

Moderne Gospel Harmonisering

En innføring i harmoniske-teknikker innen Contemporary Gospel

John Christer Vesttun

Veileder

Fredrik Sahlander

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 rytmisk musikk

Forord:

Jeg er snart ferdig med mine studier som utøvende musiker og vil gjerne benytte anledningen til å takke dem som har bidratt til min utvikling. Jeg vil starte med mine tidligere piano-lærere og gi en stor takk til:

- H.Brit Sværen for å ha lært meg å lese G- og F-nøkkel. Det ble ikke en klassisk pianist av meg, men din kunnskap har hjulpet meg mye innen notelesing og arrangering.
- Helge Rosslund som lærte meg jazz standardlåter og gav meg privattimer som varte fra 2-4timer uten å ta et øre betalt. Jeg hadde aldri satset på musikk vis det ikke hadde hvert for deg. Jeg husker enda vår første time, der sa du «Du kommer til å bli en mye bedre pianist enn meg», dette benektet jeg, men kanskje du får rett likevel.
- John Gunnar Akerø for å utvikle mine komping-ferdigheter, anbefalte meg til Orstad Storband, gav meg spillejobber og lot meg jobbe en uke med deg i ungdomskolens arbeidsuke for å se hvordan det var å leve som musiker.
- Erlend Aasland for transkripsjoner, transport hjem fra øvelser. Takk for at du tok vare på meg i Orstad Storband. Du ble en slags mentor som lærte meg mye om musikerens holdninger og å være kritisk for å få et godt resultat.
- Orstad Storband som gjorde det mulig å ha med en 14-åring på spillejobber og turnee til Tjekkia.
- Knut Aabø, Idar Haugen, Henning Rød Haugland for god undervisning i hovedinstrument på musikklinjen.
- Bernt Moen, Ingolv Haaland, pianolærere fra UiA for inspirerende pianotimer og god kunnskap.
- Jan Gunnar Hoff som har hvert min mentor og hoved-pianolærer i løpet av Bachlor- og Masterstudiet på UiA. Takk for gode samtaler og refleksjoner rundt det å livnære seg som musiker og utviklingen av mitt håndverk.
- Alle lærere ved UiA Rytmis klinje.
- Steinar Mossige for et fantastisk vennskap og som musikk-kollega.
- Simen Ytre-Arne for noen gode utviklings år i Stavanger og de opplevelsene vi har delt.
- Lars Sutterud for godt vennskap og musikk-kollega.
- Alle musikk-kollegaer som jeg har hatt en glede av å få spille med.
- Torbjørn Tveit og Magnus Lygren for å ta alle utfordringene på strak arm og være mitt trofaste komp i GMP. Dyktige musikere!
- Alle vocalistene i GMP: Inger Marie Lohne, Chatrine Hovland, Sunniva Hamnes Johansen, Rebekka B. Mæland, Kahielia Levy Børstad, Margrethe Skogrand, Randi Presthammer, Elise Tverrli Lervik og Sarah Evelyn Fullerton.
- Resterende band i GMP: André Aamås, Steinar Tovslid Jeffs, Sondre Storstadmo, Lars Sutterud og Reidar Garthus.
- Lasse Eid som fantastisk lydmann for GMP.
- Chatrine Hovland for et fantastisk vennskap, dirigent i GMP og musikk-kollega.
- Lærer-kollegaer fra Ansgar som har gitt meg mye: John Yngvar Syver Syvertsen, Kjetil Høyer Jonassen og Trond Øgren Tellefsen.
- Gospelgjengen: Rune Mørland, Torbjørn Alfsen, Tom Jarle Istad Kristiansen og Peter Haltorp.
- Tusen Takk til dem jeg har glemt å takke, får garantert veldig dårlig samvittighet vis jeg blir konfrontert.
- Mor og Far som har støttet meg med transport, økonomi og alltid har trodd på min utvikling.

Kristiansand, april 2016

John Christer Vesttun

Med oppgaven følger det med to dropbox-mapper som inneholder, noter og mp3 eksempler.

Link: <https://www.dropbox.com/sh/fuchnbzoyebvjdiy/AAAydf3juuEvhHTEeEmjjiAfBa?dl=0> for mp3

<https://www.dropbox.com/sh/se9z3wedqkb9fio/AAAJ3DNtfulfmj-bpVGTsHx8a?dl=0> for noter

Innholdsliste

| | |
|--|----|
| 1. Innledning: | 5 |
| 1.1 Egen bakgrunn: | 5 |
| 1.2 Bakgrunn for valg av tema: | 5 |
| 1.3 Problemstilling, Studiets formål og avgrensninger: | 6 |
| 1.3.1 Problemstilling: | 6 |
| 1.3.2 Studiets formål: | 6 |
| 1.3.3 Avgrensninger: | 6 |
| 1.4 Begreps avklaringer: | 7 |
| 2 Metode: | 10 |
| 2.1 Kvantitative og Kvalitative Studier: | 10 |
| 2.3 Aksjonsforskning i dette studiet: | 12 |
| 2.3.1 Planlegging: | 13 |
| 2.3.2 Gjennomføring: | 13 |
| 2.3.3 Observasjon: | 13 |
| 2.3.4 Refleksjon: | 13 |
| 2.4 Aksjonsforskningen i praksis: | 13 |
| 2.4.1 Utstyr som brukes under forskningen: | 13 |
| 2.4.2 Egen øving: | 14 |
| 2.4.3 Samspill: | 14 |
| 2.4.4 Konserter: | 14 |
| 2.5 Forskningens validitets problematikk: | 14 |
| 3 Teori og Litteratur: | 15 |
| 3.1 Hva er Contemporary Gospel?: | 15 |
| 3.2 Contemporary Gospelens historie og deres utøvere: | 15 |
| 3.3 Utøvende keyboardister innen sjangeren: | 17 |
| 4 Resultater fra Aksjonsforskningen: | 17 |
| 4.1 Syklus 0: Voicing og harmonikk: | 18 |
| 4.1.1 Planlegging: | 18 |
| Voicing/Harmonikk: | 18 |
| 4.1.2 Gjennomføring: | 18 |
| 4.1.3 Observasjon: | 19 |
| 4.1.4 Refleksjon: | 19 |
| 4.2 Syklus 1: Morderne Gospel-voicing: | 34 |
| 4.2.1 Planlegging: Infinite Chords: | 34 |
| 4.2.2 Gjennomføring: | 35 |
| 4.2.3 Observasjon: | 36 |
| 4.2.4 Refleksjon og planlegging av ny syklus: | 37 |
| 4.3 Syklus 2: Passing-chords in Pattern/Gjennomgangs-akkorder i Mønster: | 37 |
| 4.3.1 Planlegging: | 37 |
| 4.3.2 Gjennomføring: | 39 |
| 4.3.3 Observasjon: | 57 |
| 4.3.4. Refleksjon og planlegging av neste syklus: | 61 |
| 4.4 Syklus 3: Substitutt/Reharmonisering: | 62 |
| 4.4.1 Planlegging: Harmoniser en meloditone: | 62 |
| 4.4.3 Gjennomføring: Min Hypotese/teori av «Harmoniser en melodi-tone»: | 63 |
| 4.4.3 Observasjon: | 66 |
| 4.4.4 Refleksjon: | 69 |
| 4.5 Presentasjon av teknikker som ikke er tilstrekkelig dokumentert: | 70 |
| 4.5.1 Substitutt for maj7 med 43+65: | 70 |
| 4.5.3 BS: | 72 |
| 5 Oppsummering og refleksjon: | 74 |

| | |
|--|----|
| 5.1 Oppsummering av aksjonssyklusene..... | 74 |
| 5.1.1 Aksjonssyklus 0:..... | 74 |
| 5.1.2 Aksjonssyklus 1:..... | 74 |
| 5.1.3 Aksjonssyklus 2:..... | 74 |
| 5.1.4 Aksjonssyklus 3:..... | 74 |
| 5.2 Svar på problemstilling og målformulering..... | 74 |
| 5.3 Avsluttende Refleksjon..... | 75 |
| 5.4 Forslag til videre forskning..... | 76 |
| Kilder:..... | 78 |
| Vedlegg:..... | 79 |

1. Innledning:

1.1 Egen bakgrunn:

Jeg var 7år da jeg fikk elevplass på kulturskolen med piano som instrument. Som 10-åring fikk jeg i tillegg en privatlærer som lærte meg jazz-standard fra Real book. Begynte å kompe et tensing-kor som 13-åring og begynte å spille i tensing-band som 14-åring samtidig som jeg fikk spille i et storband for voksne. Startet på vgs musikklinjen i 2006, der jeg etablerte en trio med piano, trommer og bass. Her fikk vi utvikle oss i 3 år før vi drog til forskjellige byer i Norge. Jeg tok da en utøvende bachlor ved Rytmask Linje UiA og skal nå fullføre min Master ved samme institutt.

