

Hip hop-generasjonens jazzmusikk

En kompositorisk og improvisatorisk analyse av hip hop-basert jazzmusikk.

Pål Gunnar Fiksdal

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 inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Universitetet i Agder, 2013

Fakultet for kunsthøgskolen

Institutt for musikk

Forord

I denne oppgaven setter jeg søkelyset på en relativt moderne og ubeskrevet sjanger, i hvert fall i akademisk sammenheng, - nemlig hip hop-basert jazzmusikk. Jeg har ved hjelp av litteratur, transkripsjoner og analyser gått inn i dybden på noen av de jeg ser på som pionérer i det å kombinere jazzens virtuositet og improvisatoriske lekenhet med hip hopens urbane og moderne uttrykk.

Jeg har i løpet av arbeidet med denne oppgaven opparbeidet meg kunnskap og kompetanse jeg har dradd stor nytte av i mitt virke som utøver i både jazz og hip hop-sjangeren. Jeg både håper og tror at andre utøvere som leser oppgaven også vil se nytteverdien i arbeidet jeg har lagt ned.

Innledningsvis vil jeg takke min veileder Michael Rauhut for god oppfølging og veiledning gjennom to år. I løpet av mine fem år i Kristiansand har jeg hatt gleden av å ha Tore Bråthen og Kåre Nymark Jr. som lærere i hovedinstrument, jeg vil takke dere for god og inspirerende undervisning. En takk går også til Gerd Ranheim Fiksdal for korrekturlesing. Til slutt vil jeg takke mine medstudenter Torbjørn Tveit og Runar Fiksdal for mange givende samtaler og diskusjoner rundt fenomenet hip hop-basert jazzmusikk.

Innholdsregister

1 Innledning.....	3
1.1 Bakgrunn for valg av tema.....	4
2 Historikk og definisjon av sentrale begreper	5
2.1 Hva er jazz?.....	5
2.2 Hva er hip hop?.....	8
3 Metoder: Hvordan vil jeg forske?	10
3.1 Form.....	11
3.2 Harmonikk	11
3.3 Melodikk.....	12
3.4 Solotranskripsjon	12
3.5 Alternative metoder	13
4 Presentasjon av utøvere som blir analysert i oppgaven	14
4.1 Branford Marsalis	14
4.2 Roy Hargrove.....	16
4.3 Robert Glasper	20
5 Analyser	23
5.1 Analyse av ”Try These On”	23
5.1.1 Form	24
5.1.2 Harmonikk.....	25
5.1.3 Melodikk	26
5.1.4 Improvisasjon.....	29
5.1.5 Oppsummering.....	31
5.2 Analyse av ”Poetry”	31
5.2.1 Form	31
5.2.2 Harmonikk.....	33
5.2.3 Melodikk	35
5.2.4 Improvisasjon.....	37
5.2.5 Oppsummering	43
5.3 Analyse av ”Afro Blue”	44
5.3.1 Form	45
5.3.2 Harmonikk.....	46
5.3.3 Melodikk	50
5.3.4 Improvisasjon.....	52
5.3.5 Oppsummering.....	57
6 Relevans	58
6.1 Låten ”Don’t Stop”	59
6.2 Mitt arrangement av låten ”You Don’t Know What Love Is”	61
Konklusjon	62
Kildehenvisninger	64
7 Vedlegg	66
7.1 Sporliste på medfølgende CD	66
7.2 Partitur på låten ”Don’t Stop”	68
7.3 Partitur på låten ”You Don’t Know What Love Is”	72

1 Innledning

Jeg har valgt å studere og skrive om jazzmusikk som kombinerer jazzens komplekse harmonikk med groover og rytmikk fra sjangre som moderne R&B og hip hop.

Denne fusjonen av sjangre mangler en dekkende fellesbetegnelse, men forskjellige varianter av denne type musikk går under betegnelser som jazz hop, jazz rap og doo bop.

Dette er en relativt moderne fusjon av sjangre, og den kan i likhet med veldig mange andre sjangre spores tilbake til jazz-innovatøren Miles Davis, med sin groove- og hip-hop-orienterte plate "Doo-Bop" som ble utgitt post mortem i 1992, året etter hans død. Denne utgivelsen blir ikke ansett som blant Davis' beste verker av kritikere eller Miles Davis-kjennere, men slik jeg ser det banet den på mange måter vei for andre jazzartister som like etterpå gikk i samme retning. På 80-tallet var det flust av hip hop-artister som eksperimenterte med å hente jazzelementer inn i sin hip hop-musikk, men dette er blant de første eksemplene på at en jazzartist henter inn elementer fra hip hop i sin jazzmusikk. Andre nevneverdige tidlige eksempler på jazzmusikere som har med elementer fra hip hop i sin musikk er Herbie Hancock, blant annet med sin plate "Dis is da Drum" fra 1994, og Branford Marsalis med sitt bandprosjekt *Buckshot LeFonque* og deres selvtitulerte plate samme år.

På 2000-tallet har blant annet de anerkjente jazztrompetistene Roy Hargrove og Till Brönner utmerket seg i denne retningen. Till Brönner utforsket hip hop-grooves på sin plate "Blue Eyed Soul" i 2002, og Hargrove gav ut tre album med sitt hip hop-orienterte band "The RH Factor" mellom 2003-2006.

En annen sentral utøver i senere tid er pianisten Robert Glasper, som har høstet stor anerkjennelse med sin utgivelse "Black Radio" i 2012.

1.1 Bakgrunn for valg av tema

Dette er en type musikk jeg har hentet veldig mye glede og inspirasjon fra de siste årene, og som har virkelig satt preg på mine komposisjoner og min spillestil. Jeg har i forbindelse med mine studier innen dette fagfeltet startet en gruppe kalt “BeHop Quintet” hvor vi hovedsaklig spiller materiale jeg selv har komponert (BeHop er altså da en sammenslåing av bebop og hip hop). I dette bandet jobber vi mye med å utvikle vårt eget sound, og utforsker forskjellige samspillsituasjoner i form av bruk av forhåndsprogrammerte beats og samarbeid med rappere og vokalist. I forbindelse med dette prosjektet får jeg et innblikk i hvordan man kan gå fram i en komposisjons-, produksjons- og utøversituasjon i denne sjangeren, samtidig som jeg får muligheten til å videreutvikle mitt personlige uttrykk, mitt eget *sound*.

I denne fusjonen av sjangre finnes det både jazzmusikere som har hentet elementer fra hip hop-musikk, og hip hop-artister som henter elementer fra jazzmusikk, i form av samples, innleide musikere og lignende. Siden jeg spiller trompet og hovedsakelig ser på meg selv som en jazzmusiker, er det naturlig for meg å fokusere på jazzmusikere som henter elementer fra hip hop inn i sin musikk i denne oppgaven. Derfor blir problemstillingen min følgende:

Problemstilling: *Hvordan tilnærmer jazzmusikere seg sjangeren hip hop?*

Siden jeg bestemte meg for denne problemstillingen har jeg hørt mye på jazzutøvere som lager musikk i denne sjangeren, - både trompetister og andre instrumentalister. I utgangspunktet hadde jeg tenkt til å ha størst fokus i oppgaven på trompetister som har lagd musikk i denne sjangeren. Planen var da å analysere musikk av utøvere som Miles Davis, Roy Hargrove, Till Brönner og Maurice Brown, og forske på de forskjellige trompetistenes *sound*. I senere tid har jeg bestemt meg for å fokusere mer på selve sjangeren i et større perspektiv, og har derfor gått bort fra å kun analysere trompetister.

Jeg har innsett at jeg er nødt til å innskrenke oppgaven min, og konsentrere meg om et mindre utvalg musikere. Fokuset i oppgaven vil ligge på tre utøvere jeg mener har vært fanebærende visjonærer for denne sjangeren; nemlig Branford Marsalis, Roy Hargrove og Robert Glasper. Valget av disse gir meg også muligheten til å forske på musikere som spiller tre forskjellige instrumenter; Marsalis på saksofon, Hargrove på

trompet og Glasper på tangentinstrumenter. I tillegg får jeg et bredt tidsaspekt, siden de tre aktuelle instrumentalistene var aktive i tre forskjellige tiår. Marsalis sitt hip hop-prosjekt *Buckshot leFonque* gav ut sine plater på 90-tallet, Roy Hargrove sine hip hop-baserte plater med bandet *The RH Factor* ble utgitt på 2000-tallet, og Robert Glasper gav ut tre hip hop-orienterte utgivelser med sitt band *Robert Glasper Experiment* i 2012. Jeg kommer også til å ha med en kort biografi og presentasjon av disse tre instrumentalistene i oppgava.

2 Historikk og definisjon av sentrale begreper

I og med at jeg skriver om musikk komponert i krysningspunktet mellom jazz og hip hop, er det på sin plass med en beskrivelse og definisjon av disse begrepene. I denne delen av oppgaven vil jeg gi en enkel beskrivelse av hva som menes med begrepene jazz og hip hop.

2.1 Hva er jazz?

Jazzen har sitt opphav fra USA, og vokste ut av bluesen på begynnelsen av 1900-tallet. Musikksjangeren jazz er en stor samlebetegnelse for mange forskjellige undersjangre, som til dels er svært forskjellige. Ofte er det et stort fokus på improvisasjon, og det legges ofte til rette for stor frihet for utøveren når det gjelder egenart i forhold til for eksempel instrumenttone og sound i instrumentet. Når det er sagt, har det vist seg særs vanskelig å definere jazz som fenomen i en enkel setning uten å være veldig forenkende. Cappelens Musikkleksikon definerer jazz på følgende måte:

“Jazz er en samlebetegnelse for en av 1900-tallets mest vitale og dynamiske musikktradisjoner. Den har opprinnelig dyp rot i enkle, folkelige miljøer, først og fremst i USAs sørstater med byen New Orleans som viktig sentrum, men den er etter hvert blitt utviklet og spredt over hele verden. Den ble ikke notert ned, og den var hovedsaklig improvisert instrumentalmusikk. Til de mest innflytelsesrike stilskapere innen jazzen hører en rekke, først og fremst svarte, amerikanske musikere.

Det er gjort flere forsøk på å gi en musikalsk definisjon på jazz, men ingen av dem er blitt allment akseptert. En slik definisjon bør nemlig omfatte de grunnleggende egenskaper i alle de forskjellige spilleteknikker og stilarter som lanseres innenfor denne tradisjonen. Avgrensingen til andre musikktyper er ofte ikke så skarp: jazzen

har i stor utstrekning assimilert og omformet trekk fra forskjellige slags folke-, populær-, og kunstmusikk, og i sin tur og på forskjellige måter påvirket andre musikktradisjoner og –typer på 1900-tallet”. (Kjellberg/Silén/Stenkvis: 1978:583)

Grove Music Online sier følgende om sjangeren:

*”The term conveys different though related meanings: 1) a musical tradition rooted in performing conventions that were introduced and developed early in the 20th century by African Americans; 2) a set of attitudes and assumptions brought to music-making, chief among them the notion of performance as a fluid creative process involving improvisation; and 3) a style characterized by syncopation, melodic and harmonic elements derived from the blues, cyclical formal structures and a supple rhythmic approach to phrasing known as swing”.*¹

Som vi ser ut i fra disse sitatene er det å definere begrepet jazz i en enkel setning en nærmest umulig oppgave. Når dette blir vanskelig, vil jeg heller prøve å definere hva jeg i denne oppgaven legger i jazzbegrepet kontra hip hop og andre musikksgjangre.

Et veldig viktig element i jazzmusikken er bruken av improvisasjon i musikken. Med improvisasjon menes å gjøre noe «på stående fot» , uten å ha forberedt det eller å ha tenkt det ut på forhånd. Grove Music Online skriver følgende om improvisasjon innen jazzmusikk:

*”Improvisation is generally regarded as the principal element of jazz since it offers the possibilities of spontaneity, surprise, experiment and discovery, without which most jazz would be devoid of interest. Almost all styles of jazz leave some room for improvisation – whether a single chorus or other short passage during which a soloist may improvise over an accompaniment, a sequence of choruses for different soloists, or the entire piece after the statement of a theme – and some jazz is spontaneously created without the use of a predetermined framework.”*²

¹ Tucker/Jackson: ”Jazz” [online] Tilgjengelig fra: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45011> Oxford Music Online, Grove Music Online [lastet ned 14. desember 2013]

² Nettle, B.: ”Improvisation” [online] Tilgjengelig fra: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738> Oxford Music Online, Grove Music Online [lastet ned 14. desember 2013]

Også innen jazzmusikk finnes det utallige måter å improvisere på; det finnes ingen fasit på hvordan det skal improviseres, eller hva man skal improvisere med. Det kan improviseres med form, besetning, spillestil, teknikk, klang, tempo, rytme, melodikk, harmonikk; kort sagt alle musikalske parametre kan improviseres med. Improvisasjon og eksperimentering med musikalske parametre har vært et viktig element i den mangfoldige utviklingen jazzmusikken har hatt de siste hundre årene. Pianist Robert Glasper, som utgjør en stor del av denne masteroppgaven, oppsummerer ”the spirit of jazz” på en fin måte:

*”The spirit of jazz is that, you know, it changes and moves, it’s the freest music ever created. You know, it’s the most popular, it’s the most innovative music ever created.”*³

Den utstrakte bruken av improvisasjon i musikken er et av hovedelementene som skiller musikken jeg beskriver i denne oppgaven fra annen hip hop og kommersiell populærmusikk. Mine analyser av improviserte soloer i denne oppgaven er basert på hvordan musikerne improviserer over gitte akkordprogresjoner. Jeg vil i analysene se på sammenhengen mellom hvilke akkordstrukturer de konstruerer og hvordan de improviserer på dem. Jeg vil på denne måten ha en viss mulighet til å vise til hvilke undersjangre av jazz de forskjellige solistene ”hører hjemme i” og refererer til; jeg kan for eksempel vise at Roy Hargrove benytter seg av et tonespråk man vanligvis hører i undersjangeren hard bop, eller at Robert Glasper bruker et tonespråk og en melodiføring som gir en referanser til gospel- og soulmusikk.

³ YouTube: tilgjengelig fra

http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=_rZuz3pH870#! Lastet opp av irockjazzmusicTV 18. okt. 2011 [lastet ned 15. januar 2013]

2.2 Hva er hip hop?

Jazz og hip hop er to forskjellige musikalske retninger med like mange likheter som forskjeller. I boken “The Vibe History of Hip Hop” reflekterer forfatteren Alan Light rundt forskjeller og likheter mellom sjangrene jazz og hip hop.

“...hip hop and jazz do originate from the mores and folkways of the African-American working class, and there are several aesthetic priorities both share in common. Most notably, an obsession with syncopation, and timbral exaggeration (...) Jazz and hip hop also share passions for quotation, alliteration, and collage strategies, for the conversion of accidents into design elements, for the articulation of black male desire, anxiety, mortality, and repression, and for the need to bend European musical devices to black expressive needs – as we’ve seen in the work of figures as diverse as Coleman Hawkins, Jimi Hendrix, Aretha Franklin, Nina Simone, and the Bomb Squad. Beyond the musicological similarities, however, are the philosophical ones – ones that adress the question of what it means to be human in a universe that is ‘mad random’ ”. (Light 1999: 388-389)

Begrepet hip hop er et særs vidt begrep som spenner over alt fra språk, grafitti-kunst, livsstil, dans og ikke minst musikk. Hip hop-kulturen oppstod på starten av 1970-tallet i bydelen the Bronx i New York City. Kulturen ble skapt av afro-amerikanere, afro-karibiere og latin-amerikanere.

Hip hop var gjennom store deler av 1970-tallet en undergrunnsbevegelse i New York City. I oktober 1979 ble singelen ”Rapper’s Delight” med bandet Sugarhill Gang sluppet av det nyoppstartede plateselskapet ”Sugar Hill”, og dette markerer på mange måter begynnelsen på kommersiell hip hop. Det var på ingen måter den første hip hop-innspillingen, men det var den første gangen en hip hop-låt fikk nasjonal og internasjonal oppmerksomhet. Sangen kom inn på hitlisten Billboard’s Top 40, og var der i to uker. Hip hop gikk fra å være en undergrunnsbevegelse til å være et høykommersielt fenomen.

”For some, ‘Rapper’s Delight’ was the end of hip hop’s beginning; for others, it was the beginning of the end.” (Light, 1999: 1)

”Rapper’s Delight” markerte starten på det som etter hvert ble en ”multimillion-dollar industry”, og et av de mest innflytelsesrike og populære musikalske

fenomenene på 1900-tallet. Størsteparten av 1980-tallet og begynnelsen av 90-tallet omtales ofte som ”the golden age of hip hop”. Artister som Run DMC, Beastie Boys, De La Soul, Wu Tang Clan og A Tribe Called Quest hadde i løpet av dette tidsrommet sin storhetstid. Hip hop utfordret samtidens kommersielle musikk og annen kultur, og satte sitt preg på film, moter, reklame og politikk.

”Hip hop utfordret samtidens mainstream, men skulle i løpet av 20 år selv bli populærmusikkens mainstream.” (Blokhus/Molde, 2004: 438)

Det sies at hip hop består av de fire elementene rapping, DJ-ing, breakdancing og grafitti. I denne oppgaven har jeg naturlig nok valgt å ikke gå nærmere inn på områdene grafitti og dansing, og fokuserer dermed på de musikalske elementene innen hip hop.

