



Melodiske sprang – En studie av store intervallers sound

Steinar Jeffs Tovslid

Veileder

Per Elias Drabløs

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, 2014

Fakultet for Kunstfag

Institutt for Rytmask Musikk

Forord

Etter endt arbeid med min masteroppgave vil jeg takke min veileder og mentor Per Elias Drabløs for all hjelp jeg har fått.

Jeg vil takke mine gode venner og bandkollegaer Nicolay Tangen Svennæs, Kristian Frøland, Simen Børven, Anders Langset og Fredrik Karlsen for inspirasjon og spilleglede de siste årene.

Stor takk til Rolf Kristensen for gitartimer og for nyttige diskusjoner i forbindelse med oppgaven.

Til alle elever og lærere ved Institutt for Rytmask musikk de årene jeg har gått der; tusen takk for minnerike og utviklende år på skolen.

Sist men ikke minst, takk til min samboer Sophia Mendoza for støtte, tålmodighet og hjelp med masteroppgaven.

Veien til et sound basert på sprang ble til mens jeg skrev denne oppgaven. Takket være masteroppgavens undersøkelser har jeg i dag kunnskaper om hvordan en kan bruke melodiske sprang for å utvikle et sound.

Kristiansand, april, 2013.

Steinar Jeffs Tovslid

Innholdsfortegnelse

1 INNLEDNING	7
1.1 Oppgavens problemstilling	8
1.2 Begrepsavklaring	9
2 TEORI OG LITTERATUR	23
2.1 Melodisk forventning	23
2.2 Metaforer	25
3 METODE	29
3.1 Fokusgruppeintervju	29
3.2 Aksjonsforskning	30
3.2.1 Utfordringer og kritikk i bruken av aksjonsforskning	31
3.2.2 Bruk av metoder i aksjonsforskningsprosessen	32
4 AKSJONSSYKLUSENE	35
4.1 Syklus 1	35
Planlegging	35
Handling/Observasjon	36
Refleksjon	39
4.2 Syklus 2	40
Planlegging:	41
Handling	41
Observasjon	42
4.2.1 Analyse av "Wide"	42
Refleksjon	48
4.2.2 Analyse av interpretasjon	49
Oppsummering av interpretasjonsanalysen	51

4.3 Syklus 3	51
Planlegging	51
Handling/observasjon	52
Refleksjon	53
4.4 Syklus 4	54
Planlegging	54
Handling	54
Observasjon	54
Refleksjon	54
Sammendrag av resultatene fra aksjonsforskningen	55
5 AVSLUTNING	57
Refleksjon	57
Konklusjon	58
7 REFERANSER	61

1 Innledning

Fra jeg var barn var jeg interessert i musikk, og begynte med å synge The Beatles-låter mens jeg lekte med Lego i fireårs alderen. I disse årene og fremover lekte jeg sporadisk med piano og gitar og sang på skoleavslutninger på barneskolen før jeg begynte å få undervisning i trommesett i 12års alderen. Dette ble etterhvert utfaset av en økende interesse for el.gitar da jeg var rundt 15 år. Etter å ha gjennomført 3 år på Skien vgs. Musikklinje med gitar som hovedinstrument fortsatte jeg med et år på Toneheim Folkehøgskole, jazzlinjen. Deretter søkte jeg meg videre til en bachelorgrad i utøvende rytmisk musikk ved UiA, og direkte derfra til en mastergrad som jeg i skrivende stund er i ferdig med å gjennomføre. I løpet av utdannelsen har jeg spilt og komponert i en rekke band, hvorav tre av dem fortsatt består; SayWhat, Trizzle Trio og Sophia Mendoza Band.

De siste årene som student og musiker har jeg interessert meg for ulike konsepter. Spesielt begeistret har jeg vært for konsepter som har en "signatur" og kan kjennes igjen. Jeg har alltid vært begeistret over tonaliteter jeg ikke umiddelbart klarer å kjenne igjen, og ettersom mange år med gehørtrening og teoriundervisning har avdekket mange hemmeligheter, er jeg på jakt etter nye u-utforskede områder.

Jeg viste en innspilling av en låt jeg har komponert til en ikke-musiker, hvor en av delene besto av mye sprang i melodien, og etter å ha lyttet til låta, svarte vedkommende spontant: "Jeg digger at det virker som om tonene er langt fra hverandre i melodien!" Etter denne og flere lignende hendelser begynte jeg å bli virkelig interessert i å forske på å bruke toner med store avstander (sprang) mellom seg i melodier, fordi jeg likte så godt lyden av dette konseptet.

Av erfaring vet jeg viktigheten av å utvikle et personlig sound som musiker, og siden sprang virket som et relativt lite utnyttet område, bidro dette til å styrke videre interessere i å forske på området. Jeg har imidlertid funnet lite informasjon om emnet, og dette førte til at jeg ville forske på området. Det bør presiseres at oppgaven er skrevet fra en utøvende rytmisk el. gitarists ståsted og at dette påvirker perspektivene innen problemfeltet som er tatt med. Håpet mitt er at denne oppgaven vil fungere som et supplement til allerede kjent kunnskap, ved en utvidelse av forståelsen av sprang som konsept til melodisk komposisjon/improvisasjon og sound. Siden det har vært viktig for

meg å kunne bruke masteroppgaven til personlig utvikling som utøver, har jeg valgt aksjonsforskning, fordi; som det ligger i ordet "aksjon" er en praktisk måte å forske på. En mer utførlig utgreiing av aksjonsforskning kommer senere i kapitel 3.2. Videre følger oppgavens problemstilling, målformulering og avgrensninger.

1.1 Oppgavens problemstilling

Temaet for denne masteroppgaven er todelt. Målet har vært å vise at sprang kan brukes melodisk og at det kan brukes til å utvikle et sound. Med dette arbeidet ønsker jeg å få en større oversikt over hvilke måter jeg kan bruke sprang på, implementere disse i mitt eget spill, og å finne en egen nisje innenfor dette konseptet. Derfor utviklet jeg følgende problemstilling:

På hvilke måter kan en bruke melodiske sprang til å utvikle et sound?

Problemstillingens to underliggende hovedspørsmål:

1. Hvordan oppnå et sound med melodiske sprang?
2. Hvordan oppnå melodi med melodiske sprang?

Jeg går nærmere inn på definisjonen av melodiske sprang senere i oppgaven, men kort sagt er det snakk om toner i rekkefølge som har stor avstand til hverandre. Studiens målformulering er som følger:

Målet med aksjonsforskningsprosessen er å bli kjent med mulighetene melodiske sprang gir for å skape melodier med den hensikt å utvikle et personlig sound.

Spørsmål ved oppgavens problemstilling, som senere vil bli besvart er:

- *Hva er et sound?*
- *Hva er intervaller?*
- *Hva er et sprang?*
- *Hva er melodisk/melodi?*
- *Hva er metaforer og hvorfor er det et viktig begrepsapparat i forhold til beskrivelsen av sound?*

I henhold til oppgavens problemstilling, kan det tenkes at oppgavens innhold kunne bestå av mangfoldige analyser av utøvere og komponisters bruk av sprang og dets påvirkning på deres sound. En kunne også inntatt et historisk tilbakeblikk og/eller sett

på stilistiske trekk innenfor ulike sjangre, og sett på forekomst og bruksområder av sprang. Dette er ikke hva oppgaven dreier seg om, da min interesse har stammet fra et ønske om egenutvikling. Av den grunn har jeg holdt meg unna studier av andre musikere, men isteden tatt med eksempler på utøvere som har vært til inspirasjon. Oppgavens avgrensning dreier seg derfor om et kvalitativt studium av egenutvikling og dennes prosess, og av den grunn har jeg valgt å bruke perspektivet som aksjonsforskning gir. For å unngå at oppgaven skal ligne en lærebok om *sprang*, har jeg valgt å ikke vektlegge tekniske aspekter, eller gitaridiomatiske perspektiver, selv om dette blir nevnt senere i oppgaven. Det bør også nevnes at oppgaven tar utgangspunkt i en tonal musikkestetikk, hvor forfatteren oppfatter sprang som en bevegelse fra en tone til en annen.

I de påfølgende kapitler vil jeg illustrere hvilke metoder jeg brukte i min forskning. I kapittel 2 presenterer jeg tidligere forskning på sprang, og aktuelle teorier om melodi og metaforer. I kapittel 3 introduserer jeg mine forskningsmetoder: aksjonsforskning og fokusgruppeintervju. Kapittel 4 dreier seg om den praktiske delen av aksjonsforskningen, presentert gjennom aksjonssykluser. Her blir det gjort analyse av et egenkomponert stykke og av fokusgruppeintervjuet. Avslutningsvis vil jeg diskutere funnene i henhold til problemstillingen i kapittel 5 og komme med mine konklusjoner samt forslag til videre forskning i kapittel 6. Jeg vil gjennom disse kapitlene presentere prosessen, funnene og refleksjonene fra mitt aksjonsforskningsarbeid og forsøke å gi svar på hvilke måter en kan bruke sprang melodisk som et soundutviklende element. Jeg vil gjennom et fokusgruppeintervju presentere metaforer som en måte å validere om et sound er gjenkjennelig. Videre vil jeg reflektere over ny kunnskap og hvilke konklusjoner jeg har trukket basert på oppgavens undersøkelser. Avslutningsvis vil jeg peke på mulige felter for videre forskning, men først, vil jeg forklare sentrale begreper for oppgavens problemstilling.

1.2 Begrepsavklaring

Jeg vil nå avklare mine definisjoner av begrepene; intervall, sprang, melodi, melodisk og sound.

Intervall

Et intervall er avstanden mellom to toner. I en 12-tone skala finnes det 12 forskjellige intervaller som kan benevnes med ord eller tall. Fra det minste mulige intervallet til det største er det: liten sekund (b2), stor sekund (2), liten ters (b3), stor ters (3), ren kvart (4), forstørret kvart (#4)/forminsket kvint (b5), ren kvint (5), forstørret kvint (#5)/liten sekst (b6), stor sekst (6), liten septim (b7), stor septim (7) og oktav (8).

Sprang

Sprang er en kategori av intervaller, som har forskjellige definisjoner avhengig av hvilken litteratur en leser, derfor skal jeg nå oppklare hvilken definisjon jeg benytter. Vanligvis opererer man med begrepene steg (step) og hopp (skip) når en skal kategorisere intervaller. Et steg er trinnvis bevegelse (f.eks C-D), mens et hopp er når intervallet er større enn et steg (f.eks C-E). Jan Larue (1970) hevder behovet for en tredje kategori oppstår når man har en melodisk passasje hvorav en del består av steg og hopp og neste del består av større hopp. Dette kaller LaRue sprang (leaps) og disse er typisk større enn en kvint opp eller en kvart ned.

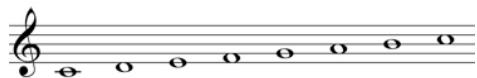
Each of which despite the large intervals, do not necessarily give a sense of leaping, probably because they can be readily anticipated by the ear as part of an implied triad structure.” (ibid: 84)

Kvint og kvart er store intervaller, men hører ikke til kategorien sprang, fordi lytteren assosierer det med en implisert treklangsstruktur. LaRue sier også at disse kategoriene må relateres til de gitte stilene de blir brukt i og at i de fleste stilarter vil de to første kategoriene holde.

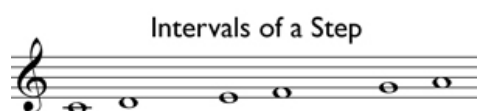
I min oppgave benytter jeg en litt annen definisjon, fordi jeg syntes LaRue's definisjon er noe usystematisk, siden hva som kan defineres som et sprang varierer fra stil til stil, dessuten oppfatter jeg personlig både kvint og kvart som sprang. Definisjonen som jeg bruker er at et steg er en hel eller halv tone, et hopp er en stor eller liten ters og et sprang er alle intervaller som er større enn et hopp.

Coughlin (2010) illustrerer definisjonen mer presist:

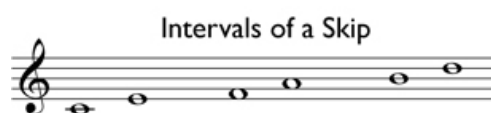
A **step** is the distance from one pitch to the next pitch in a diatonic scale. Observe the C diatonic scale below and use it as a reference for determining the intervals.



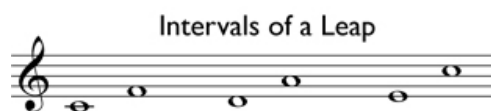
As shown in the example below, the interval from C to D is a step. The distance from E to F is a step, and so is the interval between G and A.



An interval of a **skip** is equal to the distance of two steps. In other words, the pitches “skip” over the interval of a step. For example, the distance from C to E is a skip. The distance from F to A is a skip, and so is the interval between B and D.



Any interval larger than a skip is called a **leap**. Therefore, the leap can be pretty wide. The interval from C to F is a leap. The distance from D to A is a leap, and so is E to C.



Grunnen til at jeg ønsker å bruke denne definisjonen, er fordi den samsvarer med den oppfattelsen jeg har av soundet av store intervaller, og når dette soundet oppstår. I min mening låter intervaller fra kvart og oppover, ”stort.” Derfor er begrepet sprang, og denne definisjonen nyttig, fordi ordet i seg selv har egenskaper som er beskrivende, og definisjonen er avgrensende.

Melodi

Begrepet melodi blir ofte definert på følgende måte: ”Toner arrangert i musikalsk tid i samsvar med gitte kulturelle konvensjoner og begrensninger” (Patel, 2007). Patel argumenterer for at ordet melodi også brukes utenfor musikalsk sammenheng og derfor

trenger en bredere forklaring. Han kommer med følgende forslag til definisjon: "an organized sequence of pitches that conveys a rich variety of information to a listener". (ibid: 182)

Melodioppfattelse er en konstruktiv prosess hvor hjernen omgjør sekvenser av toner om til et nettverk av meningsfylte forhold, altså en assosiasjonsprosess hvor subjektet knytter melodi opp mot tidligere erfaringer og følelser. I samsvar med den først nevnte definisjonen, kan en si at dette nettverket av forhold blir oppfattet som mer eller mindre meningsfylt på bakgrunn av kulturelle konvensjoner og begrensninger. Disse oppfatningene avgjør om det er en melodi eller ikke. Med bakgrunn i tidligere erfart musikk, oppfatter vi noe som en melodi, når tonene virker å ha en sammenheng – en større mening som uttrykker et forhold til hverandre.

