

Superimpositions i jazzimprovisasjon

En analyse av tre karakteristiske eksempler

Anders Brønstad

Veileder

Michael Rauhut

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

Universitetet i Agder, 2016

Fakultet for Kunstfag

Institutt for Rytmask Musikk

Forord

Jeg vil benytte anledningen til å takke de som har bidratt til at jeg har kommet i mål med denne oppgaven. Først vil jeg takke Michael Rauhut for all veiledningen jeg har mottatt i løpet av de to siste årene jeg har studert ved Universitetet i Agder. Jeg vil også takke øvrige studenter og lærere ved Institutt for rytmisk musikk ved UiA for inspirerende samtaler som har hjulpet meg langs veien.

Jeg vil rette en stor takk til Øyvind Nypan og Rolf Kristensen for alle gitartimer jeg har mottatt i løpet av min utdanning. En ekstra takk til Rolf Kristensen for nyttige og inspirerende samtaler under forskningsprosessen.

Kristiansand, april, 2016.

Anders T. Brønstad

Innholdsfortegnelse

1	Innledning	7
1.1	Oppgavens problemstilling	8
1.2	Begrepsavklaring	9
2	Teori og Terminologi.....	15
2.1	Superimposition	15
2.2	Hva er improvisasjon	19
3	Metodologi.....	25
3.1	Musikalsk Analyse.....	25
3.2	Alternative metoder	29
3.3	Kritikk til musikalsk analyse	30
4	Analyse	33
4.1	Analyse av Pat Metheny – Two For The Road.....	33
4.2	Oppsummering av Pat Metheny’s bruk av superimpositions på Two For The Road.....	44
4.3	Analyse av Jan Garbareks improvisasjon på Sanctus.....	45
4.4	Oppsummering av Jan Garbarek’s bruk av superimpositions på Sanctus.....	51
4.5	Analyse av Michael Breckers improvisasjon på Cajun	52
4.6	Oppsummering av Michael Breckers bruk av superimpositions på Cajun.....	59
5	Konklusjon og Avslutning	61
5.1	Svar på problemstillingen	61
5.2	Forslag til videre forskning.....	64
6	Referanser	65
6.1	Vedlegg.....	67

1 INNLEDNING

I dette kapittelet ønsker jeg å fortelle om min egen bakgrunn, forklare bakgrunnen for hvorfor jeg har valgt å skrive om dette spesifikke temaet, legge frem problemstillingen for forskningen, forklare hvilke avgrensninger jeg har gjort i forhold til temaet og til slutt forklare sentrale begreper som blir brukt i i løpet av forskningsprosessen.

Min bakgrunn

Jeg har i løpet av hele min oppvekst blitt eksponert for musikk igjennom en musikkglad familie. Jeg begynte med klarinett i løpet av barneskolen, men i 10 års alderen valgte jeg å begynne med gitar og interessen økte for hver uke. I 9 klasse på ungdomskolen gjennomførte jeg min første profesjonelle spillejobb, som ledet til at jeg søkte meg inn på musikklinjen ved Olav Duun Videregående skole med gitar som hovedinstrument. Etter å ha gjennomført 3 år ved musikklinjen flyttet jeg til Trondheim for å starte på en bachelorgrad i musikkvitenskap ved NTNU. Året etter søkte jeg meg inn på den rytmiske utøvende linjen ved Universitet i Agder hvor jeg tok en bachelorgrad. Etter endt bachelorgrad søkte jeg meg inn på masterstudiet som denne avhandlingen er et resultat av.

I løpet av disse fem årene har jeg spilt, komponert og arrangert i en rekke band, jeg vil nevne Brønstad Trio, Uro og Tommy Marman.

Bakgrunn for valg av emne

Jeg har, siden jeg ble introdusert for jazz og improvisasjon, blitt eksponert for mange ulike konsepter innenfor improvisasjon. De konseptene som sitter best igjen er de som har fått meg til å tenke annerledes, presset meg til å fornye mitt eget spill og de som har åpnet opp for mange kreative løsninger videre. Gjennom utallige timer egenøving har jeg ofte funnet meg i situasjoner der jeg går lei av å høre meg selv spille, fordi jeg ikke klarer å bryte ut av de trygge gamle mønstrene. Jeg har derfor alltid vært på utkikk etter konsepter som kan hjelpe meg i å fornye min egen utøving som igjen vil føre til økt spilleglede.

Jeg har i løpet av utdanningen opplevd at fenomener jeg ikke forstår, eller besitter noen kunnskap om, er spennende, både innenfor harmonikk og rytmikk. Jeg har i slike situasjoner transkribert de fenomenene jeg ikke har innsikt i for å analysere de, for så å prøve å forstå og forklare hva som forløper seg. Når jeg begynte i andre klasse på bachelorgraden ved

Universitet i Agder fikk jeg Rolf Kristensen som gitarlærer, og det var han som introduserte meg til blant annet sin bok ”Voicing”. Denne boken var introduksjonen til temaet superimpositions for meg og det var interessen for dette temaet som ble bakgrunn for forskningen i denne avhandlingen.

Når man blir introdusert for nye improvisasjonskonsepter er det ofte slik at man blir presentert en stor samling øvelser og bruksområder. Konsekvensen av dette er at man ikke bruker nok tid på en øvelse til at det man øver på blir en del av sitt eget spill, og derfor klarer man ikke å implementere det i sitt eget virke. Det vil si at etter en viss tid så vil arbeidet man har lagt ned på det spesifikke konseptet visne bort og det vil være forgjeves. Gjennom arbeidet med denne masteroppgaven ville jeg kunne sette meg dypt inn i konseptet superimpositions og styrke meg selv som utøver.

Målet for forskningen vil være å se på hvordan et utvalg utøvere bruker superimpositions i sin improvisasjon for å vise for leseren hvilke parameter som blir avdekket. Da kan jeg konkludere med hva som kjennetegner bruken av dette konseptet og om utøverne har gjentagende parameter i sine improvisasjoner. På denne måten vil jeg oppdage mange nye løsninger innenfor improvisasjon og det vil kunne gagne mitt eget spill, men også en eventuell leser. Overføringsverdien håper jeg også vil være stor for andre improvisatorer som ønsker å få en ny vinkel på improvisasjon. Siden jeg har valgt å forske på hvordan andre utøvere bruker superimpositions i sin improvisasjon har jeg valgt å bruke musikalsk analyse som metode, fordi gjennom transkripsjon og analyse av klingende materiale lar denne metoden meg forstå og forklare temaet. En bredere begrunnelse for valg av metode kommer senere i kapittel 3.

1.1 Oppgavens problemstilling

Temaet for denne avhandlingen er bruk av superimpositions i improvisasjon. Med arbeidet i denne forskningen ønsker jeg å få en større oversikt over hvordan konseptet superimpositions blir brukt og om det finnes likhetstrekk i improvisasjonene jeg har valgt å analysere. For å finne ut av dette har jeg utviklet følgende problemstilling:

- *Hva kjennetegner bruken av superimpositions i jazzimprovisasjon? Og finnes det likhetstrekk blant de?*

Målformuleringen tilsier at ved hjelp av musikalsk analyse skal jeg kunne bli kjent med begrepet superimpositions og opparbeide meg tilstrekkelig musikkteoretisk kunnskap til å avdekke kjennetegnene og likhetstrekkene til improvisasjonene jeg har valgt å analysere. Jeg håper at med arbeidet i denne avhandlingen vil jeg kunne si noe om hvordan konseptet blir brukt og dermed konkludere med om det brukes på samme måte i de tre improvisasjonene jeg har valgt å bruke i forskningen.

Avgrensning

Jeg vil nå forklare hvilke avgrensninger jeg gjort i forhold til forskningen. Temaet superimpositions har et stort bruksområde og derfor er det nødvendig å forklare hvilke parameter innenfor feltet jeg er på utkikk etter. I analysen av transkripsjonene skal jeg kun ha oppmerksomhet mot hvordan de ulike forskningsobjektene bruker harmoniske superimpositions. Begrepet superimpositions kan bli brukt om både harmoniske og rytmiske løsninger, men jeg er kun på utkikk etter det harmoniske. Jeg definerer superimpositions i kapittel 1.2. Jeg vil heller ikke se etter parameter som sound, rapiditet eller timing i analysene.

1.2 Begrepsavklaring

Jeg vil nå definere de sentrale begrepene som blir brukt i forskningen: superimpositions, polytonalitet, polyakkord, parameter og metningstoner.

Superimpositions

Jeg har ikke funnet et norsk ord for superimposition så jeg har valgt å bruke det engelske ordet i denne avhandlingen. Det vil være fordelaktig for fremtidig forskning på dette området da all litteratur jeg har funnet om dette konseptet også bruker det engelske ordet, selv om en av de bøkene er skrevet på norsk. Ved å søke i det store norske leksikon vil man ikke få noen resultater, men ved å gjennomføre et søk igjennom the free dictionary by Farlex får man:

*"To lay or place (something) on or over something else"*¹

Selve begrepet betyr direkte oversatt å *legge eller plassere noe over noe annet*. Derfor kan begrepet brukes vidt og det har ikke kun et bruksområde. Det kan i musikk dreie seg om både

¹ <http://www.thefreedictionary.com/superimpositions> Hentet 27.03.2016

rytmiske og harmoniske superimposition. Hvis man tenker på polyrytmikk² legger man to uavhengige underdelinger over hverandre og oppnår polyrytmikk. Hvis man legger to akkorder fra forskjellig tonearter over hverandre oppnår man polytonalitet. Jeg definerer polytonalitet senere i dette kapitlet.

Rolf Kristensen definerer superimpositions i sin bok ”Voicing” slik:

”Hvordan kan man forenkle/alterere/krydre en akkordrekke ved å tenke seg en eller annen treklang som substitutt for den som står i besifringen. Denne måten å jobbe med akkorder og akkordrekker på, omtales som begrepet superimpositions.” (Kristensen, 2006, s. 10)

Kristensens definisjon handler om hvordan man kan forenkle, alterere eller krydre den gitte akkord gjennom substitusjon. Det vil si at hvis man ser en akkord i besifringen kan man tenke en annen akkord for å skape den samme harmoniske funksjon. Man kan også i følge Kristensen velge å krydre eller alterere den samme akkorden, men da innenfor samme skala slik at resultatet av den superimposition man velger fortsatt har den samme funksjonen som den man ser i besifringen.

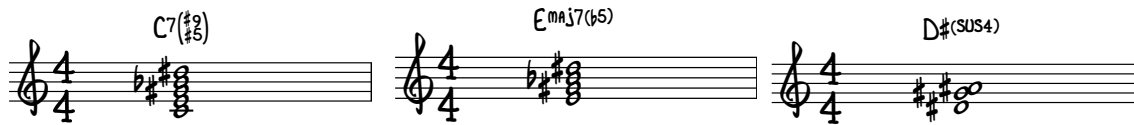
Figur 1: Eksempel på hvilke akkorder som eksisterer i en Cmaj7



Eksempelet over i figur 1 viser først en Cmaj7 akkord. Hvis man studerer akkorden nøye vil man kunne se både en C dur treklang og en Em treklang. Det beviser at hvis man i besifringen ser en Cmaj7, kan man velge å spille en Em treklang. Dette eksempelet viser at man kan bruke en annen akkord i skalaen uten å forandre den harmoniske funksjonen, man forsterker bare akkorden som står i besifringen.

² Flere rytmer, underdelinger eller taktarter avspilt samtidig. For eksempel ¾ takt over 4/4.

Figur 2: Eksempel på 2 akkorder som eksisterer i en C7#5#9



Eksempelet over i figur 2 viser en C7#5#9 akkord fra den altererte skalaen. Hvis man ser fra dur tersen til C7#5#9 kan man se en Emaj7b5 akkord. Hvis man ser fra moll tersen til C7#5#9 kan man blant annet se en D#sus4 akkord. Dette er bare 2 eksempler man kan hente ut fra en C7#5#9 akkord, men det finnes veldig mange flere eksempler. Hvis man tar utgangspunkt i en C7b5#9 akkord vil det forekomme andre alternativer. Disse eksemplene er superimpositions som stammer fra samme diatoniske skala slik at resultatet er at vil klinge ”riktig”. Jeg velger derfor å kalle de for diatoniske superimpositions fordi man bruker allerede eksisterende akkorder i skalaen i stedet for å forandre tonaliteten.

David Liebman i sin bok ”A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody” beskriver superimpositions slik:

”This means the placement of one musical element over another one to be sounded simultaneously with the original. This is not to be confused as substitution, which means replacement of the original. Superimposition is quite obvious when accomplished harmonically where two or more key centers are simultaneously sounded”. (Liebman, 1991, s. 14)

Liebman sier at superimposition ikke må forveksles med substitusjoner av akkorder, noe som er veldig vanlig innenfor jazz tradisjonen, der man erstatter en gitt akkord i besifringen med en annen akkord som har samme funksjon som den man erstatter. Hvis man som improvisator bruker superimposition skal man ifølge Liebman klare å høre den improviserte linjen i sin superimposerte tonalitet, men også klare å høre den oppgitte toneart som referanse. Man kan trekke paralleller til polyrytmikk der man må evne å høre to rytmer, både sammen men også individuelt. Forskjellen mellom Kristensen’s og Liebman’s forklaring av superimposition ligger i at Kristensen snakker om å bruke andre akkorder i samme skala, mens Liebman snakker om å bruke andre tonaliteter for å skape kromatikk og en større dissonans. Selve begrepet superimpositions betyr å legge noe over noe annet, så både Kristensen og Liebman sin forklaring passer inn under begrepet. Jeg gjør en større utredning av Liebman’s superimposition kategorier i kapittel 2.2.

Polytonalitet

Begrepet polytonalitet blir beskrevet slik av Oxford Music Online:

"The simultaneous presentation of more than two tonalities in a polyphonic texture"³

Man bruker begrepet polytonalitet når to eller flere tonearter blir avspilt samtidig. Et eksempel på dette fenomenet finner vi i Igor Stravinsky's komposisjon Petrushka. I denne balletten kombinerer Stravinsky C dur skalaen og F# dur skalaen.

Figur 3: Petrushka av Igor Stravinsky. Et eksempel på polytonalitet

I dette eksempelet kan man se at det brytes en C dur treklang parallelt som det brytes en F# dur treklang. Etter disse brytningene holder hver stemme seg til sin tonalitet, C og F# dur skala. Siden toneartene ligger i tritonus avstand fra hverandre oppstår det naturligvis en del dissonans selv om de spiller den samme melodien.

Polyakkorder

Begrepet polyakkorder beskrives slik av Dan Haerle i boken "The Jazz Language A Theory Text for Jazz Composition and Improvisation":

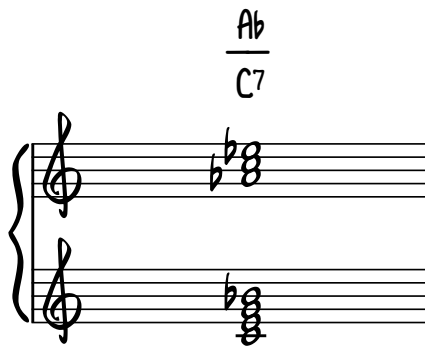
"The term polychord literally means many (poly) chords. In actual practice, a polychord is usually a combination of only two chords which creates a more complex sound." (Haerle, 1980, s. 30)

Begrepet polyakkorder brukes når man bruker flere akkorder samtidig. Man bruker ofte begrepet polyakkord når man konstruerer en akkord som består av to eller flere akkorder fra forskjellige tonaliteter. Eksempelet nedenfor i figur 4 viser en C7 og en Ab dur. Jeg har notert

³ http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22060?q=polytonality&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit Hentet 07.03.2016.

det i 2 notesystem for å vise det på en mest oversiktlig måte. Den kunne godt ha vært notert i en tett struktur. Resultatet av denne polyakkorden, hvis man tar utgangspunkt i C som grunntone, blir C7#9b13.

Figur 4: Et eksempel på en polyakkord, Ab dur over C7.



Parameter

"Parameter/parametere betegner generelt sett målbare(e) størrelse(r) som er sammenlignbare, og som blir brukt i beskrivelsen(e) av noe som skjer innenfor et tidsforløp." (Dybo, 2013, s.29)

Superimpositions kan ses på som et parameter man kan bruke innenfor improvisasjon eller komposisjon.