Den tidlige hip hop-musikken bestod ofte i stor grad av *samples* av allerede innspilt musikk. Det vil si at man tar fragmenter fra en allerede innspilt låt, for eksempel en trommebeat, og lager en ny låt basert på dette sample-et. Samples ble vanligvis hentet fra andre afroamerikanske musikkjangre som funk, soul, disco og jazz. Av de mest samplede artistene finner vi funk-pionerene James Brown og George Clinton.

”Hip hop som musikk kan karakteriseres som en utpreget postmoderne uttrykksform, fordi den er basert på fragmentering, collage, dekonstruksjon og rekonstruksjon av allerede innspilt lyd” (Blokhus/Molde, 2004: 439)

Musikalsk sett er sjangeren hip hop oftest forbundet med *rap*. Ordet rap er opprinnelig engelsk slang for å prate fort, og med rap i musikalsk sammenheng menes det å ” snakke ” rytmisk over et akkompagnement, ofte med bruk av rim. Begrepet rap skaper vanligvis umiddelbare assosiasjoner til hip hop-musikk, men har egentlig vært en del av afroamerikansk musikk helt siden starten. Man hadde ”Talking Blues” som en del av den tidlige bluesmusikken, hvor man pratet rytmisk over et blues-akkompagnement. Soulartister som Otis Redding og Solomon Burke hadde innslag av talt vokal og funky trommegroove i sin soulmusikk på 1960-tallet. James Brown sin vokalstil betegnes ofte som en blanding av monolog og skriking, og var med sin funkmusikk på flere måter en forløper for hip hop-musikken.

Rent instrumentalt kan man si at sjangeren hip hop er nært beslektet med sjangeren *funk*. I den tidlige hip hop-musikken var det som sagt mest utbredt å sample musikk

fra andre artister, men etter hvert er det blitt like vanlig å produsere musikken selv helt fra bunnen av. Noen velger å benytte seg av trommemaskiner og synthesizere, andre velger å bruke live-musikere. Når man bruker live-musikere i hip hop gir det ofte rom for mer improvisasjon, og et mindre statisk, mer levende uttrykk.

Når jeg i denne oppgaven omtaler hip hop-basert jazzmusikk trenger ikke musikken nødvendigvis å innholde verken rap eller samples, som er de to musikalske elementene som oftest er forbundet med hip hop-musikk. Elementer som gjør at en musikalsk komposisjon gir assosiasjoner til hip hop kan for eksempel være en statisk, groovy trommebeat i et medium tempo. Da er det gjerne kombinert med en funky basslinje, og ”jazzede” akkorder spilt av en Fender Rhodes⁴ eller et lignende instrument. Sånn jeg ser det kan hip hop være en selvstendig musikalsk estetikk uten verken rap eller samples.

Et viktig element i musikken jeg analyserer i denne oppgaven er det rytmiske fundamentet, - altså trommebeaten. En typisk hip hop-beat er lett gjenkjennelig, og er et av de elementene som gjør at musikken jeg analyserer i denne oppgaven kan kalles *hip hop-basert jazzmusikk*. Man kan argumentere for at analyser av beats og trommerytmikk kunne hatt en større del i denne oppgaven. Det er flere trommeslagere som har skrevet avhandlinger dedikert til bruken av beats i hip hop og beslektede sjangre. Men for meg som instrumentalist, improvisatør og komponist er det mest interessant og relevant for meg å studere hvordan andre komponister og instrumentalister komponerer og spiller når de forholder seg til en hip hop-basert trommebeat.

3 Metoder: Hvordan vil jeg forske?

Oppgaven kommer hovedsakelig til å bestå av musikalske analyser basert på egne transkripsjoner. Jeg vil analysere komposisjoner av utøverne Branford Marsalis, Roy Hargrove og Robert Glasper. De viktigste elementene i analysen vil være analyser av harmonikk, melodikk og improvisasjon i komposisjonene. Andre parametre vil også bli beskrevet til en viss grad, men vil ikke bli analysert med like stort omfang. Jeg vil

⁴ Fender Rhodes er et elektromekanisk klaverinstrument (en type el-piano), først produsert av gitarprodusenten Fender. Ofte anvendt i sjangre som jazz, soul, funk og hip hop.

videre skissere en slags mal, hvor jeg beskriver hvordan en ferdig analyse av en av komposisjonene vil være oppbygd.

3.1 Form

Oxford Music Online sin definisjon på form i en musikalsk sammenheng:

*"Form is the constructive organizing element in music, governing the presentation, development, and interrelationship of ideas. The concept comprehends not only the basic structure of a work but also the techniques and procedures used to develop ideas within the structure."*⁵

Dette blir en del av introduksjonen til låtanalysen, og kommer ikke til å ta nevneverdig mye plass. Jeg tenker her hovedsakelig på oppbyggingen av komposisjonen. Denne delen av analysen vil bestå av en kort beskrivelse av de forskjellige delene i låten. Er det typisk "hiphop-form" eller "jazzform"? Eksperimenterer man med formen? I dette avsnittet vil jeg også kort gå i gjennom hvilken besetning det er som spiller komposisjonen, og der det er relevant hvilke musikere som er med.

3.2 Harmonikk

Grove Music online definerer harmonikk (harmony) på følgende måte:

*"The combining of notes simultaneously, to produce chords, and successively, to produce chord progressions. The term is used descriptively to denote notes and chords so combined, and also prescriptively to denote a system of structural principles governing their combination. In the latter sense, harmony has its own body of theoretical literature."*⁶

En av hoveddelene i analysen vil bestå av beskrivelser av det harmoniske forløpet i komposisjonene. Denne delen av analysen vil inneholde transkripsjoner av

⁵ Whittall, A.: "Form" [online] tilgjengelig fra: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09981> Oxford Music Online, Grove Music Online [lastet ned 15. Januar 2013]

⁶ Dahlhaus, C.: "Harmony" [online] tilgjengelig fra: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50818> The New Grove Dictionary of Jazz, 2nd edition [lastet ned 15. Januar 2013]

akkordskjemaer og en jazzteoretisk gjennomgang og analyse av disse. Lengden på disse analysene vil variere noe, da enkelte av låtene jeg analyserer er mer harmonisk komplekse enn andre.

Jeg vil se på hvilket harmonisk grunnlag som blir brukt i låten, og hvordan akkordene forholder seg til hverandre. Vil man si at dette er harmonier hentet fra jazzens verden eller kunne det like gjerne vært en ordinær hip hop-låt?

3.3 Melodikk

Store norske leksikon sin definisjon på melodikk:

*”Melodikk, melodilære, prinsippene for melodidannelse og studiet av disse. Brukes også om de melodiske trekk ved et musikkverk”*⁷

En annen stor del av analysen vil være å analysere hvordan melodiene i komposisjonene er bygd opp, sett i lys av den harmoniske analysen. Her er jeg ute etter å finne ut hvilket tonespråk benytter komponisten seg av når han/hun komponerer i denne fusjonen av sjangre. Hvilke typer skalaer er brukt, kan man kjenne igjen skalatyper fra jazzens verden, eksempelvis dorisk, miskolydisk, lydisk, pentaton også videre?

3.4 Solotranskripsjon

The New Grove Dictionary of Jazz sin definisjon på transkripsjon:

” In jazz the act of fixing in notated form music that is entirely or partly improvised, or for which no written score exists; also the resulting notated version itself. The term is also applied to the traditional practice of memorizing and reproducing a recorded improvisation without necessarily notating it. (...) Transcription as practiced by jazz musicians is usually a self-taught skill. There are no fixed rules for transcribing jazz, nor is there a standard set of symbols used to indicate pitch inflection, articulation, rhythmic deviation, and other expressive devices. Transcription is merely an

⁷Store norske leksikon: <http://snl.no/melodikk/musikk>

extension of the technique, learned by every music student, of taking aural dictation, in which it is necessary to listen accurately, to construe analytically, and to notate”⁸

Her vil jeg altså notere improviserte soloer over akkordskjemaer. Hvordan improviserer musikerne? Hvilket tonespråk benytter de seg av? Hvordan fraserer de? Bruker utøveren typisk jazz- eller hiphopfrasering? Evt. fraserer musikerne annerledes når de spiller hip hop i forhold til når de spiller jazz? Er frasene lange eller korte, utvikles dette underveis?

I noen sammenhenger vil det være relevant å se på hvilken tilnærming de har til sound i instrumentet. I noen tilfeller er det brukt effekter som filtre som chorus, flanger, vring, wah-wah, reverb (klang) og delay (ekko). I denne sammenhengen gjelder dette særlig i forbindelse med trompetsound.

3.5 Alternative metoder

Tidligere i prosessen med arbeidet med masteroppgaven vurderte jeg å i større grad forske på de forskjellige utøvernes *sound*. Tor Dybo nevner i sin artikkel ”*En drøfting av analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet*” flere metoder som kan tas i bruk i forhold til det å forske på sound. Han nevner blant annet elektroaktustiske innfallsvinkler til analyse av sound, hvor man bruker grafiske hjelpemidler som melograf og spektogrammer. Melografen får ”*framstilt dynamisk nivå; spektogram av instrument- og stemmeklangen, tonens frekvensmessige plassering i forhold til en cent-inndeling*”. (Dybo, 2002:21). Det går fram i artikkelen at melografen får vist tonestrukturer og mikrointervaller på en detaljert og nøyaktig måte. Jeg velger likevel å ikke benytte meg av slike grafiske hjelpemidler, da jeg ser det som tungvint og ikke spesielt relevant i forhold til det jeg har tenkt å skrive om. Jeg tror jeg får skildret de forskjellige låtenes sound på en beskrivende og informativ måte uten å bruke slike metoder.

En annen metode som av og til blir brukt i denne type oppgave er *kvantitativ metode*, i form av spørreskjemaer, spørreundersøkelser og lignende. Jeg har valgt å ikke benytte meg av denne metoden fordi emnet jeg skriver om er relativt ukjent for folk flest. En

⁸ Tucker/Kernfeld: ”Transcription” [online] tilgjengelig fra: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J454700> The New Grove Dictionary of Jazz, 2nd edition [lastet ned 15. Januar 2013]

eventuell spørreundersøkelse blant for eksempel studenter på UiA hadde ikke hatt noen særlig relevans for meg fordi en stor prosentandel ikke hadde skjønt spørsmålene på en tilstrekkelig måte.

Tidlig i prosessen vurderte jeg også å ta i bruk *kvalitativ metode*, som for eksempel kan være i form av intervjuer av utøvere i sjangeren. Jeg innså etter hvert at det ble vanskelig å oppnå direkte kontakt med de tre utøverne jeg skriver om, så jeg så meg nødt til å sløyfe denne metoden. Jeg har i midlertid funnet mange intervjuer hvor de respektive utøverne prater om hip hop-basert jazzmusikk på nettet, både på video og i skriftlig form. Utdrag fra disse intervjuene blir presentert i neste kapittel.

4 Presentasjon av utøvere som blir analysert i oppgaven

4.1 Branford Marsalis

Branford Marsalis er en amerikansk saksofonist, bandleder og komponist. Han er den eldste av seks brødre, hvorav tre andre også er anerkjente jazzmusikere. Av disse er det nok den verdenskjente trompetisten Wynton Marsalis som har utmerket seg mest i jazzverdenen. I tillegg har vi broren Delfeayo Marsalis som spiller trombone og er produsent, og Jason som er trommeslager. Deres far Ellis Marsalis er også en høyt respektert jazzpianist.

Branford ble født i Breaux Bridge i Louisiana i 1960. Han begynte å studere på Berklee School of Music i Boston i som 19-åring, og gikk der fra 1979 til 1981. Allerede i 1980 turnerte han i Europa med Art Blakey sitt storband, og ble året etter medlem i Art Blakey's Jazz Messengers. På begynnelsen av 80-tallet spilte han med mange store jazzmusikere, han var blant annet med i storband ledet av Lionel Hampton og Clark Terry, han var på turne i Japan med bandet til Herbie Hancock, og ble etter hvert fast i broren Wynton Marsalis sin kvintett. I løpet av denne perioden hadde han også gjesteopptredener med storheter som Miles Davis og Dizzy Gillespie. I 1984 ga han ut sin første soloplate, "Scenes In The City".

I 1985 ble han introdusert til artisten Sting, som da var vokalist og bassist i popbandet the Police. Han ble med på Stings første soloutgivelse "The Dream Of The

Blue Turtles”, og var fast medlem i Sting sitt band både i live- og studiosammenheng fram til 1999. Høydepunktene i samarbeidet med Sting er mange, blant annet kan man nevne opptreden på Live Aid i 1986, og flere verdensomspennende turneer.

Videre på 80-tallet fortsatte Branford sin karriere som soloartist og hadde årlige albumutgivelser; ”Romances for Saxophone” i 1986, ”Renaissance” i 1987, ”Random Abstract” i 1988 og ”Trio Jeepy” i 1989. Han inngikk også et samarbeid med filmskaperen Spike Lee, som resulterte i en birolle og soundtrack til filmen ”School Daze” i 1988, og soundtracket til ”Mo’ Better Blues” i 1990.

En av låtene på soundtracket til filmen ”Mo’ Better Blues” er låten ”Jazz Thing” med rapduoen Gang Starr. Låten er skrevet av Branford Marsalis i samarbeid med Gang Starr, og er produsert av Marsalis og DJ Premiere. På nettsiden til Branford Marsalis står det følgende om låten:

” ‘Jazz Thing’ a rap performed by Gangstarr over the closing credits of Spike Lee’s movie ‘Mo’ Better Blues’, is issued as a single. Co-written by Branford Marsalis and co-produced with DJ Premiere, ‘Jazz Thing’ merges rap and jazz for the first time in a successful synergy introducing a new approach to music.”⁹

Fusjonen mellom jazz og hip hop ga tydeligvis mersmak for Marsalis, for i 1994 stiftet han bandet Buckshot LeFonque, et band som kombinerte jazz med sjangre som hip hop, R&B, rock og reggae. ”Buckshot LeFonque” var opprinnelig et navn som saksofonist Cannonball Adderley brukte som pseudonym når han spilte ”svart”, altså for andre plateselskaper enn det han var bundet til.

Bandets debuterte med sitt selvtitulerte album ”Buckshot Lefonque” i 1994, og albumet ble etterfulgt av en verdensomspennende turne året etter. Musikken ble godt mottatt, men også kritisert av kritikere i flere sjangre. Musikkritiker Richard S. Ginell sier følgende om albumets eklektisisme:

⁹ Kilde: [online] tilgjengelig fra <http://www.branfordmarsalis.com/branford/pbuild/timeframe.html> [lastet ned 18. desember 2012]

"The group's eponymous first album, a brilliant, playful, musically rich realization of this anything-goes fusion unfortunately drew a lot of fire from critics in every genre (...)"¹⁰

På bandets andre utgivelse "Music Evolution" har Marsalis et spor ("A Buckshot Rebuttal") hvor han kontrer kritikken på følgende måte:

" (...) Remember when we was on tour last year, all the confusion that was out in the world it seems? Man, you read a hip hop magazine and they say all the hip hop songs is cool, but rest of the album is whack. Then you read the main stream magazines and they say the two main stream songs is cool and the hip hop shit is whack. Well, I was very upset by this. Well man, they can suck my"

I 1997 kom bandets andre og siste utgivelse, "Music Evolution". Platen blir omtalt som like eklektisk, men mindre banebrytende enn forgjengeren. Storheter som jazzsaksofonisten David Sanborn, rapperen Guru fra bandet Gangstarr og skuespiller Laurence Fishbourne har gjesteopptredener på plata.

Etter tiden med Buckshot LeFonque har Marsalis hovedsakelig hatt fokus på sin jazzkvintett og vunnet flere priser, blant annet Grammy i 2001 for albumet "Contemporary Jazz". Han har i senere tid også hatt fokus på å spille klassisk musikk. Blant annet så har han vært på en USA-turne med det brasilianske orkesteret "Philarmonia Brasileira", og ved flere anledninger fremført klassisk musikk med New York Philharmonic.

4.2 Roy Hargrove

En musiker som kommer til å ha et stort fokus i masteroppgava mi er trompetisten Roy Hargrove. Hargrove ble født den 16. oktober 1969 i byen Waco i Texas, USA. Han viste tidlig et talent for musikk, og tok undervisning på kornett når han gikk på barneskolen. Her ble han introdusert for musikk av legendariske trompetister som Maynard Ferguson, Clifford Brown og Freddie Hubbard. Senere tok han sin high

¹⁰ Ginell, R: "Buckshot LeFonque" [online] tilgjengelig fra <http://www.allmusic.com/artist/buckshot-lefonque-mn0000643113> [lastet ned 18. desember 2012]

school-utdanning i Dallas, på skolen *Booker T. Washington High School for the Performing and Visual Arts*.

I 1987 var den anerkjente trompetvirtuosen Wynton Marsalis på besøk på skolen, og Marsalis ble meget imponert når han hørte Hargrove spille. Ut fra det han presterte ble Marsalis såpass imponert at han valgte å satse på Hargrove, og tok han med i bandet sitt. Marsalis satte også Hargrove i kontakt med mange viktige musikere og satte i gang samarbeid med blant annet Bobby Watson, Ricky Ford, Carl Allen, og gruppa Superblue. I tillegg ble Hargrove satt i kontakt med manageren og produsenten Larry Clothier. Som et resultat av dette fikk Hargrove muligheten til å reise til New York, og senere til Europa og Japan.

Videre gikk han ett år på *Berklee College of Music* i Boston, fra 1988-1989, men ble etter hvert mer og mer aktiv i jazzmiljøet i New York. Etter hvert fikk han ordnet en overførsel til *New School* i New York.