På bakgrunn av dette kommer jeg med mitt eget forslag til definisjon:

Melodi er toner i rekkefølge som oppfattes som sammenhengende.

Melodisk

Begrepet melodisk er en slags forlengelse av uttrykket melodi. Melodisk er på en måte adjektiv-versjonen av substantivet melodi, likevel er det ikke enstydig med melodi, og krever derfor en begrepsforklaring. Begrepet har hovedsakelig to betydninger, hvorav den første betydningen er: toner i rekkefølge – i motsetning til harmonisk, som er toner spilt samtidig. Den andre betydningen er et adjektiv som beskriver en subjektiv oppfattelse, hvorav oppfattelsen av musikken er at den inneholder melodi og at den melodien er tilfredsstillende. For å forklare forskjellen ytterligere vil jeg bruke noen språklige eksempler:

- "Pianisten spilte tre toner melodisk" – her er betydningen av melodisk, at tonene ble spilt etter hverandre og ikke samtidig.
- "Jeg er bassist i et melodisk metal band" – her er betydningen av melodisk, at musikken i seg selv er melodisk, det vil si at den inneholder mye melodi, eller at melodien er tilfredsstillende.

En melodi må nødvendigvis inneholde noe melodisk, men trenger ikke *være* melodisk, siden dette er en subjektiv oppfattelse, og som tidligere nevnt baserer seg på om materialet blir oppfattet som meningsfylt eller ikke. En melodi kan oppfattes som meningsfylt, men fortsatt ikke tilfredsstillende, for eksempel kan noen hevde at en

melodi er stygg (utilfredsstillende). I dette tilfellet har man anerkjent at det er en melodi man hører, men siden det ikke oppfattes som tilfredsstillende, vil man kunne si at *melodien ikke er melodisk*. På bakgrunn av dette er måten jeg bruker begrepet melodisk todelt, noe som gjør konteksten avgjørende for betydningen. Jeg innfører derfor en måte å skille betydningene fra hverandre:

Melodisk(O[objektiv]) er toner i rekkefølge.

Melodisk(S[subjektiv]) er når en melodi oppfattes som tilfredsstillende.

Jeg refererer til disse begrepene i teksten, når det er nødvendig å forstå hvilken betydningen som menes.

Sound

Begrepet sound er mye brukt, og har vært gjenstand for mye diskurs i musikkvitenskapsfeltet, derfor viser jeg til noen perspektiver som har dannet grunnlaget for min forståelse av sound.

Den kanskje mest vanlige forståelsen er å se sound som en helhetsopplevelse av hvordan et lydbilde av en konsert eller innspilling treffer lytteren; herunder utøvernes egenart, spillestil og uttrykk. Cappelens musikkleksikon fremlegger følgende definisjon:

Sound, vanlig begrep på norsk, innen jazz, pop og populærmusikk, betegner det klang- (lyd) bilde som er karakteristisk for et ensemble, en individuell instrumentalist eller en sanger. Arrangementteknikk, personlig stemme- eller instrumentbehandling og rytmiske, melodiske, melodiske og harmoniske faktorer er utslagsgivende for de enkelte sound. Soundbegrepet har mange fasetter, og står sentralt i de nevnte genrer, hvor en personlig utformet spille- eller sangstil, ofte med vekt på det klanglige, er noe meget vesentlig. Det finnes ennå ingen dekkende terminologi til å beskrive en sound analytisk. (Kjeldberg, Silen, & Stenkvis, 1980: 114)

Tor Dybo oppsummerer dette på følgende måte:

Med andre ord kan vi samle oss om at begrepet er inklusivt på den måten at det dekker det totale lydproduktet som strømmer mot oss ut fra høyttalerne eller det totale lydproduktet vi opplever i en konsertsituasjon. Begrepet inkluderer i denne sammenheng hver musiker sin individuelle spillestil. Med andre ord har hver enkelt musiker sin personlige 'sound'. (Dybo, 2002: 2)

Denne definisjonen legger blant annet arrangementstekniske, rytmiske, melodiske og harmoniske parametere til grunn for dannelsen av et sound, samt er inklusiv overfor både det totale lydproduktet og hver musikers individuelle spillestil.

Philip Tagg (1982: 36) fremlegger følgende modell for å vise sammenfatningen av et sound, hvor utgangspunktet er sammenhengen mellom intensjonen til den som lager musikk og oppfattelsen til den som lytter:

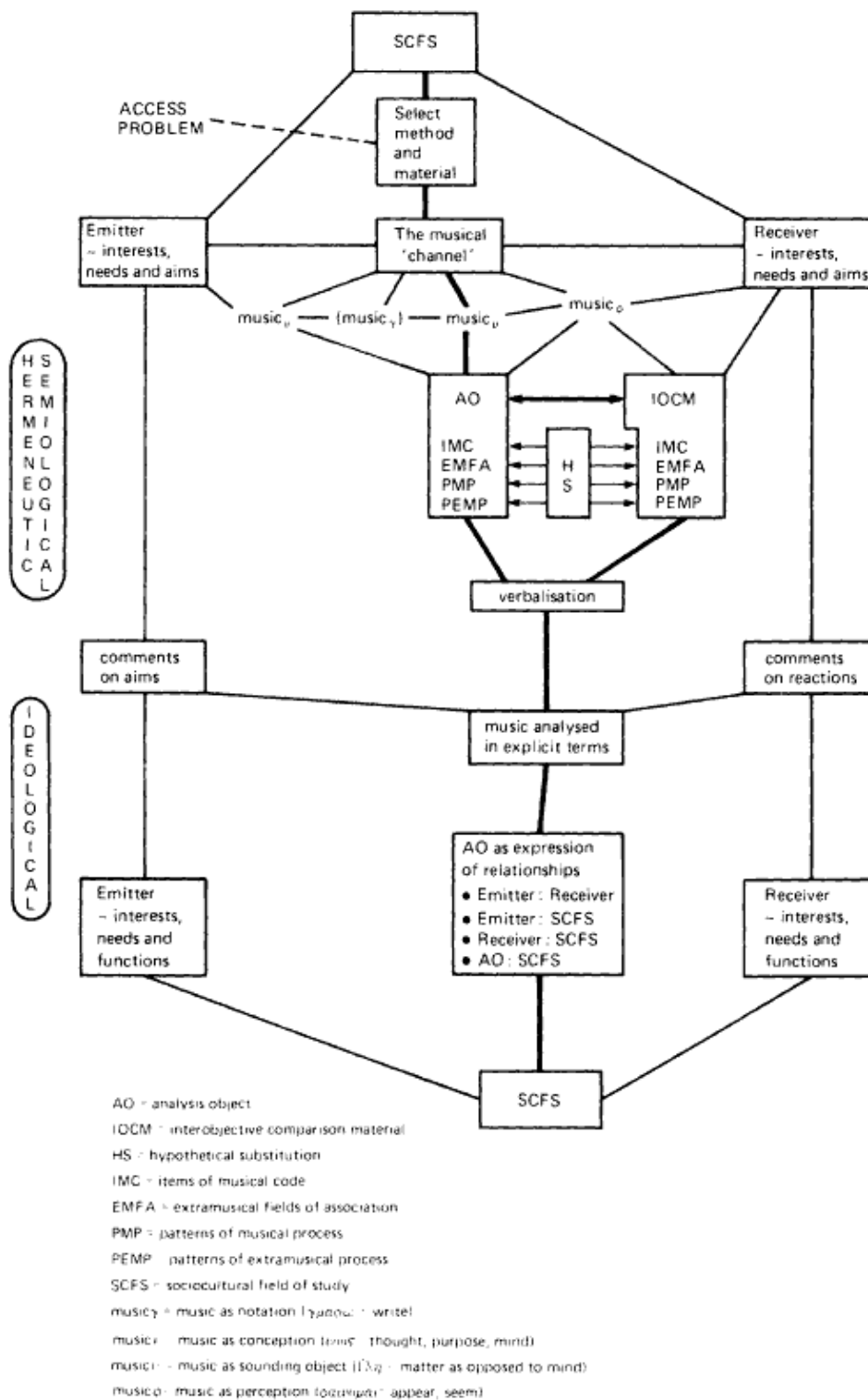


Figure 2. Methodological paradigm for analysis of affect in popular music. (Thanks to Sven Andersson, Institute for the Theory of Science, Gothenburg University, for help in constructing this model.)

Figur 1 Modell for soundets kommunikasjonsperspektiver i populærmusikk

Modellen er skapt for å vise hvordan analyse av populærmusikk er relevant for musikologi og kulturelle studier generelt (ibid: 36). Jeg bruker modellen til å vise en sammensetning av sound og hvorfor metaforer blir brukt som beskrivelse av sound i denne oppgaven.

Modellen viser hva som skjer fra intensjonen til kommunikatoren (emitter, need and aims) til mottakeren (receiver, interest, need and aims). I mellom disse er to bokser hvor de musikalske elementene ligger, den såkalte hermeneutisk semiologiske metode (HS), den ene boksen representerer det analytiske objektet (AO) og i den andre et interobjektisk sammenligningsmaterieell (IOCM). På høyresiden ligger kommentarer på reaksjoner fra mottakeren, på venstresiden ligger kommentarer på intensjoner fra kommunikatoren. I midten ser vi verbaliseringen av HS, og deretter følger analyse av musikk i eksplisitte termer. I mitt tilfelle, er spørsmålet om sound allerede definert i eksplisitte musikalske termer, siden jeg forsker på sprang, som er et eksplisitt musikalsk uttrykk. Det interessante med denne modellen for denne oppgavens del er boksen "verbalisering" og det Tagg legger i denne metoden som følger under.

1. Tidsaspekter: puls, tempo, varighet, taktart, perioder, rytmisk tekstur og motiv.
2. Melodiske aspekter: register, toneomfang, rytmiske motiv, tonalt vokabular, kontur og klang.
3. Instrumenterings aspekter: type og antall stemmer, instrumenter, tekniske aspekter av fremføring, klang, frasering, aksentuering.
4. Aspekter av tonalitet og tekstur: tonalt senter og tonalitet, harmonisk rytme, harmoniske alterasjoner, forhold mellom stemmer, deler og instrumenter, kompositorisk tekstur og metode.
5. Dynamiske aspekter: lydstyrke.
6. Akustiske aspekter: karakteristikk av rom, avstanden mellom lytter og musikk.
7. Elektromusikalske og mekaniske aspekter: panning, filtering, kompresjon, fasing, delay, miksing osv. (ibid: 68-70)

Tagg hevder en kan bruke denne sjekklisten av musikalske parametere for å undersøke hvilke elementer som er essensielle for å få frem en bestemt musikalsk mening. Han bruker et eksempel på en nasjonalsang hvor bestemte metaforer er tilknyttet "soundet" eller stemningen av sangen; han fjerner eller endrer et av elementene av gangen for å se hvilke som gjør størst utslag. Metoden kan altså likne på et verktøy for å analysere sound. I punktet om melodiske aspekter, står det ingenting nevnt om intervaller eller

sprang, selv om dette kunne bli ansett for å være en del av "tonalt vokabular" er det lite spesifikt. Dette viser at forskningen på sound til nå, ikke har vektlagt betydningen størrelsen på intervaller og dets forekomst kan ha for et sound.

Dybo, Tagg og Cappelens musikkleksikon fremlegger definisjonen av sound som en helhet, bestående av mindre bestanddeler, uten at de mindre bestanddelene (parameterne) blir tilegnet soundbegrepet direkte. Det blir nevnt at mindre bestanddeler som blant annet harmonikk og melodikk er utslagsgivende for den enkeltes sound, men det blir ikke eksplisitt sagt at disse utslagsgivende faktorene har et sound i seg selv. Dybo sier at sound er det totale lydproduktet som strømmer mot oss, og at hver musiker har sitt eget sound, men sier ingenting om soundet av en skala eller et intervall – selv om dette muligens ligger under hans definisjon av det totale lydproduktet. Uansett blir ikke Dybo, Tagg og Cappelens sound tilstrekkelig definert, eller i det minste ikke eksplisitt nok definert til mitt bruksområde. For å kunne snakke om soundet av sprang må soundbegrepet være enda mer omfattende, og trenger å være enda mer inklusivt på detaljnivå. Blant musikere vil man f.eks. høre snakk om soundet av en bestemt skala, akkord, melodi eller lignende. Jeg har ved flere anledninger hørt musikere si f.eks. "Jeg elsker soundet av skalaen lydsk b7" eller "Denne sus4b9 akkorden låter skikkelig krast." Disse to eksemplene vil ha sitt eget sound, uavhengig av hvem som spiller, hvilket instrument som spilles, hvordan lydbildet er panorert, også videre, selv om disse elementene også vil ha en innvirkning på det totale soundet. Begrepet sound kan forstås som å være en paraplybetegnelse for adjektiv eller metaforer i musikalsk sammenheng. Et sound er en beskrivelse på hvordan vi oppfatter noe auditivt, som inneholder en mengde implisitte adjektiver eller metaforer. Sound er ordet vi bruker for å beskrive hva slags stemning musikk setter oss i. De fleste kan vel kjenne seg igjen i følgende utsagn: "Dette soundet er skikkelig mørkt", "Jeg digger det når det sinna partiet kommer på slutten av denne låta..", "Jeg blir så glad av denne låta". I klassisk musikk har man snakket om stemninger i århundrer, og i så stor grad at man til og med har oppkalt en egen periode/stilart etter en stemning—romantikken. Går man enda lengre tilbake i tid finner en filosofen Aristoteles som var meget spesifikk på musikalske stemninger, blant annet når det gjelder modale skalaer:

Even in mere melodies there is an imitation of character, or the musical scales differ essentially from one another, and those who hear them are differently affected by each. Some of them make men sad and grave, like the so-called Mixolydian, while others enfeeble the “mind” of music. (Rowell, 1983: 52)

Aristoteles var kanskje ikke kjent med soundbegrepet, men konseptet han snakker om i overnevnte sitat, stemmer godt overens med måten musikere bruker begrepet sound på. Et sound kan altså gi oss en bestemt stemning,

