttet som et verktøy i komposisjon. Her medvirker: Per Erik Olsen på bass, Kristian Tybakken på trommer og Knut Ingolf Brenna på gitar. En analyse av denne komposisjonen er å finne i under *5.7 "When the water breaks"*.

CD spor 16 "Blomst av fred og glede" en fransk folkemelodi med tekst av Evind Skeie som SalmeKlang har gjort et eget arrangement av i mars 2009. Arrangementet ble til midt i masterstudiet, jeg har valgt å ha med dette sporet da gitarens rolle i stor grad er inspirert av spredte treklanger som følge av masterstudiet. Innspillingen er på "SalmeKlang" sin debut CD som ble spilt inn i studio til Sandenmedia, mikset av Roal Råsberg og gitt ut i 2010.

CD spor 17 "Jeg råde vil alle" er en folketone fra Romsdal. Mads Andreas Ingebritsön Rö og Einar Skaaten har skrevet tekst til. Også dette er et eget arrangement av "SalmeKlang" som ble til våren 2009. Gitarens rolle på dette CD sporet er også preget

av ulike tre- og firklanger fra studiet. Det kommer best frem midt i folketonen da undertegnede benytter harmonisk improvisasjon blant annet fra m7 pentaton skala i en egen del. Konsertopptaket er gjort av Rolf Augland.

"SalmeKlang" består av: Mari Klinge på vokal, Per Erik Olsen på bass, Jo Martin Nordbø på trommer og Knut Ingolf Brenna på gitar.

5. Resultatutvikling

5.1 Harmonisering

Akkordene blir et resultat som følge av harmoniseringen, derfor er det viktig med en harmoniseringsmodell som kan passe til konseptet jeg skriver om. Jeg ønsker å finne en modell hvor akkordene kan defineres med besifring i firklanger og treklanger som etter vesteuropeisk rytmisk musikktradisjon. Jeg håper også at modellen kan fungere som en mal i harmonisering av ulike pentatonskalaer slik at det kan bli en sammenheng med hvordan akkordene er bygd opp fra de ulike pentatonskalaene.

Introduksjon av harmoniseringsmodellene

Jeg tar for meg 5 ulike harmoniseringer. Før hver modell har jeg en skriftlig forklaring om observasjoner som gjøres, og en konklusjon som tar for seg egenskapene til hver modell. Deretter vises harmoniseringens forløp med et skjema, noter og besifring. Skjemaene leses horisontalt og bokstavene i de første kolonnene med grå farge er tonene fra Am7 pentaton skala som er listet opp to ganger etter hverandre. På denne måten er det oversiktlig å se hvordan de ulike akkordene er harmonisert. Neste kolonne er "**akkord**", her vises navnene på de ulike akkordene som blir til. "**Omvending**" viser om akkordene er i grunnstilling, 1. omvending, 2. omvending eller 3. omvending. "**Trinnanalyse**" belyser akkordenes trinn i skalaen.

1. Harmoniseringsmodell

I denne modellen har jeg harmonisert tonene på annen hvert trinn i skalaen. Jeg synes dette var den mest logiske måten å gjøre harmoniseringen på da den ligner på den samme metoden som brukes med heptatone skalaer. I en periode var jeg i grunn fornøyd med denne modellen som er identisk med de jeg har sett tidligere i Willmott sin bok: Mel Bay's Complete Book Of Harmony, Theory & Voicing (Willmott, 1994, s. 179). Musikalske strukturer (Müller, 2004, s. 103). Bob Russel sin hjemmeside (Russel, Bob. Lastet ned 12.12.2010 fra <http://www.bobrussellguitar.com>)

Treklangene er i tett leie og blir definerbare som ulike treklanger i forskjellige omvendinger.

Firklangene blir til drop 2 voicinger med denne modellen og alle akkordene kan defineres med besifring.

Konklusjon: Trinnanalysen viser at det første trinnet som firklang er en D7 sus4 akkord. Jeg ønsker å assosiere akkorden på første trinn med A moll pentaton skala, derfor ser jeg helst at første trinn er en type Am akkord. Selv om D7 sus4 kan med harmonisk substitusjon fungere som en Am11 akkord, synes jeg det blir noe ulogisk å ha D7 sus4 som første trinn. Drop 2 voicinger er meget brukervennlige for gitarister, men jeg ønsker allikevel og ha et utgangspunkt hvor akkordene er i tett leie for så å konstruere drop 2 og drop 3 voicinger. Derfor utforsker jeg videre for å se om det er mulig å finne en mer passende harmonisering.

1. Harmoniseringsmodell (treklanger)															
A	C	D	E	G	A	C	D	E	G	A			Akkord	Omvending	Trinnanalyse
A		D		G								→	D sus4	2. omv.	I
	C		E		A							→	Am	1. omv.	III ^m
		D		G		C						→	G sus4	2. omv.	IV sus4
			E		A		D					→	A sus4	2. omv.	V sus4
				G		C		E				→	C	2. omv.	bVII

1. Harmoniseringsmodell (firklinger)															
A	C	D	E	G	A	C	D	E	G	A			Akkord	Omvending	Trinnanalyse
A		D		G		C						→	D7 sus4	2. omv.	I
	C		E		A		D					→	Am add11	1. omv.	III ^m add11
		D		G		C		E				→	C add9	2. omv.	IV add9
			E		A		D		G			→	A7 sus4	2. omv.	V7 sus4
				G		C		E		A		→	Am7	3. omv.	bVII7 m7

2. Harmoniseringsmodell

I denne modellen benytter jeg meg av de tre og fire første tonene som er i skalaen.

Treklangene vil som følge av strukturen i harmoniseringen bli udefinerte da jeg hovedsakelig forholder meg til dur, moll, sus4, forminsket, forstørret eller b5 treklang.

Firklangene er i tett leie med definerte akkorder og ulike omvendinger.

Konklusjon: Selv om denne modellen har en type Am akkord som første trinn i firklangene blir den ufullstendig i systemet da ingen av treklangene kan defineres.

2. Harmoniseringsmodell (treklanger)															
A	C	D	E	G	A	C	D	E	G	A			Akkord	Omvending	Trinnanalyse
A	C	D										→	undefinert	undefinert	I
	C	D	E									→	undefinert	undefinert	III
		D	E	G								→	undefinert	undefinert	IV
			E	G	A							→	undefinert	undefinert	V
				G	A	C						→	undefinert	undefinert	bVII

2. Harmoniseringsmodell (treklanger)												
UDEFINERT												
UDEFINERT												
UDEFINERT												
UDEFINERT												
UDEFINERT												

I bIII IV V bVII

2. Harmoniseringsmodell (firklanger)															
A	C	D	E	G	A	C	D	E	G	A			Akkord	Omvending	Trinnanalyse
A	C	D	E									→	Am add11	Gr.	Im add11
	C	D	E	G								→	C add9	Gr.	III add9
		D	E	G	A							→	A7 sus4	1. omv.	IV7 sus4
			E	G	A	C						→	Am7	2. omv.	Vm7
				G	A	C	D					→	D7 sus4	1. omv.	bVII7 sus4

2. Harmoniseringsmodell (firklanger)												
Am ^{ADD11}												
C ^{ADD9}												
A7 ^{SUS4}												
Am7												
D7 ^{SUS4}												

Im^{ADD11} bIII^{ADD9} IV7^{SUS4} Vm7 bVII7^{SUS4}

3. Harmoniseringsmodell

Her gjør jeg et forsøk på en blanding av de to første modellene. Strukturen i denne harmoniseringen blir å hoppe over den andre tonen i skalaen.

Treklangene resulterer i harmonier som kan defineres. En annen observasjon er at alle treklangene bortsett fra Am blir til i grunnstilling.

Firklangene i denne modellen er i tett leie og alle akkordene kan defineres med besifring.

Konklusjon: Alle akkordene er fullstendige og kan defineres. Akkordstrukturen er i tett leie, men jeg synes det blir noe uoversiktlig med en A7 sus4 akkord som første trinn. Dette førte til at jeg ønsket å se på andre modeller.

3. Harmoniseringsmodell (treklanger)														
A	C	D	E	G	A	C	D	E	G	A		Akkord	Omvending	Trinnanalyse
A		D	E								→	A sus4	Gr.	I sus4
	C		E	G							→	C	Gr.	III
		D		G	A						→	D sus4	Gr.	IV sus4
			E		A	C					→	Am	2. omv.	Vm
				G		C	D				→	G sus4	Gr.	bVII sus4

Asus ⁴	C	Dsus ⁴	Am	Gsus ⁴
Isus ⁴	bIII	IVsus ⁴	Vm	bVIIIsus ⁴

3. Harmoniseringsmodell (firklinger)															
A	C	D	E	G	A	C	D	E	G	A			Akkord	Omvending	Trinnanalyse
A		D	E	G								→	A7sus 4	Gr.	I7 sus4
	C		E	G	A							→	Am7	1. omv.	III m7
		D		G	A	C						→	D7 sus4	Gr.	IV7 sus4
			E		A	C	D					→	Am add11	3. omv.	V m add11
				G		C	D	E				→	C add9	3. omv.	bVII add9

4. Harmoniseringsmodell

I denne modellen ser jeg på varianten som er en blanding av de to første modellene.

Treklangene er identiske med modell to.

Firklangene får de samme akkordene som den første harmoniseringsmodellen, men jeg merker meg at firklangene har en tett akkordstruktur i forhold til første modell som nevnt er i drop 2.

Konklusjon: Denne modellen blir for lite anvendelig når ingen av treklangene kan defineres. Som jeg konkluderte med i den første modellen er D7sus4 heller ikke en akkord jeg ønsker og ha som første trinn.

4. Harmoniseringsmodell (treklanger)															
A	C	D	E	G	A	C	D	E	G	A			Akkord	Omvending	Trinnanalyse
A	C	D										→	undefinert	undefinert	I
	C	D	E									→	undefinert	undefinert	III
		D	E	G								→	undefinert	undefinert	IV
			E	G	A							→	undefinert	undefinert	V
				G	A	C						→	undefinert	undefinert	bVII

4. Harmoniseringsmodell (treklanger)															
UDEFINERT			UDEFINERT				UDEFINERT			UDEFINERT			UDEFINERT		
I			bIII				IV			V			bVII		

4. Harmoniseringsmodell (firklinger)															
A	C	D	E	G	A	C	D	E	G	A			Akkord	Omvending	Trinnanalyse
A	C	D		G								→	D7 sus4	2. omv.	I7 sus4
	C	D	E		A							→	Am add11	1. omv.	III ^m add11
		D	E	G		C						→	C add9	1. omv.	IV add9
			E	G	A		D					→	A7 sus4	2. omv.	V7 sus4
				G	A	C		E				→	Am7	3. omv.	bVII ^m 7

4. Harmoniseringsmodell (firklinger)															
D7sus4			Amadd11				Cadd9			A7sus4			Am7		
I7sus4			bIII ^m add11				IVadd9			IV7sus4			bVII ^m 7		

5. Harmoniseringsmodell

I denne modellen prøver jeg en ny variasjon. Harmoniseringsstrukturen ligner noe på modell 2. Forskjellen er at jeg hopper over den tredje tonen.

Treklangene er i tett leie, alle kan defineres med besifring og jeg merker meg at første trinn starter med Am i grunnstilling.

Firklangene i denne modellen har Am7 i grunnstilling som første trinn. Ut i fra denne harmoniseringsmodellen er akkordene også i tett leie som jeg syntes er et godt utgangspunkt for videre konstruksjon av de andre akkordstrukturene.

Konklusjon: Jeg mener Am7 som første trinn er logisk og kan assosieres med Am pentatonskala på samme måte som Cmaj7 kan assosieres med C durskalaen. Jeg har kommet frem til at denne harmoniseringsmodellen er den mest anvendelige som jeg også ønsker å benytte med Am7b5 pentatonskala.

5. Harmoniseringsmodell (treklanger)															
A	C	D	E	G	A	C	D	E	G	A			Akkord	Omvending	Trinnanalyse
A	C		E									→	Am	Gr.	Im
	C	D		G								→	G sus4	1. omv.	III sus4
		D	E		A							→	A sus4	1. omv.	IV sus4
			E	G		C						→	C	1. omv.	V
				G	A		D					→	D sus4	1. omv.	bVII sus4

Am Gsus⁴ Asus⁴ C Dsus⁴

Im bIIIsus⁴ IVsus⁴ V bVIIsus⁴

5. Harmoniseringsmodell (firklinger)															
A	C	D	E	G	A	C	D	E	G	A			Akkord	Omvending	Trinnanalyse
A	C		E	G								→	Am7	Gr.	I ^m 7
	C	D		G	A							→	D7 sus4	3. omv.	bIII7 sus4
		D	E		A	C						→	Am add11	2. omv.	IV ^m add11
			E	G		C	D					→	C add9	2. omv.	V add9
				G	A		D	E				→	A7 sus4	3. omv.	bVII7 sus4

Am7b5 pentaton

Videre vil jeg se om den femte harmoniseringsmodellen også kan belyse akkorder fra Am7b5 pentatonskala på en like god måte. Ved å sette denne skalaen i harmoniseringsmodell fem får jeg følgende resultater.

Treklangene får en A dim i grunnstilling med tett leie som første trinn. Treklangene på de 4 andre trinnene er også i tett leie.

Firklangene har akkorder i tett leie samt en Am7b5 akkord i grunnstilling som første trinn.

Konklusjon: Første trinns akkordene er i tråd med sin skala på en logisk måte da en A dim treklang er de tre første tonene i en Am7b5 akkord. Jeg ser at akkordstrukturene fra denne skalaen har en klar sammenheng med akkordstrukturene fra Am pentaton skala i den 5. modellen. Dette er åpenbart fordi skalaene er harmonisert med samme type modell.