1.2 Bakgrunn for valg av tema:

Mine utøvende hovedsjangre ligger innenfor afro-amerikansk-musikk med stilartene som jazz, fusion, neo-soul, blues, funk og gospel. Den rytmiske pianisten inntar ofte en kompingrolle der harmonikken er meget sentral. Som kanskje mange rytmiske pianister kjenner seg igjen i, er vi opptatt av å utvide vårt harmoniske reportoar. Ved egen utøving, mange gode pianolærere, observasjon, lytting, transkripsjoner av gode musikere og investering av jazz-teori-bøker lærte jeg mye og utviklet evnen til å lete selvstendig etter ny kunnskap. Musikkmaken utviklet seg i takt med ny kunnskap og ny musikk som blir produsert eller ble/blir oppdaget. Gospelartisten Doobie Powell sitt album «The Time Is Now» var en så sterk opplevelse at jeg bestemte meg for å utforske harmonikken i musikkstilarten «Contemporary Gospel». Jeg hadde aldri hørt harmonikk bli brukt på en slik måte før, og dette er grunnlaget for denne masteroppgaven.

(Anbefaler sterkt for leseren å lytte gjennom låtene, «Cry Loud», «Give It All», «Memory Lane» og «All The Glory» fra albumet «The Time Is Now».)

1.3 Problemstilling, Studiets formål og avgrensninger:

1.3.1 Problemstilling:

Som en utøvende musiker ønsker jeg å utforme min masteroppgave slik at jeg kan forbedre mine prestasjoner på mitt hovedinstrument samtidig som jeg vil dokumentere ny kunnskap innen harmonikken fra contemporary gospel. Min problemstilling blir da:

«Hvordan utvikle mitt harmoniske vokabular innen moderne gospelmusikk og anvende det i praksis?»

Jeg vil ta i bruk aksjonsforskning som metode for å kunne gjennomføre studiet og svare på problemstillingen på best mulig måte.

1.3.2 Studiets formål:

Mitt subjektive formål med oppgaven er lett forklart i problemstillingen: forbedre min egen utøvende prestasjon. Videre ønsker jeg å bruke den lærte harmoniseringen i flere typer musikkjangre som f.eks jazz, neo-soul, funk og hiphop og med dette utvikle mitt sound som utøver.

Studiets formål for leseren:

Et stort ønske med master-oppgaven min er å gi inspirasjon til andre musikere som finner mitt tema interessant. Derfor vil jeg formulere min studie slik at eventuelle lesere kan ta i bruk den empiriske kunnskapen og utøve den på lik linje med meg selv. Et mål er å bringe frem gospelharmonikken i lyset med en forhåpning om å fremprovosere mer dokumentert kunnskap innen temaet i senere studier, da med andre skribenter. Hadde mitt master-studiet åpnet for muligheten for å lage en gospelteori-bok ville jeg gjort det, men fant ingen passende metoder for å kunne gjennomføre det. Dermed er utfordringen gitt og jeg håper at min oppgave kan være til god inspirasjon for andre. Jeg vil også være åpen for et samarbeidsprosjekt om noen er interessert i utveksle erfaringer eller skrive en teori-bok.

1.3.3 Avgrensninger:

Studiet avgrenser seg til min praktiserende forskning, dvs at mine observasjoner, analyser og musikkteoretiske konverteringer av data fra f.eks. instruksjons-videoene blir utelatt i oppgaven. Jeg så det veldig tungvint å få mitt forarbeid dokumentert så lenge det fort havnet utenfor min

problemstilling. Å forandre på min problemstilling og samtidig bevare mine mål om å forbedre min utøvende utvikling, ble derfor umulig.

I forhold til aksjonsforskningen har jeg valgt å dokumentere selve forskningsarbeidet i syklussene, og derfor ikke gå inn på selve utviklingen av de ulike syklussene.

Mine valg av harmoniske teknikker er subjektive etter hva jeg ser på som relevant. Jeg ser ikke på dette som et problem ettersom det er min utøving det blir forsket på og min empiri av harmonikk. Min forskning tar ut data direkte fra kilden og gjensker den i et mer musikkteoretisk språk. Det vil si at min innsamling av data er så nært knyttet til «moderne gospel harmonisering» som jeg har fått til. Derfor kan jeg si at jeg har forsket på «contemporary gospel harmoniseringer» uten å måtte si at mine data er det. Jeg har valgt å begrense studiene mine til harmoniske teknikker og ingen andre musikalske elementer. Troverdigheten i oppgavene må bli trukket ut av de data som blir presentert, forklart, observert og reflektert av meg, samtidig som leseren har et klart sammenligningsgrunnlag fra spotify-listen, mine transkripsjoner og mp3 eksemplene.

1.4 Begreps avklaringer:

Det blir brukt en del musikalske begreper/termologi i min oppgave. Noen er norske og noen er amerikanske. Begrepene er kjente uttrykk som brukes av skolerte musikere, men det kan forekomme subjektive tolkninger om begrepenes betydning, derfor ønsker jeg å komme med en lett forklaring for å unngå misforståelser.

Trinn:

Egen definisjon: En skala er bygget opp av 7 toner, hver tone tilhører et trinn. Trinn kan knyttes til toner og akkorder.

Diatonisk:

Min forklaring: Er toner eller akkorder som hører til skalaen man spiller i.

Mark Levine, «The Jazz Theory Book» ISBN 1-883217-04-0, page xi.

«Diatonic: Chords within a particular key. Cmaj7, Dm7, Esusb9, Fmaj7#4, G7 and Gsus are diatonic to the key of C.»

Avoid-tone:

Mark Levine, «The Jazz Theory Book» ISBN 1-883217-04-0, page xi:

«Avoid»note: «A note from the scale of a chord that sound dissonant when held against the chord. The term usually refers to the 4th of a major chord and the 11th of a dominant chord.»

Funksjonsharmonikk:

Egen definisjon: Er akkorder som hører til skalaen man spiller i.

Benward & Saker (2003). *Music: In Theory and Practice, Vol. I*, p.33. Seventh Edition. [ISBN 978-0-07-294262-0](#).

«In tonal music theory, a diatonic function (also chord ara) is the specific, recognized role of each the 7 notes and their chords in relation to the diatonic key.»

Left and Right Hand Voicing:

Egen definisjon: Er når man bygger opp en akkord ved bruk av venstre- og høyre-hånd.

Akkord-progresjon:

Arnold Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, Faber and Faber, 1983, p.1-2.

«A chord progression or harmonic progression is a series of musical chords, or chord changes that «aims for a definite goal» of establishing (or contradictiong) a tonality founded on a key, root or tonic chord.»

Voicing:

Mark Levine, «The Jazz Theory Book» ISBN 1-883217-04-0, page xiv:

«An arrangement of the notes of a chord, usually for piano, guitar, often in other than root position.»

Passing Chords:

Egen definisjon: Er en akkord eller akkorder som spilles mellom hoved-akkordene i et skrevet arrangement.

Wyatt and Schroeder (2002). *Hal Leonard Pocket Music Theory: A Comprehensive and Convenient Source for All Musicians*, p.144. [ISBN 0-634-04771-X](#).

«In music, a passing chord is a nondiatonic chord that connects or passes between, the notes of two diatonic chords.»

Re-harmonisering:

Egen definisjon:

Re-harmonisering er når man bytter ut original-akkordene i et arrangement med andre akkorder.

Mark Levine, «The Jazz Theory Book» ISBN 1-883217-04-0, page 260:

«Reharmonization can take several forms:

- Altering the Chords
- Increasing the number of chords
- Decreasing the number of chords
- Substituting a chord (or chords) for the written chord (or Chords)

Reharmonizing can mean replacing one chord with another, or using a substitute chord.»

Substitutt:

Substitutt er når en akkord byttes ut med en annen.