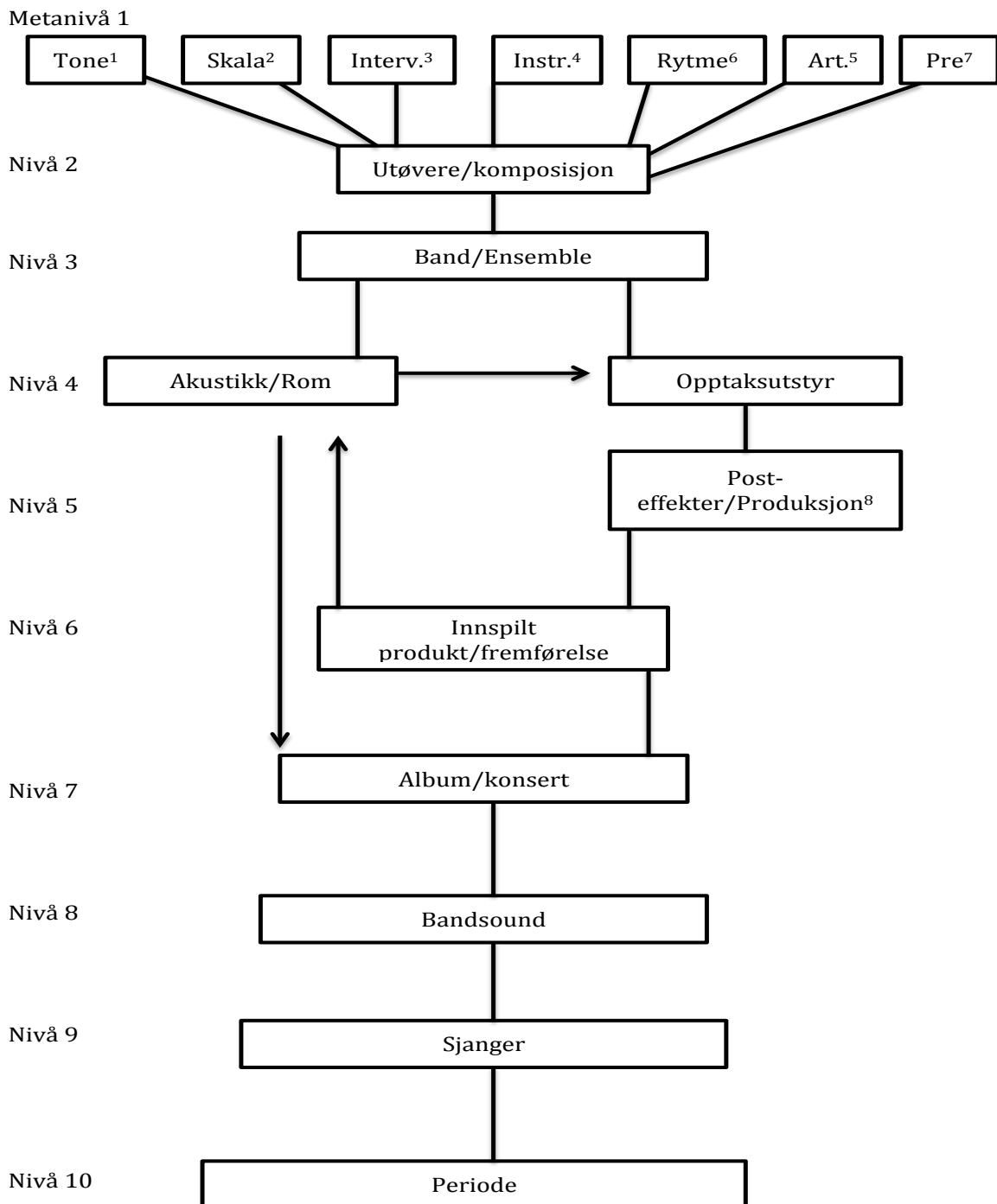
Når man da skal analysere hvilke elementer det er som setter oss i den bestemte stemningen, kan man gjøre det på forskjellige metanivå. Man kan analysere helheten av lydbildet; det totale lydproduktet vi opplever, og hvilke elementer som utgjør dette produktet, eller man kan analysere hvert enkelt element i seg selv, som i eksemplet med skalaen lydskala b7 som nevnt ovenfor. Man kan også gå enda dypere ved å analysere soundet av et enkelt tonetrinn, eller gå så dypt som å analysere soundet av en enkelt tone. Mennesker med absolutt gehør vil kanskje hevde at hver enkelt tone har sin egen klang (sound), og dette kan også være grunnen til at de klarer å høre forskjellen på hver tone. Soundbegrepet brukes altså bredt, og omfatter flere betydninger. For en utenforstående er det nok vanskelig å forstå at et enkelt ord kan brukes om så mange forskjellige betydninger. For en musiker er det opplagt at situasjonen begrepet brukes i, har alt å si for betydningen, som det også er med de fleste andre ord og uttrykk i andre språk enn musikk. Begrepet sound innebefatter altså koder og markører som resultat av taus kunnskap¹.

Flere populærmusikkforskere² tar for seg soundbegrepet innenfor populærmusikk og argumenterer for at en skal bruke andre analyseredskaper enn i klassisk musikk, noe jeg er helt enig i. Jeg mener dog at analyseredskapene brukt i klassisk musikk burde være et tilskudd, hvis en ønsker å inkludere alle aspektene av sound i populærmusikk.

¹ "Personal knowledge, also called tacit knowledge [taus kunnskap], refers to a subjective way of knowing that often cannot be rationalised." (McNiff, 2002: 28).

² Se for eksempel, Dybo (2002), Tagg (1982) og Moore (2001).

I et forsøk på å illustrere en definisjon på sound som er så bred som jeg føler nødvendig, har jeg laget en modell som viser et mangfold av perspektiver å definere sound gjennom. Modellen er kun en illustrasjon på en definisjon av sound som passer min oppgave, og må derfor forstås i lys av det.



Figur 2 Soundets metanivåer laget av Steinar Jeffs Tovslid

- ¹Tone, frekvenshøyde
- ²Skala/harmonikk/progresjoner
- ³Store/små intervaller og kombinasjoner av disse
- ⁴Instrument, forsterker o.l
- ⁵Artikulasjon/frasering/intonasjon/vibrato/uttale/organiske effekter
- ⁶Rytme
- ⁷Preeffekter, stompbokser, effekter som delay, reverb, flanger, phaser, distortion osv.
- ⁸Posteffekter/produksjon f.eks.: EQ, panning, reverb, delay, kompressor, automasjon o.l.

Hver boks har sitt eget sound, men er også bestanddeler i den tilkoblede boksen nedenfor, som representerer et høyere metanivå.

Metanivå 1 inneholder de minste bestanddelene av sound. Her dannes og prosesseres grunnlaget for et sound. Dette metanivået kan ikke eksistere uten nivå 2 – utøveren, da et instrument nødvendigvis må spilles på for å kunne danne en lyd. En kan argumentere for at en utøver alltid vil ha en innvirkning på soundet til metanivå 1, og det med rette, men likevel har disse bestanddelene et sound i seg selv også, dog påvirket av – men også uavhengig av utøver.

En utøvers valg og bruk av disse bestanddelene utgjør soundets nivå 2, noe som gjør at man kan analysere et sound på nivå 2, ved å analysere virkemidlene benyttet fra metanivå 1. En utøver kan forme forskjellige sound til forskjellige låter, og derfor inneholder nivå 2 både utøver og komposisjon.

Flere utøvere som spiller sammen, danner nivå 3. På dette nivået er soundet et resultat av soundet til de involverte utøverne. Man kan analysere dette nivået ved å se på bruken av bestanddeler fra nivå 2.

Nivå 4 representerer akustikk som går over i opptaksutstyr eller konsert, avhengig om det er snakk om live fremføring eller innspilling. Akustikk er også tilknyttet fremførelse eller avspilling av et innspilt produkt, da akustikken også påvirker dette leddet.

Nivå 5 er posteffekter, miksing og lignende som vanligvis utføres av en lydtekniker eller produsent. Dette nivået har historisk sett hatt stor påvirkning på de andre nivåene også, da en produsent ofte er med å danne et sound fra begynnelsen av. I denne modellen representerer nivået kun produksjon som etterbehandling av innspilt materiale.

Det ferdig innspilte/avspilte produktet representeres i nivå 6 og kombinasjonen av flere slike produkter er det som danner soundet til et album eller en konsert som er nivå 7. Et eller flere slike album og/eller konserter er det overordnede soundet til et band, som er nivå 8.

Flere band med lignende sound, danner soundet av en sjanger, nivå 9, og flere sjangre (herunder flere band) innenfor samme tidsperiode, danner soundet av en periode, f.eks. "The sound of the 60's"

Poenget med modellen er å vise hvor mange forskjellige aspekter ved lyd, som er med å forme et sound. Modellen er helt klart ikke komplett, da mange flere aspekter kunne blitt nevnt, men den viser hvilket perspektiv jeg inntar i min definisjon, og hvilket nivå sprang hører hjemme i. Uansett hvilket nivå man kikker på, danner lytteren seg et slags mentalt bilde av hvordan man oppfatter lyden. Enten man er en trent lytter og kan beskrive soundet med underliggende nivå, eller hvis man er en utrent lytter og beskriver soundet med språklige bilder eller lignende, er det inntrykket man som lytter sitter igjen med som definerer soundet. Derfor er min definisjon av sound følgende:

Sound er inntrykket vi danner oss av en eller flere lyder.

2 Teori og litteratur

I dette kapittelet tar jeg for meg relevant teori og litteratur om sprang og metaforer, som jeg har brukt som utgangspunkt til min forskning.

Som tidligere nevnt har ikke ordet *sprang* en ensbetydende definisjon, og av den grunn benytter ikke tidligere forskning seg nødvendigvis av ordet. Årsaken til at jeg selv har brukt ordet sprang og har definert betydningen, er på grunn av dets avgrensede egenskaper³. I søking på tidligere forskning på området, har andre ord vært fordelaktige, derav forekommer uttrykket *store intervaller* i oppgaven. Dette er også grunnen til at jeg bruker uttrykket i oppgavens tittel, slik at andre interesserte lettere skal kunne finne forskning på området. Begrepet store intervaller er relativt, og fungerer bare i sammenheng med mindre intervaller i den tidligere forskningen. Annen forskning på området, dreier seg ikke om store intervaller eller sprang som isolert fenomen, men kun om store intervaller eller sprang i sammenheng med mindre intervaller, og derfor kreves det heller ikke noen annen definisjon på store intervaller enn at det er større enn et mindre intervall. Jeg har dermed ikke funnet noe forskning på store intervaller som har vært særlig relevant for min oppgave, men nevner her likevel et eksempel på forskning som til en viss grad er relatert.

2.1 Melodisk forventning

Hippel (2002) presenterer en undersøkelse om melodisk forventning, hvor undersøkelsesobjektene får avspilt en kort melodi, og skal svare på om de forventer at melodien skal bevege seg opp eller ned ved fortsettelsen av melodien. Undersøkelsen legger to kategorier til grunn for analyse:

- *Skip reversal* som er forventningen om at melodien skal endre retning etter et stort intervall.
- *Step momentum* som er forventning om at melodien skal fortsette i samme retning etter små intervaller.

Spørreundersøkelsen er utført på en gruppe trente musikere, og en gruppe ikke-musikere. Det som er interessant er at gruppen med trente musikere har en mye større tendens til å la forventningene følge de overnevnte kategoriene enn ikke-musikerne.

³ Se avsnitt om definisjonen av sprang under 1.4 Begrepsklargjøringer.

Dette indikerer i følge Hippel (ibid) at *skip reversal* og *step momentum* er tillært, noe som igjen indikerer at melodier ikke er tilpasset forventninger, men at forventninger er tilpasset melodier.

Mange lærebøker om musikk bruker *skip reversal* og *step momentum* som prinsipper i komponering av melodier.⁴ I tillegg til disse teknikkene virker det å være en mye utbredt oppfatning at melodier bør inneholde flest steg og få sprang. De to følgende sitater argumenterer for at små intervaller låter sammenhengende på grunn av deres bølgeaktige kontur, mens sprang fungerer som aksent og kontrast (gap-fill).

Relative pitch allows us to perceive, appreciate, and remember melodies. Large melodic intervals, or *leaps*, form the basis for gap-fill melodies (Meyer, 1973) and are experienced as a point of accent (Boltz & Jones, 1986; Drake, Dowling, & Palmer, 1991; Jones, 1987). Conversely, melodies sound more coherent or cohesive when they consist of a sequence of small intervals. (Huron, 2001; Russo, 2002). Referert til i (Russo & Thompson, 2005: 1)

Melodic fluency, the preference for conjunct (stepwise) motion, is one of the main rules of voice leading, even in free composition. It avoids successive leaps and produces "a kind of wave-like melodic line which as a whole represents an animated entity, and which, with its ascending and descending curves, appears balanced in all its individual component parts". (Schenker, Heinrich, Counterpoint, vol. 1: 94) Referert til i (Dunsby & Strohm, 1980)

Denne informasjonen bør tilsa at det vanskelig lar seg gjøre å bruke mye sprang melodisk(S) som er noe av intensjonen med denne oppgaven. Som undersøkelsen innledningsvis sier i dette kapitelet så er disse forventningene til melodi tillært, og ikke iboende i mennesker, noe som bør bety at det kan bli "ulært." Dette tilsier at det ikke er noen grunn til å følge reglene, selv om de helt klart er effektive, særlig i en innlæringsfase. Det betyr også at jeg i prosessen antagelig har tillært meg et nytt sett forventninger, som gjør at jeg oppfatter hyppig bruk av sprang mer melodisk enn jeg gjorde før oppgavens start.

⁴ Se, for eksempel, Johansen (2005).

I det neste underkapitlet skal jeg gi en forklaring på hva en metafor er, i hvilken betydning jeg bruker uttrykket og hvorfor det kan være et nyttig redskap i min analyse av et sound basert på sprang.

2.2 Metaforer

Først vil jeg belyse definisjonen av begrepet metafor, noe som er et stort tema i seg selv. Jeg vil ikke gå inngående på verken historien eller de mange innfallsvinklene til begrepet siden det viktigste er å gjøre rede for hvilken betydning som har betydd mest for meg i denne oppgaven. Likevel vil noen eksempler på mangfoldet av definisjoner dukke opp, da det er nødvendig for å bedre avgrense den definisjonen som passer oppgaveteksten best. Følgende sitat oppsummerer holdningen jeg oppfatter som mest utbredt når en skal forklare hva en metafor betyr:

[...] en betydningsoverføring på grundlag af lighed: Et ord overføres fra et betydningsområde til et andet, og basis for overføringen er en (måske ikke tidligere set) lighed mellem de to adskilte betydningsområder (Lis Møller, 1995:159) referert til i (Michelsen, 1997: 68)

Et eksempel på dette innenfor musikk, er når en snakker om en tones karakter som skarp. Ordet "skarp" sin opprinnelig betydning er at noe er tynt, smalt, eller finslipt, noe vi vanligvis vil forbinde med en kniv. I musikalsk forståelse gir ordet "skarp" mening fordi vi assosierer dets egenskaper med noe ikke-musikalsk som gir oss en beskrivelse av det vi opplever.