Metningstoner

"A chord is generally extended by adding notes that increase its richness and dissonance with altering its function. These notes are called extensions, tensions, or upper structures; the results are called extended chords, and in some cases polychords or polytonal/polymodal chords." (Rawlins og Eddine, 2005, s. 12)

Metningstoner er når man legger til noter som forstørker akkordens struktur. Man kan legge til trinnene 9, 11 og 13 for å gi akkorden en bredere og mer kompleks struktur. Ser man en Cmaj7 i besifringen kan man legge til 9'eren, tonen D, og får dermed en Cmaj9 akkord. Legger man til det 13 trinnet får man en Cmaj13.

2 TEORI OG TERMINOLOGI

I dette kapitlet vil jeg legge frem all relevant teori og litteratur jeg har erfart om temaet superimpositions for at leseren skal få en bedre forståelse for forskningen som kommer senere. Jeg vil også diskutere begrepet improvisasjon.

2.1 Superimposition

Oppstandelsen til konseptet superimpositions og kromatikk stammer ifølge Liebman fra den klassiske musikken:

"The increased use of chromaticism is clearly evident throughout the development of classical music. (...) In its short history, the harmonic evolution of jazz has paralleled the preceding four hundred years of classical music. Early jazz up until bebop treated chromatic tones as passing notes. (...) Later on, the bebop players conceptualized these tones as part of an upper structure chord. The flatted third became the sharp nine while the flatted fifth became sharp eleven. With the addition of other altered tones and scales incorporating them, a heightened sense of dissonance was achieved. (These scales include the altered dominant, diminished whole tone, lydian augmented, whole tone and other hybrids. (..) As the music of the 1960s demonstrates, the need for resolution of these tones and chords became weaker, depending upon the specific style and artist. (..) Since the 1960s, there has been in a certain sense, a retrenchment and purposeful return to more tonal sounds by some of the very jazz musicians who innovated chromatic improvisation. At the same time, the use of chromatic sounds has found its way into other idioms such as fusion and world music coexisting alongside the use of electronics, synthesizers and computers". (Liebman, 1991, s. 11)

Liebman sier at dannelsen til konseptet superimpositions oppstod i tråd med den klassiske musikkens bruk av kromatikk. Gjennom bruk av kromatikk i jazzmusikken oppstod en større forståelse for dissonans og behovet for å løse opp denne dissonansen forsvant. Etter denne trenden kom behovet for mer tonal musikk tilbake, men kromatisk improvisasjon hadde funnet sin plass i noen musikkstiler.

Ideen bak forskningen i denne avhandlingen oppstod etter å ha jobbet med boken "Voicing" skrevet av Rolf Kristensen. I denne boken tar Kristensen for seg omvendinger av tre og fireklanger for gitarister i del 1 og akkordskalaer og superimpositions i del 2. I del 2 legger han frem absolutt alle mulige akkordstrukturer som befinner seg innenfor de mest brukte akkordskalaene. Formålet med denne delen av boken er ikke å vise hvilke superimpositions som klinger bra, men heller å systematisk vise alle de mulige superimpositions som eksisterer innenfor de ulike skalaene. Han viser alle mulige treklanger, fireklanger, add (4 og 9), sus4 og 7sus4 innenfor de mest vanlige skalaene i den vestlige musikken, med alle deres alterasjoner, for eksempel add#9. Det betyr at alle superimpositions som oppstår i en skala vil være diatonisk og vil klinge riktig i tråd med akkorden man improviserer over.

I "A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody" demonstrerer David Liebman hvordan man kan oppnå kromatikk i forskjellige grader ved hjelp av superimpositions. Han beskriver 3 forskjellige hovedkategorier som gir ulik mengde dissonans, med et ulikt antall underkategorier som demonstrerer forskjellige måter man kan bruke superimpositions på.

Diatonic-common usage chord changes

I denne kategorien demonstrerer Liebman hvordan man kan bruke superimpositions for å krydre en 2 – 5 – 1 akkordprogresjon⁴.

"In this case the superimposed change serve as source material for melodic lines which will sound chromatic. They are played against the prescribed chord cycles, which in this category derive from common practice. This means that the chord player (harmonicist) is basically playing the given cycle, while the melodicist is thinking and playing the superimposition." (Liebman, 1991, s. 17)

I denne kategorien sier Liebman at den som har ansvar for å spille akkordene holder seg til besifringen og solisten spiller superimpositions over. Ved å praktisere dette vil man naturligvis oppnå masse dissonans fordi solisten og akkompagnatøren tenker forskjellig harmonisk.

⁴ 2 – 5 – 1 akkordprogresjon er en veldig vanlig progresjon i jazz. 2 – 5 – 1 er trinnene fra skalaen så i C dur blir 2 Dm, 5 blir G7 som løses opp til 1 som da er C dur.

I kategorien ”diatonic-common usage chord changes” beskriver Liebman 6 forskjellige måter å superimposere på:

- **Trit-tone substitutes:**

Her tenker solisten skalaen fra tritonus avstand i motsetning til akkompagnatøren. Et eksempel som Liebman demonstrerer er i C dur. Over 2 akkorden, D moll spiller solisten Ab moll og over 5 akkorden, G7, spiller solisten Db7 før han går tilbake til C dur. Man kan også veksle mellom å spille tritonus substitusjon og den originale skalaen. I denne kategorien kan man også flytte en halv tone opp og ned på både den originale og den superimposerte tonaliteten.

- **Alternate 2-5-1:**

Her spiller solisten en 2 – 5 progresjonen i en annen toneart men lander på den originale tonika akkorden sammen med akkompagnatøren. Tanken bak denne er at en 2 – 5 – 1 progresjon er så sterk at den vil oppfattes som oppløst uansett hvilken tonalitet solisten velger. Hvor stor dissonans man oppnår vil avhenge av hvor mange fellestener den superimposerte 2 – 5 progresjonen man velger har med den man spiller over.

- **Giant Steps:**

Her velger solisten å spille de berømte coltrane changes⁵ over den gitte 2 – 5 – 1.

- **Cadences:**

Kadenser der 5 akkorden først går til en urelatert toneart før den løses opp til tonika akkorden. Kadenser der 5 akkorden går til en akkord som består av tonika akkorden før den løses opp til tonika akkorden. Kadenser der 5 akkorden går til en urelatert tonalitet. Kadenser der 5 akkorden går til en akkord som er relativt nærme tonika akkorden. Kadenser der 5 akkorden inneholder grunntonen til tonika akkorden i sin akkordstruktur.

- **Scale quality substitution:**

I denne kategorien skal man ta utgangspunkt i grunntonen til akkorden i besifringen men man forandrer skala valget. Det er vanlig å bruke dorisk over 2 akkorden i en 2 - 5 - 1 progresjon, men i dette tilfellet kan man skifte til for eksempel den altererte skalaen. På denne måten forandrer man tonaliteten til akkorden men man beholder fortsatt grunntonefølelsen. Det er ingen regel for hvilken skala man velger og man kan velge å bruke denne metoden på hvilken

⁵ Coltrane changes stammer fra komposisjonen Giant Steps av John Coltrane. Coltrane changes innebærer å modulere en stor ters nedover. <http://iujazztheory.weebly.com/coltrane-changes.html> hentet 6.03.2016.

som helst akkord man spiller over. Graden av dissonans vil variere i grad med hvilken skala man velger å bruke.

- **Upper structure chords:**

Denne tar for seg kun 5 akkorden da den er en dominant akkord. Her kan man velge hvilken alterasjon man vil oppnå for så å skrive den ut som en polyakkord. Ved å notere en alterert akkord som polyakkord får man 2 forskjellige skala muligheter over 5 akkorden.

Liebman snakker først og fremst i denne kategorien om hvordan man kan bruke superimpositions for å skape kromatikk og dissonans over en 2 – 5 – 1 akkordprogresjon, men mange av disse kategoriene er overførbare til andre progresjoner. 2 – 5 – 1 er en veldig mye brukt akkordprogresjon, men den inneholder både tonika akkorden og dominant akkorden så derfor vil mange av disse kategoriene være overførbare til mange andre typer progresjoner.

Modal

Den andre kategorien Liebman beskriver er når man skal improviserer over en modal vamp der man som regel bruker en bestemt skala over et statisk vamp.

Innenfor modal kategorien demonstrerer han 4 underkategorier:

- **Chord Cycles:**

I denne kategorien skal solisten superimposere en bestemt akkordprogresjon over akkompagnatørene sitt statiske vamp. Man bør spille så tydelige akkordskifter som mulig fordi melodien vil da låte organisert, samtidig som den vil låte kromatisk over akkorden som står i besifringen.

- **Mode substitution:**

I denne kategorien spiller solisten en annen skala fra samme grunntone. Man kan i løpet av en frase spille flere skalaer så lenge alle har samme grunntone. Denne metoden er nær kategorien "scale quality substitution" som ble nevnt i "diatonic-common usage chord changes" kategorien.

- **Pitches in the mode as a source of contrasting key centers:**

I denne kategorien skal man velge en av tonene fra skalaen man improviserer over for så å spille enten samme skala eller en ny skala type fra den tonen man har valgt. Graden av kromatikk og dissonans vil variere i stor grad i forhold til hvilken tone man velger å starte fra og hvilken skala man velger å praktisere. Hvis man for eksempel spiller over en C dur akkord kan man superimposere E dur skalaen fordi da starter man fra det tredje trinnet i C dur skalaen og bruker den samme skala typen.

- **Pitches not in the reference mode as source:**

Her skal man i motsetning til den forrige kategorien velge en av de 5 tonene som ikke befinner seg innenfor skalaen man improviserer over, for så å bygge en ny skala derfra. Man kan velge om man vil bruke den samme skalaen som den som står i besifringen eller om man vil bruke en helt annen skala type. Denne kategorien vil gi mye kromatikk og dissonans fordi man velger å starte fra en tone som allerede ikke eksisterer i den gitte tonalitet.

Pedal point

Den siste kategorien Liebman beskriver i sin bok er når man kun har en grunntone å forholde seg til, men ikke noe tonalt eller en bestemt skala.

"In pedal point playing, the pull of resolution and diatonic guidelines are even more abstracted than any of the above categories. Superimposed key centers may equally be any of the eleven remaining tones depending on the desired dissonance level resulting from interval choices." (Liebman 1991 s. 28)

I "pedal point" kategorien kan man velge hvilken som helst av de 12 tonene man har tilgjengelig for å spille en skala fra den. Solisten velger hvor mye dissonans han vil skape gjennom hvilken skala han velger og hvilken tone han velger å starte skalaen fra. Denne kategorien av Liebman's bok er den som vil låte mest dissonerende da den gir instrumentalisten total frihet i hvilken tonalitet han velger over grunntonen.

2.2 Hva er improvisasjon

I used to think, How could jazz musicians pick notes out of thin air? I had no idea of the knowledge it took. It was like magic to me at the time. - Calvin Hill." (Berliner, 1994, s.1)

I mange forskjellige musikalske situasjoner kreves det at man som musiker kan kunsten med å improvisere. Man starter i et nytt band, man drar på jam⁶, man driver med musikk i en sjanger der improvisasjon er en stor del av tradisjonen. Innenfor sjangeren jazz er improvisasjon en stor del av musikken der musikerne ofte bytter på å spille soloer over melodien akkordskjema. En typisk form for en gjennomføring av en komposisjon innenfor standard jazz er head⁷, for så å improvisere over akkordskjemaet til melodien for så å spille head igjen. Da har man som solist en stor frihet til å improvisere så lenge man selv føler man kan, for deretter gi et tegn for at man skal avslutte sin improvisasjon. Men hva er improvisasjon?

"A popular general dictionary maintains that 'to improvise is to compose, or simultaneously compose and perform, on the spur of the moment and without preparation'. Similarly, a prestigious music dictionary has, until recently, asserted that improvisation is the 'art of performing music spontaneously, without the aid of manuscript, sketches or memory.'⁸" (Berliner, 1994, s. 1)

Berliner påpeker at improvisasjon ofte defineres i ulike oppslagsverk som noe som skjer spontant uten noen form for memorering eller plan for hvordan det skal avvikle seg. Å bruke denne definisjonene i musikkfaget vil ikke være gunstig for noen sjangrere, bortsett fra frijazzen fordi den sier at man som musiker skal gå inn i improvisasjonen uforberedt. I de fleste tilfeller vil dette gi et dårlig resultat fordi visse sjangrere innebærer å være sjangeretro. Med sjangeretro mener jeg at man kan å følge tradisjonens normer og regler. Martin Skei definerer normer og regler innenfor improvisasjon slik:

"Definisjonen av normer og regler kan av og til være diffuse og overlappende, men i denne oppgaven tenker jeg på regler som mer konkrete, musikkteoretiske og fastsatte grenser, mens jeg ser på normer som mer uskrevne og abstrakte enigheter mellom aktørene i det musikkmiljøet eller den musikkstilen det gjelder". (Skei, 2012, s. 40)

Når man starter som improvisator blir man ofte presentert mange teoretiske konsepter eller verktøy som hjelper utøveren med å forstå hvordan man kan og bør spille over visse parameter. Det finnes utallige lærebøker som diskuterer forskjellige måter for hvordan man skal konstruere sine improvisasjoner. Disse hjelper utøvere med å forstå sjangeren sett fra et teoretisk ståsted, samtidig som man får mange musikalske løsninger på de hindringene man kan møte på veien. Gjennom erfaring vil man utvikle en sjangerforståelse som gjør at man forstår reglene og sjangerens kode. For å klare å improvisere bra eller godkjent må man da ha

⁶ Jam er den engelske betegnelsen for å spille sammen med andre i løse omgivelser.

⁷ Head brukes ofte som et begrep for hovedtemaet i komposisjonen.

⁸ Berliner referer her til Webster's New World Dictionary, 3d college edition fra 1988 og Music dictionary definitions in Apel 1969 utgitt i 1986.

forstått disse kodene og inneha de riktige verktøyene for å kunne klinge bra i de respektive sjangrene.

Ofte forbinder man improvisasjon med å være spontan. Marina Santi definerer spontanitet i improvisasjon slik:

"(...) by using the words "spontaneity" or "spontaneous" we hint at the fact that improvised music (in the different degrees in which it can occur) is executed without reference to directions (i.e to a score or a sketch), or that it has no relation to any prepared material". (Santi, 2010, s. 85)

Marina Santi sier at når man bruker ordet spontan i forbindelse med improvisasjon forbinder man improvisasjonen med å ikke ha noen referanse til noe forberedt. Ideelt sett burde alle utøvere prøve å gjøre noe nyskapende hver gang de spiller. Ideelt sett burde man aldri bruke innøvde fraser fra øvingsrommet. De flinkeste musikerne bruker utallige timer på instrumentet sitt for å bli bedre utøvere. Man øver da naturligvis på utfordringer man kan møte i en improvisasjon. Dette gjør utøveren bedre samtidig som man vil få en større sjangerforståelse.

"Ordet improvisasjon kan oversettes fra latin til ikke før sett, noe som indikerer at improvisasjon skal være noe som ikke har blitt gjort før. Det kan være vanskelig å definere hva som har blitt gjort "før", og ikke minst, definere når "før" var. Var "før" tidligere i musikkhistorien, tidligere i formen, runden, tonen, osv.?" (Skei, 2012, s. 40)

Det er vanskelig å definere hva som har blitt gjort før av mange årsaker. En av de årsakene er at det er umulig å få kjennskap til alt som har blitt avspilt av alle musikerne som har eksistert siden tidenes morgen. En annen årsak er at man ikke kan huske all musikk man har bevitnet, slik at man kan aldri være sikker på om det man nettopp improviserte var hentet ut fra det blå eller om det var noe som man faktisk hadde hørt før, eller spilt før. I en improvisasjon vil ikke alt være spontant, men med interaksjonen med de andre musikerne vil en del av den være det fordi det foregår et samspill mellom flere musikere. Det er avgjørende å lytte til det som skjer rundt seg når man befinner seg i en slik situasjon, og da vil naturligvis noe være spontant fordi man spiller på det man hører. Hvis man analyserer mange improvisasjoner til bestemte utøvere vil man naturligvis finne likhetstrekk i improvisasjonene til hver enkelte. Nettopp fordi de har brukt så mye tid på å forberede seg. Det er derimot samspillet mellom det innøvde og spontane som definerer en god improvisasjon. Å spille på det som skjer i øyeblikket, respondere på det som skjer i resten av ensemblet, men fortsatt ha den tryggheten om at man har forberedt seg og vet hvordan de ulike løsningene klinger. Desto lengre man

kommer i denne reisen i å bli en bedre improvisator, desto større verktøykasse opparbeider man seg. Desto større verktøykassen blir, desto flere ideer vil dukke opp fordi man har øvd mye på mange forskjellige konsepter og derfor ervervet seg masse kunnskap. Igjennom denne prosessen vil man ha hørt mange musikalske elementer som vil sitte igjen. Hvor godt de sitter igjen vil komme an på utøveren selv og hvor godt man liker det man hører. Alle disse verktøyene man opparbeider seg vil skape et overskudd slik at man står frem som en bedre improvisator.