5. Harmoniseringsmodell (treklanger)														
A	C	D	E _b	G	A	C	D	E _b	G	A		Akkord	Omvending	Trinnanalyse
A	C		E _b									→ Adim	Gr.	I dim
	C	D		G								→ G sus4	1. omv.	III sus4
		D	E _b		A							→ A susb5	1. omv.	IV susb5
			E _b	G		C						→ Cm	1. omv.	bVm
				G	A		D					→ D sus4	1. omv.	bVII sus4

I dim	bIII sus4	IV susb5	bVm	bVII sus4

5. Harmoniseringsmodell (firklanger)														
A	C	D	E _b	G	A	C	D	E _b	G	A		Akkord	Omvending	Trinnanalyse
A	C		E _b	G								→ Am7b5	Gr.	I m7 b5
	C	D		G	A							→ D7 sus4	3. omv.	bIII7 sus4
		D	E _b		A	C						→ Adim add11	2. omv.	IV dim add11
			E _b	G		C	D					→ Cm add9	2. omv.	bVm add9
				G	A		D	E _b				→ Ebmaj7b5	1. omv.	bVII7 sus4

I m7b5	bIII7 sus4	IV dim add11	bVm add9	bVII7 sus4

Sammendrag av harmoniseringen

Den femte harmoniseringsmodellen har blitt malen for akkordene i denne oppgaven da den har definerbare akkorder i grunnstilling hvor første trinnakkorden representerer skalaen på en best mulig måte. En interessant oppdagelse fra de fem ulike harmoniseringsmodellene er at firklangerne blir de samme akkordene i alle fem modellene. Dette gjelder for begge skalaene. Med denne observasjonen opplever jeg at

firklangene er enklere å navngi med besifring. Treklangene derimot har tre toner som må defineres som en type treklang. Dette ble et problem modell to og fire.

5.2 Akkorder

Etter harmoniseringen har jeg fem ulike treklanger og fem ulike firklanger fra hver pentaton skala. Som jeg skrev om i avgrensingen så tar jeg for meg noen utvalgte akkordstrukturer: Tette, spredte, drop 2 og drop 3. Punktvis demonstrerer jeg fremgangsmåten som er benyttet til å konstruere de ulike voicingene. Jeg bruker skjemaer med noter og besifring i tillegg til forklaringer av de ulike eksemplene. Men aller først vil jeg gi en utgreiing om hvordan jeg har navngitt akkordene.

Tre- og firklanger fra Am7 pentaton og Am7b5 pentaton skala.

Noen av akkordene er mer selvsagte i besifring enn andre. I noen tilfeller har jeg navngitt noen mer utradisjonelle akkorder som jeg gir en forklaring på. Med besifring som metode har jeg navngitt akkordene etter hva undertegnede synes ble mest logisk. Videre lister jeg opp akkordene.

Akkord: Cm add9

Toner: C, Eb, G og D

Forklaring: Her har jeg en C moll treklang med en D som kan være enten 2 eller 9.

I dette tilfellet foretrekker jeg å se på D som en 9'er da jeg forbinder 2 med en type sus akkord. Siden sus akkorder suspenderer tersen i en akkord, synes jeg add9 blir et mer naturlig valg på denne akkorden som har en liten ters.

Akkord: C add9

Toner: C, E, G, og D

Forklaring: Tonene utgjør en C dur treklang med tonen D i tillegg. Her kan jeg også definere akkorden som en C add2, men jeg har valgt C add9 av samme årsak som den ovennevnte akkorden.

Akkord: Am add11

Toner: A, C, E og D

Forklaring: Tonene utgjør en Am treklang med tonen D i tillegg. Jeg ser på akkorden som en Am med en 11'er som er lagt til, derav beskrivelsen Am add11. Am add4 var også et alternativ, men da 4'er blir brukt med sus akkorder syntes jeg add11 er mer naturlig valg. Som nevnt suspenderer sus akkorder tersen i en akkord som ikke er tilfelle i denne harmonien. Derfor ønsker jeg å kalle akkorden Am add11.

Akkord: A dim add11

Toner: A, C, Eb og D

Forklaring: Tonene utgjør en A dim treklang hvor tonen D er lagt til. D er fjerde eller det ellefte trinnet til A derfor kaller jeg den add11. Jeg kunne også bruke add4, men av samme årsak som Am add11 akkorden synes jeg det blir det mest logisk å besifre akkorden som en A dim add11.

Akkord: A sus 4 b5

Toner: A, Eb, og D

Forklaring: Denne akkorden ser jeg på som en sus4 med forminsket kvint. En akkord som har b5 har ikke tonen 5 i tillegg (wilmott,1994, s.20). Derfor ser jeg denne akkorden som en A sus 4 med forminsket 5.

Akkord: G sus 4

Toner: G, C og D

Forklaring: Det er verdt å nevne at tonene C, D og G også kan defineres som en C sus2 akkord, men da en C sus2 er det samme som en G sus4 akkord i 1.omvending synes jeg det blir enklere å se akkorden som en sus4 akkord med ulike omvendinger. Dette gjelder også for de andre sus 4 akkordene.

5.3 Harmonisk analyse

Med en analyse av Am7 pentaton skala og Am7b5 pentaton skala kan jeg belyse harmonisk substitusjon ved å vise en oversikt over hvilke akkorder den kan brukes over. I analysen bruker jeg tall 1 til 7 med kun b som fortegn til å definere hver tone. Med denne analysemetoden vil den kromatiske skalaen se slik ut: 1 b2 2 b3 3 4 b5 5 b6 6 b7 7. Jeg opplever en slik analyse som mer oversiktlig, men i en besifringssituasjon bruker jeg "#" fortegn og "b" fortegn. Med transponering av pentaton skalaens fem toner i stigende kromatisk retning går jeg systematisk igjennom de 12 muligheter som er i den kromatiske skalaen. Med et skjema demonstrerer jeg hvilke spenningstoner de ulike skalaene lager over en grunntone. Trinn 1 er A i disse eksemplene. Tabellen leses horisontalt og har 4 kolonner: "Nr." → "Pentaton skala" → "Trinn" → "Spenningstoner".

I den første analysen har jeg uthevet nr. 1, 3, 4, 5, 8, 10, og 12. Disse syv utvalgte kjennetegner tonaliteter som finnes i omvendingene fra durskalaens og melodisk moll. Nr. 2, 6, 7, 9 og 11 er også av interesse, men jeg opplever disse som mer eksperimentelle da de ikke har tonaliteter som er innenfor dur skalaens eller melodisk moll sine omvendinger som jeg begrenser denne analysen til. Men jeg mener det absolutt er mulig å dra nytte av disse i ulike sammenhenger.

Lytteeksemplene er små harmoniske improvisasjoner hvor jeg spiller tre- og firklanger for å demonstrere tonalitetene til de som er uthevet. I de ulike eksemplene spilles grunntonen A med el-bass, i tillegg legger jeg akkorden med piano.

5.3.1 Harmonisk substitusjon av Am 7 pentaton

Nr.	Pentaton skala	Trinn						Spennings-toner
		1	b3	4	5	b7	→	
1.	Am7 pentaton / A	1	b3	4	5	b7	→	1, b3, 5, b7, 11
2.	Bbm7 pentaton / A	b2	3	b5	b6	7	→	3, #5, 7, b9, #11
3.	Bm7 pentaton / A	2	4	5	6	1	→	1, 4, 5, 6, 9
4.	Cm7 pentaton / A	b3	b5	b6	b7	b2	→	b5, #5, b7, b9, #9
5.	Dbm7 pentaton / A	3	5	6	7	2	→	3, 5, 7, 9, 13
6.	Dm7 pentaton / A	4	b6	b7	1	b3	→	1, b7, #9, 11, b13
7.	Ebm7 pentaton / A	b5	6	7	b2	3	→	3, 6, 7, b9, #11,
8.	Em7 pentaton / A	5	b7	1	2	4	→	1, 4, 5, b7, 9
9.	Fm7 pentaton / A	b6	7	b2	b3	b5	→	b3, b5, b6, 7, b9
10.	Gbm7 pentaton / A	6	1	2	3	5	→	1, 3, 5, 6, 9
11.	Gm7 pentaton / A	b7	b2	b3	4	b6	→	b6, b7, b9, #9, 11
12.	Abm7 pentaton / A	7	2	3	b5	6	→	3, 7, 9, #11, 13

Lytteeksempler:

Am7 pentaton over A som grunntone utgjør en Am7 add 11 akkord. Disse fem tonene finnes også i følgende skaler: Dorisk, Dorisk b9, Frygisk og Eolisk.

Nr. 1. Piano legger en Am7 (11) akkord **CD spor - 1**

Bm7 pentaton over A som grunntone utgjør en Asus4 (6,9) akkord. Disse fem tonene finnes også i følgende skaler: Ionisk, Dorisk, Miksolydisk og Melodisk moll.

Nr. 3 Piano legger en Asus4 (6, 9) akkord **CD spor - 2**

Cm7 pentaton over A som grunntone utgjør en A7b5 (#5, b9, #9) akkord. Disse fem tonene finnes også i følgende skalaer: Lokrisk og Superlokrisk (også kalt Alterert skala).

Nr. 4 Piano legger en A7 (#5, b9, #9) akkord **CD spor - 3**

Dbm7 pentaton over A som grunntone utgjør en Amaj13 akkord. Disse fem tonene finnes også i følgende skalaer: Ionisk og Lydisk skala.

Nr. 5 Piano legger en Amaj7 (9, 13) akkord **CD spor - 4**

Em7 pentaton over A som grunntone utgjør en A7sus4 add9 akkord. Disse fem tonene finnes også i følgende skalaer: Dorisk, Miksolydisk, Eolisk og Miksolydisk b13.

Nr. 8 Piano legger en A7sus4 (9) akkord **CD spor - 5**

Gbm7 pentaton over A som grunntone utgjør en A (6,9) akkord. Disse fem tonene finnes også i følgende skalaer: Ionisk, Lydisk, Miksolydisk og Lydisk b7.

Nr. 10 Piano legger en A (6, 9) akkord **CD spor - 6**

Abm7 pentaton over A som grunntone utgjør en Amaj7 #11 (13) akkord. Disse fem tonene finnes også i følgende skalaer: Lydisk og Lydisk #5

Nr. 12 Piano legger en Amaj7 (#11, 13) akkord **CD spor - 7**

Med samme grunnlag som analysen av Am7 pentaton trekker jeg frem de aktuelle tonalitene fra Am7b5 pentaton som er Nr. 1, 3, 5, 7, 8, 10, og 11.

5.3.2 Harmonisk substitusjon av Am7b5 pentaton

Nr.	Pentaton skala	Trinn						Spennings-toner
		1	b3	4	b5	b7	→	
1.	Am7b5 Pentaton / A	1	b3	4	b5	b7	→	1, b3, 4, b5, b7
2.	Bbm7b5 Pentaton / A	b2	3	b5	5	7	→	3, 5, 7, b9, #11
3.	Bm7b5 Pentaton / A	2	4	5	b6	1	→	1, 4, 5, 9, b13
4.	Cm7b5 Pentaton/ A	b3	b5	b6	6	b2	→	b5, #5, b9, #9, 13
5.	Dbm7b5 Pentaton / A	3	5	6	b7	2	→	3, 5, b7, 9, 13
6.	Dm7b5 Pentaton / A	4	b6	b7	7	b3	→	#5, b7, 7, #9, 11
7.	Ebm7b5 Pentaton/ A	b5	6	7	1	3	→	1, 3, 6, 7, #11
8.	Em7b5 Pentaton/ A	5	b7	1	b2	4	→	1, 4, 5, b7, b9
9.	Fm7b5 Pentaton / A	b6	7	b2	2	b5	→	b5, b6, 7, b9, 9
10.	Gbm7b5 Pentaton / A	6	1	2	b3	5	→	1, b3, 5, 9, 13
11.	Gm7b5 Pentaton / A	b7	b2	b3	3	b6	→	3, #5, b7, b9, #9
12.	Abm7b5 Pentaton / A	7	2	3	4	6	→	3, 6, 7, 9, 11

Lytteeksempler:

Am7b5 pentaton over A som grunntone utgjør en Am7b5 (11) akkord. Disse fem tonene finnes også i følgende skalaer: Lokrisk og Lokrisk #2.

Nr. 1 Piano legger en Am7b5 (11) akkord

CD spor - 8

Bm7b5 pentaton fra 2 trinn utgjør en Asus4 (9, b13) akkord. Disse fem tonene finnes også i følgende skalaer: Eolisk og Miksolydisk b13

Nr. 3 Piano legger en Asus4 (9, b13) akkord

CD spor - 9

Dbm7b5 pentaton over A som grunntone utgjør en A7 (9,13) akkord.

Disse fem tonene finnes også i følgende skalaer: Miksolydisk og Miksolydisk b13.

Nr. 5 Piano legger en A7 (9,13) akkord

CD spor - 10

Ebm7b5 pentaton over A som grunntone utgjør en Amaj7 (#11) akkord.

Disse fem tonene finnes også i følgende skalaer: Lydisk og Lydisk #5

Nr. 7 Piano legger en Amaj7 (#11) akkord CD spor - 11

Em7b5 pentaton over A som grunntone utgjør en A7sus4 (b9) akkord.

Disse fem tonene finnes også i følgende skalaer: Frygisk og Dorisk b9.

Nr. 8 Piano legger en A7sus4 (b9) akkord CD spor - 12

Gbm7b5 pentaton over A som grunntone utgjør en Am (9,13) akkord.

Disse fem tonene finnes også i følgende skalaer: Dorisk og Melodisk moll

Nr. 10 Piano legger en Am (9,13) akkord CD spor - 13

Gm7b5 pentaton over A som grunntone utgjør en A7#5 (b9, #9) akkord.

Disse fem tonene finnes også i følgende skalaer: Superlokrisk også kalt Alterert skala.

Nr. 11 Piano legger en A7#5 (b9, #9) akkord CD spor - 14

Oppsummering

Med disse analysene har jeg kartlagt harmonisk substitusjon med to ulike pentatonskalaer i de mulighetene som den kromatiskeskalaen har. Jeg utdyper 7 muligheter fra hver skala. I tillegg til å vise hvilke akkord lytteeksemplene utgjør har jeg også listet opp heptatone skalaer som har de fem tonene de utvalgte pentatonskalaene utgjør. Som nevnt tidligere fjerner jeg ikke noen bestemte toner av skalaen for å tilpasse den en bestemt akkord. Alle tonene fra den gitte pentatonskalaen skal kunne brukes på akkorden som den representerer. På denne måten kan jeg i teorien benytte meg av alle de ulike voicingene fra den utvalgte pentaton skalaen.

5.4 Akkordstrukturer

I denne delen vil jeg demonstrere hvordan jeg kom frem til de ulike akkordstrukturene som jeg har med i oppgaven. Denne delen har mange detaljer. Derfor benytter jeg meg av skjemaer, noter og forklaringer slik at det kan fremstilles så oversiktlig som mulig. I de første skjemaene belyser jeg treklanger i tett og spredt leie samt deres omvendinger. Fra det 4. skjemaet viser jeg firklanger i tett, drop 2, drop 3 samt deres omvendinger.