Han gav ut sin første utgivelse i eget navn i 1990, et album kalt "Diamond in the Rough". Albumet ble utgitt på plateselskapet RCA Novus. Albumet ble etterfulgt året etterpå med albumet "Public Eye" in 1991. Disse utgivelsene ble kombinert med massiv turnering rundt om på store festivaler i Europa. Våren 1992 ble hans tredje utgivelse utgitt, et album kalt "The Vibe", igjen etterfulgt av turnering i Europa, Japan og USA. I 1994 gav han ut plata "Kindred Souls", og dette ble hans siste utgivelse på RCA Novus. Alle disse utgivelsene kan plasseres i sjangeren relativt konvensjonell hard bop. I løpet av disse årene ble han ved hjelp av plateutgivelsene og mye turnering rundt omkring i hele verden anerkjent som en særdeles talentfull ung og lovende musiker.

I 1994 gikk han over til det nevneverdige større plateselskapet Verve, eid av Universal Music Group. Han debuterte på Verve med albumet "With The Tenors of Our Time". Her samarbeidet han med noen av datidens aller største saksofonister, nemlig Joe Henderson, Stanley Turrentine, Johnny Griffin, Joshua Redman og Branford Marsalis. Han fortsatte med utgivelsen "Family" i 1995, en tradisjonell kvintettplate i hardbop-formatet med gjesteopptredener fra blant annet bassist Walter Booker og tidligere nevnte Wynton Marsalis.

Den neste utgivelsen hans ble døpt ”Parker’s Mood”, et trio-album med de Verve-signerte musikerne Christian McBride på piano og Stephen Scott på bass. Albumet er en hyllest til den legendariske altsaksofonisten Charlie Parker, og består av låter Parker har skrevet, og låter som er sterkt knyttet opp til Parker på forskjellige vis.

I 1996 spilte bandet til Hargrove på La Habana’s Jazz Festival på Cuba. Her møtte han pianisten Chucho Valdes, kjent fra bandet *Irakere*. Han ble fascinert av den cubanske musikken og de cubanske musikernes spillestil, og bestemte seg for å starte et band som bestod av en blanding av cubanske og amerikanske musikere. Han kalte bandet for ”Crisol”, som er det spanske ordet for smeltedigel.

Denne konstellasjonen førte til at han i 1998 vant Hargrove sin første Grammy Award med utgivelsen ”Habana”, i kategorien ”Best Latin Jazz Performance”. På denne utgivelsen eksperimenterer Hargrove med å blande tradisjonell cubansk musikk med sitt hard bop-orienterte tonespråk.

Et annet høydepunkt i Hargrove sin karriere kan sies å være samarbeidet med storhetene Michael Brecker og Herbie Hancock, med prosjektet *Directions in Music* i 2002. Plateutgivelsen i forbindelse med dette prosjektet førte også til en Grammy Award i kategorien ”Best Instrumental Jazz Album”.

I 2003 gav han ut sin første utgivelse med det sjangeroverskridende bandprosjektet The RH Factor. Albumet ble kalt ”Hard Groove”, som altså er et ordspill på hans eget etternavn. The RH Factor er et band som kombinerer sjangrene jazz med sjangre som funk, hip-hop, soul og gospel. Hargrove er kjent for sine samarbeid på tvers av sjangre. Før ”Hard Groove” hadde han hatt gjesteopptredener med blant annet rapperen Common og neosoul-artistene D’Angelo og Erykah Baduh. Her kan nevnes at han også spilte trompet på Buckshot LeFonque sitt første selvtitulerte album. Om sitt forhold til sjangeren hip hop sier Hargrove selv følgende, i et intervju med nettstedet irockjazz.com:

”In a way, to me, I don’t think about them as anything different. To me they are one and the same. Because rhythmically speaking, if you take a 8 bars of somebody rhymin’ and if it’s like on a high level, it’s kind of very similar to some of the drum patterns that people like Kenny Clarke and Phillie Joe Jones were playing back in the day. Hip hop is jazz’ great grand son.

Like, OK, we had the beboppers, we had the swing cats, then you have the beboppers, and then their children were the funksters, you know. And during the, like, late sixties and in to the seventies you had cats; you might have one guy in a band that plays several instruments and could also sing; so that was the birth of the funksters, and the funksters became the hip hoppers. Which would basically like you know; they stripped all of the instruments and everything out of the schools, and young people came up with two turn tables, and we used our fathers and mothers record collections to make music out of that. You know, two turn tables and a microphone, and then you have like the easiest to understand form of expression, which is through words and speaking. And you know, when you put that together rhythmically you got hip hop.”¹¹

På RH Factor sitt debutalbum ”Hard Groove” har han fått med flere celebre gjesteartister som er kjent fra andre sjangre. Her kan blant annet nevnes rapperne Q-tip og Common, og soul-stjerner som D’Angelo, Erykah Badu, Stephanie McKay og Me’Shell NdegeOcello. Om prosjektet sier Hargrove selv følgende:

”I just wanted to open a door that would allow the musicians involved in jazz and the musicians involved in the R&B / hip-hop mainstream to form some music that would have no limit,’ (...) It’s like a merging of those two worlds.”¹²

Albumet ble godt mottatt av musikkpressen. Anmelder Chris M. Slawecki drar paralleller til trompet-ikoner som Lester Bowie og Donald Byrd, og soulartister som Maxwell i sin anmeldelse for nettsted allaboutjazz.com:

”Hargrove meets his objective, perhaps even surpasses it, with an album that sounds like one Lester Bowie and Maxwell would make together. He steers Hard Groove toward the trumpet school opened by Donald Byrd, especially with the wah-wah sound trumpet production and hand-clapping street funk of ‘Common Free Style’.”¹⁰

For nettstedet allmusic.com skriver Paula Edelstein følgende:

¹¹ YouTube: tilgjengelig fra:

http://www.youtube.com/watch?v=6z1ChouasFU&feature=plcp&fb_source=message [lastet ned 21. desember 2012]

¹² Slawecki, C.: ”Roy Hargrove Presents the RH Factor: Hard Groove (2003)” [online] tilgjengelig fra <http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=12104#.UKKz5YWH2nI> [lastet ned 21. desember 2012]

*"Hard Groove is simply an exploration of his multidimensional musical attributes and his belated recognition of years of 'open-eared moonlighting'. In any case, the ultra-hip trumpeter manages not to alienate his die-hard jazz fans by intersecting with many of the icons of hip-hop, R&B, and neo-soul. Highly recommended."*¹³

Oppfølgeren til "Hard Groove" kom allerede året etter, med EP-en "Strength". Den ble utgitt i et begrenset opplag i 2004. Den fortsetter i samme musikalske landskap som forgjengeren og ble godt mottatt, men fikk mindre oppmerksomhet i musikkpressen.

Hans foreløpig siste utgivelse med *the RH Factor* kom i 2006 med albumet "Distractions". På dette albumet har Renee Neufville rollen som hovedvokalist, og plata innehar adskillig færre innslag fra gjesteartister enn *Hard Groove*. Eneste vokale gjesteopptreden kommer fra D'Angelo på låten "Bullshit". Dette albumet ble også godt mottatt. Kritiker Thom Jurek fra allmusic.com skrev at albumet er et *"deeply gratifying, fun, and in-the-pocket album. It's perfect for a steamy summertime."*¹⁴

Etter RH Factor-perioden har Hargrove gått mer tilbake til mer tradisjonell bop-orientert jazzmusikk. Her kan man nevne to kvintettutgivelser; *Nothing Serious* i 2006 og *Earfood* i 2008. I 2009 gav han ut sin foreløpig siste utgivelse, - med storbandplata *Emergence*.

4.3 Robert Glasper

Jazzpianist Robert Glasper er den yngste av artistene jeg skriver om i denne masteroppgaven. Glasper ble født i Houston, Texas i 1978, og begynte å spille piano når han var 12 år gammel. Moren hans var en profesjonell jazz- og bluesangerinne, og Glaspers første spillejobber var å akkompagnere moren når hun sang i kirken.

Etter hvert begynte han på Houston's High School for the Performing and Visual Arts, hvor han lærte grunnleggende musikkteori og blant annet spilte i skolens storband. Videre fikk han et fullt stipendiat til ta sin college-utdanning på skolen *New*

¹³ Edelstein, P.: "The RH Factor – Hard Groove" [online] tilgjengelig fra <http://www.allmusic.com/album/hard-groove-mw000028129> [lastet ned 21. desember 2012]

¹⁴ Jurek, T.: "The RH Factor – Distractions" [online] tilgjengelig fra <http://www.allmusic.com/album/distractions-mw0000355255> [lastet ned 13. januar 2013]

School for Jazz and Contemporary Music i New York. Her ble han fort anerkjent for sitt talent, og begynte raskt å spille med kjente jazzmusikere som saksofisten Kenny Garrett, og trompetistene Roy Hargrove og Terence Blanchard. Han stiftet også tidlig bekjentskap med neo-soulsangeren Bilal, som skulle vise seg å være viktig for hans videre karriere. Via sitt kjennskap til Bilal har han knyttet kontakt med flere storheter innen R&B og hip hop, her kan nevnes navn som Kanye West, Common, J Dilla og Jay-Z.

Allerede på High School fattet Glasper interesse for hip hop-basert musikk, og var stor fan av grupper som A Tribe Called Quest og Jazzmatazz. I følge Glasper selv er han selv i en ganske unik posisjon rent musikalsk sett;

*"I am one of the only cats who is in both worlds, like for real. For real, for real. (...) If you come to my show, you'll see Pete Rock, Q-Tip, Mos Def, Common... but since they say, 'The cat can play,' I get a huge jazz audience at the same time."*¹⁵

Hans første soloutgivelse, "Mood", utgitt i 2004, var en ganske ordinær jazzutgivelse, og bestod av en blanding av egne komposisjoner og coverlåter av blant annet Herbie Hancock. Mer interessant er hans andre utgivelse, "Canvas", som ble utgitt på plateselskapet Blue Note Records i 2005, og var hans første utgivelse på et stort plateselskap. Også denne utgivelsen består hovedsakelig av egne komposisjoner. På dette albumet tar han seg større sjangermessige friheter enn før, og han eksperimenterer med å ha med elementer fra urbane¹⁶ og kommersielle musikkjangre som hip hop og R&B. Et tydelig eksempel på dette er låten "J Dillalude", en komposisjon basert på låter av den legendariske hip hop-produsenten J Dilla.

I 2009 gav han ut plata "Double Booked". Dette er et todelt album; første del består av låter med hans akustiske jazztrio, mens andre del består av låter med bandet Robert Glasper Experiment. Sistnevnte band er, som bandnavnet tilsier, mer eksperimentelt enn den akustiske jazztrioen, hovedsakelig med tanke på besetning og sjanger. På

¹⁵ Framton, S. – "Robert Glasper Wants Jazz to Matter" [online] Tilgjengelig fra: <http://www.esquire.com/features/best-and-brightest-2009/robert-glasper-1209> [lastet ned 13. januar 2013]

¹⁶ Urban musikk, også kjent som urban contemporary, er et samlebegrep for musikalske sjangre som R&B, soul og hip hop.

siste del av albumet har han med seg gjesteartister som neosoulsangeren Bilal og rapperen Mos Def.

I 2012 gav han ut plata "Black Radio", som er det første hele albumet utgitt med Robert Glasper Experiment. På dette albumet blander Glasper jazz med sjangre som hip hop, soul, R&B og rock. Her har han med flere kjente neo-soul og hip hop-artister, blant annet Erykah Baduh, Bilal, Mos Def, Lupe Fiasco, Lalah Hathaway og Ledisi.

Albumet ble godt mottatt av musikkpressen. Nettstedet <http://metacritic.com>¹⁷ gir albumet poengsummen 74 av 100, basert på 15 anmeldelser fra flere betydelige musikkmagasiner og andre kilder. Albumet blir blant annet beskrevet som *"an entirely new context for popular music in its near erasure of boundaries. It is the sound of the future--even if no one knows it yet."*¹⁸

Glasper har i flere intervjuer uttalt seg om sitt forhold til dagens jazzmusikk, og hvordan han mener at den i for stor grad er basert på tradisjon. I april-utgaven (2012) av musikkmagasinet Down Beat sier han følgende: *"I've gotten bored with jazz to the point where I wouldn't mind something bad happening. Slapping hurts, but at some point it'll wake you up. I feel like jazz needs a big-ass slap."*

I forbindelse med masteroppgaven har jeg transkribert en rekke intervjuer med Robert Glasper jeg har funnet på nettstedet YouTube. Her prater han om sine meninger og refleksjoner rundt dagens jazzmusikk.

"You have to realize that when jazz was really popular, it was the hip hop of its day. It was modern, and it was new. When jazz was popular they weren't playing older music; they were playing the music of that time period. (...) You know what I mean, they [Miles Davis & Herbie Hancock] weren't popular because they were playing Lous Armstrong tunes or anything like that, you know, they weren't looking back to history the way people look back to history know. I think the problem with jazz is that it's too much based in tradition. To the point where it's hard for people to move on and to go ahead. To even be ahead in jazz now, to be ahead just really means to be

¹⁷ Metacritic: Et nettsted som samler omtaler om musikkalbum, videospill, filmer, TV-serier, DVD-er og bøker. Hvert produkt får en poengsum regnet ut fra hver omtale som er tilgjengelig.

¹⁸ Jurek, T.: "Robert Glasper Experiment – Black Radio" [online] tilgjengelig fra <http://www.allmusic.com/album/black-radio-mw0002266610> [lastet ned 13. januar 2013]

relevant, to be 'now'. (...) What we can do is try to make it [jazz] relevant again, by playing music of today and of today's time that will make people of today want to hear it."¹⁹

Tittelen på intervjuet jeg siterer ovenfor er "Jazz was the hip hop of its day". Her påpeker han viktigheten av innovasjon i jazzmusikken, og at man ikke i for stor grad må skue bakover mot gamle storheter. I et annet intervju, ved tittelen "Jazz with hip hop is Music of the NOW" sier han litt om hvordan og hvorfor musikken hans er blitt som den er, og hevder blant annet at jazz blandet med hip hop er "the hard bop of our time":

*"So I honestly don't believe in really saying 'I mix jazz with hip hop' because no, I'm just playing modern jazz. You know what I'm saying; this is the hard bop of our time. You know what I mean? You know, so that's kind of how I see it. I don't see it as 'jazz is this thing and I'm mixing it with this', 'cause you can't label [jazz]. To label jazz as one thing like 'this is jazz'; I don't think that when people do that, they don't even understand the true meaning of jazz and the meaning and the spirit of jazz. The spirit of jazz is that, you know, it changes and moves, it's the freest music ever created. You know, it's the most popular, it's the most innovative music ever created."*²⁰

5 Analyser

5.1 Analyse av låten "Try These On"

Den første låten jeg vil analysere er låten "Try These On" av Branford Marsalis' band Buckshot LeFonque. Jeg har valgt denne låten blant annet på grunn av saksofonens utpregede rolle i komposisjonen, og på grunn av låtens klare referanser til hip hop i form av bruk av scratching med turntables²¹ og bruk av rap. Harmonisk sett er låten

¹⁹ YouTube: tilgjengelig fra: <http://www.youtube.com/watch?v=9XtpGWZGq-8&feature=relmfu>
Lastet opp av irockjazzmusicv 20. okt 2011 [lastet ned 13. januar 2013]

²⁰ YouTube: tilgjengelig fra: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=_rZuz3pH870#! Lastet opp av irockjazzmusicv 18. okt. 2011 [lastet ned 13. januar 2013]

²¹ Peel, Ian: "Scratching" [online]: "The use of record turntables as musical instruments, first developed by hip hop DJs in the late 1970s (...) who developed rhythmic backing for early rappers by pushing and pulling records on the turntable to create backward sections, short stabs, loops and musical

meget ensformig rent kompressig, men det er interessant å se hvordan Marsalis utfordrer det harmoniske grunnlaget melodisk sett. Marsalis utfordrer tonaliteten både på selve ”head”-en²² i låten og på sin improviserte saksofon-solo. Piano og bass spiller et to-takters riff gjennom hele låten, mens trommene ligger på en stødig funky backbeat, spilt på en meget statisk måte. På bakgrunn av dette vil jeg, uten å være skråsikker, påstå at det ikke er et faktisk trommesett som spiller, men at det er en programmert trommebeat lagd ved hjelp av samples. Besetningen består av piano, kontrabass, el-gitar, turntables (scratching), trommer, saksofon og rap.

5.1.1 Form

Låten begynner med en åttetakters intro hvor et riff blir introdusert i piano, akkompagnert av et perkusivt underlag fra tamburin eller et lignende instrument. I fjerde takt kommer kontrabassen inn og spiller sin komppfigur, og sammen danner piano og bass det harmoniske grunnlaget for låten. El-gitaren sniker seg også inn i løpet av introen med ”whacking”²³ med wah-wah-pedal i bakgrunnen.

Etter introen på 8 takter kommer trommesettet inn og spiller en typisk hip hop-aktig beat. Man hører også at DJ-en improviserer med scratching i bakgrunnen. Saksofonen blir også presentert her, og spiller en melodi med utgangspunkt i blues-skalaen. Denne melodilinjen varer i utgangspunktet i 8 takter, og blir repetert 5 ganger, men med innslag av diverse variasjoner som et resultat av improvisasjon.