Improvisasjon kan foregå i mange forskjellige deler av et ensemble. Vanligvis forbinder man improvisasjon med én enkelt solist som står frem, der de andre musikerne opptrer som akkompagnatører som vil følge opp solistens ideer. Denne typen improvisasjon finner man i de fleste musikk sjangre, alt fra jazz til populærmusikk til blues til rock. Improvisasjon kan også foregå kollektivt der alle i ensemblet improviserer. Et eksempel på kollektiv improvisasjon er tidlig dixieland musikk der alle i bandet spiller solo samtidig over en bestemt akkordprogresjon. Det skal sies at i denne sjangeren spiller trommene og bassen ofte faste mønstre som et underlag, slik at de resterende i bandet kan improvisere over dette. Et annet eksempel på kollektiv improvisasjon er frijazzen. Frijazzen oppstod på 50 tallet med pionerne Ornette Coleman og etterhvert John Coltrane. I motsetning til tradisjonell jazz som bebop, dixieland og swing der man har faste rammeverk for taktarter, tempo, akkordskifter, melodi o.l. har man i fri jazz mindre faste modeller for hvordan man skal improviserer. Man kan spille i forskjellig tonaliteter, forskjellige taktarter og tempo. Frijazzen leder opp til en kollektiv improvisasjon fordi man har ikke et utgangspunkt å forholde seg til, derfor spiller man på hverandre og improviserer på hverandres ideer.

"A popular general dictionary maintains that 'to improvise is to compose, or simultaneously compose or perform, on the spur of the moment and without preparation'." (Berliner, 1994, s. 1)

Man kan argumentere for at når man improviserer så komponerer man melodier samtidig. Når man komponerer musikk vil man ofte improvisere rundt temaet eller ideen før komposisjonen begynner å bli fastsatt. Forskjellen ligger i at når man komponerer har man ikke et tidspress på seg i motsetning til når man improviserer. Hvis man befinner seg i en situasjon der man improviserer må man alltid være forberedt på hva som skjer rundt seg og hva som kommer etter akkorden man spiller på, for eksempel. Når man komponerer har man tiden meg seg og kan stoppe opp for å drøfte om det finnes andre bedre eller annerledes løsninger. Dermed kan

⁹ Berliner referer her til Webster's New World Dictionary, 3d college ed. New York: Simon and Schuster, 1998.

man i motsetning til improvisasjon reflektere rundt alle parameterne når man komponerer, men i improvisasjonen er man nødt til å gå videre uansett hvordan utfallet blir. Fra en publikumers ståsted kan en komposisjon oppfattes som improvisasjon hvis man aldri har hørt den før. Det er først når delene repeteres at komposisjonen oppfattes som en komposisjon.

"How much choice do performers need to call something "improvisation"? In other words what are the thresholds and limits of improvisation?" (Warren, 2014, s. 91)

Improvisasjon kan også være hvordan man velger å utføre komponert musikk. Man kan for eksempel slide inn i tonene, bende tonene eller velge hvor hardt man velger å utføre tonene. I mange musikalske settinger kommer man til ferdige komposisjoner. Hvis man improviserer over noe som er et ferdig produkt vil det si at man improviserer over fastsatte parameter som taktart, akkorder, faste former, fastsatt tonalitet. Så hvor fri man er i improvisasjon vil baseres på hvor fri man kan være i den sjangeren man holder i. Komponisten kan velge å være svært nøyaktig når han skriver ut partitur til musikerne ved hjelp av musikalske tegn slik at han frarøver dem muligheten til å tolke eller improvisere. Datamaskiner, for eksempel, er svært nøyaktige når de avspiller musikken, hvis man har vært detaljert når man har notert ned musikken og da vil man få en nøyaktig fremføring. I et storband eller i et klassisk orkester vil det være lav terskel for hvor mye man kan tolke det noterte eller improvisere rundt melodien på grunn av størrelsen på ensemblet og harmonikken. I en jazz kvartett eller i et pop ensemble er det større mulighet for frihet fordi det er færre elementer å ta hensyn til.

"Discussions of jazz practices often emphasize freedom, but even 'free jazz' performers have limitations placed on them. Other performers, their instruments, the constraints of the piece and any number of other things place limitations on free jazz performers. In this sense, improvisation has always been a part of music, from cadenzas, to playing form figured bass, to the interpretive freedom of string quartets, to articulation and dynamic decisions made by orchestral performer." (Warren, 2014, s. 91)

Man diskuterer ofte hvor fri man er i jazzimprovisasjon der frijazzen blir sett på som den frieste sjangeren. Frijazz er frijazz fordi de har ikke de samme rammene som tradisjonell jazz, den foreholder seg til mindre regler. De kan velge å gå helt andre veier for å se om det er aksept, hvis ikke kan de dra det en annen vei. Warren argumenterer for at frijazz utøvere også har begrensninger for hvor fri de kan være. Han påpeker at de er i et samspill med andre musikere som man er nødt til å forholde seg til, instrumentet de spiller på har sine begrensninger og stykket de spiller har sine begrensninger. Da blir spørsmålet hvor fritt kan noe være. Det kan være så fritt man ønsker som utøver men om det blir betegnet som en god improvisasjon er et annet spørsmål.

Oppsummering

Improvisasjon forbindes ofte med å ha frihet, ta ting på sparket og uten å ha noen plan for hvordan det skal utarte seg. Mange av disse tankene passer ofte ikke inn i en musikalsk improvisasjon fordi det kreves mye forberedelse for at utøvere skal kunne improvisere tilfredsstillende. Ulike sjangre har ulike tradisjoner for hvordan man skal improvisere og det er disse som avgjør hvor bra en improvisasjon er. Improvisasjonene danner seg ofte slik de gjør fordi musikeren tilhører visse tradisjoner og har de impulsene de har opparbeidet seg igjennom deres karriere. Det er en kompleks prosess der tidligere ervervet kunnskap, musikalitet, musikkhistorie, teknikk, samspill og øvingsrutiner koker ned til et forsøk på å bruke alle disse elementene spontant. Man klarer sjelden å skape noe ut ifra ingenting. Om den er god eller ikke defineres av vår egen subjektivitet men også musikkens regler.

Idealiseringen om at improvisasjoner er helt frie faller for kort fordi man kan ikke forvente at ting oppstår fra tynn luft. Komposisjonen i seg selv, og verktøykassen med regler og normer man har bygd seg opp igjennom karrieren, fungerer som et slags rammeverk for hvordan improvisasjonen ender. Gjennom erfaring vil man oppleve mange forskjellige situasjoner som man vil løse på forskjellig måte. Man vil da huske hva man opplevde som bra og dårlig, og dra det med inn i lignende situasjoner i fremtiden. Selv om man improviserer uten akkorder eller noen form for bakgrunn starter man ikke fra ingenting fordi tidligere erfart kunnskap sier hva som fungerer og hva som ikke fungerer.

” I do not attempt to fix a definition of improvisation, as the process of defining is that of narrowing/limiting, or boxing in. Improvisation always includes excess to that which is given, so providing a definition would not suit improvisation.” (Warren, 2014, s. 103)

Å prøve å definere begrepet improvisasjon mener Warren ikke passer improvisasjon som et fenomen. Hvis man prøver å definere begrepet snevrer man inn mulighetene for hva det kan være og dermed mister man meningen bak selve fenomenet.

3 METODOLOGI

I dette kapitlet vil jeg forklare hvilke metoder jeg har brukt under forskningsprosessen. Jeg vil argumentere hvorfor de har vært gunstige for å gi svar på problemstillingen, men også nevne metoder som kunne vært et alternativ i denne avhandlingen og forklare hvorfor de ikke ble brukt. Jeg vil også diskutere kritikken mot metodene jeg har brukt.

3.1 Musikalsk Analyse

Når man begynner en masteravhandling trenger man en tilnæringsmåte for å kunne svare på forskningsspørsmålet man har stilt og for å kunne opparbeide seg kunnskap innenfor feltet man forsker på. Man må da avgjøre hvilken metode som egner seg best for sin forskning. Dette forskningsprosjektet startet med at jeg var nysgjerrig på et improvisatorisk konsept. Siden dette er et veldig generelt tema som kan gjennomføres på mange ulike måter og med mange ulike metoder, brukte jeg problemstillingen for å konkretisere forskningen. Jeg ville gå inn i dybden på noen få transkripsjoner for å analysere og avdekke hvordan fenomenet ble brukt. Gjennom dette arbeidet ønsket jeg å få en større forståelse for bruksområdet til konseptet. For å kunne gi svar på problemstillingen jeg har stilt på best mulig måte bestemte jeg at musikalsk analyse var den beste metoden.

I følge Allan Moore stammer musikalsk analyse fra det 15 århundre:

" (...) analytic musicology (or music analysis) can be traced back as far as the fifteenth century, where it was used to supply tools for composition. (...) Their programme was to discover what made these works 'great'." (Moore, 2001, s. 9)

Bakgrunnen for musikalsk analyse var å finne ut hvilke elementer i komposisjonen som gjorde at komposisjonen var så enestående. Metoden skulle fungere som et slags bevis på at noe var bedre enn noe annet. Jeg ønsker ikke å prøve å forklare hvem som er best eller hvilke av funnene jeg gjør som klinger best over hvilken akkord fordi det blir en subjektiv oppfattelse. Jeg ønsker heller å forklare hvordan fenomenet blir brukt, og gjennom musikalsk analyse kan jeg bevise funnene mine gjennom transkripsjon og analyse av disse transkripsjonene.

Petter Stigar definerer analyse i sin bok ”Musikalsk analyse: en innføring” som et definisjonsforsøk (Stigar, 2011, s.9). Han sier videre at analyse handler om å tolke strukturene som forekommer i musikken for så å observere disse analysene. Disse observasjonene man gjør kommer an på hva man ser etter og er derfor teoriavhengig. Stigar sin definisjon handler om å bryte ned musikken i mindre biter for så å undersøke hver bit hver for seg. Når man ikke klarer å dele opp musikken i mindre biter stopper analysen.

Forberede data for analyse

”Uansett hvilken type data du har tenkt å studere, må du være klar over at materialet nesten alltid må forberedes på en eller annen måte før du kan sette i gang med analysene. Når det gjelder materiale som er samlet inn gjennom forskjellige former for etnografisk feltarbeid (lydopptak, observasjonsnotater osv.), foretar man vanligvis en for for transkribering (utskrift).” (Hjerm og Lindgren, 2011, s. 86)

For å kunne analysere det jeg hørte var det nødvendig for meg å transkribere de improvisasjonene jeg ville bruke i forskningen slik at jeg hadde data å analysere.

Transkripsjon

Når man transkriberer musikk prøver man å notere ned musikken så nøyaktig som overhodet mulig inn i et notasjonssystem, for å skape en visuell fremstilling av det auditive. Det vestlige notasjonssystemet som ble utviklet for å konservere den tidlige europeiske kunstmusikken lar den som transkriberer notere inn visse parametere som tonehøyde, rytme, tempo, volum, instrumentasjon, uttrykk, variasjoner av klangfarge og ornamenteringer.

”When we use this system to write down music, we tend to pay the most attention to those elements that are most precisely determined, pitch and rhythm.” (Winkler, 1997, s. 172)

Peter Winkler mener at man oftest konsentrerer seg om å notere ned riktig tonehøyde og rytme i transkripsjonsarbeidet fordi det er lettere å være nøyaktig under disse parameterne. Jeg har i mine transkripsjoner lagt størst vekt på å være mest presis når det kommer til tonehøyde og rytme fordi det er disse to som vil kunne gi svar på problemstillingen min. Rytme vil ikke påvirke resultatet i like stor grad, men å notere ned det man hører riktig vil gi et riktig bilde av hva som skjer i improvisasjonene. Ornamentering har jeg valgt å skrive inn som riktig tonehøyder og rytmikk i stedet for å bruke spesifikke musikalske tegn, fordi jeg mener det gir en større nøyaktighet.

Som utgangspunkt for transkripsjonsarbeidet trenger man lyd. Det finnes utallige dataprogrammer for å avspille musikk, men det har kommet flere avspillingsprogrammer som tillater at man kan manipulere lyden. Jeg har utelukkende brukt programmet Transcribe¹⁰ i denne avhandlingen for å avspille lydfilene. Dette programmet har mange behjelpelig funksjoner for å transkribere musikk. For å notere med størst mulig presisjon er det viktig at man kan høre passasjer flere ganger etter hverandre for å være sikker på at det man skriver ned er riktig. I Transcribe kan man loope utvalgte fraser for å sikre seg at det man noterer stemmer med det som blir avspilt. I høye tempo, der artistene utøver stor virtuositet og rapiditet, er det også viktig at man klarer å oppfatte alle notene i tillegg til at man klarer å høre hvilke toner som blir spilt. I Transcribe kan man justere tempoet på lydfilene helt ned til 25% av avspillingshastigheten uten at det påvirker tonehøyden. Man har også mulighet til å fjerne frekvenser hvis det er vanskelig å høre instrumentlisten i et tett lydbilde, og på denne måten kan man sikre seg at det som blir notert er riktig. Programmet gir også mulighet for å forandre hvilken toneart lydfilen blir spilt av i, slik at hvis man er på utkikk etter fraser som blir avspilt dypt i registeret kan man transponere det en oktav opp for å gjennomskue alle tonene. Det var på grunn av disse funksjonene at jeg valgte å bruke Transcribe i oppgaven, fordi at jeg da kunne være sikker på at det jeg noterte inn i notasjonssystemet stemte nøyaktig med det som ble avspilt.

For å notere ned alle transkripsjonene brukte jeg Sibelius 7¹¹. Dette dataprogrammet lar meg notere musikken ned i et notasjonssystem. Det er et veldig lettfattelig program å bruke og det er veldig lett å få oversiktlige notesider ved at man kan bestemme selv hvordan sidene skal opptre. Jeg brukte også dette programmet når jeg skulle føre inn de superimpositions jeg fant i analysene da jeg fant ut at det var lettest og jobbe i et program.

”Transkriberingsarbeidet kan unngås helt og holdent ved at dataene samles inn via internett.” (Hjerm og Lindgren, 2011, s. 86)

Mikael Hjerm og Simon Lindgren sier her at man kan samle inn transkripsjonene ved å finne relevante transkripsjoner på internettet. Det skal nevnes at det eksisterer mange transkripsjoner på internettet som jeg kunne ha brukt i analysen. Jeg valgte å gjøre de selv fordi etter min erfaring er det ofte feil i noteringsfasen, noe jeg helst vil unngå når jeg analyserer. Hvis én tone er feil i en frase kan det ødelegge hele oppfattelsen slik at analyse

¹⁰ Transcribe er et software avspillingsprogram for lydfile.

¹¹ Sibelius 7 er et software program for å skrive musikk som notasjon.

arbeidet blir feil. På denne måten utvikler problemet seg videre i forskningsprosessen og resultatet blir misvisende.