Metaforer brukes for å gi en bokstavelig forklaring en billedlig betydning. Meningen med en metafor er å gi en supplerende forklaring til det bokstavelige.⁵ En metafor er altså en annen måte å si det samme på. Denne definisjonen er ikke dekkende, og er heller ikke i

⁵ Enligt Norstedts etymologiska ordbok kommer metafor av grekiska metafora, överføring; jfr anafor. Anafor av grekiskans anaphora, opprepning; syftning. Allegori, bildlig framställning, via latin av grekiska allegoria med samma betydelse, till allos; annat och agoreuein, tala (Sperens, Rosengren, Svensson Ekstrøm, & Strøm, 2012).

samsvar med den betydningen av begrepet som jeg vektlegger. I eksemplet med den skarpe tonen, er utgangspunktet ikke en bokstavelig forklaring, men et auditivt fenomen som vi (eller allmennheten) mangler bokstavelige begrep for å beskrive. En lydtekniker ville kanskje kunne forklart at grunnen til at vi oppfatter tonen som skarp, er fordi den er høyfrekvent eller lignende, og at dette blir den bokstavelige forklaringen. Likevel ville sannsynligvis lydteknikeren for eksempel i en innspillings situasjon, heller benyttet seg av metaforen enn den bokstavelige forklaringen, fordi metaforen gir mer mening (og dessuten tar kortere tid å si). I mange situasjoner vil en mangle språklige formuleringer for å kunne beskrive noe bokstavelig. Innenfor musikkforskning vil man kanskje få problemer med å finne forsøkspersoner som kjenner faglige benevnelser, noe som gjør metaforer til et nyttig redskap utover å være et supplerende og billedlig begrepsapparat. Det finnes et spenningsforhold mellom det bokstavelige og billedlige, hevder Michelsen (1997: 69), og forteller at filosofene Max Black og Paul Ricoeur tok et nytt standpunkt til metaforer i 60- og 70 årene ved å hevde at en metafor ikke er en annen måte å si det samme på, men at interaksjonen mellom forskjell og likhet gir en betydningsutvidelse og dermed får en erkjennelsesfunksjon. Dette spenningsforholdet er en prosess som beskrives presist i følgende sitat:

Metaphor is, at its simplest, a way of proceeding from the known to the unknown.

It is a way of cognition in which the identifying qualities of one thing is transferred in an instantaneous, almost unconscious, flash of insight to some other thing that is, by remoteness or complexity, unknown to us. The test of essential metaphor ... is not any rule of grammatical form, but rather the quality of semantic information that is brought about (ibid: 67, utheving tillagt).

Det viktigste å trekke frem fra dette sitatet, er som det står uthevet, at metaforen er en måte å bevege seg fra det ukjente til det kjente. Dette er det viktigste med bruken av metaforer i min forskning. Der hvor det mangler et dekkende begrepsapparat, fyller metaforen rollen, og gir språklig mening som kan sammenlignes og analyseres.⁶

I et forsøk på forklare metaforens betydning for min forskning nærmere, vil jeg trekke fram modellen for "Soundets metanivåer" (se side 16). Hvis jeg hadde spurt en

⁶ Gjøres i underkapittel. 4.2.2 Analyse av interpretasjon.

forsøksgruppe om å gi en forklaring av soundet til en utøver (nivå nr.2) eller soundet til et band (nivå nr.3). Så ville de etter all sannsynlighet forklart det ved hjelp av metaforer, men hvis de var skolerte musikere (som er tilfelle i interpretasjonsanalysen) kunne de også brukt bokstavelige begreper og dermed henvist til tilknyttede metanivå. F.eks.: Utøver "X" (nivå 2) sitt sound er basert på hyppig bruk av dorisk skala (Skala-nivå 1) og bruk av chorus-pedal (Pre-effekter-nivå 1). Hadde jeg derimot spurt om en forklaring av soundet til bestanddelene av nivå 1, f.eks.: " Forklar soundet av en G7 akkord," ville det ikke være mulig å henvise til andre nivåer eller tekniske termer. Oppfattelsen av soundet til en G7 akkord er subjektivt og spiller på de assosiasjonene den enkelte har, som er styrt av tidligere erfaringer, kultur, bakgrunn osv. Dermed vil metaforer være en måte å knytte disse assosiasjonene til opplevelsen av akkorden. Slikt sett kan resultatet av en slik spørreundersøkelse bli en serie av totalt forskjellige svar avhengig av blant annet subjektens bakgrunn samt spørreundersøkelsens geografi og tidsperiode. For å kunne finne likheter/ulikheter blant forsøksobjektens svar er det derfor fornuftig å kategorisere metaforer. Filosofene Lakoff og Johnson har laget kategorier for metaforer, noe som kalles for begrepsmetaforer. Jeg forklarer her via Michelsen (ibid) og egne eksempler de ulike begrepsmetaforene:

De ontologiske begrepsmetaforer kjennetegnes ved at man sammenligner ting som ikke har fysisk utstrekning, med beholdere. Som for eksempel ved å si: "Er du med *i* bandet?" eller " Du spilte nydelig *i* A-delen av låta."

De fysiske begrepsmetaforene går ut på å sammenligne ting som ikke har fysisk utstrekning med noe som har det. Som for eksempel ved å si: " Låta har et *solid* hook" eller " Gitarlyden låter som en *veps*."

De personifiserende begrepsmetaforer handler om å gi objekter (med eller uten fysisk utstrekning) menneskelige egenskaper. Som for eksempel ved å si "Den låta *taler* til meg" eller " Soundet er skikkelig *sinna*."

De orienterende begrepsmetaforer dreier seg om å sammenligne objekter og følelser med romlige begreper. Som for eksempel ved å si: " Tonen er *høy*" eller " Produksjonen har et *bredt* lydbilde."

De strukturelle begrepsmetaforer brukes til å utbygge de grunnleggende begrepsmetaforer og bygger på flere metaforer. Utsagnet "Vokalisten kommer ikke igjennom lydbildet," er et eksempel på et utsagn som bygger på metaforen om at vokalen er en fysisk ting; vokalisten, at musikken beveger seg, og at lydbildet er en beholder.

Metaforer kan bli – og blir brukt som beskrivelser på alle nivåer av sound, men er særskilt nyttige på de minste bestanddelene, altså nivå 1, som denne oppgaven dreier seg om. De ulike begrepsmetaforkategoriene kan brukes til å fastslå likheter i metaforer, som senere i oppgaven blir gjort i underkapittel 4.2.2, Analyse av Interpretasjon.

3 Metode

Det er to metoder som vil bli presentert og drøftet i denne oppgaven – fokusgruppeintervju og aksjonsforskning.

Som tidligere nevnt er jeg en utøver og har i den grad det er mulig valgt å utnytte dette som min styrke i forbindelse med dette arbeidet. Av den grunn har jeg valgt å gjennomføre en oppgave som har potensiale til å styrke meg som utøver, og derfor også valgt metoder som jeg mener kan utnytte de erfaringene jeg har ervervet meg som utøver.

3.1 Fokusgruppeintervju

Et fokusintervju kjennetegnes, i følge Steinar Kvale (2009), ved at gruppen som blir intervjuet, kalt fokusgruppen, som regel består av seks til ti personer og ledes av en moderator. Intervjustilen skal være ikke-styrende og det viktigste er å få frem mange forskjellige synspunkter om det som skal diskuteres. Moderatoren har av den grunn en oppgave i å skape en velvillig og åpen atmosfære, hvor personlige og motstridende synspunkter skal kunne komme til uttrykk. Ettersom gruppesamspillet ofte livlige og kollektive ordveksling kan bringe frem spontane ekspressive og emosjonelle synspunkter, er det en risiko at intervjuutskriftene får et noe kaotisk preg.

I løpet av aksjonsforskningsprosessen fant jeg ut at jeg ville utføre et fokusgruppeintervju. Ved å gjennomføre et fokusgruppeintervju kunne jeg undersøke hvordan soundet jeg har forsøkt å utvikle blir oppfattet blant mine medstudenter, og se på likhetstrekk i beskrivelsene. To timer annenhver uke, har mastergradsstudentene et skolefag som går ut på å fremføre musikk for medstudenter, hvor det etterpå er åpent forum for tilbakemeldinger. Dette faget kalles interpretasjon og presenterte en ypperlig mulighet for å gjennomføre et fokusgruppeintervju.

I mitt intervju tilfelle var den eneste styringen fra moderators side, en anmodning om at fokusgruppen skulle ta i bruk metaforer i deres kommentarer. Spørsmålet lød som følger:

Jeg ønsker å høre deres kommentarer på soundet av denne låta, og vil gjerne at dere benytter metaforer i deres beskrivelser.

Etter dette utsagnet tok jeg funksjon som ordstyrer, men lot ellers diskusjonen gå fritt og gjorde lydopptak av kommentarene.⁷ Intervjuet blir presentert i kapittel 4.

Da jeg utførte fokusgruppeintervjuet, gjorde jeg en innspilling som jeg senere gjorde en transkripsjon av. Lydopptaket ble utført med programvaren iTalk på en iPhone4. Lydopptaket ble av god nok kvalitet til at transkripsjonsproblematikk som taletydighet, bakgrunnsstøy og lignende ikke var noe problem. I og med at intervjuet som ble utført ikke var av emosjonell eller personlig karakter, fant jeg det ikke nødvendig å notere verken intonasjon, pauser eller følelsesuttrykk som latter eller sukk. I enkelte tilfeller hvor gestikulering henviste til metaforer, ble dette notert.

3.2 Aksjonsforskning

I følge McNiff (2002) er aksjonsforskning et navn gitt til en spesifikk måte å forske på sin egen læring. Det er en praktisk måte å se på om en er fornøyd med sin egen praksis og hvorfor en er det. Hvis en er fornøyd skal en være i stand til å forklare hvorfor og hvordan en er fornøyd, og komme med bevis for dette. Er en ikke fornøyd skal en kunne forbedre praksisen og komme med bevis for hvordan og hvorfor det har blitt bedre. I empirisk forskning forsker en på andre mennesker. I aksjonsforskning forsker en på seg selv, i samarbeid med andre og det er derfor ofte referert til som utøverbasert forskning. Det betyr også at selv-refleksjon er et sentralt tema.

Som utøver er jeg fra før av vant til å øve en hel del, og en godt strukturert øvingsprosess har mange likheter med aksjonsforskning, og dette har vært en avgjørende faktor for at jeg valgte aksjonsforskning som metode, da jeg anså denne metoden for å være meget fruktbar i min sammenheng. Som bandmusiker har jeg også mye erfaring med de positive sidene fra å få tilbakemeldinger fra mine kollegaer, noe aksjonsforskning også vektlegger viktigheten av:

Action research is not a thing itself; the term always implies a process of people interacting with one another. (ibid: 16)

Aksjonsforskningsprosessen går i følge McNiff ut på at man evaluerer ens nåværende praksis for så å identifisere et aspekt en vil forbedre. Videre planlegger man en måte å

⁷ Samtlige personer i fokusgruppen hadde gitt sin tillatelse til lydopptak i forkant av intervjuet.

forbedre det på, prøver det ut, observerer hva som skjer og modifierer planen i lys av funnene for så å fortsette med utprøvingen. Deretter evaluerer man den modifiserte praksisen og fortsetter rundgangen til en er fornøyd med aspektet av arbeidet

Et viktig moment med aksjonsforskning er altså at en gjennom refleksjon over utført handling skal generere ny informasjon, som kan lede til forbedret praksis – som igjen kan lede til ny handling, refleksjon og konklusjon. Denne måten å arbeide på kalles aksjonssykluser og er vanligvis inndelt i fire faser: planlegging, handling, observasjon og refleksjon. Gjennom å repetere aksjonssykluser spisses og formes problemfeltet slik at syklusene blir mer og mer presise i deres utforming. Jeg har utført min aksjonsforskning i tråd med McNiff og har tatt i bruk aksjonssykluser i henhold til beskrivelsen overfor.

3.2.1 utfordringer og kritikk i bruken av aksjonsforskning

I følge McNiff er aksjonsforskning sett ned på av de mer tradisjonelle forskningsdisiplinene og de som utøver dem, fordi forskningen tar for seg hverdagslige temaer, og blir sett på som praktisk problem løsning og ikke ordentlig forskning. Hun hevder at de mest prestisjefylte forskningsdisiplinene tar for seg abstrakte teorier som har lite å gjøre med dagliglivet, men på grunn av den sosiale posisjonen til de som utøver den, blir de sett på som de dominante.

The high priesthood (elitists intelligentsias from the corporate and formal education worlds) is much occupied with generating abstract theories about issues which, while valuable in themselves, often have little to do with important aspects of everyday living. Because of the prestigious social positioning of the theorists, their abstract form of theory has come to be seen as dominant. (ibid:20)

Av den grunn er det nødvendig å forsvare bruken av aksjonsforskning, spesielt med tanke på reliabilitet og validitet, som i følge Johannessen (2010) er problematiske områder å få kontroll på innen aksjonsforskning.

Reliabilitet er tradisjonelt forbundet med graden av målesikkerhet i en studie, mens validitet er knyttet til hvor godt, eller relevant data representerer fenomenet man studerer. I min studie, hvor jeg ikke måler noe, men heller reflekterer og evaluerer ulike måter å bruke sprang melodisk(S) som soundutvikling, må reliabiliteten og validiteten forstås ut i fra et annet perspektiv enn i kvantitativ forskning.