Deretter kommer en improvisert saksofon-solo spilt av Branford Marsalis. Soloen varer i tre åttetakters-perioder, altså 24 takter. Soloen blir etterfulgt av et vers av bandets faste rapper, rapperen som kaller seg *50 Styles: The Unknown Soldier*. Rap-verset varer i 8 takter. Deretter kommer et parti på 8 takter hvor DJ-en improviserer med scratching på turntables. Etter dette kommer saksofonen inn igjen og spiller *head-en* i låta, men denne gangen kun én gang, altså 8 takter. Avslutningsvis spiller Marsalis et to-takters tema hvor han spiller flerstemt med seg selv, og konstruerer en

bursts.” Tilgjengelig fra: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47225>
Oxford Music Online, Grove Music Online [lastet ned 24. januar 2013]

²² Når man prater om ”head” i jazzmusikk prater man om hovedtemaet eller hovedmelodien i låten. Blir ofte (men ikke nødvendigvis) etterfulgt av en eller flere improviserte soli før man gjerne gjentar ”head-en” mot slutten.

²³ Med ”whacking” på el-gitar menes det å spille en rytmisk figur på dempede strenger mens man bruker en wah-wah-pedal for å understreke rytmikken.

saksofonblokk²⁴ ved å spille inn flere spor av seg selv. Dette temaet blir repetert en rekke ganger før låten etter hvert fader ut.

Denne låten har en form som er veldig ofte brukt i standardisert jazz-musikk, med en intro, ”head”, improvisert solo, repetisjon av head og til slutt en outro med mer improvisasjon.

5.1.2 Harmonikk

Som sagt så er låten ganske så ensformig harmonisk sett. Hele det harmoniske grunnlaget bygger på et to-takters riff som repeteres gjennom hele låten av piano og kontrabass. Pianoriffet blir spilt veldig ”u-tight” og rytmikken er noe inkonsekvent, så det var en liten utfordring å notere dette på en korrekt måte. Men det blir i alle fall spilt tilnærmet likt som dette:



fig. 1: pianoriff på låten ”Try These On”.

Det blir vanskelig for meg å vite eksakt hvilke akkorder Marsalis tenkte for seg når han skrev dette, fordi pianofiguren konsekvent består av kun to toner av gangen. Det er imidlertid ganske rimelig å anta at akkordene komponisten tenker for seg er Ab, Adim, D7, Bbm og Eb7. Av den grunn har jeg skrevet akkordene over notebildet, men med en parentes rundt. Ut i fra det pianoet spiller går jeg ut i fra at man tenker seg en slags Ab-dur-tonalitet.

Som sagt så kommer kontrabassen inn i takt 5, og spiller sitt ”riff”. Bassen ligger i et veldig lavt register og spiller relativt fort i et ”grumsete” frekvensområde, og det er derfor vanskelig å få taket på nøyaktig hvilke toner bassisten spiller. Etter flere

²⁴ Blokkharmonisering er en arrangeringsteknikk, hvor det harmoniske underlaget følger rytmikken til melodien.

gjennomhøringer og konsultasjoner med andre musikere har jeg kommet fram til at basslinjen går som følger:

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is written in the treble clef and the bass part in the bass clef. The piano part has a slant line indicating a slurred sequence of notes. The bass part has a '8vb:' marking, indicating an octave lower. Chord symbols are written above the piano staff: Ab, A DIM, (D7) Bbm, and Eb7.

Fig. 2: piano- og bassriff på "Try These On".

Om man ser nøye etter ser man at tonene i bassriffet ikke stemmer helt overens med akkordene jeg har notert i pianoet. For det første så begynner bassriffet på tonen Bb, så man får med en gang følelsen av at Bb er grunntonen. Bassriffet beveger seg noen lunde etter akkordikken, men likevel henger ikke bassriffet og pianoriffet helt sammen diatonisk eller funksjonsharmonisk sett. Bass og piano har også helt forskjellige rytmiske funksjoner. Mens pianoet spiller en slags slentrende sekstendelsunderdelt swingrytme, spiller bassen helt jevne åttendeler. Selv om disse to riffene er såpass forskjellige både rytmisk og tonalt sett, fungerer det overraskende fint, med bra flyt og "groove", og det oppleves ikke som en skjærende tonalitet. Dette vil jeg påstå er blant annet på grunn av at de befinner seg i helt forskjellige frekvensområder; bassen ligger nesten to oktaver under pianoet. Bassen har også mer en rytmisk funksjon enn en harmonisk funksjon i denne sammenhengen.

5.1.3 Melodikk

I denne komposisjonen har melodikken en sterk forankring i blues-skalaen²⁵. Men Marsalis har i dette tilfellet gjort en komposisjonsmessig finurlig vri. Han spiller konsekvent med et tonespråk som hører hjemme i F-blues, vekselvis dur og moll, mens harmonikken i låten har en tydelig Ab-dur-tonalitet. Tonen F blir faktisk aldri spilt i verken bass eller piano. Dette kombinert med den grumsete basslinjen fører til en harmonisk tvetydighet og et noe merkelig og uvant lydbilde. Dette gjelder særlig når tonen A (durters i F) blir spilt over en Ab-dur-tonalitet, siden dette fører til et

²⁵ Blues-skalaen er en skala som består av trinnene 1, b3, 4, b5, 5 og b7. Mye anvendt i blues, rock og jazzmusikk.

såkalt b9-intervall²⁶ som høres skjærende ut, spesielt for et trent øre. Likevel, når Marsalis spiller hovedtemaet i låten med sin overbevisning og bravur, låter det likevel groovy og tøft.



Fig. 3: Hovedtema på låten "Try These On".

Note-eksemplet jeg har notert ovenfor betrakter jeg som det første hovedmotivet i låten. Det virker som om melodispillet til Marsalis i stor grad består av improvisasjon, som fører til stor variasjon i frasene, men dette firetakters temaet kommer han stadig tilbake til. Som vi ser spiller han med en tydelig F-blues-tonalitet; i takt en starter han på tonen A (durters i F) over en Ab-dur-akkord, etterfulgt av tonene G, F og Bb. Dette betrakter jeg som en F-dur-tonalitet. I takt 2 bytter han ut tonen A med Ab, - han går altså fra dur til moll. I takt tre spiller han tonene Eb og F. Dette er med på å underbygge min påstand om at Marsalis tenker seg en F-blues-tonalitet melodisk sett.

Triller, forseringer og forslag er et viktig element i Marsalis sitt saksofonspill på denne låten. Det blir nesten ikke spilt en eneste frase uten en eller annen form for forsering. Vanligvis bryr jeg meg ikke med å notere slike ting i en transkripsjon, men i dette tilfellet føler jeg det er en såpass viktig del av komposisjonen at jeg valgte å ha det med. Slik jeg ser det er det en viktig del av Marsalis sitt uttrykk og *sound*. På følgende note-eksempel ser vi et eksempel på en variasjon av hovedmotivet i låten, med noterte forslag og forseringer.



Fig. 4: Triller og forseringer på låten "Try These On".

²⁶ Et b9-intervall, eller en liten none, er et intervall som i jazz-teori blir omtalt som en *avoid-tone*. Med det menes det at b9 er et intervall som er spesielt dissonerende, og derfor i de fleste sammenhenger unngås (derav uttrykket *avoid*).

Jeg har tidligere i analysen presentert det jeg ser på som det første hovedmotivet i låten. Etter 34 takter med variasjon og improvisasjon over det første hovedmotivet blir vi presentert for det jeg ser på som det andre hovedmotivet i låten. Dette kan betraktes som en slags B-del i komposisjonen. Dette motivet går over to takter og blir spilt 4 ganger, med en liten variasjon andre gang. Også her er tonespråket blues-relatert. Men han har her utvidet skalabruket sitt, og tar med tonen D, som gjør at vi mer eller mindre kan slå fast at han forholder seg til en dorisk F-moll-skala.



Fig. 5: B-del på "Try These On". Bruk av dorisk F-moll-skala.

Etter denne B-delen gjentas hovedtemaet to ganger før det kommer en improvisert solo, som vil bli analysert i neste avsnitt. Etter den improviserte soloen kommer runder med *rap* og improvisasjon med scratching på turntables. Dette segmentet vil jeg ikke vil gå nærmere inn på i denne analysen. Avslutningsvis spiller Marsalis et to-takters tema som blir repetert flere ganger på slutten. Her bruker han en metode som kun kan brukes i studiosammenheng; han har spilt inn flere spor av seg selv og konstruert en slags "saksofon-blokk" og spiller flerstemt med seg selv.



Fig. 6: Outro-tema på "Try These On".

Vi ser her at Marsalis fortsatt spiller i en slags blanding av F-dur og F-moll tonalt sett, særlig i første takt. I andre takt bryter han en akkord som består av tonene Db, F, G, Bb og Eb. Dette kan tolkes for eksempel som en Bbm13 eller Eb9-akkord. Dette passer rimelig greit, siden akkordene i den takten er Bbm og Eb7.

Å "blokke" seg selv på denne måten skaper en stilig og uventet effekt. Siden alle saksofonstemmene er spilt inn av Marsalis selv får "saksofonrekken" i dette tilfellet et veldig homogent sound, og det høres veldig annerledes ut enn det hadde gjort om fire

forskjellige saksofonister hadde spilt det samme. I senere tid har utøvere som Roy Hargrove og Till Brönner brukt lignende teknikker på sine studioinnspillinger i dette sjangersjiktet. Jeg har selv også anvendt denne metoden i mine egne komposisjoner. Dette vil jeg gå nærmere inn på avslutningsvis i denne oppgaven.

5.1.4 Improvisasjon

Marsalis spiller på denne låten en improvisert solo på 32 takter. I denne avsnittet vil jeg gå nærmere inn på hva Marsalis gjør på soloen, melodisk og harmonisk sett.

Som på melodien, er det harmoniske utgangspunktet til Marsalis F-blues. Blues-skalaen består i utgangspunktet av trinnene 1, b3, 4, b5, 5 og b7. I dette tilfellet vil det si tonene F, Ab, Bb, B, C og Eb. Det er det senkede femtetrinnet (b5, kan også omtales som #4) som skiller blues-skalaen fra en ordinær pentaton-skala.

Fig. 7: Første frase i Marsalis' improviserte solo på "Try These On".

Videre i låten holder Marsalis seg relativt konsekvent til et F-blues-relatert tonespråk. Marsalis benytter seg, som på melodispillet, hyppig av forseringer og forslag i spillet sitt på solodelen. Fraseringsmessig finner man mange referanser til sjangeren bebop. Her tenker jeg for eksempel på det å spille jevne åttendeler (eller sekstendeler) brutt opp av triol-figurer for å skape rytmisk variasjon. På figuren under ser vi tydelige eksempler på dette, særlig i takt 2 og 4. Tonalt sett utvider Marsalis skalabruken etter hvert i soloen, og tar med tonene G og D, som blir andre- og sjettetrinn i en dorisk F-moll-skala.

Fig. 8: Utdrag fra Marsalis' solo på "Try These On". Bebop-frasering i takt 2 og 4. Bruk av dorisk F-moll-skala.

Videre utover i soloen fortsetter han i samme harmoniske og melodiske landskap. I takt 25 på soloen (takt 71) setter Marsalis i gang med sin siste av 4 runder med improvisasjon. Her bruker han rytmikk som et improvisatorisk element i større grad enn tidligere i soloen. Her gjentas tonen Ab flerfoldige ganger, aksentuert på synkoperte taktslag. Når Marsalis bruker saksofonen rytmisk på denne måten i improvisasjonen får soloen plutselig en mer perkussiv funksjon enn melodisk. Dette er med på å skape variasjon i improvisasjonen, og gjør at lytteren blir overrasket.

Fig. 9: rytmisk improvisasjon på låten "Try These On".

5.1.5 Oppsummering

Jeg har i løpet av denne analysen studert denne låten fått et dypere innblikk i hvordan Branford Marsalis tilnærmer seg sjangeren hip hop med sin jazzbakgrunn. Han har på denne låten skapt et friskt og *eklektisk*²⁷ lydbilde, og var på mange måter forut for sin tid. Jeg vil påstå at han var en pioner på dette feltet.

Det er interessant å observere at selv om dette er den desidert eldste låten av de tre låtene jeg har analysert, er dette den låten med mest bruk av elektronikk, med bruk av trommemaskin og scratching på turntables. De to neste låtene jeg har analysert har et mer ”clean” og akustisk lydbilde.

5.2 Analyse av låten ”Poetry” av Roy Hargrove

Den første låten jeg vil analysere av Roy Hargrove sine komposisjoner er låten *Poetry* fra plata *Hard Groove* fra 2003. Jeg har valgt denne komposisjonen da den har klare hip hop-referanser både i form av trommegroove, tempo og spillestil i kompet, og ikke minst bruk av *rap*. Den har også et veldig ”jazza” sound, med en slags diskantstemme i vibrafon og rhodes som ligger i bakgrunnen på rap-verset. Låten har også en form som er relativt kompleks til å være i hip hop-sjangeren. Den altså mange trekk som tilsier at dette er en hip hop-låt, men skiller seg på mange måter fra konvensjonell, kommersiell hip hop. Her tenker jeg på låtens mange referanser til jazzmusikk når det kommer til besetning, form, harmonikk og melodikk. Besetningen består av bass, trommer, vibrafon eller lignende, rap, rhodes/piano, trompet, og kvinnelig vokal.

5.2.1 Form

Låten begynner med et rapvers på 32 takter fra rapperen Q-tip. Nevnte Q-tip er et relativt kjent navn i hip hop-verdenen, blant annet fra den eksperimentelle hip-hop-gruppa *A Tribe Called Quest*. Q-tip rapper over en fast groove spilt av trommer og

²⁷ *eklektisk* fra Store Norske Leksikon [online]: ”utvelgende, prøvende, søkende.

Begrepet brukes for å betegne person eller uttrykk som blander elementer fra ulike områder for å skape egne eller nye løsninger.”

tilgjengelig fra: <http://snl.no/eklektisk> [lastet ned 25.februar 2013]

bass, og en slags diskantstemme blir spilt på vibrafon og rhodes i oktaver. Låta går deretter over i en ny del, hvor spillestill og akkordikk forandres. På dette partiet introduseres vi også for to nye musikalske elementer, nemlig trompet og kvinnelig vokal. Hargrove spiller en eksperimentell improvisert solo, mens vokalist Erykah Baduh proklamerer en slags monolog over musikken med mye *reverb*²⁸ og *delay*²⁹ på stemmen. Dette partiet varer i 20 takter.

Jeg ser på låta som todelt, og etter disse to partiene blir vi introdusert for en helt ny del som står i kontrast til det som skjer før i låten. Både besetning, akkordgrunnlag og generell groove er annerledes. Delen begynner med en 8-takters intro som består av pianokomping og klapping. Deretter kommer delen jeg velger å se på som ”refrenget” i låten. Refrenget varer i 16 takter.



Fig. 10: Refrengtema på låten ”Poetry”.

Videre kommer et vokalvers fra den kjente neosoul-vokalisten³⁰ Erykah Baduh. Verset sklir etter hvert ut i mer og mer jamming³¹, og det virker som om mye av det

²⁸ Reverb, i følge Grove Dictionary of Music: ”A sound processing device that simulates natural acoustic reverberation by mechanical or electronic means.” Det vi på folkemunne omtaler som ”klang”. Tilgjengelig fra <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49270> [lastet ned 15. januar 2013]

²⁹ Delay: det vi på norsk kaller ekko. Grove Dictionary sier følgende om delay: ”An electronic device which projects overlapping signals – i.e., a sound played directly, that same sound delayed by a small number of milliseconds, and that sound again some several milliseconds later”. Tilgjengelig fra <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J554700> [lastet ned 15. januar 2013]

³⁰ Neo-soul: brukt om moderne soulmusikk, oppstod på 90-tallet. Definisjon fra dictionary.com: ”a style of popular music combining traditional soul music with elements from other genres.” Tilgjengelig fra <http://dictionary.reference.com/browse/neosoul> [lastet ned 15. januar 2013]

³¹ Jam: improvisasjon en samspillsituasjon. I følge Grove Dictionary: ”To improvise, usually in a group, whence to take part in a jam session” Tilgjengelig fra <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J221300> [lastet ned 15. januar 2013]

som spilles og synges er improvisert. Til slutt kommer de tilbake til refrenget, og låten fader³² ut under siste refreng.

Jeg vil si at denne låten har en relativt konvensjonell form, men at den er litt mer eksperimentell i formen enn en hva ordinær hip-hop-låt ville ha vært. Jeg tenker da hovedsakelig på partiet med den eksperimentelle trompetsoloen, og den tydelige todelingen av låten. Det er også et større fokus på jamming og musikalsk improvisasjon enn det ville vært i en ordinær hip hop-låt.

5.2.2 Harmonikk

Harmonisk sett er første del av låten relativt kompleks. Den består av et 12 takters skjema med mange ”feite” akkorder og mye diatonisk tvetydighet. Akkordskjemaet er som følger:

The diagram shows a 12-measure chord progression in a single staff. The first six measures are: Eb MAJ9, E11, Dm9, G11, F#11, and B11. The second six measures are: Em/A, D7(b9#9#5), G MAJ9, Gm9, C7(13), F11, and Bb13(omit7). Each measure is represented by a staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb), with a series of diagonal lines indicating the rhythm.

Fig. 11: Akkordskjema på første del av låten Poetry.