Valget av hvilke improvisasjoner jeg skulle transkribere og analysere kom i samarbeid med min hovedinstrumentlærer Rolf Kristensen. Han viste meg flere improvisasjoner som inneholdt superimposition og det var veldig tydelig at de inneholdt konseptet. Samtalene med Kristensen ble avgjørende for valget av improvisasjoner som jeg skulle transkribere. Hvis jeg først skulle transkribert og analysert, for så å erfare at de ikke inneholdt superimposition, hadde ikke oppgaven blitt ferdig i tide. Jeg har valgt å ikke transkribere og analysere hva akkompagnatørene spiller bortsett fra å skrive akkordene over hver takt. Grunnen til dette er at jeg ikke er på utkikk etter å se på samspillet mellom musikerne, men heller se på samspillet mellom akkorden som står i besifringen og hva solisten velger å superimposere over denne akkorden.

Transkripsjons-prosessen tok lang tid da jeg ville være så nøyaktig som mulig. Jeg startet med å prøve å imitere frasene jeg hørte på gitaren, før jeg bestemte meg for hva som var riktig. Når jeg mente at jeg hadde notert det riktig inn i Sibelius gikk jeg videre og fortsatte slik til jeg var ferdig. Når alt var notert inn i Sibelius startet jeg innstuderingen av materialet. Min erfaring sier at hvis jeg lærer meg transkripsjonene på gitaren og kan spille med både lydfilen, Sibelius filen og metronom er det lettere å avgjøre om det man har notert ned er riktig. Når jeg hadde bestemt meg for at notebildet stemte med lydfilene sa jeg meg ferdig med transkripsjonene for å begynne å se etter superimpositions.

I analysedelen av arbeidet var det ofte notebildet i Sibelius jeg gikk etter. Da kunne jeg både høre og se hva som forløp seg og lettere konkludere med hvilke superimpositions som ble brukt. Improvisasjonene ble notert ned i notasjonssystemet i form av noter, men i Sibelius kunne jeg lage hyller over notene for å vise alle de aktuelle superimpositions som eksisterte. Jeg valgte å skrive en trinnanalyse under notesystemet i Sibelius for å gi leseren en bedre innsikt i hvilke superimpositions som låter dissonerende og ikke. Jeg beskriver da tonene i forhold til akkorden i besifringen. I stigende rekkefølge valgte jeg å skrive trinnanalysen slik: 1, 9, 3, 11, 5, 13 og 7, fordi jeg mener det gir en best oversikt når det kommer til hvilket trinn

noten i notesystemet ligger i forhold til akkordens struktur. Lave trinn blir beskrevet med b, for eksempel så vil en moll ters skrives b3 mens en dur ters vil bli beskrevet som bare 3.

Jeg måtte også i denne delen av arbeidsfasen redusere datainnsamlingen. Naturligvis så inneholder ikke alle taktene konseptet superimposition, så disse taktene var ikke relevante for å kunne gi svar på problemstillingen, og jeg har derfor ikke med disse taktene i analysekapittelet. Jeg vil påpeke at jeg gikk igjennom analysene flere ganger for å se om jeg hadde oversett noe eller om det eksisterte andre mer naturlige løsninger på det som ble spilt. Jeg valgte også å drøfte analysene med min hovedinstrumentlærer Rolf Kristensen, for å avdekke feil eller diskutere om det eksisterte andre løsninger enn hva jeg allerede hadde avdekket. Disse samtalene var veldig nyttige fordi jeg fikk en annen oppfatning på det jeg forsket på, samtidig som det utvidet min subjektive tolkning av arbeidet. Det hjelper også at hovedinstrumentlæreren har gitt ut en bok om superimpositions.

Oppsummering

Etter å ha gjennomført analysen kunne jeg naturligvis begynne å se likhetstrekk eller gjentakelse av diverse parameter innad i improvisasjonene. Jeg noterte meg ned disse for å se om de eksisterte andre plasser i improvisasjonene og dermed kunne definere de som likhetstrekk. For å få en større forståelse for hvordan utøverne bruker superimpositions i sitt improvisasjonsspill har musikalsk analyse vært en veldig behjelpelig og nyttig metode. Ved hjelp av transkripsjonene og analyser av transkripsjonene har jeg kunne få et dypere innsyn inn i hva som foregår harmonisk.

3.2 Alternative metoder

Her vil jeg legge frem metoder jeg valgte å ikke bruke i masteroppgaven og forklare hvorfor de ikke ble en del av den.

En metode jeg kunne brukt i denne forskningsoppgaven er aksjonsforskning.

"Ideen om at en problem best kan forstås ved å prøve å endre det, er opprinnelig grunnlaget for aksjonsforskning." (Dalland, 2012, s. 60)

Hvis man leser masteroppgaver fra musikkstudenter ved Universitetet i Agder er aksjonsforskning en utbredt metode. Det henger nok sammen med at metoden gir mulighet til å forske på seg selv og ens utøving. Først skal man avdekke et område man ønsker å forbedre, planlegge hvordan man kan oppnå forbedring, teste det ut for så å observere hva man har oppnådd. Så må man reflektere rundt om det har oppstått en forbedring for så å modifisere planen for å prøve de nye funnene videre. Aksjonsforskning som metode hadde passet denne oppgaven fordi den hadde latt meg forske på superimposition i mitt eget spill. Siden det jeg ønsker å oppnå med masteroppgaven er å få en større forståelse for hvordan konseptet blir brukt mener jeg musikalsk analyse passet bedre som metode. På denne måten kan jeg i ettertid begynne å implementere alle funnene i mitt eget spill. En eventuell leser kan også bruke funnene jeg gjorde i denne oppgaven i en aksjonsforskningsoppgave.

En annen metode som kunne blitt brukt i denne masteroppgaven er kvalitativ forskningsintervjue. Gjennom samtale med utøvere kunne jeg avdekket hvordan de tenkte i forhold til å bruke superimpositions i improvisasjon. Hvis jeg skulle gjennomført intervjuer måtte jeg ha valgt andre utøvere, enn hva jeg valgte når jeg utførte analysen, på grunn av at det ville vært vanskelig å komme i kontakt med de utvalgte. Det var en av grunnene til at jeg ikke valgte intervju som metode. I tillegg ville jeg ikke sittet igjen med alle de musikalske eksemplene som man gjør ved en musikalsk analyse. Jeg ville få en større forståelse for hvordan konseptet blir brukt og i ettertid kunne bruke resultatet i mitt eget spill i. Med analyse av transkripsjonene kan jeg også bevise alle superimpositions gjennom transkripsjons eksempler.

3.3 Kritikk til musikalsk analyse

Innenfor musikalsk analyse i jazzforskning er det veldig vanlig å se på enkeltutøveres improvisasjoner for å forstå hvordan de improviserer. Man ser ofte på hvordan de behandler motiver, hvilke skalaer de bruker over akkordrekkene, harmoniske løsninger, rytmikk osv. Tor Dybo er kritisk til denne forskningstradisjonen fordi:

” (...) det legges litt for mye vekt på satstekniske beskrivelser av en solists improvisasjonsrepertoar og for lite vekt på det som svært mange jazzmusikere trekker fram som essensen i improvisasjonspraksis, nemlig interaksjonsformer og kommunikasjonsprosesser. I det hele tatt vitner store deler av faglitteraturen om mangel på utvikling av analysespråk og til dels ureflektert bruk av hedvunnen

musikkvitenskapelig terminologi. Gjennom slike metodologiske vinklinger analyseres improvisasjon som en statistisk størrelse.” (Dybo, 2013, s. 32)

Tor Dybo mener det legges for stor vekt på hvordan utøvere improviserer i solistisk orientert jazzanalyse. Etter å ha studert i nesten 5 år ved Universitet i Agder har man blitt eksponert for transkripsjon og analyse som et verktøy for å få en bedre forståelse for hvordan våre idoler utøver. Gjennom denne metoden samler man seg en hel del verktøy for komme til et vist nivå innenfor improvisasjon, som man før denne prosessen ikke innehadde. På denne måten mener jeg at analyser av transkripsjon er en viktig del når man skal utvikle seg som improvisator. Man må herme før man kan skape noe eget. I denne oppgaven er jeg på utkikk etter disse satstekniske beskrivelsene, nærmere bestemt hvordan superimpositions blir brukt og derfor må jeg analysere og bruke musikkteorien for å beskrive hva som forekommer.

”What is really going on in the music? Our investigation of orality and literacy suggests that the attempt to answer this question by making a transcription may be doomed from the start. As an a temporal, graphic representation of a temporal phenomenon, a transcription cannot represent our hearing of the music as it unfolds in time”. (Winkler, 1997, s. 173)

Winkler spør om hva som faktisk forekommer i musikken. En transkripsjon kan ikke fremstille hvordan vi som publikum responderer til å høre noe for første gang. Første gangen jeg hørte noen bruke superimpositions hadde jeg ikke noe kjennskap til hva fenomenet dreide seg om. Det kunne oppfattes som om solisten spilte ”feil” toner fordi det låt dissonerende over resten av ensemblet. Gjennom økt nysgjerrighet og forståelse for fenomenet åpnet ørene seg opp og jeg opplevde ikke at det låt ”feil” etterhvert som jeg hadde ervervet meg kunnskap om temaet. Det er utrolig mange elementer man kan transkribere i musikk og det er utrolig mange elementer som er vanskelig å transkribere. Tor Dybo definerer musikkvitenskapelige parameter inn i intramusikalske parametere og ekstramusikalske parametere.

”Termen intramusikalske parametere refererer til størrelse som melodi, harmonikk, akkord, form, rytme, intervall etc., mens ekstramusikalske parametere blir brukt for å omtale fenomenologiske framstillinger av hendelser som omtales med termer som timing, driv, sving, intensitet, ’det tar av’, ’trøkk’ osv.” (Dybo, 2013, s. 29)

Timbre, sound og intonasjon er parameter som ofte blir oversett innenfor musikalsk analyse. Ved å eliminere disse mister man naturligvis mye informasjon i hva som foregår i musikken ettersom de betyr så mye for vår helhetlige oppfattelse av hva som forekommer. Det vestlige notasjonssystemet, som jeg bruker i transkripsjon og analysedelen, klarer ikke å vise alle disse parametere. Det er flere årsaker til at jeg valgt å ekskludere disse. Oppstandelsen til denne masteroppgaven var nysgjerrighet på hvordan et konsept, jeg ikke hadde noen forståelse for,

ble brukt i improvisasjon. For å finne svar på dette var transkripsjon av enkeltutøvere den beste måten å gjennomføre arbeidet på. Da falt mange parameter bort siden jeg hadde avgrenset oppgaven til kun ett konsept. Oppgavens omfang hadde ikke tillatt en større analysedel. Siden mitt hovedinstrument er gitar kunne jeg valgt å skrive gitartabulatur for å beskrive for leseren hvordan de ulike frasene ble spilt. Siden jeg har valgt å bruke flere instrumentgrupper i denne oppgaven så har jeg valgt å kun skrive i det vestlige notasjonssystemet. Transkripsjon gir et svar på hvilke noter som blir avspilt, men ikke et svar på fenomener som om det svinger, det tar av eller det ”trækker” etc.

Jeg vil påpeke at musikalsk analyse og hvordan jeg har valgt å gjennomføre forskningen min på, ikke kan dekke alle aspektene ved improvisasjonene jeg har valgt. Men metoden fungerer som et virkemiddel for å finne svar på et nøyaktig parameter. Jeg aktet aldri å prøve å beskrive opplevelsen jeg hadde når jeg først erfarte fenomenet superimpositions, men heller beskrive hva som forløp seg i musikken ved hjelp av musikkteoretiske beskrivelser.

4 ANALYSE

I dette kapitlet vil jeg presentere analysene av transkripsjonene som har vært en del av forskningen min. Jeg vil også skrive en kort biografi på alle utøverne jeg har valgt å analysere i forskningsprosessen. Gjennom analyse har jeg klart å identifisere alle superimpositions og likhetstrekk i improvisasjonene til utøverne jeg har valgt ut. Jeg vil demonstrere disse likheten ved hjelp av eksempler av transkripsjonsfigurene, og forklaring av disse figurene ved hjelp av musikkteori. Jeg vil også knytte funnene mine opp mot kategoriene jeg la frem i teori kapitlet.

4.1 Analyse av Pat Metheny – Two For The Road

Pat Metheny ble født inn i en musikalsk familie i Kansas City i 1954. Han begynte å spille trompet i en alder av 8 år, men endret til gitar i det han fylte 12 år. Hans enorme talent ble tidlig lagt merke til i hans karriere på grunn av hans store forståelse for rytmikk og harmonikk, som resulterte i at han fikk musisere med etablerte musikere som blant annet vibrafonist Gary Burton. Han har igjennom sin karriere spilt med ulike profiler som Steve Reich, Ornette Coleman, Herbie Hancock, Jim Hall, Milton Nascimento og David Bowie som beviser hans omfattende allsidighet som musiker.

I 1975 gav Metheny ut sitt første album som bandleder, det kritikerroste *Brigh Size Life*, sammen med bassist Jaco Pastorius og trommeslager Bob Moses. Metheny har gitt ut totalt 42 album som bandleder der *Still Life (Taking)*, *Letter From Home*, og *Secret Story* har solgt til gull¹², samtidig som han var vunnet 20 Grammy Awards¹³ i 12 forskjellige kategorier. Bandet *The Metheny Group* med pianist Lyle Mays, bassist Mark Egan og trommeslager Danny Gottlieb har vunnet syv Grammy Awards for syv album. Metheny's arbeid har resultert i et vidt spenn av komposisjoner for sologitar, mindre ensembler, elektriske og akustiske instrumenter og store orkester. Han har jobbet i alle sjangre fra moderne jazz, rock til klassisk musikk. Denne informasjonen om Pat Metheny er hentet fra <http://www.patmetheny.com/bio/>.

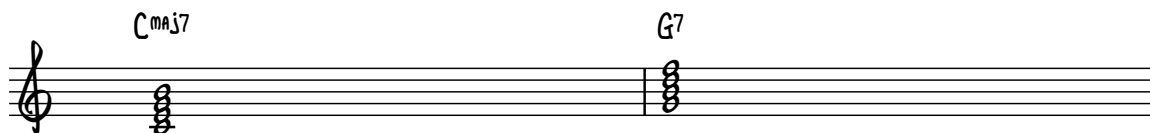
¹² Solgt til gull betyr at albumet har solgt 500 000 enheter. <https://www.riaa.com/gold-platinum/about-awards/> hentet 19.04, 2016.

¹³ En amerikansk pris som deles ut til store prestasjoner innenfor musikk. <https://www.grammy.org/grammy-foundation> hentet 9. februar 2016

Two For The Road

Komposisjonen Two For The Road er en del av albumet Beyond The Missouri Sky som er komponert av Pat Metheny og bassist Charlie Haden. Albumet ble innspilt og utgitt i 1996¹⁴. Årsaken til at jeg har valgt å bruke Pat Metheny som eksempel er fordi han er en av de største og mest innovative gitaristene vi har i verden i dag. Metheny's improvisatoriske ferdigheter strekker seg fra vakre melodier til virtuose komplekse linjer som jeg som musiker finner fascinerende. Jeg har valgt å analysere gitarsoloen fra outroen¹⁵ på denne komposisjonen fordi det er veldig tydelig at fenomenet superimpositions eksisterer i improvisasjonen til Pat Metheny.

Figur 5: Akkordskjemaet som Pat Metheny improviserer over på Two For The Road



Akkordprogresjonen på outroen består av Cmaj7 og G7, som begge befinner seg i C dur skalaen. Cmaj7 har funksjonen som tonika eller 1 akkorden og G7 fungerer som dominant eller 5 akkorden når det gjelder funksjonsanalyse. Over Cmaj7 får man da ionisk eller ren dur skala, mens over G7 får man miksolydisk skala. I og med at outroen kun består av to akkorder gir det Pat Metheny stor frihet til å utbrodere tonaliteten til de respektive akkordene ved hjelp av superimpositions. På innspillingen er det kun bass og en gitar som akkompagnerer improvisasjonen til Pat Metheny. Begge elementene er veldig statiske og holder seg til akkordene i besifringen med minimale utsving, slik at når Metheny først benytter seg av superimpositions er det veldig tydelig.