Mark Levine, «The Jazz Theory Book» ISBN 1-883217-04-0, page xiii:

«A chord that substitutes for the original chord.»

Polychords:

Mark Levine, «The Jazz Theory Book» ISBN 1-883217-04-0, page xiii:

«Two or more chords played at the same time.»

2 Metode:

2.1 Kvantitative og Kvalitative Studier:

Det finnes to ulike måter å forske på verden på: en kvantitativ metode og en kvalitativ metode. Den kvantitative metoden går ut på å samle inn store mengder data som forteller noe om sammenhengen, tendenser og holdninger til folk i verden. Den er ofte basert på tall og statistikk og leter alltid etter en årsak eller virkning. Med kvalitativ forskning leter man etter en forståelse i en gitt case mer enn ett gitt svar. Man prøver å avdekke mønstre i vår forståelse og praksis. (Bente Halkier). Innenfor kvalitativ forskning er ofte forskeren ute i feltet og forsker kontra kvantitativ forskning hvor forskeren forsker fra avstand.

Målet med min oppgave er å utvikle mitt harmoniske vokabular innen contemporary gospel akkorder og anvende det i praksis. Jeg leter ikke etter riktige eller gale svar, men ønsker å oppnå en forståelse for hvordan contemporary gospel akkorder er bygget opp. Jeg vil derfor ta i bruk den kvalitative forskningsmetoden, da dette vil være den mest fornuftige måte å utvikle seg selv på. Jeg vil være en aktiv brikke i min forskning og innta en lærlingerolle i feltarbeidet. I løpet av min forskningsperiode vil jeg observere andre musikere innen samme sjanger, delta i samtale med andre musikere innen contemporary gospel, samt analysere ulike harmonier som blir brukt innen sjangeren.

For å kunne tilegne meg ny kunnskap innen akkordbruk i contemporary gospel må jeg observere erfaringer fra andre contemporary musikere. Deres erfaringer innen sjangeren vil hjelpe meg til videre forståelse og videre undring i forskningen. Å observere andres livserfaringer er en sentral del i aksjonsforskningen, som er mitt metodevalg. Aksjonsforskning er en praktisk måte å forske på, man forsker *med* og ikke *på*. Ordet *aksjonsforskning* består av to ord; aksjon og forskning. Ordet aksjon betyr handling med et spesielt formål, mens ordet forskning betyr vitenskapelig gransking. Dette betyr at man i løpet av forskningen skal igangsette ulike planlagte handlinger som har til formål å kunne forskes på for å oppnå videre kunnskap innen emnet. For min del blir det å skrive ulike hypoteser som jeg vil ta i bruk i praksis, for så å vurdere hva som fungerer og hva som ikke fungerer. Er det slik at det som fungerer på en låt også vil fungere på alle andre? Og der er en ny hypotese laget og en ny handling må i gang for å finne ut om dette vil fungere på ulike låter. En slik måte å jobbe på glir rett inn i aksjonsforskningens sykluser og blir derfor en naturlig måte for meg å jobbe på.

<http://www.gjaever.com/sosiologi/KM.htm>

<http://kunnskapsbasertpraksis.no/kritisk-vurdering/kvalitativ-metode/>

<http://forskning.no/sosiologi/2013/09/hva-kan-vi-bruke-kvalitativ-forskning-til>

2.2 Aksjonsforskning:

På bakgrunn av problemstillingen ser jeg at aksjonforskning er det mest relevante metodevalget for meg ettersom jeg ønsker å utvikle min egen utøvende prestasjon. Aksjonforskningen tillater meg å forske på meg selv og min egen praksis. Dette leder meg til følgende spørsmål; hva er aksjonsforskning? Aksjonsforskning er en forskningsbasert metode hvor forskeren har en aktiv rolle i forskningsprosjektet, enten som leder eller i en sentral rolle. Ved bruk av denne metoden legger forskeren stor vekt på at deltakerne skal føle en tilhørighet til prosjektet og være deltakere i prosessen. Kathryn Herr og Gary L. Anderson skriver det slik:

«action research is inquiry that is done by or with insiders to an organization or community, but never to or on them» (The action research dissertation, 2005, s3.)

Det finnes mange ulike måter å forklare aksjonsforskning på, men kort fortalt kan man si at aksjonsforskning kjennetegnes ved:

- *Forskeren deltar i løsningen av praktiske problemer*
- *i samarbeid med andre*
- *og at denne deltakelse i praktisk arbeid også er en lærings- eller forskningssituasjon for forskeren. («kvalitative metoder i samfunnsforskning», 1994, Kapittel «Aksjonsforskning», skrevet av Ibjørn Gustavsen og Bjørg Aase Sørensen)*

Aksjonsforskning som metode har en fast fremgangsmåte bestående av 4 fraser:

1. **Utvikle en plan.**
2. **Handle** etter planen
3. **Observere** effekten av handlingene i den gitte konteksten.
4. **Reflektere** over erfaringene.

Man må alltid starte med å skape et essensielt spørsmål som har til mål å endre praksis. Eksempel på spørsmål kan være «hvordan harmonisere en hymne?» Man lager seg så en plan og setter i gang de handlingene som er relevante for prosjektet. Underveis observerer en resultatet av de handlingene som er pågående, før en til slutt setter seg ned og reflekterer over de svarene og

erfaringene som enn finner. Deretter lager man nye spørsmål for å nå nye mål, og begynner en ny prosess. Dermed vil denne prosessen alltid gå i sirkel frem til ønsket konklusjon er nådd.

Å reflektere over erfaringene man har opparbeidet seg, er det viktigste punktet innen aksjonsforskningen, og er det punktet som skaper endring. Denne refleksjonen skiller seg fra annen refleksjon fordi det stilles krav til at det tilslutt må legges frem et bevis som vil bidra til en konklusjon på min problemstilling. (*The action researchdissertation, 2005, kap1.*)

Aksjonsforskning er en fin metode å ta i bruk om en ønsker å gjøre endringer ved egen praksis og blir ofte brukt av doktorstudenter. Man stiller da spørsmål ved egen praksis for å kunne reprodusere eksisterende praksis. Å samarbeide med andre musikere er en viktig del av aksjonsforskningen, så selv om man forsker på seg selv må man søke tilbakemelding fra andre aktører i samme miljø.

«Even in a case in which a lone practitioner is studying his or her own practice, participation or at least ongoing feedback should be sought from other stakeholders in the setting or community in order to ensure a democratisation outcome and provide an alternative source of explanations» (The action research dissertation, s.4)

Man trenger med andre ord innvendinger og hjelp fra andre aktører for å kunne endre egen praksis. Dette kan skje på ulike arenaer hvor kritiske aktører treffes for diskusjon eller samtale.

Med disse punktene ser jeg at aksjonsforskningen åpner opp for muligheten til å bruke dette som metode for å forske på min egen utvikling. Forskeren blir da meg selv, som ved hjelp av aksjonsforskningen, vil belyse ulike «problemer» i min utvikling, og med dette endre min praksis. I prosessen om å bli en bedre pianist vil jeg ha god hjelp i de fire fasene: plan, handling, observasjon og refleksjon.

2.3 Aksjonsforskning i dette studiet

Aksjonsforskningen vil jeg bruke for å lære forskjellige harmoniske teknikker brukt i sjangeren contemporary gospel. Jeg vil ta i bruk aksjonssyklusenes fire trinn: planlegging, gjennomføring, observasjon og refleksjon.

2.3.1 Planlegging:

I planleggingsdelen av syklusen presenteres «oppgaven» som skal løses, og hvilke kilder jeg har brukt for å konstruere dem. Jeg vil forklare oppgavens fremgangsmåte, slik at det skal være mulig for eventuelle lesere å forstå eller gjennomføre syklusen på lik linje som meg selv.

2.3.2 Gjennomføring:

For å effektivisere eller konkretisere gjennomføringen, lager jeg oppgaver som må eller bør følges. Oppgavene skal også brukes i praksis ved å bruke de lærte «teknikkene» i et lite repertoar av låter. (eget vedlegg)

Under selve gjennomføringen vil det også bli gjort opptak ved hjelp av sequenser-programmet Logic. Opptaket/opptakene kan lyttes på av utøveren underveis i gjennomføringsprosessen slik at utøveren selv kan vurdere om man er tilfredsstilt med innstuderingen av teknikkene. Opptaket skal brukes under observasjonsdelen for å lettere danne seg en konklusjon. Jeg vil også notere ned tanker eller eventuelle utfordringer underveis som jeg kan bruke i observasjonen.