Vi ser ut av skjemaet at er det vanskelig å finne et tonalt sentrum. Allerede på andre akkord går man bort fra konvensjonell funksjonsharmonikk. Første akkord, Ebmaj9, gir en slags tonika-følelse, mens andre akkord, E11 er hentet fra en kontrasterende tonalitet. E11 kan sees på som en dominant i et A-dur-landskap, som ligger en forstørret kvart, en tritonus, fra Eb. Man får med andre ord allerede på andre akkord følelsen av at det tonale sentrum endres. Neste akkord i skjemaet er en Dm9 etterfulgt

³² Fade-out: gradvis reduksjon av volum. I følge Dictionary.com: ”a gradual decrease in the volume of sound, especially of recorded or broadcast music, dialogue, or the like, usually ending in complete inaudibility.” Tilgjengelig fra <http://dictionary.reference.com/browse/fade+out?s=t> [lastet ned 15. januar 2013]

av en G11, som danner de to første leddene i en II-V-I-progresjon³³ i C-dur og er første spor på funksjonsharmonikk i skjemaet.

Logisk (diatonisk) sett vil den neste akkorden være en form for C-dur-akkord, men i stedet kommer en F#11 som blir etterfulgt av en B11³⁴ som igjen fører til at harmonikken oppfattes som stadig endrende og modulerende. Akkorden B11 er en dominant-akkord som forventes å lede til en form for E-dur-akkord. Men i stedet kommer en Em/A³⁵ (kan også tolkes som en A9 eller Am9 uten ters) etterfulgt av en alterert D7-akkord (D7b9#9#5). Disse to akkordene danner en II-V-I-progresjon som lander på sin diatoniske etterfølger, nemlig Gmaj9.

Videre skifter akkorden Gmaj9 tonekjønn³⁶ til Gm9 etterfulgt av en C7(13) i samme takt. Disse to akkordene danner en II-V-I-progresjon som leder inn til F11. F11-akkorden leder videre til akkorden Bb13(omit7) som igjen leder videre til skjemaets første akkord, Ebmaj9.

Neste del av låten er en totakters vamp³⁷ som består av tre akkorder som flyttes parallelt. Dette partiet består av disse akkordene:



Figur 12: Akkordskjema på mellomspill på låten "Poetry".

Akkordene Bm7/A, Am7/G og C#m7/B er tre selvstendige akkorder som ikke er diatoniske i forhold til hverandre. Dette medfører at selv om det er få akkorder som repeteres, vil tonaliteten oppfattes som tvetydig og kompleks.

³³ II-V-I-progresjon: mye anvent akkordprogresjon i jazzmusikk. Mollakkord på andretrinnet og dominantakkord på femte trinnet.

³⁴ Her er det verdt å nevne at jeg bruker de amerikanske notenavnene og ikke de norske/tyske. Når jeg skriver B11 er det da ikke det samme som Bb11, men akkorden man med norske/tyske notenavn ville kalt H11

³⁵ E-moll med A i bass

³⁶ Med tonekjønn menes forskjellen på dur og moll.

³⁷ Vamp er et slangbegrep for en musikalsk sekvens som blir repetert et ubestemt antall ganger.

Siste del av låten har en betydelig enklere akkordikk. Denne delen, som utgjør litt over halve låten, har et 8 takters akkordskjema, der man veksler mellom akkordene Cmaj9 og Bbmaj9 på denne måten:



Fig. 13: Akkordskjema på siste del av låten "Poetry".

Man kan si at akkordikken på denne delen av låten har en forløsende effekt, siden den består av adskillig færre akkordene enn partiene før, og de akkordene som er der er mindre komplekse og har et visst diatonisk forhold til hverandre.

5.2.3 Melodikk

Vi kan allerede av den harmoniske analysen fastslå at melodistrukturen blir relativt kompleks. Selv om melodikken forholder seg diatonisk til det harmoniske vil den oppfattes som komplisert på grunn av den stadig skiftende harmonikken. På følgende note-eksempel har jeg forsøkt meg på en melodisk analyse av første del av låten. Denne melodien blir spilt på vibrafon som et underlag på rapverset, og blir repetert tre ganger. Legg merke til at jeg bytter tonalt modus for hver akkord på grunn av den stadig vekslende tonaliteten. Med andre ord så vil hvert tonetrinn jeg har ført på note-eksempelet vise til hvilken funksjon den tonen har i forhold til akkorden som blir spilt, og ikke til tonearten i låten.

The image shows three staves of musical notation for guitar. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 12/8 time signature. It includes the instruction 'TACET 1X PLAY BOTH TIMES'. Chords and fingerings are indicated above and below the notes. The second staff continues the melody with various chords like F#11, B11, Ew/A, and D7(b9#9#5). The third staff concludes the section with chords like GMA9, GM9, C7(13), F11, and Bb13(omit7). Fingerings are shown as numbers 1-4 on the strings and 5-9 on the fretboard.

Fig. 14: melodisk analyse av første del av "Poetry".

Vi ser at komponisten har benyttet seg hyppig av øvre struktur i akkordene i komposisjonen. I nesten samtlige takter ser vi eksempel på bruk av enten sjuende, niende eller ellefte tonetrinn. Dette er med på å underbygge de fyldige akkordene og den komplekse, tvetydige harmonikken. Vi ser også at melodikken alltid samsvarer diatonisk med harmonikken, som gjør at musikken aldri oppfattes som disharmonisk eller atonal.

Jeg har tidligere i analysen beskrevet den harmoniske strukturen i neste del av låten, som jeg refererer til som mellomspillet. Dette partiet består av en totakters vamp med tre akkorder som flyttes parallelt. Her spiller vibrafonen et totakters riff³⁸ som repeteres over vampen mens trompeten spiller en improvisert solo over. Riffet i vibrafonen går som følger:

³⁸ Kort musikalsk frase som blir spilt gjentatte ganger i løpet av en låt. I følge Grove Music Online: "In jazz, blues and popular music, a short melodic ostinato which may be repeated either intact or varied to accommodate an underlying harmonic pattern." Tilgjengelig fra <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23453> [lastet ned 19. januar 2013]



Fig. 15: melodisk analyse av mellomspillet på "Poetry".

Som vi ser så økes her den harmoniske pulsen. I første takt bytter man akkord på hvert taktslag. Akkordene står heller ikke diatonisk i forhold til hverandre, og dette gjør den melodiske analysen noe vrien. Jeg har her, som tidligere, skrevet hvilket tonetrinn notene har i forhold til akkorden som blir spilt, men på grunn av den harmoniske pulsen vil ikke denne type analyse si så mye om parametre som skalavalg og melodikk i seg selv. Riffet består av tonene E, F#, G og B, og oppfattes dermed som et pentatont³⁹ riff i E-moll. Selv om akkordikken rundt er så kompleks som den er, fører den enkle tonaliteten i dette riffet til at musikken får noe som kan minne om et tonalt senter. Roy Hargroves improvisasjon skaper, sammen med dette riffet og den komplekse harmonikken, noe jeg vil kalle et eksperimentelt og psykedelisk⁴⁰ lydbilde.

5.2.4 Improvisasjon

Det neste jeg vil ta tak i i denne analysen er den improviserte soloen Roy Hargrove spiller. Trompetsoloen på denne låten mener jeg er av den eksperimentelle sorten. Soloen består nemlig av to separat innspilte spor, hvorav ett er med vanlig "clean" trompetlyd og det andre er gjennom et wah-wah-filter⁴¹. Tonespråket på soloen kan også sies å være ukonvensjonelt og eksperimentelt, med mye bruk av kromatikk og tematikk som går på tvers av akkordikken.

³⁹ Pentaton skala: en skala bygd opp av fem toner.

⁴⁰ "(...) [skulle] musikken gjenskape hos lytteren noen av de samme opplevelsene som man får av bevissthetsutvidende (psykedeliske) stoffer". Tilgjengelig fra: http://snl.no/psykedelisk_musikk [lastet ned 19. januar 2013]

⁴¹ wah wah, fra Store Norske Leksikon [online]: "Lydmalende betegnelse innen jazz og popmusikk på en spesiell toneforvrengende effekt." Tilgjengelig fra: <http://snl.no/wah-wah> [lastet ned 19. januar 2013]

Et eksempel på bruk av kromatikk finner vi allerede i første frase av soloen. Her improviserer han over akkorden Am/G, og tonespråket han forholder seg til er hovedsakelig innenfor denne akkorden. Det spesielle med denne frasen er bruken av både lavt og høyt sjuendetrinn. På akkorden Am/G er det lavt sjuendetrinn, tonen G, som er diatonisk i forhold til akkorden. Men Hargrove veksler mellom tonene G og G#, og dette skaper en dissonerende effekt og gjør at frasen oppfattes som dissonerende og ”ute”⁴².

Fig. 16: første frase på trompetsoloen på ”Poetry”. Eksempel på bruk av både høyt og lavt sjuendetrinn.

På neste frase bruker Hargrove samme melodiske utgangspunkt, og bygger frasen ut i fra samme musikalske ideer. Også her er frasen bygd opp av både høyt og lavt sjuendetrinn. Han spiller også i samme register, og bruker samme rytmiske underdeling som i forrige frase. I løpet av disse taktene introduseres vi også for et nytt element i soloen, nemlig det andre trompetsporet som er spilt inn med wah-wah-filter. Han bygger soloen opp som en såkalt ”battle” spilt mellom to solister, selv om det i realiteten er samme solist som har spilt inn to separate spor. På transkripsjonen har jeg skrevet de forskjellige trompetsporene inn i to separate systemer, hvorav trompetsporet med vanlig lyd er øverst og sporet med wah-wah-filter er nederst.

⁴² Med å spille ute menes å spille med en tonalitet som er på tvers av det harmoniske underlaget, f. eks. å spille en C#-dur-skala over en C-dur-akkord. Fra The New Grove Dictionary of Jazz: ”Outside [out]: To play ’outside’ or ’out’ is to depart, in improvisation, from the harmonic structure of the theme.” Tilgjengelig fra <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J341500> [lastet ned 28. februar 2013]

Fig. 17: Andre frase på trompetsoloen på "Poetry". Wah-wah-trompet representert i andre notesystem.

Med wah-wah-sporet fortsetter Hargrove i samme tonale landskap. Opptakten til første frase består av tonene F#, F, E, Eb, D (riktignok i en annen rekkefølge), før han lander på tonen C# i neste takt. Han benytter seg med andre ord av en ren kromatisk skala i denne takten. Videre i improvisasjonen, i takt 5, benytter han seg av rytmisk sekvensering. Dette vil si at han bruker et rytmisk motiv og utvikler dette i improvisasjonen. Hargrove sitt spill samsvarer her til en viss grad med det tonale underlaget, med på grunn av den høye harmoniske pulsen oppfattes frasene til Hargrove som tonalt intrikate. Over akkorden Bm/A spiller han tonene C#, A og F# som tilsvarer andretrinn, sjuendetrinn og femtetrinn. Med andre ord samsvarer det han spiller diatonisk med akkorden. Han spiller med en rytmikk som består av en to sekstendeler og en åttendedel. Han viderefører den rytmiske tankegangen på neste del av frasen, men nå har han byttet rekkefølge på de rytmiske verdiene, og spiller nå en åttendedel etterfulgt av to sekstendeler. Harmonisk sett spiller han nå over akkorden Am/G, og han spiller tonene H, G# og E, som tilsvarer andretrinn, høyt sjuendetrinn og femtetrinn. Tonen G# skiller seg her ut, siden det i akkorden ligger et lavt sjuendetrinn i bassen, altså tonen G. Bortsett fra det høye sjuendetrinnet ser vi at han spiller på samme tonetrinn i forhold til akkorden på første og andre del av frasen (takt 5 i soloen, slag en og to). Man kan da si at han benytter seg både av rytmisk og tonal sekvensering. På siste del av frasen, slag tre og fire, forholder han seg til samme rytmiske idè som tildigere i frasen. Her spiller han tonene Bb, A og Ab. Jeg velger å

se på tonene Bb og A som kromatiske gjennomgangstoner før han lander på tonen Ab, som er femtetrinnet i akkorden C#m/B.

Hittil i soloen har Hargrove benyttet seg av et tonespråk som er relativt diatonisk i forhold til det harmoniske underlaget. Videre i soloen benytter han seg mer og mer av en kromatisk tankegang, hvor han utvikler frasene sine tematisk på tvers av harmonikken. Et eksempel på dette kommer allerede i neste takt, som blir takt 6 i soloen.



Fig. 18: Eksempel på bruk av kromatisk tonespråk i trompetsoloen på Poetry.

Dette eksemplet er notert i øverste system, dette blir altså spilt på det rene trompetsporet, uten wah-wah. Som vi ser her så spiller han en ren kromatisk skala fra G# til C# (for øvrig så er verken G# eller C# diatonisk i forhold til Am/G) før frasen får en foreløpig avslutning på tonen F#. Etter tre sekstendelspauser skyter han inn en kort G#, som heller ikke hører hjemme i harmonikken diatonisk sett. Hargrove går i denne frasen går bort fra den diatoniske tankegangen, og frasen er bygget opp av den kromatiske skalaen. Jeg vil videre peke på flere eksempler hvor han går ut av tonearten i løpet av soloen.

I neste takt er det igjen wah-wah-trompeten som tar over. I mange tilfeller når kromatikk brukes som virkemiddel i improviserte soloer, er det mulig å peke på eksempler hvor solisten går ”ut” av tonearten og samtidig ”inn” i en annen. Som et eksempel er det mulig å spille en F#-dur skala over akkorden C-dur for å skape en dissonerende effekt og et overraskelsesmoment i soloen. Hittil i denne soloen er det vanskelig å finne veldig konkrete eksempler hvor solisten går ”inn” i en annen toneart, det virker som han hovedsakelig bruker den kromatiske skalaen som utgangspunkt. Tonespråket og fraseringen til Hargrove minner på mange måter om

spillestilen til bebop⁴³ og hard bop⁴⁴-trompetister som Clifford Brown, Freddie Hubbard og Woody Shaw. I tillegg gir bruken av wah-wah-effekten på trompeten tydelige referanser til Miles Davis og hans eksperimenter med lydeffekter på trompeten på 70- og 80-tallet.

Fig. 19: bruk av kromatikk i trompetsoloen på "Poetry".

I note-eksemplet over ser vi at Hargrove fortsetter i samme tonale landskap. Her benytter han seg av den kromatiske skalaen. Han forholder seg ikke lengre til hver enkelt akkord i progresjonen, men konstruerer fraser ved hjelp av den kromatiske skalaen, på tvers av akkordikken. På siste del av frasen spilt av wah-wah-trompeten i dette eksemplet, danner de tre siste tonene en B-dur-trekleng. Treklengen består av tonene D#, B og F#. Dette blir spilt over akkorden Am/G, og disse tre tonene representerer da et forstørret fjerdetrinn (#4), andretrinn og sjettetrinn.

Videre i soloen benytter han seg i større grad av virkemidlet jeg har nevnt tidligere i analysen, nemlig å spille "ut" av tonearten og "inn" i en annen. Han konstruerer harmoniske strukturer på tvers av akkordikken i låten. Dette er et improvisatorisk virkemiddel som er flittig brukt av utøvere i sjangre som bebop, hard bop og andre moderne jazz-sjangre.

⁴³ Bebop: Undersjanger av jazz, oppstod på 1940-tallet. Fokus på raskt tempo, hurtige akkordprogresjoner og avanserte improviserte soloer.

⁴⁴ Hard bop: Avart av bebop. fra Oxford Music Online: "The kind of hard-driven modern jazz of the 1950s and 60s as played by Art Blakey and Cannonball Adderley, which brought more blues inflections (see blue note) into the music than usually found in the cooler manifestations." . Tilgjengelig fra <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49163> [lastet ned 15. januar 2013]

The image shows a musical score for a solo piece. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Above the staves, there are four chord symbols: Bm/A, Am/G, Bm/AC#m/B, and Am/G. Below the staves, there are two lines of fingerings. The first line is labeled 'LYDISK B (UT AV TONEARTEN)' and contains the numbers: #5 #4 3 2 6(5) — 1 4 5 7 87 7 1 82 2 83 2 7 1 6—. The second line is labeled 'EB-MOLL OVER AM (UT AV TONEARTEN)' and contains the numbers: 85 81(7) 82 86 85 86 84 84 6 81(7) 5.

Fig. 20: Hargrove spiller "ute".

På figuren ovenfor ser vi et eksempel på at Hargrove spiller tydelig "ut" av tonearten. I første takt på note-eksemplet, takt 9 i soloen, spiller Hargrove en frase som jeg velger å tolke som om han tenker en lydsk⁴⁵ B-durskala (kan også bli tolket f.eks som en ren F#-dur skala). Han spiller dette over akkorden Am/G, som fører til at han spiller på trinnene #5, #4 (b5), 3 (durters over mollakkord), 2 og 6. Dette klinger med andre ord relativt dissonerende.

I andre takt i note-eksemplet spiller Hargrove tonene Eb, Ab, Bb, F, Db, Gb, og E. Her er alle tonene med unntak av siste hentet fra en Eb-mollskala. Når man spiller en Eb-mollskala over akkorden A-moll får dette en svært dissonerende effekt, siden tonene A og Eb ligger en tritonus⁴⁶ i avstand fra hverandre.

På siste delen av soloen innfører Hargrove et nytt element, nemlig et nytt trompetspor i tillegg til de to trompetsporene som allerede ligger der. Nå er det altså tre trompetsoloer som ligger oppå hverandre. Dette gir på mange måter et kaotisk og rotete lydbilde. På det nye trompetsporet spiller Hargrove med vanlig trompetlyd (altså ingen wah-wah-effekt). Jeg har av den grunn skrevet dette sporet inn i det øverste systemet i transkripsjonen. Tonalt og melodisk fortsetter Hargrove tilsynelatende med samme kromatiske tankegang som tidligere i soloen.

⁴⁵ En lydskala er en durskala med høyt fjerde-trinn.