Diatoniske superimpositions

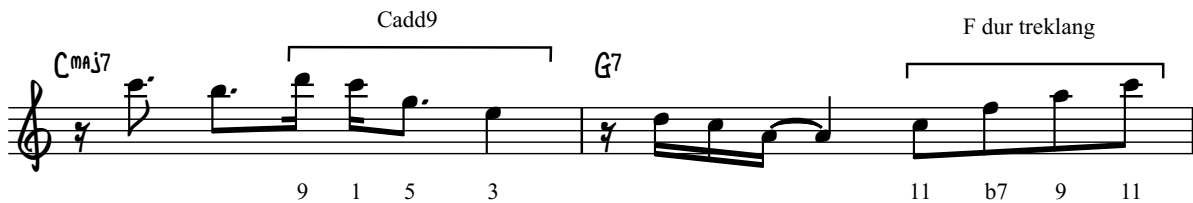
Den første kategorien jeg vil trekke frem er superimpositions der Metheny bruker akkorder som tilhører tonaliteten han spiller over. Gjennom denne kategorien vil man ikke oppnå

¹⁴ <http://www.allmusic.com/album/beyond-the-missouri-sky-short-stories-mw000089110>. Hentet 21.03.2016

¹⁵ Outro betegnes som slutten av en komposisjon.

mange dissonerende toner i forhold til akkorden i besifringen fordi den stammer fra samme skala, men man vil kunne utbrodere tonaliteten med metningstoner.

Figur 6: Takt 1 og 2 av Pat Metheny's improvisasjon på Two For The Road



Figur 6

Metheny begynner improvisasjonen med en brytning av en C dur treklang nedgående og lander på tonen E på det siste slaget i takt 1. Hvis man inkluderer tonen D før slag 3 får man en Cadd9 tonalitet. I denne takten spiller han på akkorden i besifringen, men utbroderer den med hjelp av tonen D som blir 9'eren i skalaen. I takt 2 på slag 3 over G7 bryter han en F dur treklang oppadgående fra tonen C. Her krydrer han akkorden G7 som står i besifringen med metningstonene 9 og 11. Ved å superimposere treklangen en tone ned fra grunntonen, i dette eksempelet F dur over G7, får man en 7sus4 klang som er en veldig vanlig superimposition å bruke når man skal improvisere over en dominant akkord. Denne type klang skaper ikke noen spesiell dissonans, men indikerer svært sterkt at man går tilbake til tonika akkorden i neste takt.

Figur 7: Takt 3 av Pat Metheny's improvisasjon på Two For The Road

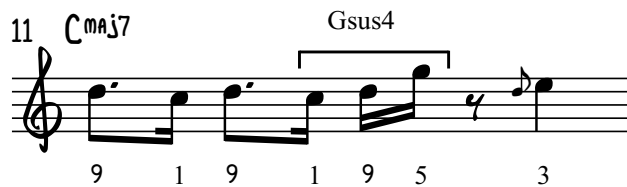


Figur 7

I takt 3 bryter Metheny en Em treklang nedgående fra tonen H til E før han lander på tonen G. En veldig vanlig superimposition der man bryter en moll treklang fra dur tersen til en dur

akkord for å skape en Maj7 tonalitet. En Em treklang ligger allerede i Cmaj7 akkordens struktur.

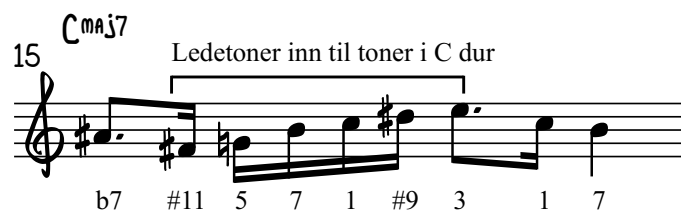
Figur 8: Takt 11 av Pat Metheny's improvisasjon på Two For The Road



Figur 8

I takt 11 bryter Metheny en Gsus4 før han lander på tonen E. Denne superimposition gir i likhet med eksempelet i figur 6 også tonen D. Man begynner å se at Metheny velger superimpositions som gir en tydelig Cmaj9 eller Cadd9 tonalitet over tonika akkorden.

Figur 9: Takt 15 av Pat Metheny's improvisasjon på Two For The Road



Figur 9

I takt 15 ser man at Metheny starter på en A# som blir b7 over en Cmaj7 akkord. Denne b7 mot Cmaj7 sin 7 skaper en liten sekund avstand som vil være svært dissonerende. Etter tonen A# spiller han en frase der han starter på ledetoner til toner som eksisterer i C dur skalaen, før han slutter takten med kun toner fra C dur skalaen. Hvis man separerer annenhver tone fra tonen F# så vil man oppdage at F#, H og D# utgjør en H dur treklang, mens G, C og E utgjør en C dur treklang. På denne måten bruker Metheny 2 treklanger fra to forskjellige tonearter som ligger en liten sekund fra hverandre, samtidig for å oppnå ledetoner inn til tonene i C dur treklangen. Frasen er ikke så veldig dissonerende selv om det er et halvt trinn mellom toneartene fordi alle tonene fra H dur treklangen er ledetoner til tonene i C dur treklangen. Siden resultatet av denne takten ikke oppfattes som dissonerende har jeg valgt å sette den inn i kategorien diatoniske superimpositions.

Figur 10: Takt 21 og 22 av Pat Metheny's improvisasjon på Two For The Road

Figur 10

I takt 21 bryter Metheny en Em7 fireklang veldig oppbrutt gjennom hele takten. Også her velger Metheny å bruke Em over Cmaj7 akkorden, som jeg påpekte tidligere er en veldig vanlig superimposition å bruke over dur akkorder for å skape en Maj7 tonalitet. Ved å legge til det 7. trinnet, D, i Em7 får man 9'eren over Cmaj7. Man begynner å se at Metheny ofte bruker superimpositions som gir en tydelig 9'er over tonika akkorden. I slutten av takt 21 spiller Metheny en G# men det er for å markere b9 i G7 i neste takt. I takt 22 bryter Metheny en C dur treklang over G7. Ved å bryte en treklang fra det 4. trinnet til en dominant akkord oppnår man en 13sus4 klang som inneholder metningstonene 13 og 11. Denne typen klang leder veldig til tonika C som kommer i neste takt.

Scale quality substitution¹⁶

Figur 11: Takt 4 av Pat Metheny's improvisasjon over Two For The Road

Figur 11

I takt 4 spiller Metheny en frase med toner bestående fra F melodisk moll skalaen. Hvis man tar en nærmere titt på F melodisk moll ser man at på 2. trinn i denne skalaen så eksisterer modusen G dorisk b9. Denne skalaen tilhører en Gsus13b9 akkord som gjør at den kan brukes som en dominant akkord. Ved å bruke denne skalaen over en dominant 7 akkord får man i stigende rekkefølge 1, #9, 5, b7, b9, 11 og 13. Liebman sier at man kan velge å bruke en

¹⁶ Jeg bruker de engelske begrepene om superimpositions kategoriene fra kapittel 2.1 herfra ut i analysen.

annen skala hvis man fortsatt beholder grunntonen til akkorden i besifringen, dette kalles for "scale quality substitution". Det mest naturlige og minst dissonerende skala-valget over en G7 ville vært G miksolydisk, men her velger Pat Metheny å bruke G dorisk b9. I motsetning til for eksempel G alterert eller G halv hel skala har G dorisk b9 flere fellestener med G miksolydisk (1, 5, b7, 11 og 13) slik at selv om man oppnår en del dissonans ved å bruke denne skalaen, vil den fortsatt ha mange fellestener med tonika akkorden. Det er veldig vanlig å benytte seg av andre dominantskalaer når man improviserer for å oppnå mer dissonans eller tension toner. Kunnskapen om forskjellige dominantskalaer gjør at man har flere toner å velge mellom når man skal improvisere over dominantakkorder, slik at man vil få en større frihet når man improviserer.

Figur 12: Takt 8 av Pat Metheny's improvisasjon over Two For The Road

8 G7 F melodisk moll

13 5 11 #9 b9 b9 1 b7 13 #5 5 #9

Figur 12

Her i takt 8 bruker han den samme superimposition som i takt 4. Metheny velger å bruke toner fra F melodisk moll skalaen eller G dorisk b9 skalaen. Forskjellen ligger i at han bruker kromatikk fra tonen F før slag 4 ned til D. Her ser man veldig tydelig at de første tre tonene i frasen stammer fra C dur skalaen. Denne måten å bruke superimpositions på omtaler Liebman som "scale quality substitution" der man velger å bruke en annen skala, men man beholder samme grunntone.

Figur 13: Takt 10 av Pat Metheny's improvisasjon over Two For The Road

10 G7 F melodisk moll

b7 1 b9 11 #9 1 #9 11

Figur 13

I takt 10 bruker Metheny nok en gang F melodisk moll eller G dorisk b9 for å alterere dominanten.

Figur 14: Takt 23 av Pat Metheny's improvisasjon over Two For The Road

over G7. Denne superimposition har også et høyt 7. trinn mot dominantens lave 7. trinn. Liebman kaller denne måten å bruk superimposition på for ”pitches in the mode as a source of contrasting key centers”. Metheny har valgt tonen H fra G miksolydisk skala for å spille en annen type skala-kvalitet. H dur over G7 gir kun 2 felles toner, men han løser opp frasen i takten ved å gå tilbake til G miksolydisk skala.

Pitches not in the reference mode as source

Figur 16: takt 18 av Pat Metheny’s improvisasjon på Two For The Road

The figure shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with various notes and accidentals. Above the staff, there are two brackets indicating different tonal contexts: 'G7' covers the first few notes, 'C# miksolydisk' covers the next few, and 'D# dorisk' covers the final few. Below the staff, a sequence of scale degrees is listed: b5, #5, b7, 7, b9, #9, 3, 11, 3, #9, 7, #5, b5, #9.

Figur 16

Hvis man inkluderer den siste tonen i takt 17, C#, så ser man en veldig tydelig C# miksolydisk tonalitet frem til slag 3 i takt 18. Da har Metheny valgt å bruke samme skala kvalitet som man ville valgt over en G7, men spiller skalaen fra tritonus tonen C#. Man får da intervallene b9, #9, 3, b5, #5, b7 og 7. Ved å superimposere miksolydisk fra tritonus tonen vil man få både lavt og høyt 7. trinn, noe som stammer fra bebopskalaen¹⁷. Liebman kaller dette for ”pitches not in the reference mode as source” noe som innebærer at man *kan* velge å bruke samme skala kvalitet fra en av de 5 tonene som ikke eksisterer i den gitte akkord. Metheny har valgt å bruke samme type skala, miksolydisk, men starter skalaen fra tonen C# som ikke eksisterer i G miksolydisk. Fra slag 3 superimposerer Metheny D# dorisk med kromatikk mellom C og A#. Denne superimposition skaper alterasjonene b9, #9, 11, b5, #5, b7 og 7. C# miksolydisk og D# dorisk har 6 fellestoner over G7, men stammer fra forskjellig skala. D# dorisk over G7 gir også både lavt og høyt 7. trinn. I takt 18 benytter Metheny seg av kategorien ”pithes no in the reference mode as source” men bruker 2 forskjellige skalaer fra 2 forskjellige toner.

¹⁷ Bebopskalaen kan ses på som en miksolydisk skala der man legger til et høyt 7 trinn. Hvis man tar C som utgangspunkt får man: C, D, E, F, G, A, Bb og H.

Blanding av kategoriene ”pitches in the mode as a source of contrasting key centers” og ”pitches not in the reference mode as source”.

Figur 17: Takt 6 av Pat Metheny’s improvisasjon på Two For The Road



Figur 17

I takt 6 på de 2 første slagene superimposerer Metheny H miksolydisk b6 over G7. H miksolydisk b6 stammer fra E melodisk moll skalaen og er dermed det 5. trinnet i skalaen. Ved å superimposere H miksolydisk b6 får han høyt 7. trinn i stedet for lavt 7. trinn, som man oftest forbinder dominant akkorder med. Siden han velger å superimposere miksolydisk b6 fra dur tersen til G7 gir det fortsatt 5 fellestoner med G miksolydisk, men han får alterasjonene b5 og #5. Denne superimposition plasseres inn i kategorien ”pitches in the mode as a source of contrasting key centers” på grunn av at den bygger en ny skala fra tonen H som eksisterer i G miksolydisk. På slag 3 i takt 6 superimposerer Metheny A# heltone skala som inneholder kun 6 toner over G7. Også denne superimposition inneholder høyt 7. trinn over dominant akkorden. Siden han velger å starte skalaen fra moll tersen til G7 får han også b9 og #9 alterasjonene. Denne superimposition kategoriseres under ”pitches not in the reference mode as source” fordi Metheny starter på tonen A# som ikke eksisterer i G miksolydisk og han velger å bruke en annen skala kvalitet. I takt 6 bruker Metheny da 2 forskjellige kategorier som bygger på samme prinsipp men skaper ulik mengde dissonans.

Figur 18: Takt 13 av Pat Metheny’s improvisasjon over Two For The Road



Figur 18

I takt 13 superimponerer Metheny D# miksolydisk b6 som stammer fra G# melodisk moll over de 2 første slagene. C dur og D# miksolydisk b6 har kun 3 fellestoner, F, A og H så denne superimposition skaper mye dissonans. Han erstatter durskalaen med miksolydisk b6 og velger å starte skalaen fra en tone som ikke tilhører C durskalaen så denne superimposition stammer fra kategorien ”pitches not in the reference mode as source”. Han løser opp dissonansen med å gå til C dur skalaen på slag 3 slik at man får en forbindelse til akkorden i besifringen. På slag 4 superimponerer han D alterert over Cmaj7, som igjen skaper mye dissonans. Den alterert skalaen blir ofte brukt som en dominantskala når man skal tilbake til tonika. I dette eksempelet skal man til G7 i neste takt slik at han bruker D alterert som en superimposition, for å signalisere at han skal til G7 i neste takt. D alterert over C dur kategoriseres inn i ”pitches in the mode as a source of contrasting key centers” fordi den starter på det 2. trinnet i C dur skalaen.

Figur 19: Takt 20 av Pat Metheny's improvisasjon på Two For The Road

The musical notation shows a melodic line in treble clef for measure 20. It is divided into four sections by brackets:

- D# dur:** Notes G#4, A4, B4, C5. Fingerings: #9, 1, b7, #5.
- Amaj7 brytning:** Notes A4, B4, C5, D5. Fingerings: 13, b5, 9, b9.
- C moll:** Notes C4, D4, E4, F4. Fingerings: 1, 11, #5, 11.
- G halv hel:** Notes G4, A4, B4, C5. Fingerings: 5, 3, #9, b9.

Figur 19

I takt 20 superimponerer Metheny 3 forskjellige tonaliteter over G7 akkorden. På det 1. slaget spiller han D# dur som man blant annet finner i G alterert skala, slik at han oppnår en alterert tonalitet på det første slaget. På slag 2 bryter han en Amaj7 fireklang nedgående fra tonen E. Amaj7 over G gir en lydsk tonalitet med innslag av b9. På slag 3 bryter han en Cm treklang som er samme tonalitet som D# dur på det 1. slaget, men denne gir heller en G spansk frygisk tonalitet da den starter på det fjerde trinnet til G7. Man kan også se på D# dur tonaliteten på slag en som en G dominant som ikke løses opp før tredjeslaget, Cm. Liebman kaller dette for ”cadences” der dominant akkorden går til en urelatert tonalitet før den løses opp til 1 akkorden. På det siste slaget spiller Metheny en frase fra G halv hel skala som leder videre til C dur i neste takt.

Figur 20: Takt 24 av Pat Metheny's improvisasjon på Two For The Road

G7

F#mmaj9 brytning Amaj7#5

b9 b7 b5 9 7 b9 13 b7 1 9 b5

Figur 20

I takt 24 superimoserer han fireklanger fra samme skala over dominanten G7. F#mmaj9 eller F# melodisk moll og Amaj7#5 eller A lydsk #5 stammer begge fra F# melodisk moll skalaen, men de gir allikevel forskjellig grad av dissonans. Dette stammer av at F#mmaj9 starter på det høye syvende trinnet til G7. På den andre brytningen, Amaj7#5, bygger han fra det andre trinnet i skalaen, A, i G7. Man hører også at det improviseres en tydelig akkord progresjon i takt 24. F#mmaj9 gir høyt syvende trinn mens Amaj7#5 gir lavt syvende trinn.