2.3.3 Observasjon:

I observasjonen skal jeg svare på spørsmål som jeg subjektivt føler er viktig for å finne ut om jeg har oppnådd ønsket kunnskap. Jeg vil bruke opptaket/opptakene flittig under denne seansen.

2.3.4 Refleksjon:

Refleksjonen skrives på bakgrunn av svarene jeg får fra observasjonsdelen og planlegger en ny syklus for å videre fordype meg i harmoniske teknikker.

2.4 Aksjonsforskningen i praksis:

2.4.1 Utstyr som brukes under forskningen:

For å kunne gjennomføre min master-oppgave kreves følgende utstyr:

- Macbook Pro
- Sequenser programmet Logic for opptak
- Sibelius 7 for notasjon
- Nord Stage 2 Ex, (Stage piano) for bruk av innøving og innspilling.
- Kjøp av instruksjonsvideoer for å tilegne seg kunnskap og kilder til aksjonsforskningen
- Kjøp av bøkene «...»

2.4.2 Egen øving:

Innstuderingsprosessen av syklusene utføres i hjemmestudioet der alle tekniske nødvendigheter er lett tilgjengelige. Jeg får den freden og roen som kreves for å tilegne seg ny kunnskap. Planleggingsdelen forklarer fremgangsmåten til gjennomføringen i aksjonssyklusene.

2.4.3 Samspill:

For at jeg skulle kunne praktisere den kunnsakepn jeg forsket på dannet jeg samspillsgruppen GMP/Gospel Master Project Gruppen har spilt sammen i 2 år, og har i denne perioden jobbet med låter innenfor sjangeren contemporary gospel. Hovedgruppen i GMP bestod av en vokalrekke med 6 vokalistler inkludert dirigent Chatrine Hovland, et trio-komp bestående av piano, bass og trommer, pluss tracks for øvrige instrumenter. Gruppen ble til slutt utvidet med el.gtr, 2nd keyboardist (Hammond og synth), blåserekke, saxofon og trombone og egen lydmann. Jeg startet prosjektet ved å øve inn ferdig arrangerte og transkriberte contemporary gospel-cover-låter som jeg selv hadde transkribert. Etterhvert som vi fikk erfaringen og kunnskap innen sjangeren begynte vi å løse opp arrangementene, og både musikere og vokalistler inntok en mer improvisatorisk rolle. Arbeidet med innspilling av tracks, transkripsjoner og arrangeringsarbeidet startet jeg på allerede 1 år før påbegynt master.

2.4.4 Konserter:

I løpet av øvingsprosessen tok jeg prosjektetbandet ut på veien og gjorde flere konserter frem mot eksamenskonserten juni 2015. Eksamenskonserten ble utført på Kick Scene i Kristiansand. Ryktene sier at publikumstallet var over 400 personer og at køen strakk seg godt over et kvartal. Resultatet av eksamenskonserten ble toppkarakter. GMP har gjennomført ca.10 konserter og noen små fremvisninger til nå.

2.5 Forskningens validitets problematikk:

Jeg vet at det er mye diskusjoner om validiteten innen kvalitativ forskning. For å oppnå god validitet ønsker mange ett resultat som er testet ut på mange og som kan måles i siffer og grafer. Ved en kvalitativ forskningsmetode oppnår man ikke denne typen konklusjoner. Man må derfor argumentere for troverdigheten, bekreftbarheten og overførbarheten i oppgaven. I min oppgave vil jeg derfor gå i dybden og forklare nøye de fremgangsmåtene som jeg bruker og diskutere ulike sider ved de funnene som jeg finner. Dette for at leser skal kunne evaluere hvert trinn jeg tar i prosessen, samt kunne forstå hvorfor jeg tar de undersøkelsene, observasjonene og samtalene som jeg gjør.

Som forsker ønsker jeg å ta en lærlingerolle innenfor contemporary gospel-miljøet, for å kunne lære å kjenne hele miljøet når jeg skal trekke mine tolkinger underveis. Jeg er ikke en utenforstående som tipper, men en som virkelig jobber med å forstå hvordan miljøet også kan påvirke kunsten. Jeg vil til slutt komme med spesifikke akkordprogresjoner som andre kan ta i bruk i sin praksis, som vil si at informasjonen jeg kommer med vil være overførbar til andre som driver med musikk innenfor sammen sjanger som meg selv.

3 Teori og Litteratur:

3.1 Hva er Contemporary Gospel?

Contemporary gospel er i dag en kjent sjanger innen gospel. Den er kjennetegnet med en tydelig vokalist eller "leder" i front, band bestående av trommer, bass, gitar, keyboards og blåserekkje samt et kor eller en korrekke. De fleste låter består av kompliserte harmonier og kraftig rytmikk. Tekstene er kristne og omhandler ofte temaer som håp, frelse, kjærlighet og healing. Teksten blir ansett som den viktigste delen i sangene, og evnen til å formidle tekst verdsettes høyt. Vokalistene får ofte ett stort rom for egen utfoldelse og evangelisering i sangene. Dette gjøres via preken, shouting og call-and-respons. Utøverne ønsker ofte å formidle ett budskap til lytteren og jobber hardt med å oppnå en følelsesmessig tilknytning til publikum.

3.2 Contemporary Gospelens historie og deres utøvere

Contemporary har sitt utspring fra urban gospel eller svart gospel som den ofte kalles. Sjangeren skiller seg hovedsakelig fra urban gospel i forhold til hvor de henter sin inspirasjon og hvilket uttrykk låtene har. Det meste av urban gospel hentet sin inspirasjon fra negro – spirituals og blues, mens contemporary gospel musikk har en sterk innflytelse fra sekulær popmusikk. Her kan nevnes sjangrer som soul, hip-hop og R&B. I og med at den sekulære popmusikken er i stadig endring, vil også contemporary gospel være i stadig endring.

Kort fortalt er contemporary gospel en modernisert versjon av gospelmusikken fra Afro-Amerikansk musikk. Det hele startet med artisten James Cleveland på 1960-tallet. Han var oppvokst med gospelmusikken i den kristne kirke og begynte tidlig å opptre som pianist. Etter hvert som han vokste, begynte han også å komponere egne gossellåter, og disse var starten på en ny tenkemåte innen gospelmusikken. James Cleveland tilføyde lange vampen til musikken slik at man som utøver fikk mulighet til å preke i låtene og gode solister fikk muligheten til å shoute. Han dro også inn call-and-respons-sang, men nå brukt på en annen måte enn tidligere. Dette inspirerte nye

artister, og flere begynte å gjøre det samme. I 1969 kom Edwin Hawkins ut med sangen «Oh, happy day», og med denne låten tok han gospelmusikken ett hakk videre, nemlig ut av kirken og inn i nasjonale arenaer som radio og topp 40-lister. Dette ble et vendepunkt for gospelmusikken, plutselig skulle den konkurrere med all annen popmusikk. Andrea Crouch var den neste artisten som gjorde seg bemerket med sin musikk. Han ble inspirert av Edwin Hawkins måte å ta musikken ut fra kirken på. Crouch var også oppvokst med gospelmusikken, men lyttet også mye på sekulær popmusikk. Han ble inspirert av både den svarte gospelmusikken og den sekulære popmusikken på 1970-tallet. Dette blandet han sammen og skapte sjangeren «contemporary gospel». På denne måten verdensligjorde han gospelmusikken for ikke bare svarte, men også for den hvite lytter. Rundt samme tid begynte en vokalgruppe å gjøre seg anerkjent innen den kristne musikkbransjen, the Mighty Clouds of Joy, også kjent som the Clouds. The Clouds gjorde hva de kunne for å følge med i den musikalske utviklingen av den sekulære popmusikken, her både innen selve musikkutviklingen, men også når det gjaldt klær og klesstil. Hawkins og Crouch flyttet som nevnt gospelmusikken ut fra kirken og inn i nasjonale arenaer, med the Clouds ble den også flyttet inn på dansepuber. Som om ikke dette var nok, samarbeidet de i tillegg med artister fra den sekulære popmusikken som the Stone, Marvin Gaye, James Brown og Paul Simon. Dette var en skandale for den eldre kristne generasjon og en sann glede for den yngre lytter. Med sine rare konsertantrekk, konserter på dansepuber og sine fengende sanger tydelig inspirert av den sekulære popmusikken bante The Clouds vei for nye artister innenfor contemporary gospel. Alt var mulig og mange nye artister gjorde seg bemerkelsesverdige innen sjangeren. Etter The Clouds er det vanskelig å beskrive en tydelig retning, for nå dukket det opp mange artister som hadde vær sine inspirasjonskilder og hver sin måte å lovprise Gud på. Mest kjent er artister som Kirk Franklin, Jams Fortune, Israel Houghton, John P. Kee, Vicki Winans og Yolanda Adams.