Akkordstrukturer fra Am7 pentaton og Am7b5 pentaton skala

I skjema 1 fremstiller jeg akkordene slik de blir til ut i fra den femte harmoniseringsmodellen. Akkordstrukturen her er i tett leie.

1. Skjema - Am pentaton	
1.a tette treklanger	
1.b tette firklanger	
1. Skjema - Am7b5 pentaton	
1.c tette treklanger	
1.d tette firklanger	

I skjema 2 er akkordene i tett leie, og jeg organiserer akkordene etter omvendingene. Som skjemaet viser så starter hver takt med akkorden i grunnstilling deretter 1. omvendning, 2. omvendning og 3. omvendning i firklanger. De neste skjemaene vil resten av akkordstrukturene organiseres etter omvendingene på samme måte.

2. Skjema - Am pentaton	
2.a tette treklanger	
2.b tette firklanger	
2. Skjema - Am7b5 pentaton	
2.c tette treklanger	
2.d tette firklanger	

I skjema 3 viser jeg kun treklangerne i spredt leie. Denne strukturen får jeg ved å transponere den midterste tonen en oktav opp fra alle de 3 omvendingene.

3. Skjema - Am pentaton

3.a spredte treklanger

Musical notation for 3.a spredte treklanger. The notation is in 3/4 time and consists of five measures. The chords are Am, Gsus⁴, Asus⁴, C, and Dsus⁴. Each chord is shown in its ground position (GR.) and its first (1. omv.) and second (2. omv.) inversions. The notes are spread across the staff.

3. Skjema - Am7b5 pentaton

3.b spredte treklanger

Musical notation for 3.b spredte treklanger. The notation is in 3/4 time and consists of five measures. The chords are Adim, Gsus⁴, Asus⁴_{b5}, Cm, and Dsus⁴. Each chord is shown in its ground position (GR.) and its first (1. omv.) and second (2. omv.) inversions. The notes are spread across the staff.

I skjema 4 har firklangerne også fått en ny akkordstruktur. Disse kalles drop 2. For og danne denne akkordstrukturen senkes nest øverste tone en oktav med akkorden i grunnstilling. Som eksempel vil en Am7 akkord i grunnstilling bli til en drop 2. voicing i 2. om vending, da den får tonen E som dypeste tone. Derfor organiserer jeg om vendingene en gang til slik at om vendingene blir rangert likt som de andre eksemplene.

4. Skjema - Am pentaton

4.a drop 2 firklanger

Musical notation for 4.a drop 2 chords. The notation shows five chords: Am⁷, D⁷sus⁴, Am^{add11}, C^{add9}, and A⁷sus⁴. Each chord is shown in its first, second, and third inversions. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (Bb).

4. Skjema - Am7b5 pentaton

4.b drop 2 firklanger

Musical notation for 4.b drop 2 chords. The notation shows five chords: Am^{7b5}, D⁷sus⁴, A^{dim}add¹¹, C^{add9}, and E^bΔ^{7b5}. Each chord is shown in its first, second, and third inversions. The notation is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb).

I skjema 5 viser jeg drop 3 voicing som også er konstruert fra en akkord i grunnstilling med tett leie. I en drop 3 voicing senker jeg den tredje av de øverste tonene en oktav. Som eksempel så senker jeg tonen C i en Am⁷ akkord en oktav dypere og jeg får en drop 3 voicing. Dette resulterer i en Am⁷ akkord i 1. om vending. Derfor har jeg også i dette skjemaet organisert om vendingene på nytt fra grunnstilling til 3. om vending.

5. Skjema - Am pentaton

5.a drop 3 firklanger

Musical notation for 5.a drop 3 chords. The notation shows five chords: Am⁷, D⁷sus⁴, Am^{add11}, C^{add9}, and A⁷sus⁴. Each chord is shown in its first, second, and third inversions. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (Bb).

5. Skjema - Am7b5 pentaton

5.b drop 3 firklanger

Musical notation for 5.b drop 3 chords. The notation shows five chords: Am^{7b5}, D⁷sus⁴, A^{dim}add¹¹, C^{add9}, and E^bΔ^{7b5}. Each chord is shown in its first, second, and third inversions. The notation is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb).

Oppsummering av akkordene

Jeg har nå begrunnet hvordan jeg har navngitt noen akkorder med besifring. I tillegg har jeg belyst hvordan fremgangsmåten har vært i konstrueringen av de ulike akkordstrukturene. Etter denne systematiseringen ønsker jeg å få mer ut av akkordene ved å utforske omvendningene. Som jeg nevnte tidligere i oppgaven så skriver Rolf Kristensen at omvendinger av akkorder på gitaren kan være utfordrende på grunn av gitarens anatomi (Kristensen, 2006). En metode for dette problemfeltet tar jeg for meg i neste avsnitt.

5.5 Stemmemføring

For å bli kjent med omvendningene av de ulike akkordene i pentaton skalaene har jeg dratt stor nytte av et stemmemføringsystem som Goodrick skriver om i boken *The Almanac of voice-leading* (Goodrick, 2001). Metoden er i utgangspunktet brukt med ulike heptatone skalaer, men jeg har oppdaget at den også fungerer utmerket med pentatonskalaer. I tråd med metoden som *The Almanac of voice-leading* (Goodrick, 2001) viser til har jeg satt opp fem punkter som er vesentlig for at metoden skal fungere optimalt.

1. Skalaen er harmonisert og akkordene er definert
2. En type akkordstruktur til hvert skjema. For eksempel tette, spredte, drop 2, drop 3 etc.
3. En starter alltid i grunnstilling på hovedakkorden som representerer skalaen og derfra kan en utforske ulike diatoniske akkordsykluser. For eksempel med akkorder fra en durskala kan akkordsyklusen være: Imaj7, VIIm7, IVmaj7, IIm7, VIIIm7b5, V7 og IIIIm7.
4. Det skal være minst mulig bevegelse fra akkord til akkord.
5. Etter den siste akkorden i rekken skal man ende opp med hovedakkorden i grunnstilling.

Det er ulike faktorer som spiller inn på hvordan stemmemføringen arter seg. Med dette mener jeg at en stemmemføring i stigende retning får et annet forløp enn stemmemføring i

fallende retning. Dette går jeg nærmere inn på når jeg demonstrerer systemet på neste side. Jeg tar for meg hvordan fire ulike akkordsykluser arter seg i stigende og fallende retning. Videre følger en forklaring og eksempel med akkorder fra Am7 pentaton skala i drop 2. I demonstrasjonen benytter meg av drop 2 da disse akkordene er meget "gitarvennlige" akkorder. Som vedlegg legger jeg ved treklanger i tett og spredt leie samt firklanger i grunnstilling, drop2 og drop 3.

Stemmeføring i Am7 Pentaton skala

Akkordene Am7, D7 sus4, Am add11, C add9 og A7 sus4 er firklanger fra Am7 pentatonskala. Am7 er akkorden som representerer skalaen og er den første i systemet. Pilene indikerer om tonen blir værende (\rightarrow), fallende (\searrow) eller stigende (\nearrow). Akkorden starter som nevnt i grunnstilling. I eksempel 1b viser pilene at tonen E faller til D som er den neste ledige tonen i D7 sus4. Tonene A, G og C blir stående og tilsammen utgjør de fire tonene en D7 sus4 som er den neste akkorden. Det samme forløpet følger resten av stemmeføringen med denne akkordsyklusen. Tre toner blir stående og faller til neste ledige tone i skalaen. Når skjemaet er spilt ferdig har man automatisk spilt alle omvendinger til hver akkord. Ved å observere rekken vertikalt oppdager en at omvendinger av akkordene er listet opp for alle akkordene, men selve stemmeføringen arter seg horisontalt.

I det første eksempelet har jeg med en enkel forklaring for hver av radene. For at fremstillingen av stemmeføringen kan sees på en oversiktlig måte, har jeg også med noteeksempler som viser omvendinger av de ulike akkordene.

Eksempel 1a.

Her flytter alle tonene seg til neste ledige tone for hver akkord i Am7 pentaton skalaen. Når jeg følger basstonene i de fem akkordene oppdager jeg at de utgjør Am7 pentaton skalaen. Det er logisk da akkordsyklusen er rangert etter pentaton skalaen: Im7, III7 sus4, IVm add11, Vadd9 og bVII7 sus4. Etter den siste akkorden som er A7 sus4 vil neste akkord bli Am7. I dette skjemaet arter stemmeføringen seg slik at det blir kun en runde med akkordene før en ender på samme Am7 akkorden igjen.

Forklaring:	Eksempel 1a. Stigende retning				
Akkorder →	Am7	D7 sus4	Am add11	C add9	A7 sus4
Topptone →	C →	D →	E →	G →	A →
	G →	A →	C →	D →	E →
	E →	G →	A →	C →	D →
Basstone →	A →	C →	D →	E →	G →
Noteeksempel →					

Eksempel 1b.

Dette eksempelet har samme akkordsyklus som 1a. Forskjellen er at stemmeføringen er fallende. Med denne type stemmeføring får jeg også en fallende Am7 pentatonskala i basstonen. Akkordene kan høres litt like ut. Dette kommer av at det er kun en tone som skiller hvert akkordskifte fra hverandre. Pilene viser at det blir tre toner fra hver akkord som blir stående i neste akkord.

Eksempel 1b. Fallende retning				
Am7	D7 sus4	Am add11	C add9	A7 sus4
C →	C →	C →	C ↘	A →
G →	G ↘	E →	E →	E →
E ↘	D →	D →	D →	D ↘
A →	A →	A ↘	G →	G →
A →	A →	A ↘	G →	G →
E ↘	D →	D →	D →	D ↘
C →	C →	C →	C ↘	A →
G →	G ↘	E →	E →	E →
G →	G ↘	E →	E →	E →
C →	C →	C →	C ↘	A →
A →	A →	A ↘	G →	G →
E ↘	D →	D →	D →	D ↘
E ↘	D →	D →	D →	D ↘
A →	A →	A ↘	G →	G →
G →	G ↘	E →	E →	E →
C →	C →	C →	C ↘	A →

1	Am7	D7sus4	Amadd11	Cadd9	A7sus4
	GR.	2.0mv.	GR.	3.0mv.	3.0mv.
6					
	3.0mv.	1.0mv.	3.0mv.	2.0mv.	2.0mv.
11					
	2.0mv.	GR.	2.0mv.	1.0mv.	1.0mv.
16					
	1.0mv.	3.0mv.	1.0mv.	GR.	GR.

Eksempel 2a.

Akkordsyklusen er Im7, IVm add11, bVII7 sus4, III7 sus4, I stigende retning er

det kun en felles tone i hver akkord og tre nye toner for hvert akkord skifte. Som følge av dette vil akkordene i stemmeføringen være tydeligere en i eksempel 1b.

Eksempel 2a. Stigende retning					
Am7	Am add11	A7 sus4	D7 sus4	C add9	
C →	D →	E →	G →	G →	
G →	A →	A →	C →	D →	
E →	E →	G →	A →	C →	
A →	C →	D →	D →	E →	
A →	C →	D →	D →	E →	
E →	E →	G →	A →	C →	
C →	D →	E →	G →	G →	
G →	A →	A →	C →	D →	
G →	A →	A →	C →	D →	
C →	D →	E →	G →	G →	
A →	C →	D →	D →	E →	
E →	E →	G →	A →	C →	
E →	E →	G →	A →	C →	
A →	C →	D →	D →	E →	
G →	A →	A →	C →	D →	
C →	D →	E →	G →	G →	
1	Am ⁷	Am ^{add11}	A ^{7sus4}	D ^{7sus4}	C ^{add9}
	GR.	1.0mv.	1.0mv.	GR.	2.0mv.
6					
	3.0mv.	GR.	GR.	3.0mv.	1.0mv.
11					
	2.0mv.	3.0mv.	3.0mv.	2.0mv.	GR.
16					
	1.0mv.	2.0mv.	2.0mv.	1.0mv.	3.0mv.

Eksempel 2b.

Stemmeføringen har samme akkordsyklus, men den arter seg anderledes i fallende retning. To toner blir stående og to toner faller til nærmeste tone i skalaen. Etter den siste akkorden som er C add9 i grunnstilling er Am7 i grunnstilling tilbake.

Eksempel 2b. Fallende retning				
Am7	Am add11	A7 sus4	D7 sus4	C add9
E ↘	C →	A ↘	A →	G ↘
C →	E ↘	E →	D ↘	D →
G ↘	D →	D ↘	C →	C ↘
A →	A ↘	G →	G ↘	E →
G →	E ↘	E →	D ↘	D →
C ↘	C →	A ↘	A →	G ↘
A →	A ↘	G →	G ↘	E →
E ↘	D →	D ↘	C →	C ↘

Eksempel 3a.

I denne syklusen er det tre fellestoner i hver akkord. To fellestoner skiller seg ut da de hele tiden flytter seg parallelt. To toner blir stående og to toner flytter seg. Det går kun to runder med ulike omvendinger før Am7 akkorden kommer tilbake til grunnstilling.

Eksempel 3a. Stigende retning				
Am7	C add9	D7 sus4	A7 sus4	Am add11
C →	D →	D →	E →	E →
G →	G →	A →	A →	C →
E →	E →	G →	G →	A →
A →	C →	C →	D →	D →
G →	G →	A →	A →	C →
C →	D →	D →	E →	E →
A →	C →	C →	D →	D →
E →	E →	G →	G →	A →

1	Am7	C ^{add9}	D7 ^{sus4}	A7 ^{sus4}	Am ^{add11}
	GR.	GR.	3.0mv.	1.0mv.	2.0mv.
6					
	2.0mv.	2.0mv.	1.0mv.	3.0mv.	GR.

Eksempel 3b.

Her er nok et eksempel på hvor forskjellig stemmeføringen arter seg med ulik retning.

Hver akkord har tre fellestener og kun en tone er på samme tone i hvert akkord.

Akkordskiftet blir dermed tydelig da tre toner beveger seg fra akkord til akkord.