Figur 21: Takt 25 av Pat Metheny's improvisasjon på Two For The Road

Cmaj7 C# dur Emaj7#5 E dur

25

1 #9 b9 b9 1 b7 #5 3 #9 1 7 13 #5 #11

Figur 21

I takt 25 superimoserer han i løpet av de to første slagene C# dur tonalitet over C dur. Denne superimposition skaper naturligvis mye dissonans fordi det er et halvt trinn mellom skalaene og de har kun 2 fellestoner, C og F. Derfor passer superimposition på de 2 første slagene inn i kategorien "pitches not in the reference mode as source" der man tar utgangspunkt i en av de fem tonene som ikke eksisterer i skalaen, for å spille samme skala fra den tonen. På slag 3 spiller han en frase fra E lydsk #5 som passer inn i kategorien "pitches in the mode as a source of contrasting key centers" fordi han velger å forandre skalaens kvalitet, men bruker en tone fra C dur skalaen for å starte den nye skalaen fra. På det siste slaget bruker han fortsatt den samme tonen som på den forrige superimposition, men velger å bruke ren dur skala i

stedet for lydsk #5. På denne måten superimoserer han 3 forskjellige tonaliteter over C dur akkorden.

Cadences

Figur 22: Takt 14 av Pat Metheny's improvisasjon over Two For The Road

Figur 22

I takt 14 spiller Metheny først små terser kromatisk nedgående inn til slag 2. Fra slag 2 bryter han en G# dur treklang nedgående fra tonen D# ned til G# før han kromatisk går ned til F#. Denne G# dur treklengen finner man i en D7b5b9 akkord slik at linjen som starter på slag 3, i D alterert skala, er innenfor den samme skalaen som G# dur treklengen. D alterert leder til G, men Metheny bruker den for å dominantisere inn til den akkorden han faktisk improviserer over. Liebman beskriver dette som "cadences" der 5 akkorden går til en annen akkord en tonika. I dette tilfellet leder superimposition som er en dominant tonalitet til besifringens 5 akkord slik at man får ikke en følelse av at det skal komme en tonika, i dette tilfellet en C etterpå.

4.2 Oppsummering av Pat Metheny's bruk av superimpositions på Two For The Road

Pat Metheny bruker konseptet superimpositions bredt i sin improvisasjon over outroen på Two For The Road. I begynnelsen bruker han mange forskjellige superimpositions for å krydre tonika akkorden, Cmaj7, med tonen D for å skape en Cmaj9 tonalitet. For å skape dette bruker han G dur treklanger og Em7 fireklanger, som innebærer at han bruker akkorder som allerede ligger i tonaliteten det spilles over. Over dominant akkorden ser man ofte bruk av skalaen F melodisk moll. På det andre trinnet i F melodisk moll finner vi modusen G dorisk b9. Denne skalaen over G7 gir en del dissonans, men den inneholder også mange fellestoner med G miksolydisk eller C ionisk slik at den oppfattes ikke som så dissonerende som flere

andre valg man har over en dominant akkord. På denne måten velger Metheny å bruke en annen dominantskala i stedet for miksolydisk som er den mest vanlige og minst dissonerende skalaen. Denne metoden går inn under kategorien som Liebman kaller ”scale quality substitution” som gir en improvisator enormt mange skala typer å velge mellom når man først skal improvisere over en dominant akkord. Man vil over en dominant akkord få et stort utvalg klanglige muligheter siden det eksisterer relativt mange dominantskaler å velge fra.

Videre bruker Metheny ofte superimpositions som gir høyt 7. trinn over dominanten der vi vanligvis er vant til å høre det lave 7. trinnet. Han superimponerer for eksempel C# miksolydisk og D# dorisk i samme takt over G7, der begge gir høyt 7. trinn. Han superimponerer H miksolydisk b6 og A# heltone skala over G7, der begge gir høyt 7. trinn. Han superimponerer også H dur skalaen over G7 som gir høyt syvende trinn. I takt 24 bryter han både F#mmaj9 og Amaj7#5 som begge stammer fra samme skala, men F#mmaj9 gir høyt syvende trinn og Amaj7#5 gir lavt syvende trinn over G7.

Videre varierer han mye hvor han velger å bygge superimpositions fra. Eksemplene viser både at han velger å starte fra toner som eksisterer i den tonaliteten han improviserer over, men også at han velger å starte fra toner som ikke eksisterer i den gitte skala. Graden av dissonans varierer i samråd med hvilke skalaer han velger å bruke når han først skal superimponere. Metheny varierer også i hvilke skalaer han velger å bruke når han skal superimponere, men varianter av miksolydisk er hyppig brukt. Så man ser et stort spenn i hvordan Metheny bruker superimpositions i denne improvisasjonen over Two For The Road. Han kombinerer bruken for å både skape klanger og melodier som er diatonisk og klanger som oppfattes svært dissonerende over et så statisk og måteholden akkordskjema.

4.3 Analyse av Jan Garbareks improvisasjon på Sanctus

Den norske saksofonisten Jan Garbarek ble født i Mysen i 1947. Han bestemte seg for å bli saksofonist etter å hørt John Coltrane på radioen og meldte seg på norgesmesterskap for jazzamatører i 1962 i en alder av 15 år og vant. Garbarek startet høsten 1967 opp en jazz trio med Arild Andersen og Jon Christensen, og sammen med disse to musikerne laget han ferdig sin første EP, Til Vigdis, som ble belønnet med den høyeste prisen det Norske Jazzforbundet

kunne gi. Senere ble denne trioen utvidet til en kvartett med gitaristen Terje Rypdal som sammen spilte inn Afric Pepperbird som ble gitt ut på det tyske plateselskapet ECM. Dette ble starten på det langvarige samarbeidet mellom Jan Garbarek og ECM. På 70-tallet ble kvartetten utvidet til en kvintett med den svenske pianisten Bobo Stenson.

Stilen til Garbarek omtales som nordisk jazz med impulser fra folkemusikken der han er en mester i å fargelegge og i å melodiføre improvisasjonene. Garbareks unike spillemåte har resultert i at han har samarbeidet med musikere som Keith Jarrett, Ralph Towner, John Taylor, Bill Connors, Charlie Haden, Bill Frisell, Manu Katche og mange fler. Han har mottatt priser som blant annet Oslo bys kunstnerpris, Gammelenprisen, Lindemansprisen, Paul Robesonprisen og var den første som ble utnevnt ridder av 1.klasse av St. Olavs Orden. Denne informasjonen om Jan Garbarek er hentet fra https://nbl.snl.no/Jan_Garbarek.

The Hillard Ensemble gikk inn i et samarbeid med saksofonist Jan Garbarek og gav ut albumet Officium i 1993. De er et vokalensemble bestående av 4 mannlige sangere som har fokusert på å fremføre musikk fra middelalderen og renessansen, men også samtidsmusikk¹⁸. Jeg har valgt å transkribere improvisasjon som Jan Garbarek gjør i løpet av Sanctus som er spor nr.3 på albumet for å gjøre en analyse angående bruken av superimpositions. Vokalensemblet synger kadenser der de markerer slutten på hver kadens ved å synge en veldig tett Fm9 akkord. Jeg har valgt å trekke frem disse taktene fordi det er veldig tydelig at Garbarek bruker superimpositions. Det naturlige skala-valget over Fm9 vil være F moll skala eller F dorisk. Jeg vil også skrive ned i hvilken tid i forhold til CD-sporet de ulike utdragene finner sted slik at det blir lettere å orientere seg for leseren. Jeg har valgt å skrive de til venstre for notesystemet. På grunn av dette stemmer ikke taktene med taktene på cd innspillingen. Jeg vil også nevne at det var vanskelig å skrive ned frasene til Garbarek riktig fordi han operer med relativt fri timing når han fraserer i denne improvisasjonen.

¹⁸ <https://www.ecmrecords.com/artists/1435046142/the-hilliard-ensemble> hentet 22.03.2016

Diatoniske superimposisjoner

Figur 23: Takt 3 og 4 av Jan Garbareks improvisasjon på Sanctus.

The musical notation for Figure 23 is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It shows a melodic line starting at 1:20. The notes are: F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). Above the staff, a bracket spans from the first measure to the eighth measure, labeled 'Fm9' above the first measure and 'EbMAJ7' above the fifth measure. Below the staff, chord symbols are placed under each note: b7, 13, b7, 9, 11, 11, 9, 13. A triplet of three eighth notes (Bb4, C5, Bb4) is marked with a '3' above it in the fifth measure.

Figur 23

1 minutt og 20 sekunder ut i sporet superimposerer Garbarek Ebmaj7 over Fm7. Ved å bryte en maj7 fireklang fra en moll akkords 7. trinn får man alle metningstonene til en moll 13 akkord. Så i dette eksempelet spiller han på alle metningstonene til en Fm13 akkord ved å superimposere Ebmaj7 over Fm9. Han holder seg derfor innenfor en F dorisk tonalitet i det første eksempelet.

Scale quality substitution

Figur 24: Takt 1 og 2 av Jan Garbareks improvisasjon på Sanctus.

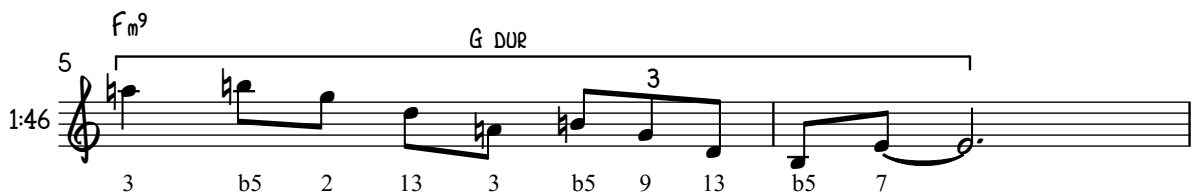
The musical notation for Figure 24 is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It starts at 1:00. The notes are: F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). Above the staff, a bracket spans from the first measure to the eighth measure, labeled 'Fm9' above the first measure and 'F MELODISK MOLL' above the fifth measure. Below the staff, chord symbols are placed under each note: b3, 9, 7, b3, 9, 7, 9.

Figur 24

Her, 1 minutt ut i sporet, velger Garbarek å forandre tonaliteten ved å hinte til et høyt 7. trinn. Ved å superimposere F melodisk moll får han det høye 7. trinnet og Liebman kaller denne for "scale quality substitution". Garbarek beholder samme grunntone, men forandrer skala valget til melodisk moll. Siden vokal ensemblet fortsatt synger en tydelig Fm9 akkord får man både høyt og lavt 7. trinn.

Pitches in the mode as a source of contrasting key centers

Figur 25: Takt 5 og 6 av Jan Garbareks improvisasjon på Sanctus



Figur 25

1 minutt og 46 sekunder ut i sporet superimoserer Garbarek G dur skalaen over Fm9. Siden han velger å starte fra G, som er det 2. trinnet i Fm, passer denne superimposition kategorien ”pitches in the mode as a source of contrasting key centers”. G dur skala og Fm skala har kun 2 felles toner, G og C så derfor oppleves denne superimposition veldig dissonerende. Her er det også veldig tydelig at det er 2 tonearter som blir avspilt samtidig, da vokal ensemblet har en veldig tydelig Fm9 akkord mens Garbarek spiller en veldig tydelig frase i G dur skalaen.

Figur 26: Takt 13, 14 og 15 av Jan Garbareks improvisasjon på Sanctus.



Figur 26

I denne kadensen som starter 3 minutt og 14 sekunder ut i sporet bruker han tre forskjellige tonaliteter over Fm9. Alle skalaene er bygd fra toner i F dorisk skala så derfor plasseres dette eksempelet i denne kategorien. Cm skalaen starter fra det 5. trinnet i F dorisk og gir blant annet det rene 6. trinnet som gir den doriske tonaliteten over Fm9. Han lander C moll skalaen på tonen Ab, som er moll tersen til Fm. Så bryter han en Eb dur med tillagt #11. #11 i Eb er tonen A som er dur tersen til Fm. Fra den samme tonen, A, bryter han en D dur med tillagt #11. Dissonansen i denne superimposition er Gb som gir b9 mot Fm. Her viser kategorien ”pitches in the mode as a source of contrasting key centers” at graden av dissonans varierer i stor grad fra hvilken tone og hvilken skala man velger å superimposere fra. Cm skalaen gir metningstonene 11 og 13, med inneholder allikevel b3 mens Ebadd#11 gir dur tersen og Dadd#11 gir b9 over Fm9. Allikevel er det interessant å se at selv om han velger å bruke to

48

dur add#11 brytninger som ligger en halvtone fra hverandre inneholder de fortsatt mange toner fra skalaen de superimoserer over.

Figur 27: Takt 17 og 18 av Jan Garbareks improvisasjon over Sanctus.

Figure 27 shows two measures of music. Measure 17 starts with a treble clef and a 3:36 time signature. It features a chord of Fm9 and a melodic line labeled 'D HELTONE SKALA'. The notes are F, G, A, Bb, C, D, with fingerings 13, 13, 7, b9, b3. Measure 18 continues with a chord of EbMAJ7ADD11 and a melodic line. The notes are G, Ab, Bb, C, D, Eb, with fingerings 9, b7, 13, 11, b3, b7.

Figur 27

I figur 27 superimoserer Garbarek to forskjellige tonaliteter over Fm9. Begge superimpositions starter fra toner tilhørende F dorisk skala, D som er det rene 6. trinnet og Eb som er det lave 7. trinnet. D heltone skala over Fm9 henter til en dorisk tonalitet på grunn av tonen D som er det 6. trinnet, men også en svært dissonerende b9. Ved å superimposere Ebmaj7add11 over Fm9 oppnår man kun toner som allerede eksisterer i F dorisk skalaen. Garbarek velger å bryte Ebmaj7add11 nedover fra tonen G til Eb. Ebmaj7add11 kunne derfor blitt plassert i kategorien diatoniske superimpositions, men jeg velger å vise den her for å vise kadensen i sin helhet. Ebmaj7add11 gir en tydelig dorisk tonalitet over Fm9.

Pitches not in the reference mode as source

Figur 28: Takt 7 og 8 av Jan Garbareks improvisasjon over Sanctus.

Figure 28 shows two measures of music. Measure 7 starts with a treble clef and a 2:06 time signature. It features a chord of Fm9 and a melodic line labeled 'E DUR ADD#9'. The notes are F, G, A, Bb, C, D, with fingerings 11, b3, 9, 7, b5, b3, 9, 7. Measure 8 continues with a chord of E DUR ADD#9 and a melodic line. The notes are D, Eb, with fingerings b5, 3.

Figur 28

I figur 28 superimoserer Garbarek E dur add#9 over Fm9. E dur add#9 er en veldig dissonerende tonalitet i utgangspunktet da den inneholder både stor og liten ters, og når man avspiller den samtidig med en Fm9 får man i denne frasen høyt 7. trinn og b5. E dur add#11 stammer fra den symmetriske dimskalaen slik at den kan gjentas i små terser. I denne kadensen er det veldig tydelig at det avspilles 2 forskjellige tonaliteter samtidig.

Blanding av kategorier

Figur 31: Takt 9 og 10 av Jan Garbareks improvisasjon over Sanctus.

9
2:48
Fm⁹ EbMAJ7#5 H DORISK
11 13 b5 9 b7 b9 13 b5 b13 3 b9 b3 7 b13

Figur 31

I dette eksempelet blander han mellom å bruke kategorien ”pitches in the mode as a source of contrasting key centers” og ”pitches not in the reference mode as source”. I den første takten bryter han en Ebmaj7#5 nedgående fra tonen D. Eb er det lave 7. trinnet i Fm og denne superimposition gir kun dissonansen b5 med tonen H. Fra det andre slaget i takt 2 og ut denne kadensen spiller han toner fra H dorisk over Fm9. I denne frasen får han dissonansene b9, b5, b13, dur ters, det høye 7. Trinnet over Fm. H dorisk over Fm9 gir også både moll og dur ters. Han lander også denne kadensen på en Db som gjør at hele frasen i H dorisk oppfattes veldig dissonerende over akkorden Fm9.