⁴⁶ Tritonus (gresk for tre toner) er betegnelsen på intervallet mellom to toner som strekker seg over tre heltoner, altså en forstørret kvart eller forminskent kvint. Kjent for å være et svært dissonerende intervall.

Fig. 21: Innføring av et tredje trompetspor på slutten av soloen.

5.2.5 Oppsummering

Jeg har i løpet av denne analysen gått dypt inn i hvordan jazzmusikeren og -komponisten Hargrove tilnærmer seg sjangeren hip hop når det kommer til harmonikk, melodikk og improvisasjon. Jeg har alltid vært begeistret for både sjangrene bebop/hard bop og hip hop, og dette er i mine øyne et briljant eksempel på hvordan disse sjangrene kan kombineres. Ved å bruke en relativt kompleks jazzaktig harmonikk, melodikk og intrikate improvisasjoner og sette disse i et populærmusikalsk lydlandskap med et tydelig hip hop-inspirert akkompagnement, rap og vokal skapes en unik musikalsk symbiose jeg tror settes pris på blant både jazz- og hip hop-fans.

Hargrove bruker på i dette tilfellet mindre elektronikk enn det Branford Marsalis gjør i sitt lydbilde, (jmfør forrige analyse), og bruker verken pre-programmerede trommer eller scratching med turntables som en effekt i lydbildet. I motsetning til Marsalis bruker Hargrove elektronikk på den måten at han legger på for eksempel wah-wah-effekt på trompetlyden, og eksperimenterer med sound blant annet ved å spille inn flere spor med improvisasjon oppå hverandre.

Harmonisk sett har Hargrove en mye mer moderne musikalsk tilnærming enn det Branford Marsalis har om man sammenligner disse to analysene. Mens Marsalis stort sett har et blues-relatert tonespråk er Hargrove mye mer moderne når det kommer til tonevalg og fraseoppbygging.

Når det er sagt så finnes det mange likhetstrekk mellom disse to utøverne. I likhet med Marsalis så bruker Hargrove studioteknikken som går ut på å skape blokkharmonikk ved å ta opp seg selv flere ganger. Begge har også et veldig ”laidback” forhold til timing, - de ligger altså ofte en smule bak rytmisk sett i forhold til grunnpulsen i låten. Det å ha en *laidback* tilnærming til timing mener jeg er en generell tendens hos jazzmusikere som spiller hip hop eller hip hop-basert jazzmusikk. Dette i motsetning til for eksempel i swing eller bebop, hvor man heller skal ligge litt frampå i forhold til den underliggende rytmikken.

Selv om det av disse to analysene fremgår at disse to utøverne har relativt ulike tilnærminger til hip hop-basert jazzmusikk, har begge en sterk tilknytning til - og respekt for den amerikanske jazz-tradisjonen. Dette mener jeg skinner igjennom selv om deres tilnærminger til sjangeren hip hop er noe ulike.

5.3 Analyse av ”Afro Blue”

På platen ”Black Radio” har Robert Glasper en versjon av standardlåten⁴⁷ ”Afro Blue”, en komposisjon av den cubanske perkusjonisten Mongo Santamaria. I jazzverdenen er nok låten spesielt kjent i John Coltrane sitt arrangement, blant annet på albumet ”Live at Birdland” fra 1963.

I 2012 lagde Robert Glasper sin egen versjon av ”Afro Blue”, men i en nokså radikalt omarrangert utgave. Han tok en gammel standardlåt og satte den i en moderne og kontemporær kontekst med et moderne R&B-aktig sound, og er på denne måten veldig relevant for min oppgave. Komposisjonen er temmelig kraftig omarrangert i forhold til originalen på mange måter. Den største og mest drastiske endringen er at den karakteristiske 6/8-takten er byttet ut med en streit 4/4-groove. Dette gjør at

⁴⁷ En standardlåt er en komposisjon som ofte blir spilt av jazzmusikere, og ofte er velkjent både for utøvere og lyttere.

melodien oppfattes annerledes, siden den blir satt i en ny rytmisk kontekst.

Harmonisk sett er det også gjort mange endringer, både i forhold til originalkomposisjonen og John Coltrane sitt arrangement⁴⁸.

De spiller også låten i et adskillig saktere tempo enn både Coltrane og Santamaria, og henholdsvis Santamarias afrocubanske rytmer og Coltranes jazzvals er byttet ut med en tilbakeleent hip hop-aktig backbeat-groove. Besetningen på låten består av trommer, bass, piano, rhodes, fløyter og vokal. Vokalisten er tidligere nevnte neosoul-vokalist Erykah Baduh. Jeg går ut fra at Glasper har spilt inn både rhodes- og pianosporet, i to forskjellige tagninger. Mens Rhodes-en kun ligger på akkorder spiller Glasper sporadiske fills på piano mellom Erykah Baduh sine vokalfraaser.

5.3.1 Form

Rent form-messig har denne låten på mange måter en ganske ordinær oppbygging. Det hele starter med en fire takter lang intro, hvor rhodes, bass og trommer spiller en enkel rytmisk figur med en åttendelsfigur i starten av hver takt. Låten har videre en ganske standardisert oppbygning, og låten er komponert i AAB-form. Dette vil si at komposisjonen består av to deler; en A-del som blir repetert to ganger, etterfulgt av en B-del som på et eller annet vis står i kontrast i til A-delen. AAB-form er en komposisjonstruktur som er svært mye anvendt både i klassisk musikk, jazz, blues og annen populærmusikk.

Etter den fire takter lange introen synger vokalist Erykah Baduh to vers av låten, og det hele avsluttes med et parti hvor Robert Glasper improviserer på piano. Med andre ord så har ikke Robert Glasper gjort særlig med endringer på sitt arrangement av komposisjonen når det kommer til form og struktur.

⁴⁸ På sin versjon av Afro Blue la Coltrane til flere nye akkorder, og gjorde låten mer harmonisk sofistikert.

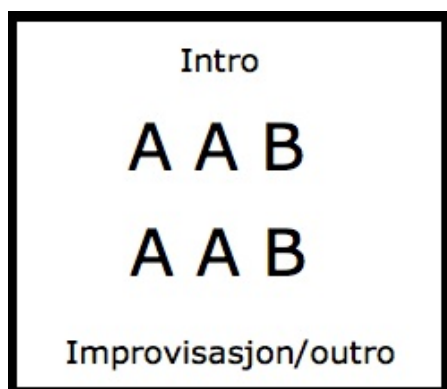


Fig. 22: Skjematisk framstilling av formen på Robert Glasper sin versjon av "Afro Blue".

5.3.2 Harmonikk

Når det kommer til den harmoniske strukturen har Glasper gjort store endringer både i forhold til Mongo Santamaria sin opprinnelige versjon og i forhold til John Coltrane sitt arrangement. Mens Santamaria sin versjon er en ren pentaton blues i C, har Coltrane utvidet harmonikken en del. Jeg går ut i fra at Glasper har brukt Coltrane sin versjon som utgangspunkt når han lagde sin versjon. Av den grunn vil jeg på denne delen av analysen sammenligne akkordskjemaet på Robert Glasper sin versjon med akkordskjemaet på John Coltrane sin reharmonisering av låten.

På figuren under ser vi John Coltrane sin reharmonisering av A-delen på låten. Noteeksemplet er hentet fra Real Book. Låten går tilsynelatende i F-moll, og vi ser at akkordskjemaet består av akkordene Fm7, Gm7, Abmaj7, Eb og Db. Relativt enkle akkorder, og alle diatonisk i forhold til F-moll.

Fig. 23: John Coltrane sin reharmonisering av "Afro Blue".

På note-eksemplet på neste side ser vi hvordan Robert Glasper valgte å harmonisere første del av A-delen. Den mest åpenbare forskjellen fra Coltrane-versjonen er at de har flyttet låten fra F-moll til C-moll. Vi ser at han har utvidet det harmoniske og melodiske forløpet ved å legge inn en frase spilt av en fløyteseksjon mellom hver melodifrase. Her har han altså brukt en form for *augmentasjon*.⁴⁹

Videre kan man påpeke at han har lagt til en del flere akkorder, og at alle akkordene er "feitere". Med "feite" akkorder mener jeg å legge til flere metningstoner, som for eksempel å legge til niende- og ellevetrinn i en mollakkord, så akkorden blir Cm11 i stedet for Cm7. Slike metningstoner spilt på rhodes er karakteristiske for Robert Glasper sitt *sound*, og er med på å sette hans personlige preg på hans versjon av låten.

I tillegg til å ha *augmentert* akkordskjemaet har Glasper både byttet ut og lagt til en del akkorder. Her er de fleste akkordene diatoniske i forhold til tonearten. Den første akkorden han bytter ut er den andre i skjemaet, som i forhold til Coltrane sin harmonisering ville vært en Dm7. Her har han i stedet lagt inn en Ab-dur-akkord, med tilleggstonene #11 og 13. Dette kan sees på som en *tritonus-substitusjon*.⁵⁰

Videre har han byttet ut skjemaets fjerde akkord, som i forhold til Coltrane sin harmonisering ville blitt en Dm7. Her har han lagt inn en Dbmaj9, en akkord som opprinnelig ikke hører hjemme i en C-moll-tonalitet. Det kan tenkes at Dbmaj9-akkorden er "lånt" fra en beslektet toneart, for eksempel F-moll. På andre halvdel av A-delen har Glasper benyttet seg av samme reharmonisering som på første halvdel, så den velger jeg å ikke gå nærmere inn på i dette kapittelet.

⁴⁹ Augmentasjon kommer fra latin og betyr å utvide. I musikalsk sammenheng vanligvis brukt om utvidelse av intervaller, akkorder og noteverdier.

⁵⁰ Tritonus-substitusjon er en form for reharmonisering hvor den opprinnelige akkorden byttes ut med en akkord som ligger en tritonus (tre heltoner) fra den opprinnelige akkorden.

The image displays two systems of musical notation for the piece "Afro Blue". Each system consists of three staves: Flute (FL.), Vocal (VOK.), and Keyboard (KOMP.).

- System 1 (top):**
 - FL.:** Flute part starting with a fermata and a section marked with a '5'.
 - VOK.:** Vocal line with lyrics, starting with a fermata and a section marked with a '5'.
 - KOMP.:** Keyboard accompaniment with a section marked with a '5'. Chord symbols above the staff are: C M11, A \flat (#11,13), E \flat MA7 \flat 9, D \flat MA7 \flat 9, A \flat MA7 \flat 9, F M11, E \flat MA7 \flat 9, D \flat MA7 \flat 9, C M11.
- System 2 (bottom):**
 - FL.:** Flute part starting with a fermata and a section marked with a '9'.
 - VOK.:** Vocal line with lyrics, starting with a fermata and a section marked with a '9'.
 - KOMP.:** Keyboard accompaniment with a section marked with a '9'. Chord symbols above the staff are: G M7, A \flat (#11,13), E \flat MA7 \flat 9, D \flat MA7 \flat 9, A \flat MA7 \flat 9, F M11, E \flat MA7 \flat 9, D \flat MA7 \flat 9, C M11.

Fig. 24: Robert Glaspers reharmonisering og omarrangering av "Afro Blue". Legg merke til at den går i 4/4-takt i stedet for 3/4. Fløytестemmen ligger i øverste system, vokal ("head-en") i andre og akkordinstrumenter i tredje system.

Videre vil jeg gå inn på hvordan Robert Glasper har harmonisert B-delen i forhold til John Coltrane sin versjon. På note-eksempelet under ser vi at Coltrane har benyttet seg av samme akkordgrunnlag på som på A-delen, altså akkordene Fm7, Gm7 og Abmaj7. Glasper har derimot gått drastisk til verks i sin harmonisering.

Fig.25: B-delen på Coltranes versjon av *Afro Blue*.

På sin reharmonisering av B-delen på *Afro Blue* ser vi at Glasper har gjort flere drastiske kompositoriske grep for å skape variasjon i harmonikken. Det to første akkordene på B-delen ville i forhold til Coltrane sitt skjema vært en Cm7 etterfulgt av en Dm7. Her har i stedet Glasper lagt inn en Abmaj7/Bb (kan også tolkes som en Bb13) etterfulgt av en Em11/A. Akkorden Abmaj7/Bb er i og for seg diatonisk i forhold til C-moll, men skiller seg likevel klart ut fra de andre akkordene på måten den er bygd opp. Han bruker her en helt annen type voicing⁵¹ enn tidligere i låten. Andre akkord, Em11/A, skiller seg klart og tydelig ut fra harmonikken i resten av låten, da den her hentet fra en sterkt kontrasterende toneart. Her har tydeligvis Glasper hatt en kromatisk tilnærming til akkordikken, og dette er med på å skape en forløsende og overraskende effekt. Em11/A-akkorden etterfølges av en ren Em9, før man er tilbake i et C-moll-landskap med akkorden Ebmaj9. Denne sekvensen blir spilt to ganger i løpet av B-delen.

⁵¹ Uttrykket voicing brukes om hvordan man bygger opp akkorder. Fra *The New Grove Dictionary of Jazz*: "Voicing: A term applied in jazz to the particular sonority of a chord, which depends on the vertical ordering, spacing, and instrumental distribution of its component notes" Tilgjengelig fra <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J469000> [lastet ned 23. februar 2013]

Siste del av B-delen er melodisk sett en slags hale av A-delen, men Glasper har gjort en del endringer på akkordikken. De mest nevneverdige reharmoniseringene ser vi kanskje i takt 27 og 28 (takt 7 og 8 i B-delen), hvor man plutselig får en C-dur-akkord med E i bass etter en lang rekke med akkorder beslektet med C-moll (Ebmaj9, Abmaj9, Fm7 og Gm7). I takt 28 har Glasper lagt inn akkorden D7(#5#9), altså en D7-akkord med forhøyet femtetrinn og niendetrinn. På slutten av skjemaet har han lagt inn akkorden Dbmaj7(#11), som igjen blir etterfulgt av en ny A-del.

The musical score shows two systems of music. The first system, labeled with a circled 'B' and measure numbers 21 and 22, consists of a vocal line (VOK.) and a piano accompaniment (KOMP.). The vocal line has a triplet of eighth notes in measure 21 and a quintuplet in measure 22. The piano accompaniment has a steady eighth-note bass line. Chords are written below the piano staff: Abmaj9/Bb, Em11/A, Em9, Ebmaj9, Abmaj9/Bb, Em11/A, Em9, Ebmaj9. The second system, labeled with measure numbers 25 and 26, includes a 'TO CODA' section and ends with '(D.S. AL CODA)'. The vocal line has a triplet in measure 25 and a quarter note in measure 26. The piano accompaniment has a steady eighth-note bass line. Chords are written below the piano staff: Abmaj9, Fm7, Gm7, C/E, Abmaj9, D7(#5#9), Fm7, Gm7, Dbmaj7(#11).

Fig. 26: Robert Glaspers reharmonisering av B-delen på "Afro Blue".

5.3.3 Melodikk

Man skulle kanskje trodd at siden dette er en såkalt cover-låt så er det ikke så mye å si om den melodiske komposisjonen, men også her har Glasper gjort ganske omfattende endringer. Som jeg har nevnt tidligere så har Glasper lagt inn en fløytefrase mellom hver melodifrase. Dette er i seg selv et element som gjør at hans versjon skiller seg drastisk fra andre versjoner av låten. I tillegg har han som kjent endret taktarten fra 3/4 til 4/4, dette bidrar også til at melodien i dette arrangementet blir oppfattet som svært annerledes enn den opprinnelige melodien. Mange som har kjennskap til standardlåten "Afro Blue" vil nok ikke en gang kjenne igjen låten ved første

gjennomhøring med mindre de vet at det er den låten. Legg også merke til at andre del av første frase (takt to) er noe endret i forhold til originalen. I forhold til originalen skulle den takten bestått av tonene Eb, F og C, men på Glaspers versjon synger Erykah Baduh tonene D, Bb og C.

Fig. 27: Glaspers versjon av melodien på standardlåten "Afro Blue" (A-delen).

På B-delen har Glasper fjernet de to taktene med fløyter mellom hver frase, så her er det kanskje noe enklere å kjenne igjen melodien fra orignalkomposisjonen. Men også her har Glasper gjort en del endringer for å tilpasse melodien til en hip hop/R&B-groove. Det er i hovedsak rytmiske endringer det er snakk om. Dette ser vi et eksempel på allerede i første takt, hvor han har lagt inn en åttendels-triol på andre slag. I andre takt ser vi et eksempel på at han har endret på komposisjonen melodisk sett. Den takten burde bestått av tonene Eb, D Bb og C i forhold til originalen, mens den her består av tonene D, F, Bb og C. Samme type melodiske endring er gjort på A-delen, som jeg påviste i forrige avsnitt. I takt tre ser vi igjen et eksempel på rytmisk variasjon i forhold til originalen, her ser vi at han har lagt inn en åttendels-kvintol på slutten av takten. De rytmiske endringene som er gjort på denne versjonen av låten er

sannsynligvis gjort for å tilpasse tekst og melodi til en ny taktart og groove, og kanskje ikke nødvendigvis gjort fra et kunstnerisk perspektiv.

Fig. 28: B-delen på Robert Glaspers arrangement av "Afro Blue".

5.3.4 Improvisasjon

På denne versjonen av "Afro Blue" spiller ikke Robert Glasper en improvisert solo i tradisjonell forstand. Det er likevel mye improvisasjon på låten, og dette vil jeg gå nærmere inn på i dette kapittelet. Glasper spiller nemlig en god del *fills*⁵² på piano fra B-delen og utover i låten, og på outroen etter vokalversene er det nettopp pianoet som er i hovedfokus.