Eksempel 3b. Fallende retning				
Am7	C add9	D7 sus4	A7 sus4	Am add11
C →	C ↘	A ↘	G ↘	E →
G ↘	E ↘	D →	D ↘	C ↘
E ↘	D ↘	C ↘	A →	A ↘
A ↘	G →	G ↘	E ↘	D ↘
E ↘	D ↘	C ↘	A →	A ↘
A ↘	G →	G ↘	E ↘	D ↘
G ↘	E ↘	D →	D ↘	C ↘
C →	C ↘	A ↘	G ↘	E →
G ↘	E ↘	D →	D ↘	C ↘
C →	C ↘	A ↘	G ↘	E →
A ↘	G →	G ↘	E ↘	D ↘
E ↘	D ↘	C ↘	A →	A ↘
A ↘	G →	G ↘	E ↘	D ↘
E ↘	D ↘	C ↘	A →	A ↘
C →	C ↘	A ↘	G ↘	E →
G ↘	E ↘	D →	D ↘	C ↘
A ↘	G →	G ↘	E ↘	D ↘
E ↘	D ↘	C ↘	A →	A ↘
C →	C ↘	A ↘	G ↘	E →
G ↘	E ↘	D →	D ↘	C ↘

Eksempel 4a.

I denne akkordsyklusen er det kun en tone som beveger seg fra hvert akkordskifte.

Stemmeføringen her har en struktur som i likhet med eksempel 1b hvor tre fellestøner blir stående i samme tonehøyde for hvert akkordskifte. Derfor vil akkordsyklusen i dette eksempelet klinge noe likt da det er lite bevegelse i akkordtonene.

Eksempel 4a. Stigende retning				
Am7	A7 sus4	C add9	Am add11	D7 sus4
C → ↗	D → →	D → →	D → →	D → ↗
G → →	G → →	G → ↗	A → →	A → →
E → →	E → →	E → →	E → ↗	G → →
A → →	A → ↗	C → →	C → →	C → →
E → →	E → →	E → →	E → ↗	G → →
A → →	A → ↗	C → →	C → →	C → →
G → →	G → →	G → ↗	A → →	A → →
C → ↗	D → →	D → →	D → →	D → ↗
G → →	G → →	G → ↗	A → →	A → →
C → ↗	D → →	D → →	D → →	D → ↗
A → →	A → ↗	C → →	C → →	C → →
E → →	E → →	E → →	E → ↗	G → →
A → →	A → ↗	C → →	C → →	C → →
E → →	E → →	E → →	E → ↗	G → →
C → ↗	D → →	D → →	D → →	D → ↗
G → →	G → →	G → ↗	A → →	A → →

1	Am7	A7sus4	Cadd9	Amadd11	D7sus4
1					
6	GR.	GR.	GR.	1.0mv.	3.0mv.
11	1.0mv.	1.0mv.	1.0mv.	2.0mv.	GR.
16	2.0mv.	2.0mv.	2.0mv.	3.0mv.	1.0mv.
	3.0mv.	3.0mv.	3.0mv.	GR.	2.0mv.

Eksempel 4b.

Som skjemaet viser får alle tonene i Am7 akkorden en fallende retning før de blir til den neste akkorden i skjemaet som er A7 sus4. Dette får strukturen til og gå opp etter en runde, i likhet med eksempel 1a. Her blir det kun en omvendning av hver akkord.

Eksempel 4b. Stigende retning				
Am7	A7 sus4	C add9	Am add11	D7 sus4
C →	A →	G →	E →	D →
G →	E →	D →	C →	A →
E →	D →	C →	A →	G →
A →	G →	E →	D →	C →

1	Am7	A7sus4	Cadd9	Amadd11	D7sus4
GR.	3.0mv.	2.0mv.	2.0mv.	3.0mv.	

Oppsummering av stemmeføringen

Jeg ble ekstra motivert etter å ha vært igjennom stemmeføringen og plassert den første pentatonskalaen i systemet. Jeg synes modellen til Goodrick (Goodrick, 2001) presenterer omvendningene av voicingene på en utmerket måte. Jeg har valgt å bruke bokstaver som tonenavn og piler som viser retningen isteden for noter. Med denne metoden er en ikke bundet til noen spesiell oktav, en spiller i den oktaven en ønsker. Dette er den samme måten Goodrick demonstrerer harmoniseringsystemet. Som vedlegg vil også resten av akkord strukturene i de to pentaton skalaene være demonstrert i samme system.

5.6 Komponering

Etter en periode hvor jeg har jobbet regelmessig med harmonisering, stemmeføring og harmonisk substitusjon har det dukket opp ideer underveis. Ideene har jeg fortløpende tatt vare på med diktafon. I prosessen hvor jeg har jobbet med å lage musikk utnytter jeg konseptet som et kreativt verktøy. I flere av skissene blir harmonier fra pentaton

skalaene både brukt som melodi og harmoni. Gjennom den teoretiske delen har jeg fått bedre oversikt over akkorder som befinner seg i m7 og m7b5 pentatonskalaen. Jeg har etterhvert fått noen favoritter som har inspirert meg i komponering. Som eksempel på hvordan jeg har benyttet meg av pentatonskalaene trekker jeg frem utdrag fra komposisjonen "When the water breaks". Komposisjonene er tydelig preget av emnet jeg skriver om. I dette instrumentalstykket har jeg i stor grad benyttet meg av m7 pentaton og m7b5 pentatonskala som et verktøy melodisk og harmonisk. Under noteeksemplene bruker jeg klaffer som viser hvor skalaene blir brukt. Noter som har parentes er ikke fra pentaton skalaene.

5.7 "When the water breaks"

Komposisjonen starter med en vamp på tonen E som bassisten spiller på. Her improviserer jeg med treklanger fra Bm7b5 pentatonskalaen. Denne tonaliteten er listet opp som nr.8 i 5.3.2 *Harmonisk substitusjon av Am7b5 pentaton skalaen*. Disse fem tonene utgjør en E7sus4 (b9) tonalitet.

♩ = 94

VAMP I Bm7b5 PENTATON OVER E. TONALITET: 1 b2 4 5 b7

CUE

INTRO

Neste del er en videreføring av introen hvor jeg i tillegg til noen andre akkorder benytter meg av voicinger fra Am7 pentaton, Gbm7b5 pentaton og Bm7b5 pentaton.

2

Asus4 D7sus4/A GbDimADD11/A Faddb5/A Am9 ADimADD9 Am9 BDimADD11/E

Am7 PENTATON Gbm7b5 PENTATON Gbm7b5 PENTATON Gbm7b5 PENTATON Bm7b5 PENTATON

Melodien i A delen består hovedsakelig av toner basert på m7 pentaton skala. Toner som er i parentes innenfor klaffene er ikke fra pentatonskalaene.

I takt 18 modulerer temaet til Dm og jeg benytter meg hovedsaklig av toner fra Dm7 pentaton. I takt 20 benytter jeg Bbmaj7b5 drop 2 voicing i grunnstilling. Denne akkorden kom jeg frem til etter å ha undersøkt ulike voicinger fra Em7b5 pentaton skala. Videre takt 21 fortsetter jeg med Bbmaj7b5 med en annen voicing, men også her toner fra Em7b5 pentaton skala. De to siste taktene i 1. og 2. hus benytter jeg meg av et *pattern*⁹, først med Bm7b5 pentaton og deretter Dm7b5 Pentaton.

I C delen kommer en ny melodi hvor jeg i de to første taktene benytter jeg meg av flere toner i tillegg til Am7 pentaton. Takt 37 og 38 har en lang sekstendels frase som består av Bm7b5 pentaton. I takt 41 spilles 3 sekstoler gruppert i 5, 4, 4, og 5 sekstendelstrioler hvor jeg bruker toner fra Dm7b5 pentaton over Bm7b5 add11

⁹ *pattern*: en sekvensering av ulike toner med et fast rytmisk motiv.

akkord. Fra takt 42 improviserer jeg med tette treklanger fra Bm7b5 og Dm7b5 pentatonskala.

Jeg synes det skaper interessante klanger å veksle fra Dm7b5 pentaton og Bm7b5 pentaton med E som basstone. Siden Bm7b5 med E som bass tone får 1 b2 4 5 b7 og Dm7b5 med E som basstone får b7 b2 b3 3 b6 utgjør disse to tonalitetene en dominantisk spenning som jeg liker å veksle med.

5.9 Pentatonisk harmoni, "I love You"

For å belyse konseptet i en jazz harmonisk kontekst akkompagnerer jeg en runde over akkordene fra jazz komposisjonen "I love you" av Cole Porter. For å gi en oversikt over hvilke pentatonskalaer jeg har benyttet på de ulike akkordene demonstrerer jeg dette med trinn slik at en kan se sammenhengen uavhengig av tonearter. Deretter viser jeg en oversikt over transkriberte voicinger fra de ulike pentatonskalaene under originalakkordene. Jeg har kun benyttet meg av besifringen i komposisjonen og ikke tatt hensyn til melodien når det gjelder voicingene. Videre følger en oversikt over funksjonene til de ulike voicingene jeg har benyttet meg av. Lydeksempel på "I love you" ligger er på CD spor.

Over V7 akkordene har jeg benyttet meg av:

- m7b5 pentaton fra III trinn. Denne tonaliteten utgjør følgende trinn: 3, 5, b7, 9, og 13 (se 5.3.2 *Harmonisk substitusjon nr. 5*). Eksempel på dette kommer i takt 3, 7, 19, 24, 25 og 30.
- m7b5 fra bVII trinn. Denne tonalitet utgjør følgende trinn: 3, #5, b7, b9 og #9 (se 5.3.2 *Harmonisk substitusjon nr. 11*). Eksempel på dette finnes i takt 3, 7, 11, 13, 15, 23, 27, 29 og 31.
- m7b5 pentaton fra V trinn. Denne tonaliteten utgjør følgende trinn: 1, 4, 5, b7 og b9 (se 5.3.2 *Harmonisk substitusjon nr. 8*). Eksempel på dette finnes i takt 11.

Over Imaj7 akkorder har jeg benyttet meg av:

- m7 pentaton fra VI trinn. Denne tonaliteten utgjør følgende trinn: 1, 3, 5, 6 og 9 (se 5.3.1 *Harmonisk substitusjon nr. 10*). Selv om denne ikke har en stor 7'er som er karakteristisk for maj 7 akkorden fungerer den utmerket. Eksempel på dette finnes i takt 8, 9, 20, 21, 28, 32 og 33.
- m7 pentaton fra III trinn. Denne tonaliteten utgjør følgende trinn: 3, 5, 7, 9 og 13 (se 5.3.1 *Harmonisk substitusjon nr. 5*). Eksempel på dette finnes i takt 4, 5, 12, 14 og 16.

Over IIm7 akkorder har jeg benyttet meg av:

- m7 pentaton fra I trinn. Denne tonaliteten utgjør følgende trinn: 1, b3, 5, b7 og 11 (se 5.3.1 *Harmonisk substitusjon nr. 1*). Eksempel på dette finnes i takt 6, 13, 18 og 31.

- m7b5 pentaton fra VI trinn. Denne tonaliteten utgjør følgende trinn: 1, b3, 5, 9 og 13 (se 5.3.2 *Harmonisk substitusjon nr. 10*). Eksempel på bruk av denne finnes i takt 15.

Over IIIm7b5 akkorder har jeg benyttet meg av:

- m7b5 fra I trinn. Denne tonaliteten utgjør følgende trinn: 1, b3, 4, b5 og b7 (se 5.3.2 *Harmonisk substitusjon nr. 1*). Eksempel på dette finnes i takt 2, 10, 22, 26 og 29.

5.9 Transkripsjon, "i love you"

I LOVE YOU (COLE PORTER)

Gm7b5 C7b9 FMAJ7
 Gm7b5 PENT. Em7b5 PENT. Bbm7b5 PENT. Am7 PENT.

6 Gm7 C7 FMAJ7
 Gm7 PENT. Em7b5 PENT. Bbm7b5 PENT. Dm7 PENT.

10 Gm7b5 C7b9 FMAJ7 Bm7 E7
 Gm7b5 PENT. Gm7b5 PENT. Bbm7b5 PENT. Am7 PENT. Bm7 PENT. Dm7b5 PENT.

14 AMAJ7 Bm7 E7 AMAJ7
 C#m7 PENT. G#m7b5 PENT. Dm7b5 PENT. C#m7 PENT. Gm7 PENT.

18 Gm7 C7 FMAJ7
 Gm7 PENT. Em7b5 PENT. Dm7 PENT.

22 Am7b5 D7b9 G7 C7
 Am7b5 PENT. Cm7b5 PENT. Bm7b5 PENT. Em7b5 PENT.

26 Gm7b5 C7b9 FMAJ7 Am7b5 D7
 Gm7b5 PENT. Bbm7b5 PENT. Dm7 PENT. Am7b5 PENT. Cm7b5 PENT.

30 G7 Gm7 C7 F6
 Bm7b5 PENT. Gm7 PENT. Bm7b5 PENT. Dm7 PENT.

6. Avslutning

6.1 Oppsummering

Det har vært et kreativt avbrekk å forholde seg til rammer på fem toner. Studiet rundt harmonisering, harmonisk substitusjon, stemmeføring og ulike akkordstrukturer, har ledet til nye ideer og spørsmål. Spesielt i samtale med musikalske veiledere og kollegaer har jeg reflektert over emnet og utviklet ideer.

Selv om utprøvingen på gitaren har vært en viktig del av prosessen, har mye av tiden gått med til systematisering og musikkteoretiske analyser. Når selve metoden for harmoniseringen var satt var det enklere å få rutiner for å øve inn så mye av opplegget som mulig. Det er her jeg virkelig har fått testet ut hvordan teorien fungerer i praksis. Selv om det meste jeg skriver om baserer seg på eksisterende kunnskap, mener jeg det er vesentlig med skjemaer og analyser for å gi en detaljert beskrivelse av mulighetene og oppdagelsene. I tillegg er det mange elementer med i forskningen hvor jeg mener skjema, tekst og lytteeksempler bidrar til en mer oversiktlig fremstilling.

Som et resultat av å undersøke ulike harmoniseringsmetoder oppdaget jeg omsider en harmoniseringsmodell som passet konseptet. Denne måten å harmonisere pentatonskalaen på har jeg ikke kunnet se i noen andre kilder. Selv om dette var en lang prosess er det innlysende at harmoniseringsmodell 5 er mest hensiktsmessig når jeg ser på de ulike versjonene i ettertid.

I lys av de tonalitetene jeg trekker frem i den harmoniske analysen opplever jeg å kunne bevege meg harmonisk i et tonalt landskap med ulike akkordstrukturer på et bedre nivå enn tidligere. Som jeg nevner i *1.3 avgrensingen* har jeg avgrenset slik at alle akkordene fra pentatonskalaene skal kunne benyttes i den tonale konteksten. Dette gjør meg i teorien fri til å spille alle de ulike voicinger fra en aktuell pentatonskala over en akkord. Ved å få oversikt over disse mulighetene gjenspeiles filosofien som er i budskapet til Rick Peckham (Peckham, 2004).