Psykologen og vitenskapsteoretikeren Wilhelm Stiles (1993) har argumentert for at reliabilitet og validitet må forstås ut i fra perspektivet de brukes i. Graden av tillit en kan ha til en studie er knyttet til om forskeren viser en åpning for å integrere nye observasjoner i kunnskapsfeltet. Av den grunn er det i denne forskningen viktig å vise til hvordan tidligere erfaring og kunnskap har preget forskerens perspektiv, som jeg gjorde innledende i oppgaven med erfaringsbakgrunn, samt vise hvordan observasjonene underveis i prosessen påvirker de nye aksjonssyklusene. McNiff sier at prosessens dynamiske natur, er essensen av aksjonsforskning:

Action researchers see knowledge as something they do, a living process. People can generate their own knowledge from their experience of living and learning. Knowledge is never static or complete; it is in a constant process of development as new understandings emerge. This view of knowledge regards reality as a process of evolution, surprising and unpredictable. There are no fixed answers, because answers would immediately become obsolete in a constantly changing future. The very idea of answers becomes meaningless; answers transform into new questions. Life is a process of asking questions to reveal new potentialities. Action researchers ask questions of the kind, " I wonder what would happen if..? They aim to disturb fixed systems of knowing rather than maintain them (McNiff, 2002: 18).

I tråd med McNiff (2002) og Stiles (1993) har jeg prøvd å gjøre forskningen så transparent som mulig i alle ledd, ved å dokumentere ferden så vel som konklusjonene.

3.2.2 Bruk av metoder i aksjonsforskningsprosessen

Her vil jeg beskrive metodene som inngikk i min aksjonsforskning:

Lydinnspeiling

For å bedre kunne observere og analysere effekten av sprang på sound og melodi, gjorde jeg kontinuerlige lydinnspillinger av meg selv. Dette var et viktig element, for å bedre kunne separere utøveren og forskeren. Utstyret som ble brukt var en Apple iMac datamaskin, et ekstern lydkort av typen RME Babyface og innspillingsprogrammet Logic Pro 9. Gitaren som ble brukt var en Fender Stratocaster American Deluxe spilt gjennom et digitalt forsterkerprogram kalt GuitarRig 5.

Notasjon

Jeg noterte melodiske konsepter og komposisjoner i programmet Sibelius 7, for å analysere visuelt og for å lettere kunne illustrere mine observasjoner og slutninger for leseren.

Loggføring

Underveis i aksjonssyklusene førte jeg logg, for å kunne dokumentere erfaringene jeg gjorde meg, slik at disse ville komme frem i oppgaven som ble skrevet på et senere tidspunkt.

4 Aksjonssyklusene

Aksjonsforskningen skal danne et perspektiv på hvordan jeg har gått frem for å skaffe data (handling og observasjon) og hvordan tolkningen av resultatene har påvirket forskningen (planlegging og refleksjon). Oppgavens aksjonsforskning er delt inn i fire sykluser. Den første syklusen fokuserer på innhenting av data samt refleksjonen som førte til et mer tilspisset problemfelt. Andre syklus baserer seg på egenøving, og eksperimentering med tre spesifikke måter å bruke sprang melodisk(S) på. Syklusen inneholder også analyse av en egen komposisjon og et fokusgruppeintervju som har til mål å vise effekten sprang har på sound. Syklus 3 og 4 dreier seg om bruken av sprang som soundkonsept i låter jeg ikke har komponert selv.

4.1 Syklus 1

Syklus 1 varte fra August 2012 til August 2013.

Planlegging

Det var naturlig å begynne med innhenting av informasjon i syklus 1, for å finne ut av hvilke utøvere/komponister som aktivt bruker sprang i spillet sitt, og hvilke måter de anvender konseptet på. Planleggingen av denne fasen gikk ut på å finne søkeord, og samtaler med hovedinstrumentlærer Rolf Kristensen om aktuelle utøvere. Målet med denne prosessen var å finne eksisterende informasjon/inspirasjon jeg kunne bygge videre på, samt avdekke hvorvidt sprang var et utbredt konsept blant musikere.

Å lete etter utøvere som benytter seg aktivt av sprang var utfordrende, både fordi det er et meget spesifikt emne, og at artister vanligvis ikke pleier å ha musikkteoretiske begreper i sine låttitler, noe som gjør det vanskelig å finne et sted å begynne hvis en ikke har tid til lytte igjennom millioner av låter.

Til å begynne med brukte jeg søkeordene "big/large intervals" og testet disse på Youtube og Google uten å få noe særlig treff. Søkeordene viste seg oftest å få treff på temaer ikke relatert til musikk. For eksempel ville jeg ofte få treff som dreide seg om intervalltrening eller hvor ofte en skal ta en type medisin og lignende. De gangene jeg fikk treff innenfor musikk på søkeordene, fant jeg nye søkeord som deretter ledet til nye, til jeg etterhvert fant noen mer effektive og mer brukte ord, som, for eksempel, *wide intervals*, *wide leaps* og *intervallic*. Disse søkeordene ga flere treff, men avdekket stort

sett instruksjonsvideoer av amatører, men i flere av tilfellene leste jeg på kommentarfeltene til videoene, og fant der diskusjoner hvor profesjonelle utøvere ble nevnt. Jeg fant flere utøvere som bruker sprang, og jeg avdekket flere ulike konsepter og teorier som blir brukt. Her kunne jeg nevnt mange forskjellige eksempler, men jeg begrenser meg til de som er mest relevant for utviklingen og forbedringen av min praksis. Noen av utøverne blir presentert i neste kapittel.

Handling/Observasjon

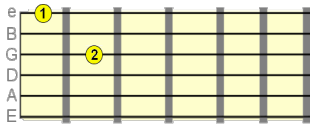
Gitaristen Carl Verheyen var en av mine tidligste inspirasjonskilder til sprangkonseptet. Han har gitt ut en instruksjonsvideo som heter "Intervallic Rock," og viser i denne flere eksempler på måten han anvender sprang. Verheyen sier selv at sprang er sentralt i melodisk spilling og hevder, i motsetning til Heinrich Schenker⁸, at bruker man mye trinnvise bevegelser i solospill, så låter det bare som man øver opp og ned på skalaer.

Ask ten different guitarist to define melodic playing and you'll get ten different answers. A lot of those differences come down to musical taste, so let me start by giving you my definition. I believe melody is derived from the combination of intervals, especially those intervals that are *wider* than seconds. That's because seconds- whether minor (a half step) or major (a whole step)- are, for the most part, what make up scales. Play these small intervals in a solo, and you sound like you're running up and down scales. To my ears-to most people's ears, I'd argue-this is not really melodic playing. (Verheyen, 2002: 138)

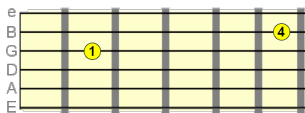
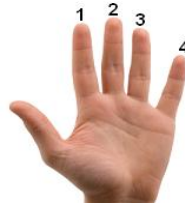
Verheyen bruker *string skipping*⁹ aktivt som teknikk på store sprang, og har noen figurer som han ofte bruker i melodiske løsninger. String skipping er en effektiv måte å spille sprang på, fordi det minsker avstanden fingrene på venstrehånden trenger å strekke seg.

⁸ Se tidligere diskusjon i kapittel 2 Teori og litteratur.

⁹ String skipping er en gitarteknikk som går ut på å "hoppe" over en eller flere strenger. F.eks. hvis man spiller på 6. streng (den lavest stemte strengen på gitaren) for deretter å spille på 4. streng – den 5. strengen har da blitt "hoppet over."



Eks. 1 Liten sekst med string skipping



Eks. 2 Liten sekst uten string skipping

Neste inspirasjonskilde fikk jeg fra gitaristen Gustavo Assis-Brasil som har gitt ut en bok som heter *Hybrid picking for guitar* (2005). Boka omhandler en gitarteknikk som heter hybrid picking,¹⁰ som er effektiv for å spille store sprang på gitar, da dette minimerer avstanden høyrehånda trenger å bevege seg når man string skipper.

Musikalsk sett fikk jeg ikke mye inspirasjon fra Assis-Brasil, fordi jeg syntes at musikken hans låter litt vilkårlig og dermed uinteressant. Jeg trakk noen slutninger om hvorfor jeg ikke likte musikken hans, for å vite hva jeg skal unngå i min egen musikk. Slutningene det er verdt å trekke fram er følgende:

- å bruke for mange store sprang i rekkefølge uten kontrasten av mindre intervaller gjør at jeg personlig oppfatter det som lite melodisk(S).
- Intervallet liten none (13 halvtoner) bør brukes forsiktig fordi det låter veldig dissonerende.

¹⁰ Hybrid picking er en teknikk som går ut på å kombinere plekter med fingerspill på høyrehånda. I klassisk fingerspill teknikk vil man bruke alle fingrene på høyrehånda til å spille med, og i klassisk plekterteknikk vil man kun bruke tommel og pekefinger til å holde plekteret som deretter er den aktive anslagsgiver. I hybrid picking kombinerer man altså disse to teknikkene.

Disse slutningene gjenspeiler mitt utgangspunkt i tonal musikk.

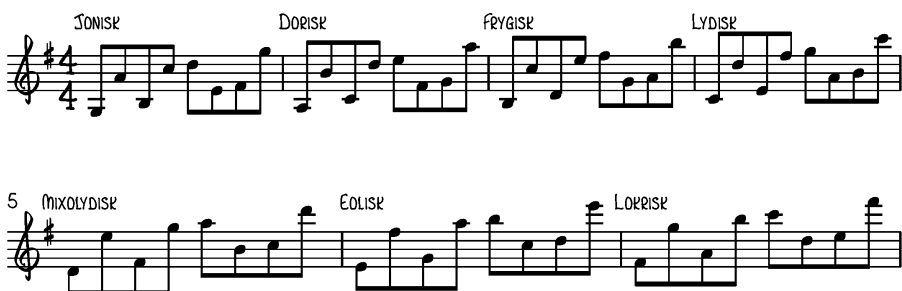
Gjennom en instruksjonsvideo på Youtube av gitaristen Scott Henderson¹¹ fikk jeg idéen om å stable kvinter oppå hverandre. Dette var et konsept jeg likte godt, fordi jeg syntes det låt åpent og bredt. I eksemplet under kan en se hvordan konseptet utarter seg i et notebilde.



Noteeksempel 1: Diatonisk kvint stabling

I takt nummer 2 i notebildet ovenfor er eksemplet som Scott Henderson viser i instruksjonsvideoen – jeg har deretter videreført konseptet til alle kirketonearter i G-dur. Konseptet går ut på at man spiller 3 kvinter oppå hverandre, deretter en sekund og så to kvinter til oppå hverandre.

Gitaristen Oz Noy viser gjennom en instruksjonsvideo på Youtube et konsept for å spille sprang som han kaller for "Octave displacement,"¹² som på norsk kan oversettes til oktavforskyvning. Konseptet går ut på å spille annenhver tone i en skala i forskjellig oktav. På noteeksemplet under kan en se hvordan dette utarter seg i et notebilde:



Noteeksempel 2: Diatonisk oktavforskyvning

I dette konseptet er det konsekvent 2 noner etterfulgt av to sekunder og en none.

¹¹ Se FPE-TV (2006).

¹² Se FPE-TV (2010).

Oktavforskyvning er et konsept brukt av mange gitarister – et par musikalske eksempler er bandet King Crimson med låtene "Three of a perfect pair"¹³ og "Fracture,"¹⁴ som begge bruker et riffbasert oktavforskyvnings-konsept.

Et veldig kjent eksempel på bruk av sprang finnes i Johan Sebastian Bach's Cello Suiter. Noteeksemplet under er de to første taktene av "Suite nr. 1"



Noteeksempel 3: J.S.Bach Suite Nr. 1

Refleksjon

Ved å finne andre gitarister som har benyttet seg av melodiske sprang fant jeg ut at det finnes idiomatiske løsninger som er nyttige både til inspirasjon og til teknisk utførelse, i hovedsak "string skipping" og "hybrid picking". Oktavforskyvning og kvintstabling er systematiske løsninger til å kunne øve på melodiske sprang; få økt oversikt over gitarhalsen, samt få inspirasjon til komposisjon og improvisasjon. Gjennom observasjonsprosessen fant jeg ut at melodiske sprang kan ha forskjellige funksjoner ettersom hvordan man bruker dem, og valgte på bakgrunn av refleksjoner rundt dette å dele inn melodiske sprang i tre kategorier:

1. *akkordisk melodi,*
2. *polyfonisk melodi og*
3. *selvstendig melodi.*

Kategoriene er relevant fordi jeg gjennom denne forskningen har forsøkt å utvikle et personlig sound, og denne kategoriseringen hjalp til med å komme nærmere en forklaring på det soundet jeg har vært på leting etter. Det er viktig å nevne at disse kategoriene kun er en subjektiv oppfattelse og at de har oppstått som et resultat av refleksjon og utprøving av undertegnede. Jeg forsøker nå å forklare kategoriene:

¹³ King Crimson, "Three of a Perfect Pair", (Adrian Belew, Bill Bruford, Robert Fripp, Tony Levin), 1984, *Three of a Perfect Pair*, Warner Bros. Records, 9 25071-1, EG – 1-25071.

¹⁴ King Crimson, "Fracture", (Robert Fripp), 1974, *Starless and Bible Black*, Island Records, ILPS 9275.

Akkordisk melodi kjennetegnes ved at melodien stort sett består av akkordtoner og at konturen og rytmen er forutsigbar, gjerne sekvensert eller repetert i et fast mønster. Vanligvis vil slike akkordiske melodier bestå av terser og ikke sprang, men i flere tilfeller, for eksempel ved bruk av *drop 3 voicing*,¹⁵ vil akkordens oppbygning diktere at melodiske(O) sprang oppstår.

*Polyfonisk*¹⁶ *melodi* kjennetegnes ved at det melodiske(O) materialet oppfattes som to eller flere melodier separert fra hverandre. Sprangene oppstår dermed som et resultat av avstanden mellom disse to melodiene, særlig hvis melodien består av en bass-stemme og en melodistemme. For at det skal oppfattes som to individuelle melodier, trenger hver melodi en sammenheng med seg selv, som for eksempel at hver melodi isolert sett holder seg innenfor noenlunde samme register, eller at rytmen eller konturen blir sekvensert/repetert. Denne teknikken ligner på kontrapunkt og har en mengde prinsipper og regler som ble brukt og utviklet særlig i barokken av komponister som Bach og Palestrina.¹⁷ En vesentlig forskjell mellom kontrapunkt og min kategori *polyfonisk melodi*, er at i kontrapunkt blir to eller flere toner spilt samtidig, men i min kategori trenger ikke tonene bli spilt samtidig. Den *polyfoniske melodi* oppstår som en illusjon eller oppfatning om at musikken er flerstemt, som resultat av drastisk registerskifte.