Det finnes i dag to ulike retninger innen contemporary musikk; en svart og en hvit. Den svarte retningen henter sin inspirasjon fra Afro-amerikanske rytmer, soul, neo-soul, disco, R&B og hiphop, mens den hvite retningen henter sin inspirasjon fra salmer, lovsang og Hillsong, men med ett tydelig raskere tempo. I begge retningene er utøveren i front og leder koret eller gruppen.

Bob Darden (2004). People Get Ready!: A New History of Black Gospel Music. London: Continuum.
[ISBN:0-8264-1436-2.](https://www.amazon.com/People-Get-Ready-Black-Gospel-Music/dp/0826414362)

3.3 Utøvende keyboardister innen sjangeren

Robert Glasper, Corey Henry og Shaun Martin er tre pianister som har tatt gospelharmonikken ut av kirken og aktivt brukt harmonikken innen jazz-sjangeren.

Anbefalte låter:

- Y'Outta Praise Him Intro/Y'Outta Praise Him, Album, In My Element, Artist, Robert Glasper.
- Album, Robert Glasper Experiment, Black Radio, Artist, Robert Glasper
- Lingus, Album, We Like It Here, Artist, Snarky Puppy
- Slow Demon, Album, Tell Your Friends, Artist, Snarky Puppy

4 Resultater fra Aksjonsforskningen

Min aksjonsforskning vil deles inn i musikkteoretiske teknikker som vil forbedre min harmoniske forståelse innenfor contemporary gospel harmonisering. Målet er å tilegne meg teknikkene slik at jeg kan bruke dem i praksis. Aksjonssyklusene vil dokumentere min læringsprosess og jeg vil derfor ikke fordype mine forberedelser, men lett forklare hvordan jeg kom frem til øvingsdelen i syklusen.

Aksjonssyklusene deles inn i 4 sykluser:

- Moderne Gospel Voicinger
- Passing-chords in Pattern"
- Substitutter og Re-Harmoniseringer

Utfordringen i min forskning er hvordan jeg skal lære meg og forstå utøvingen av contemporary gospel harmonisering ettersom det ikke finnes noen gode dokumenterte teoribøker. Gospelmusikken kan vi på mange måter sammenligne med folkemusikk. Folkemusikken læres fra lærer til elev ved hjelp av observasjon, gehør og pugging av fraser. Dette er den samme metoden afro-amerikanske musikere bruker for å lære seg å spille et instrument ettersom det er et fåtall som kan musikkteori eller noter. Derfor vil min forberedelsesdel bestå av innsamling av kvalitativ data ved observasjon av instruksjonsvideoer fra aktuelle utøvere innen contemporary gospel harmonisering. Dataen jeg får vil jeg sette inn i et musikkteoretisk språk, slik at det er lettere å forstå og utøve for musikere som har en teoretisk-anvendning til å lære og praktisere musikk.

Dette er et interessant forskningsprosjekt i seg selv, men jeg må dessverre begrense mengden kraftig i min master-oppgave.

4.1 Syklus 0: Voicing og harmonikk

4.1.1 Planlegging

Voicing/Harmonikk:

Formålet med min første syklus er å konkretisere hvilke harmoniske elementer/teknikker som blir brukt under utøving av contemporary gospel harmonikk.

Denne syklusen vil bestå i å finne musikk eksempeler på den harmoniske sounden jeg ønsker å utøve. Siden gospelmusikken har mange undersjangre, som hymns, worshipmusic, talkmusic, shout, old school gospel, west-cost gospel, east-cost gospel, ønsker jeg å gjøre klart for meg selv og leseren hvilken harmonikk jeg kommer til å forske på. Dette vil jeg gjøre ved hjelp av konkrete lytte-eksempler.

4.1.2 Gjennomføring:

Jeg valgte å bruke musikkstreaming-programmet «Spotify» for å lete etter musikk og legge musikk-eksemplene i en spilleliste.

Fremgangsmåten for konstruksjon av spillelisten var enkel:

Først skrev jeg en liste over de contemporary gospel artistene jeg kjenner til.

Etttersom jeg har utøvet musikken i mange år, har jeg kunnskap over en del navn og bestemte meg for at listen var stor nok til å dekke mitt behov for min videre forskning etter at listen ble skrevet. I tillegg har jeg opparbeidet meg et riemlig stort notebibliotek av egne og andres transkripsjoner. Dette påvirket også valget av artister og låter i spillelisten.

Contemporary Gospel Artister:

- Doobie Powell
- James Fortune
- Jamal Hartwell
- Israel & New Breed
- Byron Cage
- Myron Butler
- Fred Hammond
- Marvin Sapp
- Andrae Crouch

- J Moss
- Kirk Franklin
- Kurt Carr
- Smokie Norful
- Cory Henry

Hvert navn ble brukt for å søke etter musikk-alternativer til spillelisten.

Kriteriet for valg av låter var at jeg synes låten brukte en interessant harmonikk eller fantes i mitt notebibliotek. Listen ble ferdig på en kveldsøkt. Legger ved listen som en spotify-link:

<https://open.spotify.com/user/ismakin/playlist/04XTyfYxM88RajrsIHPx2i>

4.1.3 Observasjon:

Målet med spillelisten var å finne ut mer konkret hva jeg likte ved harmonikken.

Under observasjonsdelen lyttet jeg gjennom låtene og laget meg en sjekkliste over hva jeg skulle høre etter. Dette gjorde det lettere å lage en konklusjon om hvilke elementer i harmonikken jeg skulle forske på. Sjekklisten ble enklere å skrive ettersom jeg kunne bruke tidligere transkripsjoner og se etter harmoniske elementer jeg subjektivt finner interessant.

Sjekk-liste:

- Akkord-voicinger
- Akkord-progresjoner
- Akkord-utvidelser

4.1.4 Refleksjon

Å lage en spillelisten var en fin måte å belyse overfor leseren hvilken type harmonisering jeg finner interessant. Listen ble også en hjelp for meg selv fordi jeg finner inspirasjon og får konkretisert den harmoniske sounden jeg ønsker å utvikle.

Det ble derimot vanskelig å finne en bærende refleksjon og konstruere en sjekkliste uten hjelp av mine transkripsjoner ettersom det var vanskelig å bare lytte seg fram til de harmoniske elementer.

Min refleksjon av å lage en spilleliste er følgende:

- Det var en positiv måte å belyse, for meg selv og leserne, hvilken type harmonikk jeg vil utøve og hvordan jeg ønsker jeg selv skal låte som utøver.

- Spillelisten fikk meg til å innse at tidligere transkripsjoner var veien å gå for å kunne videreutvikle de neste syklusene.

Jeg kunne ha skrevet en egen syklus som omhandlet bruken av mine transkripsjoner for å finne harmoniske elementer og teknikker for videre forskning, men ønsker å begrense bruken av for mange sykluser slik at jeg raskere kan dokumentere min egen utvikling, noe som er mer relevant for min problemstilling.

På bakgrunn av dette har jeg valgt ut tre låter fra spillelisten som jeg personlig har transkribert og utøvd: You Are Holy, My Dance og No Limit

You are Holy

Piano

7 C^{maj9} B^b_{maj7}/D $C(add9)/E$ F^{maj9} G^{11} C^{maj9}

Pno.

13 F^{maj9} Dm^{11} $B^7(\frac{9}{5})$ B^b_{maj9} G^{11} C^{maj9} B^b_{maj7}/D $C(add9)/E$

Pno.

19 F^{maj9} G^{11} $G(sus4)/A$ C^{maj9} B^b_{maj7}/D $C(add9)/E$ F^{maj9} $E^7(sus4)$ A_m^9

Pno.

25 Dm^{11} G^{11} $C^{\flat 9}$ E^7 F^{maj9} Dm^{11} $B^7(\frac{9}{5})$ B^b_{maj9}

Pno.