Da jeg belyser ulike muligheter med en "hovedskala" har harmonisk substitusjon blitt sentralt for bruken av konseptet. Dette belyser en derivativ tilnæringsmåte som tar for seg for eksempel hva jeg kan bruke en m7b5 pentaton skala til. Ved å benytte intervallstrukturen til m7b5 skalaen over ulike grunntoner får jeg en ønsket tonalitet. Denne tilnærmingen er også i tråd med budskapet til Peckham som handler om å utnytte få elementer til det maksimale (Peckham, 2004).

Jeg opplever å dra stor nytte av en harmonisk oversikt i tillegg til å beherske skalaen på en melodisk måte. Det er også slående å se de nye harmoniske mulighetene ved å forandre på en tone fra Am7 pentatonskala.

Med hjelp av stemmeføringsmetoden har jeg blitt bedre kjent med omvendningene av de ulike akkordene, som nevnt kan dette være spesielt utfordrende for mange gitarister. Særlige i omvendinger av akkorder og harmonisk substitusjon har jeg blitt mer oppmerksom på mulighetene som finnes. Noen voicinger vil naturligvis være å foretrekke i et harmonisk forløp. Men dette er i stor grad et subjektivt valg. Jeg har selv opplevd å få noen favoritter. "Nye" voicinger har vært inspirerende og har blant annet bidratt til komposisjoner.

Oppgaven har en viss subjektivitet da min bakgrunn som gitarist påvirker hvilke musikalske retninger jeg belyser konseptet og hvordan jeg benytter meg av den nye viten jeg har fått. Men jeg vil tro at den som utforsker et konsept vil på sikt bruke kunnskapen med sitt eget individuelle preg og av den grunn vil konseptet ikke være sjangerbestemt.

6.2 Konklusjon

På bakgrunn av den teoretiske delen i resultatutviklingen og med lytteeksempler, mener jeg dette konseptet i stor grad kan fungere som et verktøy i komposisjon og harmonisk substitusjon. Om jeg kun benytter meg av konseptet føler jeg at den kan stenge for den kreative prosessen, da jeg er bundet til disse fem tonene og ikke kan følge opp ideer som beveger seg utenom. Derfor ser jeg den største styrken til konseptet som et verktøy i tillegg til det en kan fra før. Det er ikke alltid denne tilnæringsmåten er så særegen at det er tydelig for lytteren når konseptet benyttes. Spesielt vil jeg da trekke frem m7b5 pentatonskalaen som ikke er like mye brukt som m7 pentatonskalaen. Sistnevnte skala er enklere å kjenne igjen i denne konteksten, da den har en tydelig "signatur" og er godt kjent blant musikere.

Etttersom jeg har jobbet med materialet i en periode på to år har jeg oppnådd en bredere oversikt på improvisatoriske muligheter med harmoni. På denne måten har jeg utvidet kunnskapen og ser "nye" muligheter på visse akkorder hvor jeg spontant kan legge til harmonisk bevegelse i akkompagnering på et høyere nivå en tidligere. Jeg opplever en gradvis bedre kjennskap med de "nye" voicingene som gjør at jeg kan høre noen av de for meg uten å ha instrumentet i hånden. Dette bidrar til at jeg også kan utnytte brutte akkorder i solospill, samt benytte voicinger som innskudd i solospill. Med ny viten om harmonisk substitusjon og voicinger fra de to pentaton skalaene har jeg fått en gradvis større harmonisk oversikt som jeg ønsker å fortsette å jobbe med for å få en større kompetanse på. Jeg har også oppdaget noen voicinger som jeg kanskje ikke ville ha oppdaget på andre måter. I tillegg har jeg fått en bedre forståelse av effekten ulike spenningstoner har på akkorder. Jeg har også blitt mer opptatt av å variere mer med ulike basstoner på akkorder og hvordan jeg generelt benytter meg av voicinger i ulike situasjoner.

I prosessen har jeg kjent på at en kan bli opphengt i at alt skal passe i et system. Her har aksjonsforskningens sykluser fungert som en god metode hvor jeg hele tiden har reflektert over resultatene og gjort eventuelle forbedringer.

Som forslag til videre forskning kan en konstruere en femklang som en liker klangen av, for så benytte seg av harmoniseringsmodell fem. Med denne teknikken kan en få en slags personlig preferanse i ulike harmonier.

I bandet SalmeKlang som jeg er gitarist i, er flere av arrangementene inspirert av voicinger både i brutte og harmoniske former som følge av denne forskningen.

7.1 Litteraturliste

- Bergonzi, Jerry (1994) *Vol.2 "PENTATONICS"*
Rottenburg: Advance Music
- Brunsvik, Geir (2000) *Ekko 1: musikkorientering VK 1.*
Oslo: Gyldendal
- Dalland, Olav (1999) *Metode og oppgaveskriving for studenter (3. utgave).*
Oslo: Universitetsforlaget
- Day-o' Connell, Jeremy (2007) *Pentatonicism from the Eighteenth Century to Debussy.* Rochester: University of Rochester Press
- Everett, L. Euris og Furuseth (1997) *Masteroppgaven hvordan begynne - og fullføre*
(2. opplag 2006). Oslo: Universitetsforlaget
- Goodrick, Mick (1987) *The Advancing Guitarist.*
Milwaukee: Hal Leonard Corporation
- Goodrick, Mick (2001) *Almanac of guitar voice-leading for the 2001 and beyond volume I - name that chord.* Boston: liquid harmony publications
- Hjorthaug, Sigmund (2002) *Musikkhistorisk oversikt 2. utgave.*
Kristiansand: Høyskoleforlag
- Kahn, Steve (2002) *Pentatonic Khancepts.*
Miami: Warner Bros Publications
- Kristensen, Rolf (2006) *Voicing.*
Kristiansand: Norsk jazzforlag
- Müller, Anders (2004) *Musikalske strukturer.*
København: Rytmask musikonservatorium
- Ricker, Ramon (1976) *Pentatonic scales for jazz improvisation.*
Miami, Florida: Warner Bros Publications
- Willmott, Bret (1994) *Mel Bay's Complete Book Of Harmony, Theory & Voicing.*
Pacific: Mel Bay Publications

7.2 Internettadresser/DVD

Grove Music Online. Oxford Music Online. "Hemitonic." [online] Tilgjengelig fra:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52809> [Lastet ned
11 Apr. 2011]

Robertson, Scott (2005) *Koto no Koto* Lastet ned 06.02.2011, fra
<http://www.kotonokoto.org/tuning.html>

Russel, Bob. Lastet ned 12.12.2010 fra <http://www.bobrussellguitar.com>

The Oxford Companion to Music. "*anhemitonic scale*" [online] Tilgjengelig fra:
<http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t114.e293>
Ed. Alison Latham. Oxford University Press, 2002. Oxford Reference Online. Oxford
University Press. Agder University. [Lastet ned 11 April 2011]

DVD

Peckham, Rick (2004) *Jazz guitar technique: Modal voicings*. Berklee press

7.3 Vedlegg 1

Noter "When the water breaks"

WHEN THE WATER BREAKS

♩ = 94

VAMP | Bm7b5 PENTATON OVER E. TONALITET: 1 b2 4 5 b7

CUE

INTRO

2 Asus⁴ D7sus⁴/A G^bDim^{ADD11}/A F^{ADDb5}/A Am⁹ ADim^{ADD9} Am⁹ BDim^{ADD4}/E

6 Asus⁴ D7sus⁴/A G^bDim^{ADD11}/A F^{ADDb5}/A Am⁹ ADim^{ADD9} Am⁹

10 Am Am/C Em/G Em F Gsus⁴ A^bDim₃

14 Am Am/C Em/G Em D/G^b G/B A/D^b

18 Dm Dm/F Am/C Am B^bma₇b⁵ B^bma₇b⁵ B^bma₇b⁵/A

22 Dm A/D^b Am/C G/B Gm/B^b 1. G/B E/A^b 2. G/B E/A^b

27 Am Am/C Em/G Em F Gsus⁴ A^bDim₃

31 Am Am/C Em/G Em D

35 F sus² G⁵ Am Am/C F sus² G⁵ Bm7^{b5}add⁴/E

39 F sus² G⁵ Am Am/C Bm7^{b5}add¹¹ 1. ENO³

43 VERSLE MELLOM Bm7^{b5} PENTATON OG Dm7^{b5} PENTADON

A (GITAR SOLO)

51 Am Am/C Em/G Em F Gsus⁴ A^bdim

55 Am Am/C Em/G Em D/G^b G/B A/D^b

59 Dm Dm/F Am/C Am B^bMAJ7^{b5} B^bMAJ7^{b5} B^bMAJ7^{b5}/A

63 Dm A/D^b Am/C G/B Gm/B^b G/B E/A^b

67 Am Am/C Em/G Em F Gsus⁴ A^bdim

71 Am Am/C Em/G Em D

75 F^{sus2} G⁵ Am Am/C F^{sus2} G⁵ Bm7^{b5}ADD11/E

79 F^{sus2} G⁵ Am Am/C Bm7^{b5}ADD11 ENo³

83 **VERSLE MELLOM Bm7^{b5} PENTATON OG Dm7^{b5} PENTATON**

90 Am Am/C Em/G Em F G^{sus4} A^bdim₃

94 Am Am/C Em/G Em D/G^b G/B A/D^b

98 Dm Dm/F Am/C Am B^bMA₇^{b5} B^bMA₇^{b5} B^bMA₇^{b5}/A

102 Dm A/D^b Am/C G/B B^bMA₇

Vedlegg 2. Stemmeføring Am7 pentaton tre- og firklanger.

Treklanger i tett leie med fire ulike akkordsykluser

1.a) Stigende

Am		G sus4		A sus4		C		D sus4	
E	↗	G	↗	A	↗	C	↗	D	↗
C	↘	D	↘	E	↘	G	↘	A	↘
A	↘	C	↘	D	↘	E	↘	G	↘

1.b) Fallende

Am		G sus4		A sus4		C		D sus4	
E	↘	D	↘	D	↘	C	↘	A	↘
C	↘	C	↘	A	↘	G	↘	G	↘
A	↘	G	↘	E	↘	E	↘	D	↘
A	↘	G	↘	E	↘	E	↘	D	↘
E	↘	D	↘	D	↘	C	↘	A	↘
C	↘	C	↘	A	↘	G	↘	G	↘
C	↘	C	↘	A	↘	G	↘	G	↘
A	↘	G	↘	E	↘	E	↘	D	↘
E	↘	D	↘	D	↘	C	↘	A	↘

2.a) Stigende

Am		A sus4		D sus4		G sus4		C	
E	↗	E	↗	G	↗	G	↗	G	↗
C	↘	D	↘	D	↘	D	↘	E	↘
A	↘	A	↘	A	↘	C	↘	C	↘
A	↘	A	↘	A	↘	C	↘	C	↘
E	↘	E	↘	G	↘	G	↘	G	↘
C	↘	D	↘	D	↘	D	↘	E	↘
C	↘	D	↘	D	↘	D	↘	E	↘
A	↘	A	↘	A	↘	C	↘	C	↘
E	↘	E	↘	G	↘	G	↘	G	↘

2.b) Fallende

Am		A sus4		D sus4		G sus4		C	
E	↘	D	↘	A	↘	G	↘	E	↘
C	↘	A	↘	G	↘	D	↘	C	↘
A	↘	E	↘	D	↘	C	↘	G	↘
C	↘	A	↘	G	↘	D	↘	C	↘
A	↘	E	↘	D	↘	C	↘	G	↘
E	↘	D	↘	A	↘	G	↘	E	↘
A	↘	E	↘	D	↘	C	↘	G	↘
E	↘	D	↘	A	↘	G	↘	E	↘
C	↘	A	↘	G	↘	D	↘	C	↘

3.a) Stigende

Am		C		G sus4		D sus4		A sus4	
E	→	G	→	C	→	D	→	E	→
C	→	E	→	G	→	A	→	D	→
A	→	C	→	D	→	G	→	A	→
A	→	C	→	D	→	G	→	A	→
E	→	G	→	C	→	D	→	E	→
C	→	E	→	G	→	A	→	D	→
C	→	E	→	G	→	A	→	D	→
E	→	G	→	C	→	D	→	E	→

3.b) Fallende

Am		C		G sus4		D sus4		A sus4	
E	→	E	↘	D	→	D	→	D	↘
C	→	C	→	C	↘	A	→	A	→
A	↘	G	→	G	→	G	↘	E	→
C	→	C	→	C	↘	A	→	A	→
A	↘	G	→	G	→	G	↘	E	→
E	→	E	↘	D	→	D	→	D	↘
A	↘	G	→	G	→	G	↘	E	→
E	→	E	↘	D	→	D	→	D	↘
C	→	C	→	C	↘	A	→	A	→

4.a) Stigende

Am		D sus4		C		A sus4		G sus4	
E	→	G	→	G	↘	A	→	C	→
C	→	D	↘	E	→	E	↘	G	→
A	→	A	↘	C	↘	D	→	D	↘
C	→	D	↘	E	→	E	↘	G	→
A	→	A	↘	C	↘	D	→	D	↘
E	→	G	→	G	↘	A	→	C	→
A	→	A	↘	C	↘	D	→	D	↘
E	→	G	→	G	↘	A	→	C	→
C	→	D	↘	E	→	E	↘	G	→

4.b) Fallende

Am		D sus4		C		A sus4		G sus4	
E	↘	D	↘	C	↘	A	↘	G	↘
C	↘	A	↘	G	↘	E	↘	D	↘
A	↘	G	↘	E	↘	D	↘	C	↘

Treklanger i spredt leie med fire ulike akkordsykluser

1.a) Stigende

Am		G sus4		A sus4		C		D sus4	
C	↗	D	↗	E	↗	G	↗	A	↗
E	↘	G	↘	A	↘	C	↘	D	↘
A	↘	C	↘	D	↘	E	↘	G	↘

1.b) Fallende

Am		G sus4		A sus4		C		D sus4	
C	→	C	↘	A	↘	G	→	G	↘
E	↘	D	→	D	↘	C	↘	A	→
A	↘	G	↘	E	→	E	↘	D	↘
E	↘	D	→	D	↘	C	↘	A	→
A	↘	G	↘	E	→	E	↘	D	↘
C	→	C	↘	A	↘	G	→	G	↘
A	↘	G	↘	E	→	E	↘	D	↘
C	→	C	↘	A	↘	G	→	G	↘
E	↘	D	→	D	↘	C	↘	A	→