Selvstendig melodi kjennetegnes først og fremst ved at den ikke fyller kriteriene til de to andre kategoriene, men vil likevel bli oppfattet som en sammenhengende melodi med mye sprang.

4.2 Syklus 2

Syklus 2 varte fra august til desember 2013.

¹⁵ "Drop 3 voicing" er en spesifikk måte å arrangere tonene i en akkord på, hvor man tar den tredje øverste tonen og "dropper" den en oktav ned. Hvis man f.eks har en Cmaj7 akkord, som inneholder tonene C-E-G-B, så vil drop3 voicingen ha følgende rekkefølge: E-C-G-B (Peckham, 2006).

¹⁶ "Polyphony refers generally to music consisting of two or more distinct melodic lines" (Jackson, 2012:1).

¹⁷ Se Platt (1948) for ytterligere informasjon om kontrapunkt.

Planlegging:

Etter syklus 1 satt jeg igjen med tekniske løsninger, tonale konsepter og tre kategorier på melodiske sprang. Jeg bestemte meg for å øve på de tekniske løsningene og de tonale konseptene slik at oversikt og teknikk ikke ville bli en hindring i den videre forskningen. I tillegg ville jeg nærmere undersøke vilkårene for de tre kategoriene, og finne ut om hypotesene mine for hver enkelt kategori fungerte i praksis. Derfor bestemte jeg meg for å forsøke å komponere noen melodier innenfor hver av de tre kategoriene.

Handling

Siden teknisk øving ikke har vært så relevant for min forskning, vektlegger jeg det lite, men må likevel nevne at det forekom i denne perioden. Poenget med forskningen har vært å se på sprang som et tonalt/melodisk/sound konsept, noe som gjør teknikken relativt uinteressant; men det er unektelig en barriere man må igjennom som instrumentalist likevel. Jeg satte opp noen tekniske øvelser basert på de tidligere nevnte konseptene oktavgforskyvning og kvintstabling, og øvde disse i ulike rytmiske underdelinger, tonearter og taktarter sammen med en metronom for å minimere de tekniske utfordringene. Denne prosessen pågikk parallelt med den andre forskningen gjennom alle syklusene.

Da jeg komponerte melodier innenfor de tre tidligere nevnte kategoriene (akkordisk melodi, polyfonisk melodi og selvstendig melodi), pågikk prosessen slik: Jeg tok utgangspunkt i de ulike vilkårene for hver kategori og spilte inn flere lydopptak. Før hver melodi ble laget, lagde jeg ulike typer rammeverk å være kreativ innenfor i tillegg til kategorivilkårene. Rammeverkene inkluderte følgende:

- Oktavgforskyvningsmønster.
- Kvintstabling.
- Stabling av andre intervaller.
- Utgangspunkt i et bestemt intervall av gangen, som for eksempel mange store septimer.
- Arpeggios i string skipping mønster, for eksempel en drop-3 voicing spilt melodisk.

Etter å ha spilt inn flere eksempler, tok inspirasjonen overhånd og jeg endte opp med å skrive et helt solostykke for gitar, med fri bruk av rammeverk (kulepunktlisten ovenfor)

og kategorier, men basert på sprang. Jeg spilte inn dette stykket også¹⁸, og bestemte meg for å analysere hvilken eller hvilke av de tre kategoriene det passet vilkårene til. Jeg bestemte meg også for å fremføre stykket for mine medstudenter på en interpretasjonstime hvor jeg ba publikum om å gi tilbakemelding på hvilke assosiasjoner de fikk til soundet, og at de gjerne skulle bruke metaforer i sine svar. Dette kommer jeg tilbake til i underkapittel 4.2.2, Analyse av interpretasjon.

Observasjon

Underveis i prosessen gjorde jeg lydopptak og forsøkte å bestemme om hvorvidt de ulike musikalske eksemplene passet vilkårene til hver kategori, og om hvorvidt disse vilkårene faktisk hadde noen funksjon innenfor kategoriene. Videre lyttet jeg til solostykket og prøvde å plassere hvilke deler av stykket som hørte til hvilken kategori. Deretter presenterte jeg mine oppfatninger for Rolf Kristensen, som vi så diskuterte. Jeg noterte i tillegg ned stykket i notasjonsprogrammet Sibelius 7, for å kunne illustrere slutningene mine. Under følger en kategorianalyse av det egenkomponerte stykket "Wide".

4.2.1 Analyse av "Wide"

I følgende analyse presenterer jeg hver enkelt del av stykket "Wide" og gir hypoteser til hvilken av de tre kategoriene delen hører til og hvorfor. Denne analysen er ikke objektiv, siden jeg har komponert stykket selv. For å få økt distanse til komposisjonen, ble analysen utført flere måneder etter komposisjonen ble laget og jeg har forsøkt å peke på de kjennetegn som er tidligere fremsatt på en så objektiv måte som mulig. Jeg har trukket ut de ulike partiene i låta, uten repetisjoner, og analyserer de kun en gang, uten hensyn til hvilken sammenheng de opptrer i låtas oppbygning.

Introdelen av låta er et tydelig eksempel på kategorien *akkordisk melodi*. For å illustrere kjennetegnene til en akkordisk melodi, har jeg valgt å notere hvilke akkorder som indikeres av melodien og skrevet tall/bokstaver som representerer avstanden mellom

¹⁸ Stykket ligger vedlagt på CD.

hvert intervall- og grunntonen til hver enkelt akkord, og deres funksjon som akkordskala¹⁹.

Intro:

1 5 T9 3 7 3 T9 5 1 5 T9 b3 b7 b3 T9 5 1 5 T9 3 7 3 T9 5

4 1 T#5 T9 3 7 3 T9 T#5 1 5 T9 3 7 3 T9 5 1 T#5 T9 3 7 3 T9 5

7 1 5 T9 3 7 3 T9 5 1 5 T9 b3 b7 b3 T9 5 1 5 T9 3 7 3 T9 5

10 1 5 T9 b3 b7 b3 T9 5 1 5 T9 3 7 3 T9 5 1 5 T9 b3 b7 b3 T9 5

Noteeksempel 4. Intro.

En kan rent grafisk se at dette partiet inneholder mye sprang, siden det konsekvent er store avstander mellom tonene. Det mest fremtredende spranget her er kvint som forekommer oftest. Partiet har et rytmisk motiv som varer i en takt, og som blir repetert eksakt gjennom hele partiet. Melodisk sett er det et motiv som blir diatonisk sekvensert gjennom hele partiet og som kun består av akkordtoner, med unntak av T9. Konturen av melodien er også lik hele veien gjennom, bevegelsen er først opp og så ned. Det er altså tydelig at dette partiet kan kategoriseres som *akkordisk melodi*.

¹⁹ Tallet beskriver intervalldistansen fra grunntonen til akkorden. Spenningstoner er nummerert som en øvre struktur utvidelse (9-11-13) av akkorden og får bokstaven T (tension) i forkant av tallet. Akkordtoner og skalatoner (avoidnotes) får tall fra den lavere struktur (1-7) og skalatoner får bokstaven S i forkant av tallet for å indikere "skala tilnærmings" funksjon. Denne metoden er hentet fra boka *Modern jazz voicings* (Ted Pease, 2001).

Del2:

Noteeksempel 5. Del 2.

Del 2 (noteeksempel 5) består av mange kvinter, men har også en markant stor septim i andre takt av eksemplet, og også to sekster på slutten. Konturmessig beveger det seg opp og deretter ned. Rytmsk sett er det et motiv som først blir presentert og dermed utviklet. I takt 1 og 2 blir motivet presentert og i takt 3 og 4 blir motivets avslutning forskjøvet med tre 8-deler. De røde sirklene i notebildet illustrerer hvor motivets avslutning blir presentert og forskjøvet.

Motiv en (første til andre takt i eksemplet) og motiv to (tredje til fjerde takt i eksemplet) starter med den samme intervallrekkefølgen, 1-5-T9-b3/3, som da inneholder akkordtonene som tilhører treklangen til akkorden. Etter treklangen er blitt spilt kommer det flere spennings- og skalatoner, noe som får det til å låte som om det er en bass-stemme som spiller akkordens treklang, og en melodistemme som spiller de øvrige skalatonene. Dette minner om eksemplet på polyfoni eller kontrapunkt som vist i Bachs "Suite nr.1" (noteeksempel 3), men en vesentlig forskjell er at i dette tilfellet består melodistemmen også av sprang som gjør det vanskeligere å skille de to stemmene fra hverandre. Dette eksempelet er vanskelig å kategorisere, fordi jeg er tilbøyelig til å oppfatte melodien som både en og to melodier avhengig av hva jeg fokuserer på under lytting.

Under tvil går dette partiet under kategoriseringen *selvstendig melodi*, fordi det ikke er et tydelig nok skille mellom bass og melodi.

Del 3:

Noteeksempel 6. Del 3.

Denne delen (noteeksempel 6) består av kvinter og store noner, men også en god del sekunder. Konturen av melodien er mer komplekst, og mindre forutsigbar enn de tidligere eksemplene. Konturen har ikke en jevn bølge som går enten opp eller ned som tidligere, men heller går sporadisk opp og ned i tonehøyde.

I de to røde sirklene kan en se det innledende motivet bli diatonisk sekvensert, og disse motivene fungerer også som en indikering av akkordforløpet i og med at de inneholder treklangens akkordtoner. Hadde disse to motivene fortsatt å bli sekvensert gjennomgående i partiet, ville det blitt kategorisert som en *akkordisk melodi*, men det som skjer videre er en mye større grad av trinnvis bevegelse som fungerer som en kontrast til de innledende motivene som hovedsakelig består av sprang. Dette og fraværet av kjennetegn fra *polyfonisk melodi*-kategorien, fører til konklusjonen at dette er en *selvstendig melodi*.

Del 4²⁰:

24 A/C# Dmaj9 Bm9 A(add4)

5 3 5 1 3 7 5 T9 T9 1 5 b7 b3 T9 b3 1 b7 1 5 3 s41 s43 5

Noteeksempel 6. Del 4.

I noteeksempel 6 er det lik kontur i starten av hvert motiv, og denne oppadgående bevegelsen består hovedsakelig av akkordtoner, som er illustrert i de blå sirklene. Etter hver oppadgående bevegelse skjer det en variasjon illustrert i de røde sirklene. Første gang kommer det en lengre tone (en punktert fjerdedel), neste gang kommer det en konturvariasjon som også inkluderer en T9 tone, og siste gang en rytmisk variasjon hvor også skalatonen S4 dukker opp.

På grunnlag av disse observasjonene kan det se ut til at denne delen er en kombinasjon av *akkordisk melodi* og *polyfonisk melodi*. Vi har her to melodier gående samtidig, hvorav den ene (representert i de blå sirklene) er en melodi som indikerer akkordforløpet,

²⁰ Dette partiet repeteres og moduleres på innspillingen, og jeg syntes derfor ikke det var nødvendig å ta med partiet i sin helhet. Av den grunn har jeg kun tatt med notasjon av partiet spilt en gang – i en toneart.

mens den andre (representert i de røde sirklene) er en toppmelodi med større rytmisk og konturisk variasjon.

Problemet med denne slutningen er at det siste toppmelodi-motivet strekker seg langt utenfor ambitusen til de tidligere presenterte toppmelodi-motivene, noe som gjør at det låter mer sammenfiltret med de akkordiske melodiene. Dette fører til at melodiene knyttes tettere oppimot hverandre og oppfattes som en helhet. Derav vil jeg under tvil kategorisere delen som *selvstendig melodi*.

Del 5:

1 5 s6 b7 T11 b3 3 5 1 r9 7 5 1 3 r13 7 5 3 1 3 b7 1 r13 5 b7

Noteeksempel 7. Del 5.

I noteeksempel 7 er det et gjennomgående rytmisk og konturisk mønster som består av fire 8.deler oppover, etterfulgt av en punktert 4.del og en 8.del nedover i tonehøyde. Dette er kjennetegn på en *akkordisk melodi*, men på slutten varieres rytmen til to halvnoter, noe som gjør det for uforutsigbart til å passe inn i kategorien, dessuten er det mange skala og spenningstoner tilstede.

Ser en litt nærmere på motivene, legger en merke til at det motivet som beveger seg nedover i tonehøyde (illustrert med en blå sirkel), ligger adskilt med en sekst fra de tonene som beveger seg oppover (illustrert med en rød sirkel). Det melodiske materiale som er innenfor de blå sirklene holder seg innenfor samme register og har i tillegg det samme rytmiske motivet, med unntak av de to siste halvnotene. Det melodiske materialet i de røde sirklene har riktignok et større toneomfang enn de blå sirklene, men krysser ikke over i de blå sirklens register, noe som forsterker oppfatningen om to separate melodier.

På bakgrunn av disse observasjonene vil jeg si at dette er et tydelig eksempel på en *polyfonisk melodi*, hvor sprangene stort sett oppstår ved avstanden mellom de to melodiene.

Del 6:

Noteeksempel 8. Del 6.

I analysen av Del 6 har jeg valgt å unnlate nummerering av intervallforhold, siden dette er blitt brukt som et verktøy for å illustrere bruken av akkordtoner i forhold til kategorien *akkordisk melodi*. Denne delen er ikke en akkordisk melodi, siden konturen og rytmen ved første øyekast ikke har noe fast, gjennomgående mønster. Denne delen oppfatter jeg som to separate melodier, hvorav den ene er en bass-stemme og den andre er en toppstemme. For å gjøre det grafiske tydeligere, har jeg i dette eksempelet valgt å bare lage sirkler rundt basstemmen, slik at toppstemmen da illustreres gjennom å ikke være inni en sirkel. Pilene er til for å vise at de to sirklene egentlig er et sammenhengende motiv.

I de fem første taktene oppfattes trolig melodien som to stemmer, fordi basstemmen gjennomgående har korte rytmeverdier (8-deler) og beveger seg innenfor registeret D1-B1, mens toppstemmen har lengre rytmeverdier (punkttert 4-del og halvnote) og holder seg innenfor registeret B1-D3.

Fra og med takt 54 er det lettere å høre enn å se, at det er to stemmer. Dette har trolig noe å gjøre med gitarens oppbygning, og måten dette blir utnyttet på i innspillingen. Alt melodisk materiale som er innenfor de røde sirklene blir nemlig spilt på basstrengene på gitaren, som er vesentlig tykkere enn diskantstrengene. Dette resulterer i en forskjellig lyd karakter som dermed understreker kontrasten mellom de to stemmene.