4.4 Oppsummering av Jan Garbarek’s bruk av superimpositions på Sanctus

Bruken av superimpositions er veldig tydelig i Jan Garbarek’s improvisasjon over slutten av kadensene på Sanctus. Bruken av diatoniske superimpositions forekommer kun ved noen varianter av en Ebmaj7add#11 og ved bruk av Cm skalaen. Begge disse ligger veldig tett opp mot en Fm9 akkord slik at disse oppfattes veldig diatoniske. Han forandrer skala-kvaliteten fra grunntonen kun 1 gang, nettopp når han skifter fra Fm til F melodisk moll. Derifra bruker han superimpositions som alle kan kategoriseres inn i enten ”pitches in the mode as a source of contrasting key centers” og ”pitches not in the reference mode as source”. Han tar enten utgangspunkt i en tone som eksisterer i Fm eller velger en av de 5 som ikke gjør det for å bruke et stort utvalgt skalaer videre. Man ser fire tilfeller av å superimposere Eb tonalitet over Fm9, gjerne med bruk av maj7 eller #11 eller add4. Ebmaj7 gir b7, 9 og 11 og 13 over Fm, så man opplever ikke at superimposition låter spesielt dissonerende. Det er først når man bruker add#11 og får tonen A som blir dur tersen til F, at man opplever det som to tonearter avspilt

samtidig. I noen av eksemplene blander Garbarek også mellom å velge å bygge en ny skala fra enten en tone i den gitte skala eller en annen.

Videre bruker Garbarek flere superimpositions som gir trinnet høye 7. trinnet over akkordens lave 7. trinn. Eksemplene viser til G dur skalaen, E dur add#9, H dorisk, D heltone, A halv hel og Em pentaton. Alle disse gir høyt 7. trinn over Fm, noe som oppfattes dissonerende.

I og med at vokalensemblen legger en veldig tydelig Fm9 akkord i slutten av hver kadens, er det veldig lett å høre alle superimpositions tydelig. Garbarek spiller også alle de superimposerte skalaene veldig tydelig så man hører ofte at det er 2 tonearter avspilt samtidig, noe som er veldig spennende. Det er også veldig lite kromatikk i frasene slik at det er veldig lettfattelig å høre skalaene for seg selv over Fm9 klangen vokalensemblen legger.

4.5 Analyse av Michael Breckers improvisasjon på Cajun

Michael Brecker ble født inn i en musikalsk familie i 1949. Han byttet mellom klarinett og alt saksofon, før han endte på tenor saksofon. Han flyttet til New York sammen med sin bror Randy Brecker som spiller trompet, der han startet fusion bandet Dreams i 1970. Etterhvert ble også gruppa Brecker Brothers dannet, før Steps Ahead med Mike Mainieri, Eddie Gomez og Steve Gadd ble dannet. Michael Brecker har fremført med artister som blant annet Chet Baker, George Benson, Dave Brubeck, Chich Corea, Herbie Hancock, Joni Mitchell, Jaco Pastorius, Frank Sinatra, Bruce Springsteen og Frank Zappa.

Michael Brecker har vunnet blant annet 8 Grammy Awards, Best Jazz Instrumental Performance og Best Jazz Instrumental Solo. Han er et stort forbilde innenfor moderne musikk og er en av de mest studerte musikerne på grunn av hans stilistiske og harmoniske nyteknikker. Denne informasjonen om Michael Brecker er hentet fra <http://www.michaelbrecker.com/oldWebsite/bio.htm>.

Jeg har valgt å bruke Michael Brecker som en del av forskningsarbeidet fordi jeg ikke har funnet noe forskning om hans bruk av superimpositions. Man finner derimot flere transkripsjonsbøker og studier av hans utøving, som et følge av hans virtuose og melodiose improvisasjoner.

Komposisjonen Cajun er en del av albumet Magnetic som ble utgitt av fusion-bandet Steps Ahead i 1986¹⁹. På dette sporet er det Victor Bailey på bass, Peter Erskine på trommer, Chuck Loeb på gitar, Mike Mainieri på vibrafon og Michael Brecker på tenorsaksofon og som komponist²⁰. Skjemaet Brecker improviserer består av tre deler der den første delen består av en Gm7 – F/A – Bbmaj7 – Csus4 akkordprogresjon. Skalaene som representerer disse akkordene blir da G dorisk – F ionisk – Bb lydisk – C miksolydisk. Den andre delen består av kun akkorden F, som er tonika akkorden. Dermed vil det vanlige skala valget være F ionisk eller F dur skalaen. Den tredje og siste delen som Brecker improviserer over er en Dm akkord. Dm i F dur skalaen ligger på 6. trinn så derfor vil det naturlige skala valget være D eolisk eller D ren moll skalaen. Jeg legger ved akkordskjemaets form på neste side for å vise hvordan de ulike delene kommer etter hverandre. Brecker improviserer to runder på skjemaets form før de går tilbake til en unison melodi. Det var svært krevende å transkribere Brecker sin improvisasjon på grunn av hans enorme rapiditet og tekniske overlegenhet. Tidvis spiller han 32 dels noter i 140 slag i minuttet, noe som gjorde at det var vanskelig å oppfatte alle tonene som ble avspilt.

¹⁹ <http://www.allmusic.com/album/magnetic-mw000192521> Hentet 25.03.2016

²⁰ <https://www.discogs.com/Steps-Ahead-Magnetic/release/1928663> Hentet 25.03.2016

Figur 32: Akkordskemaet på Cajun

CAJUN

♩ = 140

MICHAEL BRECKER

The musical score for 'CAJUN' is written in 4/4 time with a tempo of 140 beats per minute. It consists of eight staves of music, each containing four measures. The chords are as follows:

- Staff 1 (Measures 1-4): Gm7, F/A, Bbmaj7, C(sus4)
- Staff 2 (Measures 5-8): Gm7, F/A, Bbmaj7, C(sus4), C(sus4)
- Staff 3 (Measures 9-12): F, F, F, F
- Staff 4 (Measures 13-16): Dm7, Dm7, Dm7, Dm7
- Staff 5 (Measures 17-20): Dm7, Dm7, Dm7, Dm7
- Staff 6 (Measures 21-24): F, F, F, F
- Staff 7 (Measures 25-28): F, F, F, F
- Staff 8 (Measures 29-32): Dm7, Dm7, Dm7, Dm7
- Staff 9 (Measures 33-36): Dm7, Dm7, Dm7, Dm7

Diatoniske superimposisjoner

Figur 33: Takt 1,2,3 og 4 av Michael Brecker's improvisasjon på Cajun

Chords: Gm7, F/A, F DUR TREKLANG, Bbmaj7, C(SUS4), Dm TREKLANG

Fingerings: 9 b3 11, 5 5, 5 5, 1 5 5, 7 13, 5 3 9 1, 9 11 13

Figur 33

I begynnelsen av Breckers improvisasjon bryter han en F dur treklang fra tonen C over takt 1, 2 og 3. Dette er det første eksempelet som viser at utøveren bruker en superimposisjon over 3 takter sammenhengende. Som følge av at brytningen av akkorden foregår over flere takter vil også de tre tonene ha forskjellig funksjon over de forskjellige akkordene. Tonen C blir 11 over Gm7 men den er 5 over F/A. Tonen F er 1 over F/A men 5 over Bbmaj7. I takt 4 bryter Brecker en Dm treklang som gir metningstonene 9, 11 og 13 over dominanten Csus4. En veldig vanlig superimposisjon for å oppnå alle metningstonene når man improviserer over en dominantakkord.

Figur 34: Takt 26 og 27 av Michael Brecker's improvisasjon på Cajun

Chords: F, Bb5, F Dm7, Am PENTA, Dm7

Fingerings: 3 3 1 1 11, 11 1 11, 5 1 3 13, 9 9 7 9, 13 1 3 5 13 5 5 5

Figur 34

I slutten av takt 26 bryter Brecker en Bb uten ters over tonika F, der han får metningstonen 11. På det første slaget i takt 27 gjør han en permutasjon av en Dm7 fireklang hvor han starter på tonen C. Dm7 over F gir metningstonen 13. På slag 2 spiller han to toner fra Am skalaen som gir 9'eren over F. På de to siste slagene bryter han en Dm7 igjen oppadgående fra tonen D før han lander på tonen C. Her ser man veldig tydelig at Brecker superimponerer en akkordprogresjon over en statisk akkord. Han bruker akkordene Bb5, Dm7, Am7 og Dm7 som alle eksisterer i F durskalaen for å skape en bevegelse i improvisasjonen.

Alternate 2-5-1

Figur 35: Takt 16 av Michael Brecker's improvisasjon på Cajun

14

Dm7

Dm ADD11

GDUR TREKLANG ADD13

Db#5 TREKLANG

5 11 b3 1 11 3 1 3 9 1 13 11 5 b3 7 9

Figur 35

I takt 14 på de to første slagene over Dm bruker Brecker toner fra Dm skalaen. Han bryter en Dm add11 nedover fra tonen A. På slag 3 bryter han en G dur add13 der han starter på tonen E. Tonen H er det høye 6. trinnet i Dm så derfor forandrer han skalaen fra D eolisk til D dorisk. Hvis man ser på de tre første slagene i takten ser man også at Brecker superimoserer en tydelig 2 – 5 progresjon. Liebman definerer dette som ”alternate 2 – 5 - 1” hvor man spiller en 2 – 5 - 1 progresjon i en annen toneart. I dette tilfellet superimoserer Brecker en 2 – 5 progresjon fra den gitte akkords grunntone. Han velger å ikke løse opp til tonika-akkorden i den superimposerte linjen som ville vært en C, men heller spille en Db# treklang på slag 4. På denne måten forandrer han skalaens kvalitet til D dorisk gjennom å superimposere Dm – G progresjonen. På det 4 og siste slaget i takten bryter han en Db# treklang. Denne gir en veldig tydelig D melodisk moll tonalitet.

Figur 36: Takt 18 og 19 av Michael Breckers improvisasjon på Cajun

18

Dm7

Dm PENTA

KROMATISK

GDUR ADD11

Dm PENTA

11 b3 1 b3 b9 1 7 9 1 b7 13 11 5 b3 1 11

Figur 36

Her ser vi en videreføring av det samme som forløp seg i figur 35. På det første slaget i takten spiller han toner fra Dm pentaton. På slag 2 spiller han en kromatisk linje som leder videre til en G dur add11 brytning nedgående på slag 3. På denne måten utsetter han 5 akkorden i 2 – 5 progresjonen. I stedet for å løse opp G dur brytningen til dens 1 akkord, C, går han tilbake en nedgående brytning av Dm med tillagt 11 trinn på slutten av frasen.

Scale quality substitution

Figur 37: Takt 16 og 17 av Michael Breckers improvisasjon på Cajun

The musical notation for Figure 37 is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It shows measures 16 and 17. Measure 16 starts with a Dm7 chord. The notes are: 7, b3, 5, b3, 11, b3, 1. Above the first three notes is a bracket labeled 'Db#5 TREKLANG'. Above the next three notes is a bracket labeled 'Fmaj9#5'. Measure 17 starts with a Dm7 chord. The notes are: 13, 1, b3, 5, 9, b3, 5, 7, 9, 13, 5, 13, 5, b3. Above the first three notes is a bracket labeled 'Dm7 Hm7b5'. Above the last three notes is a bracket labeled 'F LYDISK #5'.

Figur 37

I takt 16 og 17 superimoserer Brecker forskjellige moduser fra samme skala. Han starter med en Db#5 treklang fra det 7. trinnet i D melodisk moll, før han på slag 2 går tilbake til D eolisk. På slag 3 i takt 16 bryter han en Fmaj9#5 som er det 3. trinnet i D melodisk moll. På slag 1 i takt 17 bryter han en Hm7b5 som er det 6. trinnet i D melodisk moll før han går tilbake til F lydisk #5 på de 2 siste slagene i takt 17. Alle disse brytningene stammer fra D melodisk moll, så han forandrer skala kvaliteten til grunntonen til akkorden i besifringen. Dette er en videreføring fra det man så på det siste slaget i eksempelet i figur 35. Siden Brecker bryter disse modusene som arpeggioer²¹ oppfattes de som en superimposert akkordprogresjon. Liebman kaller dette for "chord cycles", hvor man spiller en akkordprogresjon over et vamp.

Figur 38: Takt 36 av Michael Breckers improvisasjon på Cajun

The musical notation for Figure 38 is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It shows measure 36. The notes are: 5, 7, 5, 1, b3, 5, b9, b5, 9, 11, 1, b3, 5, b7. Above the first three notes is a bracket labeled 'Db#5 TREKLANG'. Above the next three notes is a bracket labeled 'Eb SPANSK FRYGISK'. Above the last three notes is a bracket labeled 'Dm7 BRYTNING'. The measure starts with a Dm7 chord.

Figur 38

I takt 36 bryter han en Db#5 treklang fra tonen A. Denne treklengen stammer fra D melodisk moll så vi ser igjen at Brecker forandrer tonaliteten fra D moll til D melodisk moll ved hjelp av en Db#5 treklang. Fra den siste 16 delen på slag 2 superimoserer Brecker Eb spansk frygisk over Dm. Denne gir dissonansene b9 og b5 men også 9 og 11. På det siste slaget bryter Brecker en Dm7 fireklang.

²¹ Arpeggioer er brytninger av en akkord der tonene blir avspilt etter hverandre i stedet for samtidig. (<http://www.dictionary.com/browse/arpeggio>) Hentet 26.03.2016

Blanding av kategorier

Figur 39: Takt 50 og 51 av Michael Breckers improvisasjon på Cajun

50 Dm7

Dm TREKLANG KROMATIKK ABADD4 KROMATIKK E DUR

11 b3 1 b3 7 b3 1 1 b3 5 b3 b9 1 7 b9 b5 b7 13 b13 5 13 b5 9 5 13

Figur 39

I slutten av takt 50 begynner Brecker med en brytning av Dm oppadgående fra tonen D. Så bruker han den samme kromatiske frasen som han gjorde i figur 36. Fra Db bryter han en Ab add4 oppadgående. Liebman kaller denne for "tri-tone substitution" der man bruker den samme skalaen fra tritonus avstand. Så spiller han den samme kromatisk frasen igjen bare fra en annen tone. Fra tonen A begynner han å superimposere E dur over Dm. E dur ligger på 2. trinnet til Dm så denne superimposition tilhører kategorien "pitches in the mode as a source of contrasting key centers". E dur skalaen har kun tre fellestoner med D dorisk men Brecker bruker disse fellestonene når han improviserer så den oppfattes ikke som så veldig dissonerende. Ved at han bruker kromatiske fraser blandet med superimposition oppleves denne passasjen veldig dissonerende og kromatisk men frasen fortsetter ut i neste figur.

Figur 40: Takt 52 og 54 av Michael Breckers improvisasjon på Cajun

52 Gbmaj7 F7 Gm PENTA KROMATIKK D DORISK

b13 b3 9 b9 b3 5 b3 11 9 11 b9 1 7 9 1 9 b3 11 5 13 b7 5 13 1 11 5

Figur 40

På de først tre 16 delene i takt 52 superimposerer Brecker Gbmaj7 over Dm som gir b13, 3 og b3. Denne plasseres inn i kategorien "pitches not in the reference mode as source" fordi han starter fra tonen Gb som er dur tersen til D. Fra tonen F spiller Brecker kromatisk nedover til Eb på slag 2. På slag 2 superimposerer han en F7 tonalitet over Dm som kun gir dissonansen b9. Denne superimposition stammer fra kategorien "pitches in the mode as a source of contrasting key centers" fordi han starter fra tonen F som også eksisterer i Dm. F mikolydisk har 5 fellestoner med D dorisk så den gir ikke en dissonerende effekt. På slag 3 spiller han to

toner fra G moll pentaton som inneholder toner fra Dm skalaen. På det siste slaget spiller han den samme kromatiske frasen som han brukt mange ganger i denne improvisasjonen. I takt 53 løser han opp all dissonansen fra takt 50,51 og 53 ved å spille veldig tydelig innenfor D dorisk skala.