2.a) Stigende

Am		A sus4		D sus4		G sus4		C	
C	↘	D	→	D	→	D	↘	E	→
E	→	E	↘	G	→	G	→	G	↘
A	→	A	→	A	↘	C	→	C	→
E	→	E	↘	G	→	G	→	G	↘
A	→	A	→	A	↘	C	→	C	→
C	↘	D	→	D	→	D	↘	E	→
A	→	A	→	A	↘	C	→	C	→
C	↘	D	→	D	→	D	↘	E	→
E	→	E	↘	G	→	G	→	G	↘

2.b) Fallende

Am		A sus4		D sus4		G sus4		C	
C	↘	A	↘	G	↘	D	↘	C	↘
E	↘	D	↘	A	↘	G	↘	E	↘
A	↘	E	↘	D	↘	C	↘	G	↘
A	↘	E	↘	D	↘	C	↘	G	↘
C	↘	A	↘	G	↘	D	↘	C	↘
E	↘	D	↘	A	↘	G	↘	E	↘
A	↘	E	↘	D	↘	C	↘	G	↘
C	↘	A	↘	G	↘	D	↘	C	↘

3.a) Stigende

Am		C		G sus4		D sus4		A sus4	
C	→	E	→	G	→	A	→	D	→
E	→	G	→	C	→	D	→	E	→
A	→	C	→	D	→	G	→	A	→
E	→	G	→	C	→	D	→	E	→
A	→	C	→	D	→	G	→	A	→
C	→	E	→	G	→	A	→	D	→
A	→	C	→	D	→	G	→	A	→
C	→	E	→	G	→	A	→	D	→
E	→	G	→	C	→	D	→	E	→

3.b) Fallende

Am		C		G sus4		D sus4		A sus4	
C	→	C	→	C	↘	A	→	A	→
E	→	E	↘	D	→	D	→	D	↘
A	↘	G	→	G	→	G	↘	E	→
A	↘	C	→	C	↘	A	→	A	→
E	→	E	↘	D	→	D	→	D	↘
E	→	E	↘	D	→	D	→	D	↘
A	↘	G	→	G	→	G	↘	E	→
C	→	C	→	C	↘	A	→	A	→

4.a) Stigende

Am		D sus4		C		A sus4		G sus4	
C	→	D	→	E	→	E	→	G	→
E	→	G	→	G	→	A	→	C	→
A	→	A	→	C	→	D	→	D	→
A	→	A	→	C	→	D	→	D	→
C	→	D	→	E	→	E	→	G	→
E	→	G	→	G	→	A	→	C	→
E	→	G	→	G	→	A	→	C	→
A	→	A	→	C	→	D	→	D	→
C	→	D	→	E	→	E	→	G	→

4.b) Fallende

Am		D sus4		C		A sus4		G sus4	
C	↘	A	↘	G	↘	E	↘	D	↘
E	↘	D	↘	C	↘	A	↘	G	↘
A	↘	G	↘	E	↘	D	↘	C	↘

Firklinger i tett leie med fire ulike akkordsykluser

1.a) Stigende

Am7		D7 sus4		Am add11		C add9		A7 sus4	
G	→	A	→	C	→	D	→	E	→
E	→	G	→	A	→	C	→	D	→
C	→	D	→	E	→	G	→	A	→
A	→	C	→	D	→	E	→	G	→

1.b) Fallende

Am7		D7 sus4		Am add11		C add9		A7 sus4	
G	→	G	↘	E	→	E	→	E	→
E	↘	D	→	D	→	D	→	D	↘
C	→	C	→	C	→	C	↘	A	→
A	→	A	→	A	↘	G	→	G	→
E	↘	D	→	D	→	D	→	D	↘
C	→	C	→	C	→	C	↘	A	→
A	→	A	→	A	↘	G	→	G	→
G	→	G	↘	E	→	E	→	E	→
C	→	C	→	C	→	C	↘	A	→
A	→	A	→	A	↘	G	→	G	→
G	→	G	↘	E	→	E	→	E	→
E	↘	D	→	D	→	D	→	D	↘
C	→	C	→	C	→	C	↘	A	→
A	→	A	→	A	↘	G	→	G	→
G	→	G	↘	E	→	E	→	E	→
E	↘	D	→	D	→	D	→	D	↘
C	→	C	→	C	→	C	↘	A	→

2.a) Stigende

Am7		Am add11		A7sus4		D7 sus4		C add9	
G	→	A	→	A	→	C	→	D	→
E	→	E	→	G	→	A	→	C	→
C	→	D	→	E	→	G	→	G	→
A	→	C	→	D	→	D	→	E	→
E	→	E	→	G	→	A	→	C	→
C	→	D	→	E	→	G	→	G	→
A	→	C	→	D	→	D	→	E	→
G	→	A	→	A	→	C	→	D	→
C	→	D	→	E	→	G	→	G	→
A	→	C	→	D	→	D	→	E	→
G	→	A	→	A	→	C	→	D	→
E	→	E	→	G	→	A	→	C	→
C	→	D	→	E	→	G	→	G	→
A	→	C	→	D	→	D	→	E	→
G	→	A	→	A	→	C	→	D	→
E	→	E	→	G	→	A	→	C	→
C	→	D	→	E	→	G	→	G	→

2.b) Fallende

Am7		Am add11		A7sus4		D7 sus4		C add9	
G	↘	E	→	E	↘	D	→	D	↘
E	↘	D	→	D	↘	C	→	C	↘
C	→	C	↘	A	→	A	↘	G	→
A	→	A	↘	G	→	G	↘	E	→
C	→	C	↘	A	→	A	↘	G	→
A	→	A	↘	G	→	G	↘	E	→
G	↘	E	→	E	↘	D	→	D	↘
E	↘	D	→	D	↘	C	→	C	↘

3.a) Stigende

Am7		C add9		D7 sus4		A7 sus4		Am add11	
G	→	G	↘	A	→	A	↘	C	→
E	→	E	↘	G	→	G	↘	A	→
C	↘	D	→	D	↘	E	→	E	↘
A	↘	C	→	C	↘	D	→	D	↘
C	↘	D	→	D	↘	E	→	E	↘
A	↘	C	→	C	↘	D	→	D	↘
G	→	G	↘	A	→	A	↘	C	→
E	→	E	↘	G	→	G	↘	A	→

3.b) Fallende

Am7		C add9		D7 sus4		A7 sus4		Am add11	
G	↘	E	↘	D	→	D	↘	C	↘
E	↘	D	↘	C	↘	A	→	A	↘
C	→	C	↘	A	↘	G	↘	E	→
A	↘	G	→	G	↘	E	↘	D	↘
A	↘	E	↘	D	→	D	↘	C	↘
E	↘	D	↘	C	↘	A	→	A	↘
C	→	C	↘	A	↘	G	↘	E	→
A	↘	G	→	G	↘	E	↘	D	↘
G	↘	E	↘	D	→	D	↘	C	↘
E	↘	D	↘	C	↘	A	→	A	↘
C	→	C	↘	A	↘	G	↘	E	→
A	↘	G	→	G	↘	E	↘	D	↘
G	↘	E	↘	D	→	D	↘	C	↘

4.a) Stigende

Am7		A7 sus4		C add9		Am add11		D7 sus4	
G	→	G	→	G	→	A	→	A	→
E	→	E	→	E	→	E	→	G	→
C	↘	D	→	D	→	D	↘	D	→
A	→	A	↘	C	↘	C	→	C	↘
A	↘	A	→	C	→	C	↘	C	→
G	→	G	↘	G	↘	A	→	A	↘
E	→	E	→	E	→	E	→	G	→
C	→	D	→	D	→	D	→	D	→
C	→	A	→	C	→	C	↘	C	→
A	↘	G	↘	G	↘	A	→	A	↘
G	→	E	→	E	→	E	→	G	→
E	→	D	→	D	→	D	→	D	→
C	→	A	→	C	→	C	↘	C	→
A	↘	G	↘	G	↘	A	→	A	↘

4.b) Fallende

Am7		A7 sus4		C add9		Am add11		D7 sus4	
G	↘	E	↘	D	↘	C	↘	A	↘
E	↘	D	↘	C	↘	A	↘	G	↘
C	↘	A	↘	G	↘	E	↘	D	↘
A	↘	G	↘	E	↘	D	↘	C	↘

Firklinger i drop 2 med fire ulike akkordsykluser

1.a) Stigende

Am7		D7 sus4		Am add11		C add9		A7 sus4	
C	→	D	→	E	→	G	→	A	→
G	→	A	→	C	→	D	→	E	→
E	→	G	→	A	→	C	→	D	→
A	→	C	→	D	→	E	→	G	→

1.b) Fallende

Am7		D7 sus4		Am add11		C add9		A7 sus4	
C	→	C	→	C	→	C	↘	A	→
G	→	G	↘	E	→	E	→	E	→
E	↘	D	→	D	→	D	→	D	↘
A	→	A	→	A	↘	G	→	G	→
A	→	A	→	A	↘	G	→	G	→
E	↘	D	→	D	→	D	→	D	↘
C	→	C	→	C	→	C	↘	A	→
G	→	G	↘	E	→	E	→	E	→
E	↘	D	→	D	→	D	→	D	↘
A	→	A	→	A	↘	G	→	G	→
G	→	G	↘	E	→	E	→	E	→
C	→	C	→	C	→	C	↘	A	→

2.a) Stigende

Am7		Am add11		A7sus4		D7 sus4		C add9	
C	→	D	→	E	→	G	→	G	→
G	→	A	→	A	→	C	→	D	→
E	→	E	→	G	→	A	→	C	→
A	→	C	→	D	→	D	→	E	→
A	→	C	→	D	→	D	→	E	→
E	→	E	→	G	→	A	→	C	→
C	→	C	→	D	→	D	→	E	→
G	→	A	→	A	→	C	→	D	→
C	→	D	→	E	→	G	→	G	→
A	→	C	→	D	→	D	→	E	→
E	→	E	→	G	→	A	→	C	→
E	→	E	→	G	→	A	→	C	→
A	→	C	→	D	→	D	→	E	→
G	→	A	→	A	→	C	→	D	→
C	→	C	→	D	→	D	→	E	→

4.a) Stigende

Am7		A7 sus4		C add9		Am add11		D7 sus4	
C	→	D	→	D	→	D	→	D	→
G	→	G	→	G	→	A	→	A	→
E	→	E	→	E	→	E	→	G	→
A	→	A	↘	C	↘	C	→	C	↘
E	→	E	→	E	→	E	→	G	→
A	↘	A	→	C	→	C	↘	C	→
G	→	G	↘	G	↘	A	→	A	↘
C	→	D	→	D	→	D	→	D	→
A	↘	A	→	C	→	C	↘	C	→
E	→	E	→	E	→	E	→	G	→
C	→	D	→	D	→	D	→	D	→
G	→	G	↘	G	↘	A	→	A	↘
C	→	D	→	D	→	D	→	D	→
A	↘	A	→	C	→	C	↘	C	→
E	→	E	→	E	→	E	→	G	→
C	→	D	→	D	→	D	→	D	→
G	→	G	↘	G	↘	A	→	A	↘

4.b) Fallende

Am7		A7 sus4		C add9		Am add11		D7 sus4	
C	↘	A	↘	G	↘	E	↘	D	↘
G	↘	E	↘	D	↘	C	↘	A	↘
E	↘	D	↘	C	↘	A	↘	G	↘
A	↘	G	↘	E	↘	D	↘	C	↘

Firklinger i drop 3 med fire ulike akkordsykluser

1.a) Stigende

Am7		D7 sus4		Am add11		C add9		A7 sus4	
E	→	G	→	A	→	C	→	D	→
C	→	D	→	E	→	G	→	A	→
G	→	A	→	C	→	D	→	E	→
A	→	C	→	D	→	E	→	G	→

1.b) Fallende

Am7		D7 sus4		Am add11		C add9		A7 sus4	
E	↘	D	→	D	→	D	→	D	↘
C	→	C	→	C	→	C	↘	A	→
G	→	G	↘	E	→	E	→	E	→
A	→	A	→	A	↘	G	→	G	→
C	→	C	→	C	→	C	↘	A	→
A	→	A	→	A	↘	G	→	G	→
E	↘	D	→	D	→	D	→	D	↘
G	→	G	↘	E	→	E	→	E	→
A	→	A	→	A	↘	E	→	E	→
C	→	C	→	C	→	C	↘	A	→
E	↘	D	→	D	→	D	→	D	↘
G	→	G	↘	E	→	E	→	E	→
E	↘	D	→	D	→	D	→	D	↘
A	→	A	→	A	↘	G	→	G	→
C	→	C	→	C	→	C	↘	A	→

2.a) Stigende

Am7		Am add11		A7sus4		D7 sus4		C add9	
E	→	E	→	G	→	A	→	C	→
C	→	D	→	E	→	G	→	G	→
G	→	A	→	A	→	C	→	D	→
A	→	C	→	D	→	D	→	E	→
C	→	D	→	E	→	G	→	G	→
A	→	C	→	D	→	D	→	E	→
E	→	E	→	G	→	A	→	C	→
G	→	A	→	A	→	C	→	D	→
A	→	C	→	D	→	D	→	E	→
C	→	E	→	G	→	A	→	C	→
E	→	E	→	G	→	A	→	C	→
G	→	A	→	A	→	C	→	D	→
E	→	E	→	G	→	A	→	C	→
A	→	C	→	D	→	D	→	E	→
C	→	D	→	E	→	G	→	G	→

2.b) Fallende

Am7		Am add11		A7sus4		D7 sus4		C add9	
E	↘	D	→	D	↘	C	→	C	↘
C	→	C	↘	A	→	A	↘	G	→
G	↘	E	→	E	↘	D	→	D	↘
A	→	A	↘	G	→	G	↘	E	→
A	→	A	↘	G	→	G	↘	E	→
G	↘	E	→	E	↘	D	→	D	↘
C	→	C	↘	A	→	A	↘	G	→
E	↘	D	→	D	↘	C	→	C	↘

3.a) Stigende

Am7		C add9		D7 sus4		A7 sus4		Am add11	
E	→	E	↘	G	→	G	↘	A	→
C	↘	D	→	D	↘	E	→	E	↘
G	→	G	↘	A	→	A	↘	C	→
A	↘	C	→	C	↘	D	→	D	↘
A	↘	C	→	C	↘	D	→	D	↘
G	→	G	↘	A	→	A	↘	C	→
C	↘	D	→	D	↘	E	→	E	↘
E	→	E	↘	G	→	G	↘	A	→