I samtlige av de røde sirklene er det melodiske motivet basert på to kvinter etter hverandre.²¹ Etter basstemmen har spilt sine to kvinter, kommer toppstemmen med mindre bruk av sprang, og mer bruk av trinnvis bevegelse, noe som fører til at det oppfattes som to selvstendige stemmer.

Refleksjon

Å kategorisere måter å bruke sprang melodisk viste seg å være lettere sagt enn gjort. Gjennom analysen hadde jeg ofte problemer med å begrense hver enkelt del av stykket til å skulle passe inn i en enkelt kategori. Noen ganger var det fordi delen hadde kjennetegnene til flere av kategoriene, og andre ganger fordi det jeg hørte auditivt og det jeg så, ikke nødvendigvis ga samme inntrykk. Dette er antagelig fordi det er flere momenter som spiller inn, enn de jeg brukte som utgangspunkt i kategoriseringene. Dynamikk kan ha mye å si på om man oppfatter noe som en eller flere stemmer. For eksempel hvis man konsekvent spiller de to første tonene i en frase sterkt, og de to siste svakt, så kan det fort oppfattes om de tonene som spilles sterkt tilhører en stemme, mens de som spilles svakt tilhører en annen stemme. I tillegg har instrumentets lydkarakteristikk i ulike registre også en betydning på oppfattelsen av polyfoni. Av disse grunner var det en vesentlig forskjell i oppfattelsen når jeg lyttet til lydinnspillingen som inneholder dynamikk og et ekte instrument, versus midiplayback fra Sibelius som er uten dynamikk og som også mangler en korrekt gjengivelse av lydkarakteristikkene til en ekte gitar.

Jeg syntes derimot det var lett å kjenne igjen og kategorisere *akkordisk melodi*, fordi vilkårene for kategoriseringen var mye tydeligere både visuelt og auditivt sett – mest på grunn av punktet med repetering.

I løpet av prosessen fant jeg ut at kategorien *akkordisk melodi* ikke interesserte meg like mye som de to andre kategoriene, fordi jeg syntes det låt mer akkompagnerende enn solistisk, og fant dermed ut at denne skulle utgå fra videre forskning.

Polyfonisk melodi og *selvstendig melodi* var som nevnt de vanskeligste kategoriene å skille fra hverandre, og jeg konkluderte med at den viktigste faktoren for å virkelig oppfatte en melodi som to melodier er instrumentering. Hvis to forskjellige

²¹ I takt 55 og 60 forekommer det riktignok to forstørrede kvinter.

instrumenter spiller hver sin melodi, vil det låte som to forskjellige melodier, men hvis et instrument spiller begge disse melodiene vil det kunne oppfattes både som en selvstendig melodi og som to selvstendige melodier. Med dette i bakhodet ville jeg likevel ha hovedfokuset mitt på å utvikle selvstendige melodier med sprang, men jeg innså at skillelinjene mellom polyfonisk- og den selvstendige melodi ikke var særlig betydningsfullt for å oppnå soundet jeg var ute etter. For å finne ut av hvordan mine medstudenter oppfattet soundet av sprang, valgte jeg å fremføre låta "Wide" på en interpretasjon, for deretter å gjennomføre et fokusgruppeintervju. Dette var et viktig ledd i aksjonsforskningen, da det potensielt hadde mulighet til å validere forskningen i form av å vise soundets fellestrekk i oppfatningen til lytterne. Fokusgruppeintervjuet fremla også en ypperlig mulighet til å la aksjonssyklusene få en ytre påvirkning i den videre utviklingen.

Analysen av interpretasjonen er ment å være et supplement til analysen av "Wide" og aksjonsforskningen generelt, og bør sees på som en del av handling og observasjon i Syklus 2. Siden interpretasjonsanalysen har en annerledes karakter enn resten av syklusen, og ikke har påvirket analysen av "Wide", har jeg valgt å gi den et eget kapittel for å skape et mer ryddig design.

4.2.2 Analyse av interpretasjon

I forkant av eksperimentet hadde jeg forventninger/forhåpninger om at metaforene jeg fikk i tilbakemelding skulle ha en sammenheng med de metaforene jeg selv brukte for å beskrive soundet av sprang. Altså ord som stort, bredt, åpent – ord som havner innenfor kategorien orienterende begrepsmetaforer (se kapittel om metaforer). Grunnen til at jeg hadde forhåpninger om dette var fordi jeg ønsket at andre enn meg selv skulle ha en lignende oppfattelse av soundet som jeg selv hadde, og fordi det var viktig for meg at soundet ble oppfattet som noe eget og gjenkjennelig.

Etter å ha spilt stykket for publikummet, spurte jeg om det var greit jeg gjorde lydopptak av tilbakemeldingene, noe ingen protesterte mot, så jeg tok et lydopptak av hele prosessen. Deretter gjorde jeg en transkripsjon av lydopptaket. Det var 10 personer som ga tilbakemelding. Når jeg så leste igjennom transkripsjonen så jeg at det var mange fellestrekk i bruken av metaforer hos publikummet. For å illustrere likhetene i

metaforer som ble brukt, har jeg plukket ut alle adjektiv og beskrivende ord fra transkripsjonen og kjørt dem gjennom et program som heter Wordle.²² Dette programmet kreerer en grafisk representasjon basert på frekvens av ord, og konseptet kalles ordsky.



Figur 3. Ordsky.

På grunn av at Wordle ikke klarte å skille ut enkelte vanlige norske fyllord måtte jeg fjerne ordene "veldig" og "er" siden de ofte dukket opp i sammenheng med adjektiv. Det er dermed viktig å poengtere at dette ikke er et naturvitenskapelig utført eksperiment, men er kun ment for å illustrere at det finnes likheter i mine medstudenters oppfattelse av soundet til mitt stykke.

I ordskyen kan en se at de tre største ordene, det vil si, de ordene som er blitt brukt oftest av publikum til å beskrive soundet er: *stort*, *fint* og *åpent*. Av disse tre ordene er to metaforer – stort og åpent. Begge disse metaforene er orienterende begrepsmetaforer

²² Wordle er en online ordsky generator laget av Feinberg, J. (2013).

og en kan derfor konkludere med at publikum hadde romlige assosiasjoner med soundet. Grunnen til at dette er viktig er fordi det ga meg inspirasjon til å fortsette, i og med at jeg nå hadde en slags uformell bekreftelse på at soundet jeg prøvde å utvikle ble oppfattet på en lignende måte som jeg selv oppfattet det, og at soundet var gjenkjennelig.

Jeg fikk også andre tilbakemeldinger, som ikke fremkommer i ordskyen, men som også var viktige for videre utvikling. Det ble blant annet nevnt at det låt som om jeg ”kompet meg selv,” noe jeg syntes var interessant, fordi dette er et utsagn som definitivt hører hjemme i min kategori ”Polyfonisk melodi.” Det ble også nevnt at soundet ikke var sjangerspesifikt og at det av den grunn hadde vært interessant å høre konseptet mitt i kontekst av en sanger eller et band.

Oppsummering av interpretasjonsanalysen

Først og fremst var det inspirerende å få høre av medstudenter at konseptet mitt hadde et eget gjenkjennelig sound, og et sound som metaforisk beskrives nokså likt.

På bakgrunn av tilbakemeldinger om at soundet ikke ble oppfattet som sjangerspesifikt, bestemte jeg meg for at det ville være interessant å teste ut konseptet i en bestemt sanger, for å se om soundet fortsatt ville høres på tross av eventuelle overskyggende faktorer i den aktuelle sjangeren.

4.3 Syklus 3

I denne syklusen skal jeg forsøke å vise hvordan prosessen med å prøve ut mine måter å bruke sprang melodisk(S) som soundkonsept på andres komposisjoner utartet seg.

Planlegging

På bakgrunn av observasjonene og refleksjonene jeg gjorde i syklus 2, valgte jeg å ha videre fokus på *selvstendig melodi*, og å bruke denne kategorien sjangerspesifikt. Jeg valgte ut to veldig forskjellige låter jeg skulle jobbe med, men som begge blir definert som jazz.

Den ene låta var "Unity Village" av Pat Metheny²³, og den andre "Bluesette" av Toots Thielemans²⁴.

Begge låtenes melodi er bygget opp av sprang. "Unity Village" inneholder flere store septimer og "Bluesette" sin melodi er bygget opp av fallende sekster, men de låter likevel totalt forskjellig, "Unity Village" er en slags ballade i 4/4 takt, mens "Bluesette" er en blues i 3/4 takt. Disse låtene ble valgt for å undersøke hvordan konseptet sprang fungerte på låter jeg allerede hadde stilistiske markører knyttet til.

Handling/observasjon

Jeg begynte med "Unity Village," ved å øve på de tekniske konseptene jeg satte sammen i syklus 1 – oktavgforskyvning og stabling av kvinter. Utfordringen her var innledningsvis å klare å holde følge med akkordskjemaet, ettersom jeg tidligere stort sett hadde jobbet modalt og dette var et akkordskjema med stadig vekslende akkorder. Etter å ha fått det litt under huden, gjorde jeg en innspilling av noen runder improvisasjon, og syntes resultatet var tilfredsstillende. Senere improviserte jeg over akkordskjemaet sammen med Rolf Kristensen og fikk tilbakemelding på hvordan han synes det fungerte. Vi var begge enige om at låtas harmonikk legger opp til det åpne, brede soundet jeg var ute etter, og vi syntes de melodiske sprangkonseptene underbygde dette. Jeg satt igjen med inntrykket av at soundet av sprang definitivt var overførbart til denne låta/stilen.

Da jeg skulle fortsette med "Bluesette" gjorde jeg samme prosess som med "Unity Village." Jeg gjorde opptak av improvisasjoner over akkordskjemaet med sprang som konsept, og lyttet. Denne låta viste seg å være mye mer utfordrende enn "Unity Village."

Melodien inneholder mange sprang fra før av. Den er bygget opp av fallende store sekster, men akkordskjemaet legger opp til mange stilmarkører som er vanskelig å få ut av hodet som improvisatør. Jeg har hørt utallige bluesimprovisasjoner over lignende akkordskjemaer før – har også utført mange selv – og dette har ført til at jeg har dannet meg et inntrykk av hvordan blues "skal" låte. Dette gjorde at jeg innledningsvis syntes at sprangkonseptet låt fremmed og malplassert, som igjen førte til vanskeligheter med improvisasjon. Her sleit jeg blant annet med at taktarten er $\frac{3}{4}$, noe som gjorde at

²³ Pat Metheny Trio, "Unity Village", (Pat Metheny), 2000, *Trio Live*, Warner Bros. Records, 9 47907-2.

²⁴ Toots Thielemans, "Bluesette", (Toots Thielemans), 1962, *Bluesette*, Polydor Special, 2482 218.

figurene (oktavforskyvning og kvintstabling) jeg hadde laget fungerte dårligere, fordi akkordtonene ikke lenger kom automatisk på betonte slag hvis de ble spilt fra grunntonen i slag en i takten. Dessuten er den harmoniske pulsen såpass høy at det ble vanskelig å lage noen selvstendig melodier, som ikke bare låt som om man "hopper" fra akkord til akkord. Jeg opplevde at det fungerte dårlig å bruke sprang som konsept på en låt som er bygget opp av II-V-I progresjoner, fordi sprang lager spenning av avstanden til grunntonen, og i mellom seg selv. Når den harmoniske pulsen er såpass rask som i "Bluesette," blir spenningen av spranga borte fordi grunntonen stadig skiftes. Harmonisk sett, er hver akkord et sprang fra hverandre også, så en hypotese kan være at melodiske sprang ikke fungerer når det også er sprang i avstanden mellom akkordene.

Etter en handlingssyklus som etterlot meg demotivert og tvilende, hadde jeg et nytt møte med Rolf Kristensen for å demonstrere forsøkene mine i improvisasjon og få hans innspill på problemene jeg hadde støtt på. På dette møtet foreslo Rolf at jeg skulle prøve en tilnæringsmåte mer lik den *polyfoniske melodi*-kategorien. Dette gikk da ut på å spille flere intervaller trinnvis for å binde sammen akkordene, og deretter skifte register og spille trinnvis der også. For eksempel sånn som dette:



Noteeksempel 9. Trinnvis bevegelse og registerskifte

Refleksjon

Det viste seg at soundet av akkordskjemaer hadde mye å si for om sprang fungerte som soundkonsept. Jeg opplevde at "Unity Village" var en meget passende låt å improvisere med sprang over, men hadde mindre suksess med "Bluesette." Harmonisk puls er også en avgjørende faktor for soundet til sprang, siden dette hele tiden påvirker avstandsfornebbelsen fra grunntone til det aktuelle intervallet en spiller. Uten å ha noe dokumentasjon for å støtte dette, så spekulerer jeg også i om noen av stilmerkørene innenfor jazzblues er å spille trinnvis for å skape sammenheng mellom modulasjonene. Sprang kan derfor virke mot sin hensikt ved slike harmoniske grunnlag.

4.4 Syklus 4

Syklus 4 er tett knyttet opp mot syklus 3, og prøver å vise hvilke tiltak jeg igangsatte på bakgrunn av erfaringene jeg gjorde der, og også hvilken effekt dette hadde på videre forskning.

Planlegging

På bakgrunn av observasjonene gjort i forrige syklus, bestemte jeg meg for å øve mer på "Bluesette." Denne gangen skulle jeg teste ut en en trinnvis tilnæringsmetode, med registerskifte som utgangspunkt for sprang.

Handling

Jeg utførte syklusen på samme måte som de forrige, ved å øve – spille inn – lytte.

Observasjon

Den mer trinnvise tilnæringsmetoden fungerte bedre på "Bluesette", da det føltes mer stilriktig, og det var lettere å lage melodier som låt logisk og sammenhengende over akkordskjemaet. Soundet av sprang følte jeg ble borte i denne metoden, siden mengden av sprang som nå forekom ble mindre enn mengden av trinnvise bevegelser.

Refleksjon

Sprang som soundkonsept er antagelig avhengig av en viss kontekst for at det skal fungere, eller man kan i det minste utelukke visse kontekster hvor intensjonen bak soundkonseptet ikke blir fullendt. Min tidligere erfaring med å jobbe med standardlåter som "Bluesette" har aldri vært særlig positiv, og det er helt klart at dette har påvirket dømmekraften min på dette feltet. Det er sannsynlig at jeg ville oppnådd et mer tilfredsstillende resultat med sprang som soundkonsept over standardlåter, hvis jeg hadde hatt mer suksess med emnet fra før av. I og med at noe av motivasjonen for å forske på sprang var å utvikle et særpreget sound, var det ikke særlig nyttig for meg å fortsette å "stange hodet i vegg" med en stilart jeg ikke opererer innenfor.