4.6 Oppsummering av Michael Breckers bruk av superimpositions på Cajun

Michael Brecker bruker superimpositions ofte blandet med skalaen som passer akkorden i besifringen for å skape dissonerende linjer i i improvisasjonen på Cajun. Ved å gjøre dette skaper han også en sterk tilhørighet til den oppgitte tonalitet og skaper masse spennende linjer som blander mellom å være tonale og dissonerende. Man ser flere eksempler på at han velger å forandre skala kvaliteten til D melodisk moll, ofte representert med brytninger av Db#5 treklanger.

Denne improvisasjonen viser også veldig klare superimposerte akkordprogresjoner over en statisk akkord. I figur 34 over F dur superimposerer han akkordene Bb5, Dm7, Am7 og Dm7 som alle tilhører F dur tonaliteten, men man oppfatter improvisasjonen som en akkordprogresjon. I figur 37 superimposerer han en akkordprogresjon bestående av akkorder fra D melodisk moll. Her forandrer han skalaens kvalitet samtidig som progresjonen er veldig lettfattelig å høre. Han bruker også ved flere eksempler variasjoner av en 2 – 5 progresjon i C dur over Dm.

Den mest dissonerende bruken av superimpositions i improvisasjonen til Brecker foregår i takt 50, 51 og 52 der han varierer mellom å bruke kategoriene ” pitches in the mode as a source of contrasting key centers” og ”pitches not in the reference mode as source”. Hvilken skala han har valgt å superimposere påvirker naturligvis også graden av dissonans. Hele denne passasjen låter veldig dissonerende på grunn av hvilke superimpositions han velger å bruke ikledd en del kromatikk. Brecker løser alltid opp all dissonansen han bygger opp ved bruk av superimpositions ved å bruke skalaen som er sterkest knyttet opp mot akkorden i besifringen som referansepunkt.

5 KONKLUSJON OG AVSLUTNING

Gjennom analysene som ble lagt frem i kapittel 4 har jeg, ved hjelp av transkripsjons eksempler systematisk prøvd å vise hvordan superimpositions blir brukt i de ulike improvisasjonene jeg har valgt. I tillegg til å beskrive alle de ulike superimpositions som eksisterer har jeg kategorisert de inn i ulike kategorier for å beskrive de ulike måtene de blir brukt på. Jeg har så gjort en oppsummering av de ulike eksemplene hver for seg for å prøve å definere i hvilken grad det eksisterer likhetstrekk innad i i improvisasjonene.

5.1 Svar på problemstillingen

For ordens skyld velger jeg å fremlegge problemstillingen her: *Hva kjennetegner bruken av superimpositions i jazzimprovisasjon? Og finnes det likhetstrekk blant de?*

Jeg introduserte tre forskjellige improvisasjoner av musikerne Pat Metheny, Jan Garbarek og Michael Brecker der alle tre fungerer som illustrerende beviser på hvordan konseptet blir brukt.. Gjennom analysen fant jeg parameter som som antyder at det er kjennetegn som går igjen blant improvisatorene.

De kategoriene som oftest blir brukt i de tre improvisasjonene er:

- **Diatoniske superimpositions.** Det vil si at man bruker akkorder som allerede eksisterer innenfor den gitte tonalitet.
- **Scale quality substitution.** Det vil si at man velger å forandre skala typen til akkorden man spiller over.
- **Pitches in the mode as a source of contrasting key centers.** Det vil si at man tar utgangspunkt i en av tonene i skalaen til den gitte tonalitet som utgangspunkt for så å spille enten samme skala eller forandre skala typen til en annen.
- **Pitches not in the reference mode as source.** Det vil si at man tar utgangspunkt i en av de tonene som den gitte skalaen ikke inneholder som utgangspunkt for så å spille enten samme skala eller forandre skala typen til en annen.

Gjennom kategorien diatoniske superimpositions kan man si at utøverne er tidvis låst fordi de må bruke akkorder som allerede eksisterer innenfor den tonaliteten de improviserer over. De

tre andre kategoriene er relativt frie da valgene man har til rådighet innenfor hver kategori er såpass åpne. Hvis man for eksempel skal bruke ”pitches in the mode as a source of contrasting key centers” har man som regel 7 toner å velge fra²². Fra denne tonen har man utallige muligheter innenfor hvilken skala man kan superimposere. Derfor er det naturligvis ulikheter i hvordan utøverne velger å bruke hver kategori. Disse ulikhetene kommer nok som et resultat av det er snakk om forskjellige utøvere med forskjellig bakgrunn, samtidig som at komposisjonene de improviserer over er ulike. Mer generelt kan jeg si at bruken av superimposition i improvisasjonene som jeg har valgt kan plasseres inn i kategoriene til både Rolf Kristensen og David Liebman.

Er jeg sikker på at jeg har funnet alle superimpositions som eksisterer i de transkripsjonene jeg har valgt? Svaret på dette spørsmålet er ja, og det på grunn av at gjennom musikalsk analyse som metode kunne jeg gå svært tett på alle improvisasjonene. Jeg har analysert hver frase veldig detaljert og kan konkludere med at jeg har funnet alle superimpositions som eksisterer i de tre improvisasjonene jeg valgte å analysere. Er jeg sikker på at jeg har konkludert med riktige type superimpositions og kategori? Svaret her er også ja. Jeg kan påpeke at hvis andre hadde analysert mine transkripsjoner kunne de ha funnet andre løsninger, for eksempel hadde de hørt for seg andre moduser fra samme skala og ville dermed ha kategorisert de annerledes enn hva jeg har gjort. Dermed hadde deres konklusjon vært annerledes. Jeg føler meg sikker på det jeg har konkludert med i transkripsjon og analyse prosessen stemmer fordi forskningen har gitt meg såpass stor kunnskap om temaet til at jeg kan konkludere med at funnene mine er riktige.

En utfordring jeg har støtt på i løpet av forskningen er å kunne gi et svar på problemstillingen gjennom kunnskapen jeg har produsert i forskningen. Problemstillingen som ble satt tidlig i fasen er relativt generell, men jeg valgte å spørre etter kjennetegn for å prøve å definere hva jeg skulle gjøre med arbeidet. Et enkelt svar på problemstillingen kan da bli: *Det som kjennetegner bruken av superimpositions i jazzimprovisasjon er at alle superimpositions stammer fra Rolf Kristensen's og David Liebman's kategorier.* Siden jeg har analysert kun tre improvisasjoner kan jeg ikke konkludere med at mine funn gjelder for all jazzimprovisasjon. Derfor trengs det en omformulering: *Det som kjennetegner bruken av superimpositions i de tre utvalgene jeg har valgt å analysere er kategoriene til Kristensen og Liebman. Likhetene som går igjen i improvisasjonene er bruk av kategoriene diatoniske superimpositions, scale*

²² Som regel fordi det finnes skalaer som inneholder 8 og 9 toner.

quality substitution, pitches in the mode as a source of contrasting key centers og pitches not in the reference mode as source.

Jeg valgte å gjøre en oppsummering av analysene etter hver utøver for å nevne likhetstrekkene jeg fant innad i improvisasjonene. Der belyste jeg hvilke parametere som gikk igjen i hver utøvers bruk av superimposition. Ser man på tvers av improvisasjonene kan man si at kategoriene som ofte går igjen er likhetstrekkene på tvers av analysene. Det vil si at de bruker de samme kategoriene, men de bruker ikke kategoriene på samme måte. Det stammer fra, som jeg nevnte tidligere, at kategoriene er såpass åpne og kan brukes på så mange forskjellige måter. Hver kategori har utallige mange løsninger som hver improvisator kan styre selv, i tråd med hvor stor tilhørighet han vil ha til tonaliteten man improviserer over.

En annen utfordring jeg møtte i løpet av arbeidet var i fasen hvor jeg skulle finne informasjon om konseptet superimpositions, spesielt når det kom til å bruke konseptet harmonisk. Gjennom mange søk og samtaler med andre musikere fant jeg kun Kristensens og Liebman's bøker på feltet. Mange musikkoppslagsverk nevner ikke begrepet og det finnes lite litteratur om hvordan man som musiker kan bruke dette verktøyet. Dette skapte samtidig en større motivasjon for å gjennomføre denne typen forskning, nettopp for å kunne bidra med ny viten. Dermed kan jeg i ettertid si at jeg kunne ha bidratt til å kanskje finne opp nye kategorier eller avsløre om utøverne jeg har valgt faktisk tenker annerledes en hva Kristensen og Liebman demonstrere i sine bøker. Hvis det hadde vært tilfellet hadde det i forhold til oppgavens tidsramme vært mest gunstig å fokusert på kun en av tre improvisasjonene.

Jeg er overbevist om at denne avhandlingen og dens forskning har bidratt til å styrke meg som utøver. Jeg har gjennom transkripsjon og analyse, jobbet meg nøye igjennom improvisasjonene og blitt kjent med hvordan konseptet blir brukt i de aktuelle eksemplene. Jeg har igjennom forskningen prøvd å implementere disse funnene i mitt eget virke for å bestemme hvilke av funnene som passer min egen spillestil og musikk. Når jeg begynte forskningen hadde jeg viss forståelse for hva konseptet gikk ut på, men utover det hadde jeg ingen kunnskap om hvordan det ble brukt. Metoden har gitt meg, som utøver, innsikt i hvor endeløse mange muligheter som eksisterer innenfor feltets rammer, slik at jeg kan studere superimpositions så lenge jeg driver med musikk og allikevel avdekke ny kunnskap. Denne kunnskapen vil jeg kunne dra med meg videre i en prosess hvor jeg skal videreutvikle mine improvisatoriske kunnskaper.

5.2 Forslag til videre forskning

Jeg vil i avslutningen av avhandlingen nevne forslag til videre forskning på temaet. Det ville vært interessant å gjøre en undersøkelse der man kunne forsket på hvordan man opplevde superimpositions. I forskningen jeg har gjort har jeg kun fokusert på hvordan og hvilke superimpositions som blir brukt, men ikke diskutert så mye hvordan det oppfattes. Et eksempel jeg vil trekke frem er Jan Garbarek's improvisasjon på Sanctus, da det er veldig tydelig at det er to tonearter som blir avspilt samtidig. Dette er ikke så fremtredende i Pat Metheny og Michael Breckers improvisasjon da deres bruk av superimpositions oppfattes som mer kromatisk. Dette stammer fra at Metheny og Brecker improviserer over jazzkomposisjoner der språket tillater og oppfordrer til et mer kromatisk språk mens Garbarek improviserer over én akkord.

Forslag til en annen type avhandling kunne vært å gjennomført forskningen enda smalere. Man kunne valgt seg ut én av de kategoriene jeg har lagt frem i denne avhandlingen, for å studere kjennetegnene ved den kategorien. Da ville man kunne gå dypere enn hva jeg har gjort i min forskning og studert kjennetegnene ved en enkelt kategori for å gi leseren en bedre oversikt over hvordan den klinger. Siden mange av kategoriene er åpne og frie ville man hatt endeløse muligheter å forske på.

Alle transkripsjonene jeg har gjort er av musikk som stammer fra eldre innspilte materiale. Man kunne ha sett på mer moderne musikk for å se om konseptet er like fremtredende i moderne jazz. Man kunne også i en slik oppgave sett historisk på begrepet og studert dets utvikling fra tidlig jazz til moderne jazz.

Fra en utøvers perspektiv kunne man ha forsket på mestringen av superimpositions. Da kunne man enten ha valgt å studere konseptet i sin helhet eller å se på en av kategoriene for å prøve å implementere verktøyet i sitt eget spill. Da ville aksjonsforskning som metode vært veldig gunstig. Jeg vil som utøver etter endt oppgave kunne bruke mange av de funnene jeg har gjort i min egen improvisasjon for å utvikle meg som improvisator og det håper jeg mange andre vil også.

6 REFERANSER

Berliner, Paul F. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago: The University of Chicago Press.

Dalland, Olav. (2012). *Metode og oppgaveskriving*, 5 utgave, Oslo: Gyldendal Akademisk.

Dybo, Tor. (2013). *Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse*, Trondheim: Akademika Forlag.

Haerle, Dan. (1980). *The Jazz Language: A Theory Text for Jazz Composition and Improvisation*, USA: Warner Bros Publication.

Hjerm, Michael/Simon Lindgren. (2011). *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig analyse*, Oslo: Gyldendal Akademisk.

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

Liebman, David. (1991). *A Chromatic Approach To Jazz Harmony And Melody*, Rottenburg: Advance Music.

Moore, Allan F. (2001). *Rock: The Primary Text: Developing av musicology of rock*, Second Edition, Aldershot: Ashgate Publishing Limited.

Rawlins, Robert/Nor Eddine Bahha. (2005). *Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians*, Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

Santi, Marina. (2010). *Improvisation: Between Technique and Spontaneity*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Skei, Martin. (2012). *Musikalsk improvisasjon: Hva er musikalsk improvisasjon, og hvordan tenker musikerne når de improviserer?*, Oslo: Universitet i Oslo.

Stigar, Petter. (2011). *Musikalsk analyse: en innføring*, Bergen: Unipub.

Warren, Jeff R. (2014). *Music and Ethical Responsibility*. New York: Cambridge University Press.

Winkler, Peter. (1997). *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*, Virginia: The University Press of Virginia.

Artikler fra nettet:

'Arpeggio'. Hentet 26.03, 2016, fra <http://www.dictionary.com/browse/arpeggio>

'Coltrane Changes'. Hentet 06.03, 2016, fra <http://iujazztheory.weebly.com/coltrane-changes.html>

ECM Records. *The Hilliard Ensemble*. Hentet 21.03, 2016, fra <https://www.ecmrecords.com/artists/1435046142/the-hilliard-ensemble>

Gioffre, Daniel. *Beyond the Missouri Sky*. Hentet 21.03, 2016, fra <http://www.allmusic.com/album/beyond-the-missouri-sky-short-stories-mw0000089110>

'Grammy'. Hentet 09.02, 2016, fra <https://www.grammy.org/grammy-foundation>

Kohler, Paul. *Steps Ahead – Magnetic*. Hentet 25.03, 2016, fra <http://www.allmusic.com/album/magnetic-mw0000192521>

'Michael Brecker'. Hentet 21.03, 2016, fra <http://www.michaelbrecker.com/oldWebsite/bio.htm>.

'Pat Metheny'. Hentet 21.02, 2016, fra <http://www.patmetheny.com/bio/>.

'Polytonalitet'. Hentet 07.03, 2016, fra http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22060?q=polytonality&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

Salgstrofeer'. Hentet 09.02, 2016, fra <https://www.riaa.com/gold-platinum/about-awards/>

Stendahl, Bjørn. Jan Garbarek. Hentet 21.03, 2016, fra
https://nbl.snl.no/Jan_Garbarek.

'Steps Ahead – Magnetic'. Hentet 25.03, 2016, fra
<https://www.discogs.com/Steps-Ahead-Magnetic/release/1928663>

'Superimpositions'. Hentet 27.03, 2016, fra
<http://www.thefreedictionary.com/superimpositions>

6.1 Vedlegg

CD som dokumenterer den utøvende delen av avhandlingen:

Spor 1: Brønstad Trio – Oktober Live i Studio (Brønstad)

Innspilt i Studio A, Sigurd Køhns Hus, UiA, Kristiansand, februar 2015.

Mikset og mastret av Anders Brønstad

Musikere: Håkon Vølle (bass), Magnus Lygren (trommer), Anders Brønstad (gitar).

Spor 2: Brønstad Trio – Back to the 80's Live i Studio (Brønstad)

Innspilt i Studio A, Sigurd Køhns Hus, UiA, Kristiansand, februar 2015.

Mikset og mastret av Anders Brønstad

Musikere: Håkon Vølle (bass), Magnus Lygren (trommer), Anders Brønstad (gitar).

Spor 3: Tommy Marman – The Unknown One (Marman)

Innspilt i Studio A, Sigurd Køhns Hus, UiA, Kristiansand og Cederberg Studio's, Oslo i perioden November/December 2015.

Mikset av Christer André Cederberg. Mastret av Propeller Mastering.

Musikere: Tommy Marman (vokal), Anders Langset (trommer), Bjørnar Bjørnstad (bass), Magnus Bakke (piano), Anders Brønstad (gitar).