31 G^{11} C^{maj9} B^b_{maj7}/D $C(add9)/E$ F^{maj9} $B^b_{13}(\sharp^{11})/A$

Pno.

37 C^{maj9} B^b_{maj7}/D $C(add9)/E$ F^{maj9} $E^7(sus4)$ A_m^{11} B^b_{maj7}/D G^{11} C/G

Pno.

43 C^{maj9} $E^{13}(\sharp 9)$ F^{maj9} Gm^{11} $G^7(\flat^{13})$ B^b_{maj9} G^{11} A^b_{maj7}/B^b

Pno.

49 D^b_{maj13} $E^b m^7(\sharp 5)$ $F m^7(\sharp 5)$ G^b_{maj7} A^b^{11} C^{\flat}/D D^b_{maj13} $E^b m^7(\sharp 5)$ $F m^7(\sharp 5)$ G^b_{maj7}

Pno.

55 A^b^{11} $B^{13}(\sharp^{11})/B^b$ $E^b m^9$ A^b^{11} D^b_{maj9} $G m^7(\flat 5)$ $G^7(\sharp 5)$ G^b_{maj7}

2

61 Ebm⁹ Bb^(add9) Ab¹¹ D⁹ A^{o7} D^bmaj¹³ Ebm⁷(^{#5}) Fm⁷(^{#5}) G^bmaj⁷

Pno.

67 Ab¹¹ C^{+/D} D^bmaj¹³ Ebm⁷(^{#5}) Fm⁷(^{#5}) G^bmaj⁷ Ab¹¹

Pno.

73 Bbm⁹ Brigde Ebm⁹ F⁷(^{#9}) Bbm^(maj7)

Pno.

79 Ebm⁹ D^b9/8 Cm⁷(^{b5}) F⁷(^{#9}) Bbm¹¹ Ab⁷(^{#11}) Ebm⁹ F⁷(^{#9})

Pno.

D^bmaj⁷(sus2)/B^b G^b/A^b Bbm⁷/E^b

85 Bbm^(maj7) Ebm⁹ D^b9/8 Cm⁷(^{b5}) F⁷(^{#9}) Bbm⁹ F^{#o9} B⁷/F Fm¹¹(^{b13})/D^b

Pno.

91 Ebm⁹ Bbm⁹/D^b C¹¹(^{b9}) F⁷(^{b13}) Bbmaj⁷ Fm¹¹ Abm/F Ab^{o7}/F Ebm⁹ D^b6 C¹¹(^{b9}) F⁷(^{#9})

Pno.

Dbadd/F7 F⁷(^{#11}) D^b/C

97 Bbm⁹ Brigde Ebm⁹ F⁷(^{#9})

Pno.

101 Bbm^(maj7) Ebm⁹ D^b9/8 Cm⁷(^{b5}) F⁷(^{#9}) Bbmaj¹¹

Pno.

My Dance:

(Piano-part)

A

Dm(add9) B♭maj7/D

Intro

3

B

5 Dm(add9) B♭maj7/D

Vers

7 Fmaj7(♯11)/D B♭maj7/D

9 Dm(add9) B♭maj7/D

11 Fmaj7(♯11)/D B♭maj7/D Dm7 A7(♯9)

2

C

Electric Piano

13 $Dm^{(add9)}$ Gm^9 E_b^{maj9} Dm^6

Ref

16 B_b^{maj7}/D $A7^{(9)} B_b^{maj9}$ $A7^{(9)} B_b^{maj9}$ $A7^{(9)} B_b^{maj9}$ Cm^9 $A7^{(9)} B_b^{m}$

20 E_b^{maj9} $A7^{(9)}$ **D** B_b^{maj7}/D

Rap

23 $F^{maj}(\sharp 11)/D$ B_b^{maj7}/D $Dm^{(add9)}$

26 B_b^{maj7}/D $F^{maj}(\sharp 11)/D$

28 B_b^{maj7}/D $Dm^{(add9)}$

Electric Piano
Fmaj7(#11)/D

30 B♭maj7/D

32 B♭maj7/D Dm7 A7(9/5) Dm9 E D9(b9) Dm A♭maj9/G A7(9/5)

35 B♭maj9 Gm9 A7(9/5) B♭maj9 A7(9/5) Gm9

38 B♭maj9 E♭maj9 Fmaj7(#11) Cm9 E7(sus4) Am6/6 Gm9 A7(9/5)

41 F B♭maj7/D

43 Fmaj7(#11)/D B♭maj7/D E♭maj9

4

Electric Piano

45 Dm⁹ B \flat maj⁷/D

47 Fmaj⁷(#11)/D B \flat maj⁷/D

49 Dm⁹ B \flat maj⁷/D

51 Fmaj⁷(#11)/D B \flat maj⁷/D A⁷(#9)

53 Dm⁹ **G** Dm⁹ A⁷(#9) B \flat maj⁹ E \flat maj⁹ Fmaj⁷(#11)/D

Brigde 2

56 B \flat maj⁷/D A⁷(#9) Dm⁹ Dm⁹ A⁷(#9) B \flat maj⁷ E \flat maj⁹

Electric Piano

59 Fmaj7(#11)/D Fm(maj7b5) Bbmaj7/D A7(9/5)

61 **H** Dm9 (Rap vamp) **I** Dm11 Dm11 Bbmaj9 Eo7 Eo7 Go7 Eo7 Dm11

67 Dm11 Em11 Bbmaj13 Eo7 Eo7 Go7 Eo7 Dm11 D7(b9) Gm9 Bbmaj9 A7(9/5)

73 A7(b9) Em7(b5) Dm Dm11 Db7(9/5) Fmaj13/C Eo7

77 Eo7 Eo7 Go7 Eo7 Dm11 Bbmaj9 D7(b9) Gm11 A7(9/5)

83 **J** Em7(b5) A7(b9) Dm

Brigde 3

6

Electric Piano

86 Em^{7(b5)} A^{7(b9)} Dm A^{7(b9)} Dm Em^{7(b5)} B^bmaj⁷/D B^b13(#11)

90 Eb^bmaj⁹ Am^{7(b5)} Dm¹¹ Gm⁹ B^bmaj⁹ Eb^bmaj⁹ A⁷(²₅)

95 Dm¹¹ G^bmaj⁹ Gm⁹ B^bmaj⁹ Eb^bmaj⁹ A⁷(²₅)

No Limit:

Intro

C/G D/G E \flat /G F/G Am D(add \flat)/F \sharp Fmaj \flat

8 Dm 11 A(add \flat)/C \sharp Dm C/E B \flat \flat Am D 7 /F \sharp Dm $^{7(b5)}$ /F

13 E $^7(\sharp 9)$ Am 7 Am 7 D 7 /F \sharp Am 7 Dm 11 A/C \sharp Bmaj $^7(\sharp 5)$ /F \sharp

19 A $^+7(\flat 9)$ A \flat $^+7(\flat 9)$ G $^+7(\flat 9)$ A/C \sharp Dm 7 Am 7 B \flat maj 7 Am F \sharp m $^7(\flat 5)$ Fm Fm/A \flat E $^{\circ}$ /G D $^{\circ}$ /F

24 C/E C \sharp o 7 Dm $^{7(b5)}$ C/B \flat Dm $^{7(b5)}$ /A \flat Dm $^{7(b5)}$ C/G D/G E \flat /G

29 F/G D \sharp o 7 Eo 7 Fo 7 F \sharp o 7 C/G D/G E \flat /G F/G

34 F/G C/G C/G

no limits

39 C/G C/G F#6 C(add9)

say no limits stretch for

45 Bb13 G11 Fm6/G C(add9)

release me

Can you pray this words with me

50 C(add9) Cmaj7/E Fmaj9 Am11 Bbmaj13 E7(9/5) Am11 Fmaj7

no limits

Melodic Bass Fills

56 Bbmaj9 G11 A7(9/5) Dm11 C(add9)/E Fmaj9

Kick'n'Bass on 8th B3 Drums Groove 5 and. Walking

61 Am11 Bbmaj13 Am11 Bbmaj9 G11 A7(9/5) 5x

3rd time E7(9/5) Fmaj7
4nd. Bbmaj9 Am11 Bbmaj9

Piano

66 Dm¹¹ C^{(add9)/E} F^{maj9} Am¹¹

Instrumental

70 B^bmaj¹³ Am¹¹ B^bmaj⁹ G¹¹ A⁷(⁹/₅) C/G D/G

Take The Limits Of

76 E^b/G F/G 3x C^{(add9)/E} D^{(add9)/F[#]}

E^b/F F/E^b A⁷alt.