Pianoet blir introdusert som et nytt musikalsk element på første B-del, og er med på å skape variasjon i lydbildet (*soundet*). Pianoets rolle skiller seg på mange måter fra de andre instrumentenes rolle i lydbildet. Mens resten av bandet akkompagnerer vokalisten på en ryddig og nesten statisk måte, har pianoet en mye mer leken rolle. Pianoet spiller fills, altså improviserte fraser, innimellom Erykah Baduhs vokalfraser. Videre i kapittelet vil jeg gå inn på hvordan Robert Glasper spiller disse frasene.

⁵² Med fills menes (oftest) instrumentale fraser som blir spilt mellom frasene sunget av vokalisten. I følge Grove Music Online: "A short, usually rhythmic figure played in jazz and popular music at points of melodic inactivity or stasis (between phrases, choruses or solos, or during a sustained note) by one or more members of an accompanying group." Tilgjengelig fra <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49257> [lastet ned 3. april 2013]

På følgende note-eksempel ser vi hvordan Robert Glasper improviserer under første B-del. På dette partiet er det som tidligere påvist en relativt avansert harmonikk, og Robert Glasper bruker dette i stor grad til sin fordel. Han veksler mellom å spille små, melodiske fraser og å legge akkorder. Tonalt sett spiller han diatonisk i forhold til akkordene. Siden harmonikken er såpass variert og kompleks blir likevel frasene til Glasper oppfattet som ”friske” og avanserte melodisk sett. Vi ser at i første og sjuende takt i B legger han akkorder, mens han ellers spiller korte, melodiske fraser som supplerer vokalmelodien.

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass clef. The first system begins with a circled 'B' above the treble clef. The first system's chords are A^b_{maj7}/B^b , E_{m11}/A , E_{m9} , E^b_{maj9} , and A^b_{maj7}/B^b E_{m11}/A . The second system's chords are E_{m9} , E^b_{maj9} , A^b_{maj9} , F^b_{m7} , G^b_{m7} , C/E , A^b_{maj9} , and $D7(b9\#9)$. The third system's chords are F^b_{m7} , G^b_{m7} , and $D^b_{maj7}(\#11)$.

Fig. 29: Robert Glaspers improviserte fraser på B-delen på "Afro Blue".

Videre utover i verset fortsetter Glasper å supplere vokalfrasene til Erykah Baduh med små fills mellom frasene. Tonespråket han benytter seg av her er hovedsakelig rimelig enkelt, og består i stor grad av pentatone fraser i C-moll. Et eksempel på dette

ser vi i takt tre på A-delen. Den enkle tonalitetet han benytter seg av her er en effektiv kontrast til den mer komplekse underliggende harmonikken i låten.

Fig. 30: Eksempel på bruk av en pentaton C-moll-skala på *Afro Blue*.

Også på verset veksler han mellom å spille fraser bestående av enkelt-toner og å spille fraser med innlagte voicinger. Følgende frase forekommer i takt 7 på andre A-del, og er et eksempel på en frase hvor han både spiller akkorder og fraserer melodisk. Han holder seg fortsatt til et enkelt tonespråk, og forholder seg til C-moll-skalaen. Siden han verken spiller høyt eller lavt sjetten-trinn er det ikke mulig å fastslå akkurat hvilken mollskala som blir brukt.

Fig. 31: Akkordisk og melodisk improvisasjon på Robert Glaspers piano-fills på "*Afro Blue*".

Hittil i verset har Glasper stort sett holdt seg til et minimalistisk og enkelt tonespråk, og han har kun spilt pianofills med to takters mellomrom, og spilt i de taktene hvor det ikke er vokal. Etter hvert utover i verset begynner Glasper å utvide fraselengdene sine, som får den konsekvens at han spiller oppå vokalfrasene til Erykah Baduh. Også

tonalt sett utvider han spekteret en del utover i soloen, og innfører etter hvert en del kromatiske linjer. Dette ser vi eksempler på i takt 1 og 7 i følgende note-eksempel. På slutten av første takt på note-eksempelen strekker Glasper timingen sin en del, ved å spille veldig bakpå og ”laidback”, altså i et tempo som ligger noe under grunnpulsen i låten. Dette har jeg understreket i transkripsjonen ved å tegne inn en pil bakover. Note-eksempelen er fra takt 19 i andre vers, eller takt 3 på totalt sett fjerde A-del. (ca. 2.36 i låten)

The musical score consists of two systems of piano-fills. The first system has four measures. The second system has four measures. The notation includes chromatic lines in the right hand and chords in the left hand. Annotations include 'kromatikk' and 'laidback' with a backward arrow.

System 1 (Measures 1-4):

- Measure 1: Chords: A^b_{MA9} , F_{M11} . Annotation: "laidback" with a backward arrow.
- Measure 2: Chords: E^b_{MA9} , D^b_{MA9} , C_{M11} , G_{M7} .
- Measure 3: Chords: $A^b(\#11,13)$, E^b_{MA9} , D^b_{MA9} .
- Measure 4: Chords: $A^b(\#11,13)$, E^b_{MA9} , D^b_{MA9} .

System 2 (Measures 5-8):

- Measure 5: Chords: A^b_{MA9} , F_{M11} .
- Measure 6: Chords: E^b_{MA9} , D^b_{MA9} , C_{M11} .
- Measure 7: Chords: C_{M11} , $A^b(\#11,13)$.
- Measure 8: Chords: E^b_{MA9} , D^b_{MA9} .

Fig. 31: Utvidelse av fraselengde og bruk av kromatikk i Glaspers piano-fills.

Mot slutten av verset blir Glasper etter hvert mer og mer dristig i harmonikken i sitt pianospill. På neste note-eksempel ser vi at han benytter seg av en improvisasjonsteknikk kalt kromatisk sekvensering, en teknikk som er mye anvendt i moderne jazz. Denne teknikken går ut på å flytte et motiv eller tema inn og ut av tonearten. Dette kan også kalles ”side-slipping”.

I dette tilfellet spiller han først en brutt G-dur-treklav over en F_{M11} -akkord. Den brutte G-dur-akkorden blir spilt fra kvinten i oppadgående retning, og består altså av tonene D, G, B og D (tostrøken). Dette tilsvarer sjette-trinn, andre-trinn og senket femte-trinn i en F-moll-akkord. Dette får den konsekvens at man føler man går ut av tonearten og spiller ”ute”. Videre går han ”inn” igjen i tonearten, når G-dur-treklaven blir etterfulgt av en brutt A^b -dur-treklav nedadgående fra kvinten, over en E^b_{MA9} -akkord. Her lander han riktig nok på tonen F i stedet for E^b , så teknisk sett er det en brutt F-moll-firklav. Men siden A^b -dur og F-moll er såpass nært beslektet,

og Ab-dur står i et kromatisk forhold til G-dur-treklagen før, velger jeg å tolke det som en Ab-dur-akkord.

I disse to sekvensene har han altså lik rytmikk, men andre sekvens er flyttet en halvtone opp, og første frase er oppadgående og andre er nedadgående. De er altså ikke identiske verken harmonisk eller tematisk, men de har såpass mange likhetstrekk at jeg velger å se på det som en kromatisk sekvensering. Også denne frasen blir spilt veldig laidback og ”bakpå”, og jeg har også her understreket dette med en inntegnet pil over notebildet.

The musical score shows a piano accompaniment for 'Afro Blue'. The treble clef part has a melodic line with a left-pointing arrow above it labeled 'kromatisk sekvensering'. The bass clef part has a bass line with chords: Ab MA19, F M11, Eb MA19, Db MA19, C M11, G M7, and Ab (#11, 13). Fingerings are indicated with numbers 1-5 above the notes.

Fig. 32: Glasper spiller bakpå og bruker improvisasjonsteknikken kromatisk sekvensering på ”Afro Blue”.

På andre B-del spiller Glasper igjen ”inne” diatonisk sett i forhold til harmonikken, men her er det harmoniske underlaget såpass dristig at improvisasjonen likevel blir oppfattet som relativt kompleks. Dette er mot slutten av improvisasjonen og er et slags høydepunkt i låten, og dette understreker han ved å intensivere spillet sitt og spille mer rytmisk enn tidligere. Her kommer innslag av rytmisk frasering som drar paralleller til sjangeren bebop. Da tenker jeg spesielt på slutten av takt to på siste B-del, hvor han krydrer rytmikken med ornamenter bestående av seksendelstriol- underdeling. Tonalt sett er det en blanding av rent diatonisk akkordisk spill og kromatikk.

Fig. 33: Glasper benytter seg av bebop-aktig rytmikk og harmonikk under improvisasjonen på "Afro Blue".

5.3.5 Oppsummering

Dette mener jeg er en svært innovativ og frisk tolkning av en gammel standardlåt. Jeg synes det er interessant hvordan Glasper har revitalisert standardlåten "Afro Blue" ved å sette den inn i en moderne og populærmusikalsk kontekst. Han presenterer på denne måten eldre musikk til et nytt publikum. Jeg mener at Robert Glasper er et friskt pust innen hip hop-basert jazzmusikk, og er på mange måter en visjonær som representerer det siste innen den musikalske utviklingen i dette sjangersjiktet.

Om man skal sammenligne Robert Glasper med de to utøverne jeg har analysert tidligere i oppgaven, vil jeg påstå at Glasper har mest til felles med Roy Hargrove. De har en relativ lik tilnærming til harmonisk kompleksitet i sin improvisasjon. Her kan jeg også nevne at begge utøverne benytter seg av et mer eller mindre akustisk lydbilde. Dette i motsetning til Branford Marsalis, som bruker både programmerte trommebeats og scratching med turn-tables hyppig i sin musikk, og dermed får et helt annet sound enn de to andre.

Dette er interessant med tanke på at Marsalis' musikk ble utgitt på 90-tallet mens Hargrove og Glasper sin musikk ble utgitt i henholdsvis nærmere 10 og 20 år senere. Man skulle kanskje trodd at den hip hop-baserte jazzmusikken ville utvikle seg

sound-messig proporsjonalt med den musikkteknologiske utviklingen. Dette viser seg å ikke være tilfelle, i hvert fall ikke om man skal dømme ut i fra disse tre eksemplene. Jeg er i midlertidig klar over at disse låtene av disse tre artistene ikke nødvendigvis presenterer et representativt utvalg av alt som har skjedd innen hip hop-basert jazzmusikk de tre siste tiårene.

Robert Glasper er absolutt den som er mest aktuell og kontemporær av de analyserte utøverne i denne oppgaven. I 2012 gav han ut til sammen tre album, hvorav hovedutgivelsen ”Black Radio” i februar 2013 ble tildelt en Grammy Award for beste R&B-album. Dette viser at Glasper er en meget dyktig produsent og musiker, og en pionær innen hip hop-basert jazz i dag.

6 Relevans

Man kan spørre seg om i hvilken grad disse inngående og detaljerte analysene av denne musikken er relevant, og hvem de er relevant for. Dette vil jeg gå nærmere inn på i dette avsluttende kapittelet.

Jeg er som sagt selv en utøvende jazzmusiker, og i løpet av de siste få årene har jeg utviklet en spesiell interesse og lidenskap for denne hip hop-baserte jazzmusikken. Den er innovativ, kreativ og utfordrende samtidig som den har et uttrykk som er urbant, og den har en grunnleggende populærmusikalsk tilnærming. Som jeg nevner innledningsvis i denne oppgaven har jeg i forbindelse med forskningen til denne oppgaven startet mitt eget band, hvor vi spiller hip hop-basert jazzmusikk som jeg har komponert og arrangert. I løpet av denne perioden har jeg jobbet iherdig med både komposisjon og improvisasjon innen denne sjangeren, og jeg har funnet mitt arbeide i forbindelse med denne oppgaven særs relevant og interessant i forhold til dette. Videre i dette kapittelet vil jeg komme med et par konkrete eksempler hvor jeg har benyttet meg av tilnærminger og teknikker som jeg har anskaffet meg via arbeidet med denne oppgaven.

6.1 Låten ”Don’t Stop”

”Don’t Stop” er et samarbeidsprosjekt mellom BeHop Quintet og den Kristiansand-baserte rapperen Twisted Artistics. Låten har jeg komponert selv, men den er basert på et bassriff og en groove skrevet og produsert av bandets bassist Torbjørn Tveit. Grooven bygger på et sample av jazzpianisten Chick Corea. Låten kan høres som spor 4 på oppgavens vedlagte CD.

Låten begynner med et pentatont tema spilt av trompet og trombone. Tanken her er at det skal være en enkel melodisk tematikk over et mer sofistikert harmonisk underlag, på samme måte som Buckshot LeFonques ”Try These On” og deler av Roy Hargroves ”Poetry”. Produksjonsmessig har jeg her benyttet meg av samme tilnærming som både Branford Marsalis og Roy Hargrove, ved å spille inn flere spor med blås for å skape en ”dub”-effekt. Fraseringsmessig har jeg hentet inspirasjon fra Branford Marsalis sitt saksofonspill. Her tenker jeg spesielt på den hyppige bruken av forslag og forseringer på hovedtemaet.

Fig. 34: Første tema på låten ”Don’t Stop” av BeHop Quintet & Twisted Artistics.

Under Twisted Artistic sine rap-vers har jeg instruert bandets keyboardist til å spille melodiske fills mellom og under rap-frasene, i tråd med tankegangen og tilnærmingen

Robert Glasper har i sitt spill på ”Afro Blue”. Dette kan som sagt høres på det vedlagte lydeksemplet.

På B-delen har jeg benyttet meg av en mer sofistisert harmonikk enn på A-delen, med flere akkorder og akkorder som ikke står diatonisk i forhold til hverandre. Her har jeg hentet inspirasjon fra både Roy Hargrove og Robert Glasper sine tilnærminger til akkordikk. Akkordskjemaet på B-delen består av Bm7, C#m7 og Dm9, altså mollakkorder som forflyttes parallelt i forhold til hverandre, på tvers av diatonikken. Melodien forflytter seg harmonisk i forhold til akkordikken, og oppfattes dermed som relativt avansert. Her kan det dras mange paralleller til melodien på A-delen til Roy Hargroves Poetry.

8

HOENS

KOMP

17

Bm7 C#m7 Dm9 Bm7 C#m7 Dm9

HOENS

KOMP

21

Bm7 C#m7 Dm9 Bm7 C#m7 F7(ALT.) Bb7(ALT.)

Bb7(ALT.)

B-delen på min komposisjon ”Don’t Stop”.

På denne låten har jeg altså benyttet meg av virkemidler som sampling og studiodubbing, jeg har samarbeidet med rapper og jeg har benyttet meg av harmoniske og melodiske tilnærminger som har klare paralleller til analysene i denne oppgaven. Dette er en komposisjon og produksjon jeg vil påstå er av høy kunstnerisk kvalitet, og jeg er svært fornøyd med det ferdige resultatet. Denne låten ville nok ikke blitt en realitet uten mitt arbeid med masteroppgaven.

6.2 Mitt arrangement på låten ”You Don’t Know What Love Is”

Inspirert av Robert Glasper sitt arrangement på standardlåten ”Afro Blue” har jeg laget mitt eget arrangement på en annen gammel jazz-standard, nemlig låten ”You Don’t Know What Love Is”. Låten kan høres som spor 5 på oppgavens vedlagte CD. Låten ble opprinnelig skrevet i 1941 av Don Raye og Gene De Paul til filmen ”Keep ’em Flying”. Senere har det blitt en klassiker i jazz-repertoaret, og det finnes flerfoldige framføringer og opptak av låten av mange av de absolutt største innen jazzmusikken. Her kan jeg nevne blant annet Chet Baker, Miles Davis, John Coltrane, Ella Fitzgerald og George Benson.

Låten blir vanligvis framført som en ballade, men jeg har hatt en ganske så annerledes tilnærming til låten. Jeg har forsøkt å sette låten i en urban, populærmusikalsk kontekst, blant annet ved å spille den i et adskillig høyere tempo enn den vanligvis blir spilt i, og legge på en backbeat trommegroove. Jeg har også skrevet et blåsearrangement som utfordrer det harmoniske underlaget. Besetningen gir assosiasjoner til neo-soul og annen populærmusikk, og består av trommer, bassgitar, Fender Rhodes, trompet, trombone og kvinnelig vokal. På vokal har jeg fått med den Kristiansand-baserte sangerinnen Sarah Fullerton.

Låten begynner med et energisk rytmisk ostinat spilt av bass og rhodes over en statisk trommegroove, og etter hvert kommer blåserne inn med blåseinnsatser med en avansert harmonikk og melodikk, inspirert av blant annet Roy Hargrove sitt trompetspill. Av avgrensingsårsaker vil jeg ikke gå videre inn på verken det rytmiske eller harmoniske grunnlaget i arrangementet i dette kapitlet, men fullt partitur kan sees som vedlegg til slutt i oppgaven.

Videre går låten over i et vokalvers sunget av Sarah Fullerton. Blåsen spiller etter hvert et melodisk og rytmisk underlag for å supplere og underbygge melodien. Etter vokalverset spilles en energisk og ”rocka” trombonesolo i 16 takter, etterfulgt av en trompetsolo spilt av meg selv. Trompetsoloen begynner med en vamp i Eb, og går etter hvert over til A-delen på låten. På trompetsoloen kan det dras paralleller til Roy Hargroves solospill på låten ”Poetry”. Jeg har, i likhet med Hargrove, tatt opp to separate spor, hvorav et er med wah-wah-effekt og et uten, for å skape et moderne og uventet sound. Jeg har også delvis benyttet meg av den kromatiske tankegangen Hargrove og til dels Robert Glasper har i sin improvisasjon, og prøvd å ha en tematisk

utvikling som gjør at soloen utvikles på en organisk og dynamisk måte. Jeg har også benyttet meg av teknikker som side-slipping og kromatisk sekvensering. I likhet med både Marsalis og Glasper har jeg tidvis en bebop-aktig solistisk frasering, hvor jeg spiller raske sekstendels-løp med innskutte triol-underdelinger for å skape rytmisk og melodisk variasjon.