3.b) Fallende

Am7		C add9		D7 sus4		A7 sus4		Am add11	
E	↘	D	↘	C	↘	A	→	A	↘
C	→	C	↘	A	↘	G	↘	E	→
G	↘	E	↘	D	→	D	↘	C	↘
A	↘	G	→	G	↘	E	↘	D	↘
G	↘	E	↘	D	→	D	↘	C	↘
E	↘	D	↘	C	↘	A	→	A	↘
A	↘	G	→	G	↘	E	↘	D	↘
G	↘	E	↘	D	→	D	↘	C	↘
C	→	C	↘	A	↘	G	↘	E	→
A	↘	G	→	G	↘	E	↘	D	↘
E	↘	D	↘	C	↘	A	→	A	↘
C	→	C	↘	A	↘	G	↘	E	→
A	↘	G	→	G	↘	E	↘	D	↘
E	↘	D	↘	C	↘	A	→	A	↘
G	↘	E	↘	D	→	D	↘	C	↘

4.a) Stigende

Am7		A7 sus4		C add9		Am add11		D7 sus4	
E	→	E	→	E	→	E	→	G	→
C	↘	D	→	D	→	D	↘	D	→
G	→	G	→	G	→	A	→	A	→
A	→	A	↘	C	↘	C	→	C	↘
G	→	G	↘	G	↘	A	→	A	↘
E	→	E	→	E	→	E	→	G	→
A	↘	A	→	C	→	C	↘	C	→
C	→	D	→	D	→	D	→	D	→
A	↘	A	→	C	→	C	↘	C	→
G	→	G	↘	G	↘	A	→	A	↘
C	→	D	→	D	→	D	→	D	→
E	→	E	→	E	→	E	→	G	→
G	→	G	↘	G	↘	A	→	A	↘

4.b) Fallende

Am7		A7 sus4		C add9		Am add11		D7 sus4	
E	↘	D	↘	C	↘	A	↘	G	↘
C	↘	A	↘	G	↘	E	↘	D	↘
G	↘	E	↘	D	↘	C	↘	A	↘
A	↘	G	↘	E	↘	D	↘	C	↘

Vedlegg 3. Stemmeføring Am7b5 pentaton tre- og firklanger.
Treklanger i tett leie med fire ulike akkordsykluser

1.a) Stigende

Adim		G sus4		A sus4 b5		Cm		D sus4	
Eb	→	G	→	A	→	C	→	D	→
C	→	D	→	Eb	→	G	→	A	→
A	→	C	→	D	→	Eb	→	G	→

1.b) Fallende

Adim		G sus4		A sus4 b5		Cm		D sus4	
Eb	↘	D	→	D	↘	C	↘	A	→
C	→	C	↘	A	↘	G	→	G	↘
A	↘	G	↘	Eb	→	Eb	↘	D	↘
A	↘	G	↘	Eb	→	Eb	↘	D	↘
Eb	↘	D	→	D	↘	C	↘	A	→
C	→	C	↘	A	↘	G	→	G	↘
A	↘	G	↘	Eb	→	Eb	↘	D	↘
Eb	↘	D	→	D	↘	C	↘	A	→

2.a) Stigende

Adim		A sus4 b5		D sus4		G sus4		Cm	
Eb	→	Eb	↘	G	→	G	→	G	↘
C	↘	D	→	D	→	D	↘	Eb	→
A	→	A	→	A	↘	C	→	C	→
A	→	A	→	A	↘	C	→	C	→
Eb	→	Eb	↘	G	→	G	→	G	↘
C	↘	D	→	D	→	D	↘	Eb	→
C	↘	D	→	D	→	D	↘	Eb	→
A	→	A	→	A	↘	C	→	C	→
Eb	→	Eb	↘	G	→	G	→	G	↘

2.b) Fallende

Adim		A sus4 b5		D sus4		G sus4		Cm	
Eb	↘	D	↘	A	↘	G	↘	Eb	↘
C	↘	A	↘	G	↘	D	↘	C	↘
A	↘	Eb	↘	D	↘	C	↘	G	↘
C	↘	A	↘	G	↘	D	↘	C	↘
A	↘	Eb	↘	D	↘	C	↘	G	↘
Eb	↘	D	↘	A	↘	G	↘	Eb	↘
A	↘	Eb	↘	D	↘	C	↘	G	↘
Eb	↘	D	↘	A	↘	G	↘	Eb	↘
C	↘	A	↘	G	↘	D	↘	C	↘

3.a) Stigende

Adim		Cm		G sus4		D sus4		A sus4 b5	
Eb	→	G	→	C	→	D	→	Eb	→
C	→	Eb	→	G	→	A	→	D	→
A	→	C	→	D	→	G	→	A	→
A	→	C	→	D	→	G	→	A	→
Eb	→	G	→	C	→	D	→	Eb	→
C	→	Eb	→	G	→	A	→	D	→
C	→	E	→	G	→	A	→	D	→
A	→	C	→	D	→	G	→	A	→
E	→	G	→	C	→	D	→	E	→

3.b) Fallende

Adim		Cm		G sus4		D sus4		A sus4 b5	
Eb	→	Eb	↘	D	→	D	→	D	↘
C	→	C	→	C	↘	A	→	A	→
A	↘	G	→	G	→	G	↘	Eb	→
C	→	C	→	C	↘	A	→	A	→
A	↘	G	→	G	→	G	↘	Eb	→
Eb	→	Eb	↘	D	→	D	→	D	↘
A	↘	G	→	G	→	G	↘	Eb	→
Eb	→	Eb	↘	D	→	D	→	D	↘
C	→	C	→	C	↘	A	→	A	→

4.a) Stigende

Adim		D sus4		Cm		A sus4 b5		G sus4	
Eb	→	G	→	G	→	A	→	C	→
C	→	D	→	Eb	→	Eb	→	G	→
A	→	A	→	C	→	D	→	D	→
C	→	D	→	Eb	→	Eb	→	G	→
A	→	A	→	C	→	D	→	D	→
Eb	→	G	→	G	→	A	→	C	→
A	→	A	→	C	→	D	→	D	→
Eb	→	G	→	G	→	A	→	C	→
C	→	D	→	Eb	→	Eb	→	G	→

4.b) Fallende

Adim		D sus4		Cm		A sus4 b5		G sus4	
Eb	↘	D	↘	C	↘	A	↘	G	↘
C	↘	A	↘	G	↘	Eb	↘	D	↘
A	↘	G	↘	Eb	↘	D	↘	C	↘

Treklanger i spredt leie med fire ulike akkordsykluser

1.a) Stigende

Adim		G sus4		A sus4 b5		Cm		D sus4	
C	↗	D	↗	Eb	↗	G	↗	A	↗
Eb	↗	G	↗	A	↗	C	↗	D	↗
A	↗	C	↗	D	↗	Eb	↗	G	↗

1.b) Fallende

Adim		G sus4		A sus4 b5		Cm		D sus4	
C	↘	C	↘	A	↘	G	↘	G	↘
Eb	↘	D	↘	D	↘	C	↘	A	↘
A	↘	G	↘	Eb	↘	Eb	↘	D	↘
Eb	↘	D	↘	D	↘	C	↘	A	↘
A	↘	G	↘	Eb	↘	Eb	↘	D	↘
C	↘	C	↘	A	↘	G	↘	G	↘
A	↘	G	↘	Eb	↘	Eb	↘	D	↘
C	↘	C	↘	A	↘	G	↘	G	↘
Eb	↘	D	↘	D	↘	C	↘	A	↘

2.a) Stigende

Adim		A sus4 b5		D sus4		G sus4		Cm	
C	↗	D	↗	D	↗	D	↗	Eb	↗
Eb	↗	Eb	↗	G	↗	G	↗	G	↗
A	↗	A	↗	A	↗	C	↗	C	↗
Eb	↗	Eb	↗	G	↗	G	↗	G	↗
A	↗	A	↗	A	↗	C	↗	C	↗
C	↗	D	↗	D	↗	D	↗	Eb	↗
A	↗	A	↗	A	↗	C	↗	C	↗
C	↗	D	↗	D	↗	D	↗	Eb	↗
Eb	↗	Eb	↗	G	↗	G	↗	G	↗

2.b) Fallende

Adim		A sus4 b5		D sus4		G sus4		Cm	
C	↘	A	↘	G	↘	D	↘	C	↘
Eb	↘	D	↘	A	↘	G	↘	Eb	↘
A	↘	Eb	↘	D	↘	C	↘	G	↘
A	↘	Eb	↘	D	↘	C	↘	G	↘
C	↘	A	↘	G	↘	D	↘	C	↘
Eb	↘	D	↘	A	↘	G	↘	Eb	↘
Eb	↘	D	↘	A	↘	G	↘	Eb	↘
A	↘	Eb	↘	D	↘	C	↘	G	↘
C	↘	A	↘	G	↘	D	↘	C	↘

3.a) Stigende

Adim		Cm		G sus4		D sus4		A sus4 b5	
C	→	Eb	→	G	→	A	→	D	→
Eb	→	G	→	C	→	D	→	Eb	→
A	→	C	→	D	→	G	→	A	→
Eb	→	G	→	C	→	D	→	Eb	→
A	→	C	→	D	→	G	→	A	→
C	→	Eb	→	G	→	A	→	D	→
A	→	C	→	D	→	G	→	A	→
C	→	Eb	→	G	→	A	→	D	→
Eb	→	G	→	C	→	D	→	Eb	→

3.b) Fallende

Adim		Cm		G sus4		D sus4		A sus4 b5	
C	→	C	→	C	↘	A	→	A	→
Eb	→	Eb	↘	D	→	D	→	D	↘
A	↘	G	→	G	→	G	↘	Eb	→
A	↘	G	→	G	→	G	↘	Eb	→
C	→	C	→	C	↘	A	→	A	→
Eb	→	Eb	↘	D	→	D	→	D	↘
Eb	→	Eb	↘	D	→	D	→	D	↘
A	↘	G	→	G	→	G	↘	Eb	→
C	→	C	→	C	↘	A	→	A	→

4.a) Stigende

Adim		D sus4		Cm		A sus4 b5		G sus4	
C	→	D	→	Eb	→	Eb	→	G	→
Eb	→	G	→	G	→	A	→	C	→
A	→	A	→	C	→	D	→	D	→
A	→	A	→	C	→	D	→	D	→
C	→	D	→	Eb	→	Eb	→	G	→
Eb	→	G	→	G	→	A	→	C	→
Eb	→	G	→	G	→	A	→	C	→
A	→	A	→	C	→	D	→	D	→
C	→	D	→	Eb	→	Eb	→	G	→

4.b) Fallende

Adim		D sus4		Cm		A sus4 b5		G sus4	
C	↘	A	↘	G	↘	Eb	↘	D	↘
Eb	↘	D	↘	C	↘	A	↘	G	↘
A	↘	G	↘	Eb	↘	D	↘	C	↘

Firklinger i tett leie med fire ulike akkordsykluser

1.a) Stigende

Am7b5		D7 sus4		Adim add11		Cm add9		Ebmaj7b5	
G	→	A	→	C	→	D	→	Eb	→
Eb	→	G	→	A	→	C	→	D	→
C	→	D	→	Eb	→	G	→	A	→
A	→	C	→	D	→	Eb	→	G	→

1.b) Fallende

Am7b5		D7 sus4		Adim add11		Cm add9		Ebmaj7b5	
G	→	G	↘	Eb	→	Eb	→	Eb	→
Eb	↘	D	→	D	→	D	→	D	↘
C	→	C	→	C	→	C	↘	A	→
A	→	A	→	A	↘	G	→	G	→
Eb	↘	D	→	D	→	D	→	D	↘
C	→	C	→	C	→	C	↘	A	→
A	→	A	→	A	↘	G	→	G	→
G	→	G	↘	Eb	→	Eb	→	Eb	→
C	→	C	→	C	→	C	↘	A	→
A	→	A	→	A	↘	G	→	G	→
Eb	↘	D	→	D	→	D	→	D	↘
A	→	A	→	A	↘	G	→	G	→
G	→	G	↘	Eb	→	Eb	→	Eb	→
Eb	↘	D	→	D	→	D	→	D	↘
C	→	C	→	C	→	C	↘	A	→

2.a) Stigende

Am7b5		Adim add11		Ebmaj7b5		D7 sus4		Cm add9	
G	→	A	→	A	→	C	→	D	→
Eb	→	Eb	→	G	→	A	→	C	→
C	→	D	→	Eb	→	G	→	G	→
A	→	C	→	D	→	D	→	Eb	→
Eb	→	Eb	→	G	→	A	→	C	→
C	→	D	→	Eb	→	G	→	G	→
A	→	C	→	D	→	D	→	Eb	→
G	→	A	→	A	→	C	→	D	→
Eb	→	Eb	→	G	→	A	→	C	→
A	→	C	→	D	→	D	→	Eb	→
G	→	A	→	A	→	C	→	D	→
Eb	→	Eb	→	G	→	A	→	C	→
C	→	D	→	Eb	→	G	→	G	→

2.b) Fallende

Am7b5		Adim add11		Ebmaj7b5		D7 sus4		Cm add9	
G	↘	Eb	→	Eb	↘	D	→	D	↘
Eb	↘	D	→	D	↘	C	→	C	↘
C	→	C	↘	A	→	A	↘	G	→
A	→	A	↘	G	→	G	↘	Eb	→
C	→	C	↘	A	→	A	↘	G	→
A	→	A	↘	G	→	G	↘	Eb	→
G	↘	Eb	→	Eb	↘	D	→	D	↘
Eb	↘	D	→	D	↘	C	→	C	↘

3.a) Stigende

Am7b5		Cm add9		D7 sus4		Ebmaj7b5		Adim add11	
G	→	G	↘	A	→	A	↘	C	→
Eb	→	Eb	↘	G	→	G	↘	A	→
C	↘	D	→	D	↘	Eb	→	Eb	↘
A	↘	C	→	C	↘	D	→	D	↘
C	↘	D	→	D	↘	Eb	→	Eb	↘
A	↘	C	→	C	↘	D	→	D	↘
G	→	G	↘	A	→	A	↘	C	→
Eb	→	Eb	↘	G	→	G	↘	A	→