82 Dm¹¹ On Que Dm¹¹

No lim - its!

Hey! No lim - its!

87 On Que Dm¹¹ C^{(add9)/E}

No lim - its!

4 Piano

90 On Que Dm¹¹ C^{(add9)/E} f:maj9

No lim - its!

95 f:maj9 G¹¹ Dm¹¹ E7^(#9) E⁹ Am⁹ Db7^(b13)

Vamp 1

Begin with Pno

99 Dm¹¹ E7^(#9) E⁹ Am⁹ Db7^(b13) G¹¹

Vamp 2

No Lim - its!

No Lim - its!

Jeg har studert notene i henhold til sound og funnet ut følgende:

Akkord-voicinger:

Akkord-voicingene bidrar til å skape et stor lydbilde og sprer seg ofte over et stort pianoregister. Man finner cluster-akkorder med akkordtone-doblinger, disse akkordene er ofte konstruert med små intervaller som stor og liten sekund, og brede akkorder bygd opp av større intervaller som terser, kvarter og kvinter. Et fellestrekk er at de ofte inneholder doblinger av akkord-toner. Jeg finner også enkle tre-firklang- og jazz-voicinger.

Til videre forskning: Finne teknikker på hvordan gospelutøvere lager sine egne akkord-voicinger.

Akkord-progresjoner:

Akkord-progresjonene er forholdsvis enkle, men inneholder mange gjennomgangs-akkorder, substitutter og re-harmoniseringer. Ut i fra notebildet kan man tolke at utøver alltid prøver å finne harmoniske variasjoner.

Til videre forskning: Finne teknikker på gjennomgangs-akkorder, substitutter og reharmoniseringer.

Akkord-utvidelser:

Harmonikken er ofte utvidet til 9,11,13 og man finner alterasjoner som brukes i gjennomgangsakkord-progresjoner og substitutter.

Hvor går veien videre?

Syklusen sitt formål var å kategorisere hvilke akkordteknikker jeg skulle forske på og ved hjelp av sjekklisten har jeg laget meg en mer konkret liste som skal hjelpe meg videre i neste syklus. Spørsmål som jeg ønsker å få svar på i neste syklus er:

- Hvor finner jeg data som kan hjelpe meg å utøve akkord-teknikkene som er funnet i første syklus?
- Hvordan komponere contemporary akkord-voicinger?
- Hvordan finne gjennomgangs-akkorder, substitutter og Reharmoniseringsteknikker?

Transkripsjon av låter er et nyttig verktøy for å utøve en låt eller en musikk sjanger, men er ikke mer forklarende enn notert rytme og tonevalg. I første syklus ble det gjort en enkel analyse av harmonikken som ble delt inn i forskjellige harmoniske-teknikker eller begreper.

Jeg bestemte meg for å bruke nettsiden youtube for å lete etter tutorials/instruksjonsvideoer som omhandler de harmoniske-teknikken.

Etter mange søk, kjøp av forskjellige instruksjonsvideoer og praktisk testing av tutorials valgte jeg ut pedagog og keyboardist Kevin KC Conley fra nettsiden prettysimpelmusic.com og boken «*Handbook of Gospel Harmony*»: *Step-by-step: How to create your own harmonizations and gospel chords changes*, av Gregory Moody som min inspirasjonskilde til å lage mine hypoteser og teorier.

«Harmoniser en meloditone» er en egenkomponert hypotese/teori som er en av hovedgrunnene for min søknad om studieplass ved utøvende-master på UiA. Jeg startet utviklingen med teorien i 2012 med mål om en subjektive konklusjon i denne master-oppgaven. Hypotesen vil bli presentert i en senere syklus.

Kevin KC Conley sine instruksjonsvideoer ble valgt som hoved-data for mine sykluser ettersom de tilfredstilte alle mine punkter fra første syklus. Hans instruksjoner er basert på egenkomponerte

formler som ikke har en musikk-teoretisk bakgrunn. For å effektivisere min egen øvingspraksis så jeg meg nødt å konvertere hans formler til et lettere musikk-teoretisk språk.

4.2 Syklus 1: Morderne Gospel-voicing

Jeg starter min andre syklus ved å lære meg en teknikk hvor man kan konstruere moderne gospel-voicinger. Teknikken kalles «Infinite Chords» og åpner mulighetene for cluster-voicinger og akkorder med større intervall, her er også akkord-tonedoblinger lov. En fordel med denne teknikken er at man automatisk får med utvidelser av akkorden. Dette er bare en voicings-teknikk og ikke en teori om hvordan man bygger en akkord.

Denne syklusen krever forkunnskap om hvordan man bygger firklang-akkorder og hvordan man utvider akkorder. Teknikken kan følges slavisk, men som en musikalsk utøver bruker man øret for å bestemme om akkord-voicingen låter bra.

4.2.1 Planlegging: Infinite Chords

"Infinite-chords" er et begrep på en voicings teknikk laget av Kevin KC Conley. Teknikken finner du i hans instruksjonsvideoer fra prettysimplemusic.com

Reglene for infinite-chords:

1. Du kan bygge akkorder og deres voicinger ved hjelp fra grunntonens skala.
Tips; fjerde tonetrinn høres somregel avoid ut, så dette er det lurt å prøve å unngå den
2. Du kan også bygge akkorder og deres voicinger ved hjelp av grunntonens skala fra 5 trinn.

Lytte-eksempel ligger i en offentlig dropbox-mappe: mp3 eksempler - Aksjons-syklus 1 – Infinite Chords – «Eks 1.mp3» og «Eks 2.mp3»

Eksempel 1 i Cdur:
Akkord-voicingenstoner:

Konstruerte akkorder:

Piano

Cmaj13 Dm9 Fmaj13 Cmaj9

Eksempel 2 I Cdur med skalaen fra Gdur:
Akkord-voicingenstoner:

Konstruerte akkorder:

Pno.

Cmaj13(#11) Em9(b13) Am13 Cmaj9(#11)

Tips: Det er ingen krav om å måtte bruke ters eller kvint i akkord-voicingene. Ved å unngå disse kan vi få akkorder som verken er dur, moll eller har en klar grunntone følelse. Her kan man skape en interessant harmonisk sound i forhold til arrangementet.

3. En tilleggs teknikk som brukes er noe vi er kjent med som polychord, to treklanger eller firklanger spilles harmonisk. En typisk kombinasjon er f.eks. 5 trinn over 1 trinn.

Lytte-eksempel ligger i en offentlig dropbox-mappe: mp3 eksempler - Aksjons-syklus 1 – «Infinite Chords – Eks 3 og 4.mp3»

Eksempel 3 i Cdur:

Eksempel 4 i Cdur med skalaen fra Gdur:

Cmaj9 Dm9 Em11 Am13
G Am D D
C Dm Em Am

4.2.2 Gjennomføring:

Jeg trengte noen holdepunkter slik at jeg kunne effektivisere øvelsen og lettere gjennomføre en refleksjon. Derfor konstruerte jeg følgende liste:

- Øv på å konstruerer forskjellige voicinger i gospelens hovedtonearter (Db, Eb, F, Gb, Ab, Bb, C) og legg merke til voicingens klang.
- Improviser enkle melodifraser og bruk reglene fra infinite-chords for å harmonisere den.
- Bruk teknikken på repertoarlåtene, både som komp og blokkharmonisert melodi.

Repertoarlåtene er:

- I Trust You – James Fortune
- My Life Is In Your Hands – Kirk Franklin
- Always – Kirk Franklin.

Dette er alle gospelballader hvor det er enkelt å teste ut mine nye teknikker grunnet låtenes akkord-progresjon.

4.2.3 Observasjon:

Lytte-eksempel i dropbox mappe/minnepenn: mp3 eksempler – Aksjons-syklus 1 – I Trust You Infinite Chords

Fungerer teknikken?

Teknikken er lett å forstå, men krever litt tid teknisk å sette seg inn i siden man må konstruere akkord-voicingene diatonisk og må derfor alltid tenke skala, noterte akkorder og din valgte voicing. Teknikken fungerer utmerket og den er lett å anvende på en musikalsk måte.

Kan teknikken brukes effektivt for å påvirke arrangementets harmoniske klang?