Av avgrensingshensyn har jeg ikke med noen detaljert analyse av min egen solo, men den kan som sagt høres i sin helhet på det vedlagte lytte-eksemplet. Etter trompetsoloen går låten inn i låtens B-del etterfulgt av en siste A-del. Låten avsluttes med det rytmiske ostinatet fra introen og trombonesoloen, supplert med improvisasjon fra vokal og blås.

På dette arrangementet har jeg altså hentet inspirasjon fra Robert Glaspers versjon av "Afro Blue" ved å ta en gammel standardlåt og sette den inn i en urban og populærmusikalsk kontekst. På blåsebackingen på verset jeg brukt en avansert kromatisk tonalitet inspirert av Roy Hargrove sitt trompetspill på "Poetry". Improvisasjonsmessig har jeg med elementer som wah-wah, kromatikk og tematisk utvikling på tvers av tonearten, inspirert av Roy Hargroves tilnærming til improvisasjon. I likhet med låten "Don't Stop" er dette arrangementet en direkte konsekvens av min forskning i forbindelse med masteroppgaven.

7 Konklusjon

Formålet med denne oppgaven er, som problemstillingen tilsier, å finne ut hvordan jazzmusikere tilnærmer seg sjangeren hip hop. Problemstillingens spørsmål er det egentlig ikke mulig å svare på i løpet av kun noen få setninger. Sett i ettertid er "hvordan *kan* jazzmusikere tilnærme seg sjangeren hip hop?" kanskje et bedre spørsmål stille. Jeg har i denne oppgaven studert hvordan tre ulike anerkjente, prisvinnende jazzmusikere har gjort det. De ulike utøvernes tilnærminger har mange fellesnevner, men nesten like mange ulikheter. Det de har til felles er at de har vært med på å skape og utvikle en sjanger som gjør at både hip hop- og jazzsjangeren holder seg innovativ, engasjerende og levende for et søkende, kravstort publikum.

Jeg mener på ingen måte at det som står i denne oppgaven skal sees på som en fasit. Når det er sagt har jeg fordypet meg på et relativt smalt og meget spesifikt fagområde, og innenfor rammeverket som er satt for oppgaven mener jeg de foretatte analysene er relevante og korrekte. Oppgaven kan gjerne brukes som en pekepinn og som veiledning og inspirasjon til andre som syns kombinasjonen av jazz og hip hop virker interessant, dette være seg både utøvere og akademikere.

Jeg vil alt i alt påstå at jeg har hatt stor nytte av mitt analytiske arbeid i forbindelse med min kunstneriske utvikling. Jeg har i løpet av disse to årene forsøkt å skape mitt eget sound og uttrykk, med inspirasjon fra andre jazzmusikers tilnærminger til hip hop-basert jazzmusikk. Jeg føler at jeg har kommet et langt stykke på veien i å ”finne meg selv” rent kunstnerisk og estetisk, og mye av æren for det ligger i det analytiske arbeidet som er lagt ned i denne oppgaven.

Kildehenvisninger

Bøker:

- Benestad, F. (1982). *“Musikklære - En grunnbok”*, H. Aschehoug & Co.
- Blokkhus/Molde (2004). *“WOW! Populærmusikkens historie”*, Universitetsforlaget.
- Dybo, T. (2005). *“Analyse av sound og populærmusikk”*, upublisert kompendium.
- Dybo, T. (2002). *“En drøfting av analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet”*, Institutt for musikk, NTNU.
- Felts, R. (2002). *“Reharmonization Techniques”*, Berklee Press.
- Gunvaldsen, E. *“Harmonilære, Grunnleggende Teori”*, upublisert lærebok.
- Hal Leonard Corporation (2007): *“The Real Book Volume 1, 6th edition”*, Hal Leonard Corporation
- Kernfeld, B. (2003). *“The New Grove Dictionary of Jazz, 2nd edition”*, Oxford University Press.
- Kjellberg/Silén/Stenkvisst (1978-1980). *“Cappelens Musikkleksikon”*, Cappelen.
- Light, Alan (1999). *“The Vibe History of Hip Hop”*, Plexus Publishing.
- Ogg/Upshal (1999). *“The hip hop years – A History of Rap”*, Channel 4 Books.
- Pease/Pullig (2001). – *“Modern Jazz Voicings”*, Berklee Press.
- Rasch, B.O. - *“Populærmusikkens utvikling fra 1954 til 1970”*, upublisert lærebok.

Internett:

- Edelstein, P. *“Hard Groove”* <http://www.allmusic.com/album/hard-groove-mw0000028129>
- Framton, S. (2012) *“Robert Glasper Wants Jazz To Matter”*
<http://www.esquire.com/features/best-and-brightest-2009/robert-glasper-1209>

Ginell, R. S. "*Buckshot LeFonque*"

<http://www.allmusic.com/artist/buckshot-lefonque-mn0000643113>

Green, T. (2004). "*Remembering the golden age of hip-hop*"

<http://www.today.com/id/5430999#.UWXbxBltzBw>

Jurek, T. (2012) "*Black Radio*"

<http://www.telegraph.co.uk/culture/music/worldfolkandjazz/9099211/Robert-Glasper-The-man-whos-put-the-juice-into-jazz.html>

Jurek, T. "*Distractions*" <http://www.allmusic.com/album/distractions-mw0000355255>

Neal, M. A. (2003). "*Roy Hargrove Presents the RH Factor: Hard Groove*"

<http://www.popmatters.com/pm/review/hargroveray-hard/>

Slawewski, C. M. (2003). "*Roy Hargrove Presents the RH Factor: Hard Groove*" (2003)" <http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=12104>

Stanley, L. "*Buckshot LeFonque: Music Evolution*"

<http://www.allmusic.com/album/music-evolution-mw0000092511>

Sweeting, A. (2012). "*Robert Glasper: The man who's put the juice into jazz*"

<http://www.telegraph.co.uk/culture/music/worldfolkandjazz/9099211/Robert-Glasper-The-man-whos-put-the-juice-into-jazz.html>

Nettsider uten spesifisert forfatter:

http://www.vervemusicgroup.com/royhargrove/bio/http://www.encyclopedia.com/topic/Roy_Hargrove.aspx <http://inter-jazz.com/web/artists/roy-hargrove/>

<http://www.branfordmarsalis.com/branford/pbuild/linkbuilder.cfm?selection=dn9.9.5>

<http://www.branfordmarsalis.com/branford/pbuild/timeframe.html>

<http://www.biography.com/people/branford-marsalis-16194687>

<http://www.metacritic.com/music/black-radio/robert-glasper/critic-reviews>

http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Glasper

http://en.wikipedia.org/wiki/Golden_age_hip_hop

http://en.wikipedia.org/wiki/You_Don%27t_Know_What_Love_Is

<http://no.wikipedia.org/wiki/Metacritic>

<http://www.youtube.com/watch?v=9XtpGWZGq-8&feature=relmfu>

http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=_rZuz3pH870#!

På de tre følgende nettstedene er artikkel og forfatter spesifisert som fotnoter i oppgaven:

Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/>

Store Norske Leksikon. <http://www.snl.no>

Dictionary.com. <http://dictionary.reference.com/>

Alle webadresser gyldige 11. april 2013

7 Vedlegg

7.1 Sporliste på medfølgende CD:

Låter analysert i oppgava:

1. **Buckshot LeFonque** – Try These On
2. **Roy Hargrove & The RH Factor** – Poetry
3. **Robert Glasper Experiment** – Afro Blue

Egne komposisjoner/arrangementer, fremført av BeHop Quintet:

4. **BeHop Quintet feat. Twisted Artistics** – Don't Stop (komposisjon: Pål Gunnar Fiksdal, Torbjørn Tveit. Tekst: Twisted Artistics)
5. **BeHop Quintet feat. Sarah Fullerton** – You Don't Know What Love Is (komposisjon Raye/Depaul, arrangement: Pål Gunnar Fiksdal)
6. **BeHop Quintet** – Out'a Time (komposisjon: Pål Gunnar Fiksdal)
7. **BeHop Quintet** – Southern Banger (komposisjon: Pål Gunnar Fiksdal)

Medvirkende musikere:

Pål Gunnar Fiksdal – Trompet

Runar Fiksdal – Trombone

Torbjørn Tveit – Bassgitar

Jens Tobias Nyland – Trommer

Kristian Børve Ask – Keyboard/koring

Jon Christer Vesthun – Keyboard

Tor-Øystein Lohne – rap

Sarah Evelyn Fullerton – vokal

Alle låter innspilt i studio A og B i Sigurd Kønns hus, Universitetet i Agder.

DON'T STOP

BEHOP QUINTET

TVEIT/FIKSOAL/LOHNE

SCORE

INTRO

HORNS

KOMP

E^bM⁹

This block contains the musical notation for the Intro section. It consists of two staves: Horns and Komp. The Horns staff begins with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat major/D minor). The tempo is marked 'C' (Crescendo). The Horns part starts with a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The Komp part consists of a series of diagonal slashes representing a rhythmic accompaniment. A handwritten 'E^bM⁹' chord is written above the Komp staff.

LAST X ONLY

HORNS

KOMP

G^bM⁷ D^bM⁷

This block contains the musical notation for the 'LAST X ONLY' section. It consists of two staves: Horns and Komp. The Horns staff continues with eighth and quarter notes. The Komp staff continues with diagonal slashes. Handwritten chords 'G^bM⁷' and 'D^bM⁷' are written above the Komp staff. A '3' is written below the first measure of both staves.

RAP-VERS

HORNS

KOMP

(A)

E^bM⁹ G^bM⁷ D^bM⁷

REPEAT 4X

This block contains the musical notation for the 'RAP-VERS' section. It consists of two staves: Horns and Komp. The Horns staff has a whole rest for the first two measures, followed by a whole note chord. The Komp staff has diagonal slashes. A circled '(A)' is written above the first measure of the Horns staff. Handwritten chords 'E^bM⁹', 'G^bM⁷', and 'D^bM⁷' are written above the Komp staff. The text 'REPEAT 4X' is written above the Horns staff. A '5' is written below the first measure of both staves.

RE-INTRO

HORNS

KOMP

E^bM⁹

This block contains the musical notation for the 'RE-INTRO' section. It consists of two staves: Horns and Komp. The Horns staff begins with a treble clef and a key signature of three flats. The tempo is marked 'C'. The Horns part starts with a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The Komp part consists of a series of diagonal slashes. A handwritten 'E^bM⁹' chord is written above the Komp staff. A '9' is written below the first measure of both staves.

BEHOP - DON'T STOP

2

HORNS
KOMP

11

LAST X ONLY

Gbm7 Dbm7

B INSTRUMENTALT MELLOMSPILL
HORNS
KOMP

13

Bm7 C#m7 Dm9 Bm7 C#m7 Dm9

HORNS
KOMP

17

Bm7 C#m7 Dm9 Bm7 C#m7 F7(ALT.) Bb7(ALT.)

C "REFRENG"
HORNS
KOMP

22

BEHOP - DON'T STOP

HORNS
25

KOMP
25

1. 2.

HORNS
27

KOMP
27

RAP-VERS 2

REPEAT 4X

$E^b M9$ $G^b M7$ $D^b M7$

HORNS
31

KOMP
31

RE-INTRO 2

$E^b M9$

HORNS
33

KOMP
33

LAST X ONLY

$G^b M7$ $D^b M7$

BEHOP - DON'T STOP

4

B RHODES-SOLO

HORNS

KOMP

35

B^{M7} C^{#M7} D^{M9} B^{M7} C^{#M7} D^{M9}

HORNS

KOMP

39

B^{M7} C^{#M7} D^{M9} B^{M7} C^{#M7} F^{7(ALT.)} B^{b7(ALT.)}

HORNS

KOMP

43

OUTRO

E^{bM9} PLAY 3X

HORNS

KOMP

45

REPEAT 4X EVERY OTHER X

G^{bM7} D^{bM7}

YOU DON'T KNOW WHAT LOVE IS

FUNKY BACKBEAT, TEMPO CA. 100

BEHOP QUINTET VERSION

RAYE/DEPAUL

ARR: P.G. FIKSOAL

VOKAL

TRUMPET IN B \flat

TROMBONE

KOMP

ff 3x

ff 3x, PLAY LAST X

ff 3x, PLAY LAST X

ff 3x

E \flat 7 (OMITS)

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The vocal staff (VOKAL) has a treble clef, a key signature of three flats, and a common time signature. It begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a fermata. The trumpet (TRUMPET IN B \flat) and trombone (TROMBONE) staves have the same clef and key signature. They both start with a double bar line and a repeat sign, followed by a fermata, and then enter with a melodic line. The keyboard (KOMP) staff has a treble clef and the same key signature. It starts with a double bar line and a repeat sign, followed by a fermata, and then enters with a rhythmic accompaniment. Dynamics include fortissimo (ff) and accents (>). Performance instructions include '3x' and '3x, PLAY LAST X'. A chord change to E \flat 7 (OMITS) is indicated above the keyboard staff.

VOK.

B \flat TPT.

TBN.

KOMP

3

3

3

3

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score. The vocal staff (VOK.) has a treble clef, a key signature of three flats, and a common time signature. It begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a fermata. The B \flat trumpet (B \flat TPT.) and trombone (TBN.) staves have the same clef and key signature. They both start with a double bar line and a repeat sign, followed by a fermata, and then enter with a melodic line. The keyboard (KOMP) staff has a treble clef and the same key signature. It starts with a double bar line and a repeat sign, followed by a fermata, and then enters with a rhythmic accompaniment. Dynamics include fortissimo (ff) and accents (>). Performance instructions include '3'.

YOU DON'T KNOW WHAT LOVE IS

VOK.

5

B \flat TPT.

5

TBN.

5

KOMP

5

fff

fff

fff

fff

B \flat 7(#9B13)

A

VOK.

9

DO N'T KNOW _____ WHAT LOVE IS _____ UN - TIL YOU'VE LEARNED THE MEA NING OF THE

m ρ

B \flat TPT.

9

m ρ

TBN.

9

m ρ

KOMP

9

E \flat M9 m ρ *B7* *B \flat 7* *E \flat M7*

m ρ

YOU DON'T KNOW WHAT LOVE IS

12

BLUES UN TIL YOU'VE LOVED A LOVE YOU HAD TO LOSE YOU

8b TPT.

TBN.

KOMP

B7 Bb7 F#m7(b5) Bb7(b9) EbM Gb7

15

DO'NT KNOW _____ WHAT LOVE IS _____ YOU LOVE _____ IS OO

8b TPT.

TBN.

KOMP

Bb Bb7 (2x ONLY) Bb7(b9) EbM7

YOU DON'T KNOW WHAT LOVE IS

4

8



18 YOU KNOW HOW A LOST HEART FEELS A THOUGHT OF RE MI

mz

3

Bb TPT.

18

mz

TBN.

18

mz

AbM7 EbM7

Db7 Gb EbM7

AbM7 Db7

KOMP

18

mz

21 SCING AND HOW LIPS THAT TASTE OF TEARS

Bb TPT.

21

TBN.

21

mz

KOMP

21

Gb Cm7 F7 BbMA7

24 LOSE THEIR TASTE OF KISS ING YOU DON'T KNOW HOW

8b TPT. 24

TBN. 24

KOMP 24 (YOU DON'T KNOW.....)

27 HEART'S BURN FOR LOVE THAT NE VER LIVES YET NE VER DIES UN-

8b TPT. 27

TBN. 27

KOMP 27

YOU DON'T KNOW WHAT LOVE IS

30

TIL YOU'VE FACED EACH DAWN WITH SLEEP-LESS EYES YOU DON'T KNOW _____ WHAT

30

8b TPT.

30

TBN.

30

KOMP

Fm7(b5) Eb7(b9) EbM Gb7 Bb Eb7

TO CODA [C]

33

LOVE _____ IS OO

T2B-SOLO
X TIMES

33

8b TPT.

X TIMES

33

TBN.

Ebm7 ff, massiv solo

X TIMES

33

KOMP

Ebm7 Eb7(OMIT3)

ff

T2B-SOLO
X TIMES

38

FLUTE

B♭ TPT.

TBN.

KOMP.

p *m.p.*

TRPSOLO. X TIMES

F#M9 D♭7 C7 F#M7 D♭7 C7

E♭M9 B7 B♭7 E♭M7 B7 B♭7

44

FLUTE

B♭ TPT.

TBN.

KOMP.

p *m.p.*

1. 2. **(D.S. AL CODA)**

G#M7(b5) C7(b9) F#M A♭7 D♭6 C7(b9) F#M7

F#M7(b5) B♭7(b9) E♭M G♭7 B♭ G7 (LAST X ONLY) B♭7(b9) E♭M7

YOU DON'T KNOW WHAT LOVE IS



E^b7(OIMIT3)

E^b7(OIMIT3)

49

AD. LIB.

ff

F7(OIMIT3)

F7(OIMIT3)

8b TPT.

49

AD. LIB.

ff

E^b7(OIMIT3)

E^b7(OIMIT3)

TBN.

49

AD. LIB.

ff

E^b7(OIMIT3)

E^b7(OIMIT3)

KOMP

49

ff

53

8b TPT.

53

TBN.

53

KOMP

53