Til nå føler jeg jeg har oppnådd mest suksess og inspirasjon med låtmateriale som i utgangspunktet er konstruert med sprang som konsept, men som også har et harmonisk grunnlag som resonnerer med det soundet jeg har vært ute etter. Slikt sett vil jeg i

forkant av videre utprøving av konseptet ta en vurdering om det harmoniske grunnlaget legger til rette for bruk av sprangsoundet.

Sammendrag av resultatene fra aksjonsforskningen

Første aksjonssyklus presenterte ulike utøvere som tar i bruk sprang, og også hvilke elementer av inspirasjon jeg hentet fra dem. Dette var i hovedsak teknikkene string skipping og hybrid picking, samt de tonale sprangkonseptene oktavforskyvning og kvintstabling.

Andre aksjonssyklus ble innledet med en oppsummering av egenøving, og jeg viste tre ulike måter å bruke sprang melodisk(S) på. Lydinnspilling og notasjon av en egen komposisjon ble brukt til å analysere vilkårene for kategoriene *akkordisk melodi*, *polyfonisk melodi* og *selvstendig melodi*. Videre ble et fokusgruppeintervju via en metaforkategorisk presentasjon brukt til å belyse graden av gjenkjennelighet og egenart til soundet av melodiske(S) sprang.

Tredje aksjonssyklus viste utfordringene knyttet til å anvende melodiske(S) sprang improvisatorisk som sound i to forskjellige komposisjoner.

Fjerde aksjonssyklus dreide seg om justering av konseptuelle tankemåter for å hankses med stilistiske markører, hvor kategorien *polyfonisk melodi* ble vektlagt. En mer trinnvis tilnæringsmåte ble anvendt, som førte til et uakseptabelt kompromiss med soundet, som igjen ledet til refleksjoner rundt anvendeligheten av sprang som melodisk(S) soundutvikling.

5 Avslutning

Avslutningsvis vil jeg diskutere sprang som melodisk verktøy og som soundutvikling, ved å drøfte funnene i forhold til problemstillingen. Jeg vil også presentere konklusjonen på problemstillingen og målformuleringen, samt komme med forslag til videre forskning.

Refleksjon

Tidligere og eksisterende teorier rundt sprang som virkemiddel i melodi, tilsier at dets bruk begrenser seg til å være en kontrast og fyllmateriale til ellers trinnvise bevegelser. Mine erfaringer rundt arbeidet med sprang viser at dette ikke er tilfelle, og at det finnes metoder for å bruke sprang melodisk(S). Herunder kan spesielt kategoriene *akkordisk melodi*, *polyfonisk melodi* og *selvstendig melodi* nevnes. I oppgaven har jeg vist til eksempler hvor det er de trinnvise bevegelser som fungerer som kontrast og fyllmateriale til sprang, og dette har gitt meg erfaringen om at en kan snu eksisterende meloditeori på hodet, og få et tilfredsstillende resultat. Disse slutningene er helt subjektive og fungerer kun som et hjelpemiddel i å bedre forstå hvordan jeg kan lage melodier av sprang jeg selv oppfatter som melodisk(S). I teorikapittelet viser jeg til en undersøkelse som hevder at melodiske forventninger er tillært, noe som gjør at jeg gjennom denne forskningsprosessen antagelig har utviklet andre forventninger til melodiske bevegelser og intervaller enn tidligere. Dette betyr at jeg sannsynligvis har en annerledes oppfatning av begrepet melodisk(S) enn før jeg startet, og definitivt en annen oppfatning enn de som ikke har gjennomført denne oppgaven har. Målet med arbeidet har heller aldri vært å komme frem til objektive svar.

Gjennom min modell for soundets metanivåer redegjør jeg for at sprang har en påvirkning på sound, og gjennom fokusgruppeintervjuet illustrerer jeg hvilken påvirkning det kan ha, ved metaforiske beskrivelser. Noe jeg ikke har forsket på, er hvilken innvirkning andre bestanddeler av metanivå 1 eller andre nivåer av sound påvirker oppfattelsen av sprang som sound. For eksempel, så kan bruken av effekter som klang eller delay ha stor innvirkning på hvordan et sound oppfattes, og spesielt på den romlige oppfattelsen – som jo også var den mest fremtredende begrepsmetaforen i fokusgruppeintervjuet. Å vite nøyaktig hvilken påvirkning sprang har på sound, er nesten umulig å vite, og ville krevd en stor kvantitativ undersøkelse hvor faktorer som

psykologi, musikalsk bakgrunn og personlige preferanser måtte blitt tatt i betraktning. Derfor har denne oppgaven hatt til hensikt å vise *mine* perspektiver, og har forhåpentligvis generert ny viten å basere mer entydig og empirisk forskning på, noe jeg kommer tilbake til i konklusjonen.

Konklusjon

Prosesen var vellykket i den grad at jeg i skrivende stund føler mitt personlige sound har utviklet seg som resultat av forskningen. Mine kunnskaper vedrørende komposisjon og improvisasjon med bruk av melodiske sprang er blitt utvidet, men på begrensede områder. Jeg hadde et håp om at melodiske sprang skulle være anvendelig i alle stilarter, noe det kanskje er, men personlig ble låta "Bluesette" et nederlag i denne forskningen, selv om forsøket genererte nyttig informasjon å ta med seg videre. Aksjonsforskning med meg selv som forskningsobjekt, er en risikabel tilnærming til en slik oppgave, da det kan virke som om jeg er den eneste som kan avgjøre i hvilken grad problemstillingen er validert. Aksjonsforskning har likevel vært en verdifull metode til denne oppgaven, fordi det har tillatt meg å være utøver og forsker samtidig – noe som har latt meg bruke min spisskompetanse som utøver. Ved å vise resultatene som har påvirket aksjonssyklusenes utvikling gjennom åpenhet rundt aksjonsforskningen, har jeg gitt oppgaven reliabilitet og forhåpentligvis generert ny kunnskap som forskere med mer teoretisk ballast enn meg kan basere videre arbeid på.

Min forskning har vist at ved å konstruere mønstre som inneholder mye sprang, og å ta utgangspunkt i eksiterende teori om melodilaging – for så å vri og vende på den – så kan man finne måter å bruke sprang på som låter logisk og melodisk, men også originalt. Akkordisk melodi, polyfonisk melodi og selvstendig melodi er tre metoder som kan brukes til å skape melodier av sprang. Disse metodene fungerer som et springbrett for kreativitet innenfor et rammeverk, som sørger for å skape sammenheng i uttrykket. Ved å utvide, supplere og gjøre allerede eksisterende konsepter (oktavforskyvning og kvintstabling) om til sine egne, kan man gjennom egenøving og kritisk selvrefleksjon utvikle et personlig sound. Gjennom forskningen har jeg vist til måter å bruke sprang melodisk som soundutvikling, men det finnes nok mange flere måter enn de som er nevnt i denne oppgaven.

Etter endt forskning ser jeg at flere ting kunne ha blitt gjort annerledes. I stedet for å forske på meg selv, kunne jeg ha forsket på andre utøvere, og slikt sett oppnådd større grad av objektivitet – noe som hadde gjort det lettere å validere problemstillingen med reliabilitet. Jeg tror også forskningen kunne blitt grundigere gjennomført dersom den hadde fokusert på kun et av elementene i problemstillingen, det vil si, sprang som melodisk verktøy, eller sprang som soundutvikling. På bakgrunn av dette vil jeg anbefale at videre forskning tar utgangspunkt i et tema av gangen, for eksempel, ved å se på hvor mange prosent sprang en melodi kan inneholde før den opphører å være melodisk, eller å se på vilkårene for melodi og hvilken forstand begrepets forståelse er mest utbredt. I henhold til sprang og sound vil jeg anbefale at videre forskning tar utgangspunkt i hvilken grad sprang kan defineres som et sound; hvordan det kan påvirke et større sound, og hvordan sprang kan påvirke den romlige oppfattelsen av musikk.

Etter endt undersøkelser sitter jeg igjen med en del teknikker, prinsipper og tankesett for å kunne bruke sprang melodisk. Disse prinsippene og teknikkene har dels vært til inspirasjon til komposisjoner/improvisasjoner og dels som resultat av analyse av komposisjoner/improvisasjoner. Oppgaven har vært en utviklende prosess, hvor mitt kunstnerisk uttrykk har fått en tilspisning, noe som har gjort det mer egenartet og gjenkjennelig. Disse erfaringene har gjort meg mer allsidig som musiker, og jeg har fått bekreftet nytteverdien av å jobbe konseptuelt, da flere komposisjoner har blitt til gjennom dette konseptet (hvorav tre av dem er vedlagt på CD).

Gjennom aksjonsforskningen har jeg blitt kjent med noen muligheter for å bruke melodiske sprang med hensikten å utvikle et personlig sound. Mulighetene er endeløse og slikt sett kan jeg studere dette fenomenet så lenge jeg lever, og likevel lære noe nytt. Prosessen har bidratt med innsikt i den komplekse naturen til begrepet sound, og har klargjort hvilken betydning jeg selv legger i ordet. Mitt kunstneriske uttrykk kommer alltid til å være i konstant utvikling, og gjennom denne perioden har jeg fått påvirket uttrykkets kurs – i en retning jeg er tilfreds med – og jeg har lært mye om hvilken påvirkning melodiske sprang har på sound. Min tørst etter kunnskap på området er definitivt ikke slukket, og jeg kommer til å fortsette å eksperimentere med konseptet i fremtiden.

7 Referanser

Assis-Brasil, G. (2005). *Hybrid Picking for Guitar*. Boston: Gustavo Assis-Brasil Music.

Crow, K. "5 Beautiful Ways to Play a II-V-I Jazz Chord Progression." Hentet 04.03, 2014, fra <http://www.guitarhabits.com/5-beautiful-ways-to-play-a-ii-v-i-jazz-chord-progression/>

Dunsby, J., & Strohm, R. (1980). "Heinrich Schenker and the Free Counterpoint of Strict Composition." *Royal Musical Association Research Chronicle*, 16(1), s. 140–153. doi: 10.1080/14723808.1980.10540894

Dybo, T. (2002). "En drøfting av analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet." *Musikklidenskapelig årbok*. Trondheim: NTNU

Feinberg, J. (2013). "Wordle." Hentet 27.02.14, 2014, fra <http://www.wordle.net/>

FPE-TV (2006). "Scott Henderson Guitar Lesson on FPE-TV" Hentet 07.03.14 fra <http://www.youtube.com/watch?v=6YJ2P1fvYhw>

FPE-TV (2010). "FPE-TV Oz Noy Octave Displacement Guitar Lesson" Hentet 07.03.14 fra <http://www.youtube.com/watch?v=GoLfskrsdZk>

Hippel, P. T. v. (2002). "Melodic-expectation Rules as Learned Heuristics". 7th International conference on music perception and cognition. Sydney, Adelaide: Causal Productions.

Jackson, R. J. (2012). "Counterpoint." Hentet fra <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/140313/counterpoint>.

Johannessen, A. (2010). *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode*. Oslo: Abstrakt.

Johansen, K. L. (2005). *Komponering-Kunnskap og kreativitet*. Oslo: Musikk i Skolen.

- Kjeldberg, E., Silen, L., Stenkvist, L. (1980). "Sound". I Cappelens Musikkleksikon. Oslo: J.W. Cappelens Forlag.
- Kvale, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- LaRue, J. (1970). *Guidelines for Style Analysis*. New York: Norton.
- McNiff, J. (2002). *Action Research: Principles and Practice*. London: RoutledgeFalmer.
- Michelsen, M. (1997). *Sprog og lyd i analysen af rockmusik*. København: Musikvidenskabeligt Institut København Universitet.
- Moore, A. F. (2001). *Rock: the Primary Text – Developing a Musicology of Rock*. Aldershot: Ashgate.
- Patel, A. D. (2007). *Music, Language, and the Brain*. New York: Oxford University Press.
- Peckham, R. (2006). "Drop-3 Voicings - Guitar Lesson". Hentet 27.02.2014 fra <http://www.berkleeshares.com/performance/drop3voicingsguitar>
- Platt, P. (1948). "Melodic Patterns in Bach's Counterpoint." *Music & Letters*, Vol. 29(1) s. 48-56
- Rowell, L. (1983). *Thinking About Music, An Introduction to the Philosophy of Music*. Boston, MA: University of Massachusetts Press.
- Russo, F. and W. Thompson (2005). "The Subjective Size of Melodic Intervals over a Two-Octave Range." *New York: Psychonomic Bulletin & Review* 12(6): s.1068-1075
- Sperens, M. (2012). *Metafor - Tao: En komparativ studie i metaforik mellan prekonfuciansk tanketradition och svensk nutid*. (Masteroppgave). Institutionen för kommunikation, medier och it, Södertörns högskola.

Stiles, W. B. (1993). "Quality Control in Qualitive Research". *Clinical Psychology Review* Vol. 13. Miami: Pergamon Press.

Tagg, P. (1982). "Analysing popular music: theory, method and practice". *Popular Music*, 2. New York: Cambridge University Press

Ted Pease, K. P. (2001). *Modern Jazz Voicings*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

Verheyen, C. (2008, Februar). "Improvising without scales." *Guitar Player*. New York: NewBay Media, LLC.

Vedlegg

Vedlegg 1: CD

Spor 1: Waiting

Komposisjon: Steinar Jeffs Tovslid og Nicolay Tangen Svennæs

Musikere: Steinar Jeffs Tovslid (gitar), Nicolay Tangen Svennæs (piano), Kristian Frøland (trommer) og Simen Børven (bass).

Mix: Jan Erik Kongshaug

Spilt inn: Desember 2013

Spor 2: Wide

Komposisjon: Steinar Jeffs Tovslid

Musikere: Steinar Jeffs Tovslid (gitar)

Mix: Steinar Jeffs Tovslid

Spilt inn: April 2014

Spor 3: 5PM

Komposisjon: Steinar Jeffs Tovslid og Nicolay Tangen Svennæs

Musikere: Steinar Jeffs Tovslid (gitar), Nicolay Tangen Svennæs (piano), Kristian Frøland (trommer) og Simen Børven (bass).

Mix: Simen Børven

Spilt inn: Mars 2014