3.b) Fallende

Am7b5		Cm add9		D7 sus4		Ebmaj7b5		Adim add11	
G	↘	Eb	↘	D	→	D	↘	C	↘
Eb	↘	D	↘	C	↘	A	→	A	↘
C	→	C	↘	A	↘	G	↘	Eb	→
A	↘	G	→	G	↘	Eb	↘	D	↘
A	↘	G	→	D	→	D	↘	C	↘
Eb	↘	D	↘	C	↘	A	→	A	↘
C	→	C	↘	A	↘	G	↘	Eb	→
A	↘	G	→	G	↘	Eb	↘	D	↘
G	↘	Eb	↘	D	→	D	↘	C	↘
Eb	↘	D	↘	C	↘	A	→	A	↘
Eb	↘	D	↘	C	↘	A	→	A	↘
C	→	C	↘	A	↘	G	↘	Eb	→
A	↘	G	→	G	↘	Eb	↘	D	↘
A	↘	G	→	D	→	D	↘	C	↘
G	↘	Eb	↘	C	↘	A	→	A	↘

4.a) Stigende

Am7b5		Emaj7b5		Cm add9		Adim add11		D7 sus4	
G	→	G	→	G	→	A	→	A	→
Eb	→	Eb	→	Eb	→	Eb	→	G	→
C	↘	D	→	D	→	D	↘	D	→
A	→	A	↘	C	↘	C	→	C	↘
A	↘	A	→	C	→	C	↘	C	→
G	→	G	↘	G	↘	A	→	A	↘
Eb	→	Eb	→	Eb	→	Eb	→	G	→
C	→	D	→	D	→	D	→	D	→
C	→	A	→	C	→	C	↘	C	→
G	→	G	↘	G	↘	A	→	A	↘
Eb	→	Eb	→	Eb	→	Eb	→	G	→
Eb	→	Eb	→	Eb	→	Eb	→	G	→
C	→	D	→	D	→	D	→	D	→
A	↘	A	→	C	→	C	↘	C	→
G	→	G	↘	G	↘	A	→	A	↘
Eb	→	Eb	→	Eb	→	Eb	→	G	→

4.b) Fallende

Am7b5		Ebmaj7b5		Cm add9		Adim add11		D7 sus4	
G	↘	Eb	↘	D	↘	C	↘	A	↘
Eb	↘	D	↘	C	↘	A	↘	G	↘
C	↘	A	↘	G	↘	Eb	↘	D	↘
A	↘	G	↘	Eb	↘	D	↘	C	↘

Firklinger i drop 2 med fire ulike akkordsykluser

1.a) Stigende

Am7b5		D7 sus4		Adim add11		Cm add9		Ebmaj7b5	
C	→	D	→	Eb	→	G	→	A	→
G	→	A	→	C	→	D	→	Eb	→
Eb	→	G	→	A	→	C	→	D	→
A	→	C	→	D	→	Eb	→	G	→

1.b) Fallende

Am7b5		D7 sus4		Adim add11		Cm add9		Ebmaj7b5	
C	→	C	→	C	→	C	↘	A	→
G	→	G	↘	Eb	→	Eb	→	Eb	→
Eb	↘	D	→	D	→	D	→	D	↘
A	→	A	→	A	↘	G	→	G	→
A	→	A	→	A	↘	G	→	G	→
Eb	↘	D	→	D	→	D	→	D	↘
C	→	C	→	C	→	C	↘	A	→
G	→	G	↘	Eb	→	Eb	→	Eb	→
G	→	G	↘	Eb	→	Eb	→	Eb	→
C	→	C	→	C	→	C	↘	A	→
A	→	A	→	A	↘	G	→	G	→
Eb	↘	D	→	D	→	D	→	D	↘
Eb	↘	D	→	D	→	D	→	D	↘
A	→	A	→	A	↘	G	→	G	→
G	→	G	↘	Eb	→	Eb	→	Eb	→
C	→	C	→	C	→	C	↘	A	→

2.a) Stigende

Am7b5		Adim add11		Ebmaj7b5		D7 sus4		Cm add9	
C	→	D	→	Eb	→	G	→	G	→
G	→	A	→	A	→	C	→	D	→
Eb	→	Eb	→	G	→	A	→	C	→
A	→	C	→	D	→	D	→	Eb	→
A	→	C	→	D	→	D	→	Eb	→
Eb	→	Eb	→	G	→	A	→	C	→
C	→	D	→	Eb	→	C	→	D	→
G	→	A	→	A	→	C	→	D	→
C	→	D	→	Eb	→	G	→	G	→
A	→	C	→	D	→	D	→	Eb	→
Eb	→	Eb	→	G	→	A	→	C	→
Eb	→	Eb	→	G	→	A	→	C	→
A	→	C	→	D	→	D	→	Eb	→
G	→	A	→	A	→	C	→	D	→
C	→	D	→	Eb	→	G	→	G	→

2.b) Fallende

Am7b5		Adim add11		Ebmaj7b5		D7 sus4		Cm add9	
C	→	C	↘	A	→	A	↘	G	→
G	↘	Eb	→	Eb	↘	D	→	D	↘
Eb	↘	D	→	D	↘	C	→	C	↘
A	→	A	↘	G	→	G	↘	Eb	→
G	↘	Eb	→	Eb	↘	D	→	D	↘
C	→	C	↘	A	→	A	↘	G	→
A	→	A	↘	G	→	G	↘	Eb	→
Eb	↘	D	→	D	↘	C	→	C	↘

3.a) Stigende

Am7b5		Cm add9		D7 sus4		Ebmaj7b5		Adim add11	
C	↘	D	→	D	↘	Eb	→	Eb	↘
G	→	G	↘	A	→	A	↘	C	→
Eb	→	Eb	↘	G	→	G	↘	A	→
A	↘	C	→	C	↘	D	→	D	↘
G	→	G	↘	A	→	A	↘	C	→
C	↘	D	→	D	↘	Eb	→	Eb	↘
A	↘	C	→	C	↘	D	→	D	↘
Eb	→	Eb	↘	G	→	G	↘	A	→

3.b) Fallende

Am7b5		Cm add9		D7 sus4		Ebmaj7b5		Adim add11	
C	→	C	↘	A	↘	G	↘	Eb	→
G	↘	Eb	↘	D	→	D	↘	C	↘
Eb	↘	D	↘	C	↘	A	→	A	↘
A	↘	G	→	G	↘	Eb	↘	D	↘
Eb	↘	D	↘	C	↘	A	→	A	↘
A	↘	G	→	G	↘	Eb	↘	D	↘
G	↘	Eb	↘	D	→	D	↘	C	↘
C	→	C	↘	A	↘	G	↘	Eb	→
G	↘	Eb	↘	D	→	D	↘	C	↘
C	→	C	↘	A	↘	G	↘	Eb	→
A	↘	G	→	G	↘	Eb	↘	D	↘
Eb	↘	D	↘	C	↘	A	→	A	↘
A	↘	G	→	G	↘	Eb	↘	D	↘
Eb	↘	D	↘	C	↘	A	→	A	↘
C	→	C	↘	A	↘	G	↘	Eb	→
G	↘	Eb	↘	D	→	D	↘	C	↘

4.a) Stigende

Am7b5		Emaj7b5		Cm add9		Adim add11		D7 sus4	
C	→	D	→	D	→	D	→	D	→
G	→	G	→	G	→	A	→	A	→
Eb	→	Eb	→	Eb	→	Eb	→	G	→
A	→	A	↘	C	↘	C	→	C	↘
Eb	→	Eb	→	Eb	→	Eb	→	G	→
A	↘	A	→	C	→	C	↘	C	→
G	→	G	↘	G	↘	A	→	A	↘
C	→	D	→	D	→	D	→	D	→
A	↘	A	→	C	→	C	↘	C	→
Eb	→	Eb	→	Eb	→	Eb	→	G	→
A	↘	A	→	C	→	C	↘	C	→
Eb	→	Eb	→	Eb	→	Eb	→	G	→
C	→	D	→	D	→	D	→	D	→
G	→	G	↘	G	↘	A	→	A	↘

4.b) Fallende

Am7b5		Ebmaj7b5		Cm add9		Adim add11		D7 sus4	
C	↘	A	↘	G	↘	Eb	↘	D	↘
G	↘	Eb	↘	D	↘	C	↘	A	↘
Eb	↘	D	↘	C	↘	A	↘	G	↘
A	↘	G	↘	Eb	↘	D	↘	C	↘

Firklinger i drop 3 med fire ulike akkordsykluser

1.a) Stigende

Am7b5	D7 sus4	Adim add11	Cm add9	Emaj7b5
Eb →	G →	A →	C →	D →
C →	D →	Eb →	G →	A →
G →	A →	C →	D →	Eb →
A →	C →	D →	Eb →	G →

1.b) Fallende

Am7b5	D7 sus4	Adim add11	Cm add9	Emaj7b5
Eb ↘	D →	D →	D →	D ↘
C →	C →	C →	C ↘	A →
G →	G ↘	Eb →	Eb →	Eb →
A →	A →	A ↘	G →	G →
C →	C →	C →	C ↘	A →
A →	A →	A ↘	G →	G →
Eb ↘	D →	D →	D →	D ↘
G →	G ↘	Eb →	Eb →	Eb →
A →	A →	A ↘	G →	G →
G →	G ↘	Eb →	Eb →	Eb →
Eb ↘	D →	D →	D →	D ↘
A →	A →	A ↘	G →	G →
C →	C →	C →	C ↘	A →

2.a) Stigende

Am7b5	Adim add11	Emaj7b5	D7 sus4	Cm add9
Eb →	Eb →	G →	A →	C →
C →	D →	Eb →	G →	G →
G →	A →	A →	C →	D →
A →	C →	D →	D →	Eb →
C →	D →	Eb →	G →	G →
A →	C →	D →	D →	Eb →
Eb →	Eb →	A →	C →	D →
G →	A →	A →	D →	Eb →
Eb →	Eb →	G →	C →	D →
A →	A →	A →	A →	Eb →
G →	G →	D →	G →	D →
Eb →	Eb →	Eb →	A →	C →
A →	A →	A →	C →	D →
C →	C →	D →	D →	Eb →
Eb →	Eb →	Eb →	G →	G →

2.b) Fallende

Am7b5		Adim add11		Emaj7b5		D7 sus4		Cm add9	
Eb	↘	D	→	D	↘	C	→	C	↘
C	→	C	↘	A	→	A	↘	G	→
G	↘	Eb	→	Eb	↘	D	→	D	↘
A	→	A	↘	G	→	G	↘	Eb	→
A	→	A	↘	G	→	G	↘	Eb	→
G	↘	Eb	→	Eb	↘	D	→	D	↘
C	→	C	↘	A	→	A	↘	G	→
Eb	↘	D	→	D	↘	C	→	C	↘

3.a) Stigende

Am7b5		Cm add9		D7 sus4		Ebmaj7b5		Adim add11	
Eb	→	Eb	↘	G	→	G	↘	A	→
C	↘	D	→	D	↘	Eb	→	Eb	↘
G	→	G	↘	A	→	A	↘	C	→
A	↘	C	→	C	↘	D	→	D	↘
A	↘	C	→	C	↘	D	→	D	↘
G	→	G	↘	A	→	A	↘	C	→
C	↘	D	→	D	↘	E	→	E	↘
E	→	E	↘	G	→	G	↘	A	→

3.b) Fallende

Am7b5		Cm add9		D7 sus4		Ebmaj7b5		Adim add11	
Eb	↘	D	↘	C	↘	A	→	A	↘
C	→	C	↘	A	↘	G	↘	Eb	→
G	↘	Eb	↘	D	→	D	↘	C	↘
A	↘	G	→	G	↘	Eb	↘	D	↘
G	↘	Eb	↘	D	→	D	↘	C	↘
Eb	↘	D	↘	C	↘	A	→	A	↘
A	↘	G	→	G	↘	Eb	↘	D	↘
G	↘	Eb	↘	D	→	D	↘	C	↘
C	→	C	↘	A	↘	G	↘	Eb	→
Eb	↘	D	↘	C	↘	A	→	A	↘
C	→	C	↘	A	↘	G	↘	Eb	→
A	↘	G	→	G	↘	Eb	↘	D	↘
Eb	↘	D	↘	C	↘	A	→	A	↘
G	↘	Eb	↘	D	→	D	↘	C	↘

4.a) Stigende

Am7b5		Emaj7b5		Cm add9		Adim add11		D7 sus4	
Eb	→	Eb	→	Eb	→	Eb	→	G	→
C	↘	D	→	D	→	D	↘	D	→
G	→	G	→	G	→	A	→	A	→
A	→	A	↘	C	↘	C	→	C	↘
G	→	G	↘	G	↘	A	→	A	↘
Eb	→	Eb	→	Eb	→	Eb	→	G	→
A	↘	A	→	C	→	C	↘	C	→
C	→	D	→	D	→	D	→	D	→
A	↘	A	→	C	→	C	↘	C	→
G	→	G	↘	G	↘	A	→	A	↘
C	→	D	→	D	→	D	→	D	→
Eb	→	Eb	→	Eb	→	Eb	→	G	→
C	→	D	→	D	→	D	→	D	→
A	↘	A	→	C	→	C	↘	C	→
Eb	→	Eb	→	Eb	→	Eb	→	G	→
G	→	G	↘	G	↘	A	→	A	↘

4.b) Fallende

Am7b5		Ebmaj7b5		Cm add9		Adim add11		D7 sus4	
Eb	↘	D	↘	C	↘	A	↘	G	↘
C	↘	A	↘	G	↘	Eb	↘	D	↘
G	↘	Eb	↘	D	↘	C	↘	A	↘
A	↘	G	↘	Eb	↘	D	↘	C	↘

Vedlegg 4 CD spor liste (CD plate er bakerst i oppgaven)

CD spor

1. Am7 pentaton over A som grunntone
2. Bm7 pentaton over A som grunntone
3. Cm7 pentaton over A som grunntone
4. Dbm7 pentaton over A som grunntone
5. Em7 pentaton over A som grunntone
6. Gbm7 pentaton over A som grunntone
7. Abm7 pentaton over A som grunntone
8. Am7b5 pentaton over A som grunntone
9. Bm7b5 pentaton over A som grunntone
10. Dbm7b5 pentaton over A som grunntone
11. Ebm7b5 pentaton over A som grunntone
12. Em7b5 pentaton over A som grunntone
13. Gbm7b5 pentaton over A som grunntone
14. Gm7b5 pentaton over A som grunntone
15. When the water breaks
16. Blomst av fred og glede
17. Jeg råde vil alle