Infinite chords kan brukes effektivt for å påvirke arrangementets harmoniske klang. Man kan lett velge selv om man bruker tette- eller brede-voicinger uten å være redd for å ødelegge arrangementet. Bruker man teknikken fra «eksempel 1» får man en ganske uforstyrret klang på den måten at den låter rent og ikke forstyrrende i arrangementet. Teknikken fra «eksempel 2» låter litt mer dissonerende og spennende. Denne bør brukes med litt mer kritisk sans. Her kan det forekomme litt for mye dissonans alt etter som hvor melodi-linjen går, men problemet skjer så sjeldent at jeg ikke finner det forstyrrende for den improvisatoriske komponeringen av voicingene.

Fungerer teknikken på melodiske fraser?

«Melodiske fraser» i denne sammenheng er improvisatoriske melodilinjer som brukes i kompet. Teknikken skaper fine bevegelser og får kompet stort og interessant. Her får man virkelig utnytte teknikken til sitt store potensiale.

Fungerer teknikken tilstrekkelig på repertoarlåtene?

«Infinite chords» kan brukes på alle gospellåter og det vil låte rett i forhold til sjangeren.

Bruker man teknikken på «old school» gospellåter, vil de låte contemporary, derfor bør man gjerne være litt bevist på sjangerforståelse om man ønsker å spille gospel autentisk.

Finn svar på personlig smak av "teknikken".

«Infinite chords» gir deg et stort lydbildet og får harmonikken til å låte rett i sjangeren

«contemporary gospel». Den kan brukes direkte på originalakkordene i et arrangement og brukes til å enkelt re-harmonisere låten ved å harmonisere melodiske fraser. Tonalt vil harmoniseringen låte fint inn i tonearten og er lite dissonerende. Den krever litt tid for å innstudere og anvende i praksis, men er verdt strevet.

Liker jeg teknikken såpass godt at jeg ønsker å bruke den videre?

Ja, denne teknikken brukes flittig og kommer alltid til å være endel av mitt musikalske uttrykk, også i andre musikkjangere.

4.2.4 Refleksjon og planlegging av ny syklus:

«Infinite chords» teknikken skaper den «contemporary gospel-sunden» innen harmonisering som jeg søker og er derfor en nødvendighet for å oppnå en mer autentisk spillestil. Den er lett å anvende og inspirerer til improvisatorisk komponering av melodiske fraser. Ved bruk av denne teknikken alene vil arrangemente låte rett, men kanskje litt for fint og kjedelig i lengden. Man kan fort savne de dissonerende akkordprogresjonene som skaper spenning og wow-faktoren i et arrangement og jeg skal derfor i neste syklus innstudere noen «passing-chords» progresjoner.

4.3 Syklus 2: Passing-chords in Pattern/Gjennomgangs-akkorder i Mønster.

4.3.1 Planlegging:

I denne syklusen skal jeg øve inn flere "passing-chords" til maj7 og m7. Jeg velger å ikke kalle selve oppgaven i syklusen for akkord-progresjoner fordi "passing-chords" brukes mellom låtenes hovedakkord-progresjoner.

Jeg kan heller ikke kalle "passing-chords", gjennomgangs-akkorder, for substitutter ettersom de ikke erstatter noen originale akkorder i arrangementet/låten, men er tilleggs akkorder. Jeg må opplyse om at en passing-chords- frase ser ut som en akkord-progresjon, men for å lettere bruke

dem i praksis velger jeg å se dem som en "pattern», et mønster, som kan brukes for å lande på en hovedakkord i arrangementet.

I denne syklusen har jeg valgt å kalle "pattern", mønster, for teknikk.

Når jeg forsker på nye harmoniske teknikker har jeg erfart at det er lurt å tenke på hvilken akkordtype teknikken lander på. Tenker jeg trinn, vil jeg ofte begrense til det trinnet teknikken lander på. Derfor bruker jeg m7 istedenfor f.eks 2m7. Når vi kan bruke 2-5-1 akkordprogresjonen for å lande på 1,2,3,4 og 6 trinn som er maj7 og moll7 akkorder, kan jeg også gjøre dette med mine nye teknikker, er min hypotese.

Teknikkene er tatt ut fra observasjon og egen analyse fra instruksjonsvideoene prettysimpelmusic.com med Kevin KC Conley som instruktør. (vedlegg) Videoene er ikke musikkteoretiske og han lager derfor egne «mønster» for å få gjennomført teknikkene.

Hans teknikker har jeg satt inn i et musikalsk perspektiv, slik at det er mulig for musikere med teoretisk forståelse å gjennomføre hans instruksjoner.

Jeg skal ikke forklare fremgangsmåten for teorien da oppgaven ville blitt for lang og kanskje ikke så relevant for min problemstilling, men konverteringen fra hans mønster til musikkteori er en glimrende masteroppgave for senere studier eller for andre studenter som kan finne denne oppgaven interessant og jeg deler gjerne min kunnskap om noen ønsker å ta kontakt.

Hver teknikk er transkribert ned i sibelius ved bruk av notenotasjon og akkordsymboler, og noen har et enkelt trinnsystem for å lettere transponere teknikkene i tillegg. Trinnsystemet består av trinnet akkordene spilles på, akkordtype og utvidinger. Teknikkene er også transponert i alle tonearter. Jeg ønsket at alle oppgavene skulle inneholde såpass mye informasjon at teknikkene kan øves inn av andre utøvere og brukes som et eventuelt pensum for elever som interesserer seg for emnet. Målet var å treffe alles behov for informasjon i en innøvings fase, og jeg får samtidig en større oversikt.

For å tilegne meg mest mulig kunnskap har jeg valgt å sette opp en liten øvingsliste som skal gjennomføres med alle teknikker. Teknikkene skal også spilles over repertoarlåtene.

4.3.2 Gjennomføring:

1. Spill "teknikken" i alle tonearter for å få en oversikt.
2. Spill "teknikken" med click-track for bedre time og egne rytmiske fraseringer.
3. Bruk "teknikken" i praksis og spill gjennom valgt repertoarlåt. Gjør opptak for gjennomlytting.

Teknikk nr.1 «3id 2id» bruker dim7 og dur tre/firklanger for å lander på en maj7:

Denne «passing chords progresjonen» passer godt inn i en «shout turn-around» og er en mer old school teknikk og vil derfor ikke passe inn i en typisk afro amerikansk contemporary stil.

The image displays a musical score for a piano exercise titled 'Teknikk nr.1'. The score is organized into six systems, each representing a different key signature. Each system contains two staves (treble and bass clef) and is annotated with chord names and fingering instructions (3id, 2id, 1m7). The first system is in C major and includes a 'Piano' dynamic marking. The subsequent systems are in Bb major, Ab major, Gb major, A major, and D major. The chord progressions are as follows:

- System 1 (C major): C, C^{o7}, Bm^{7(b5)}, B^{o7}, Am, F, F^{o7}, Em^{7(b5)}, E^{o7}, Dm
- System 2 (Bb major): Bb, Bb^{o7}, Am^{7(b5)}, A^{o7}, Gm, Eb, Eb^{o7}, Dm^{7(b5)}, D^{o7}, Cm
- System 3 (Ab major): Ab, Ab^{o7}, Gm^{7(b5)}, G^{o7}, Fm, Db, Db^{o7}, Cm^{7(b5)}, C^{o7}, Bbm
- System 4 (Gb major): Gb, Gb^{o7}, Fm^{7(b5)}, F^{o7}, Ebm, B, B^{o7}, A#m^{7(b5)}, A#^{o7}, G#m
- System 5 (A major): A, A^{o7}, D#m^{7(b5)}, D#^{o7}, C#m, A, A^{o7}, G#m^{7(b5)}, G#^{o7}, F#m
- System 6 (D major): D, D^{o7}, C#m^{7(b5)}, C#^{o7}, Bm, G, G^{o7}, F#m^{7(b5)}, F#^{o7}, Em

Pattern i dur:

3id 2id 1maj7 3id 2id 1maj7
E E^{o7} D D^{o7} C A A^{o7} G G^{o7} F

3id 2id 1maj7 3id 2id 1maj7
5 D D^{o7} C C^{o7} B^b G G^{o7} F F^{o7} E^b

3id 2id 1maj7 3id 2id 1maj7
9 C C^{o7} B^b B^{o7} A^b F F^{o7} E^b E^{o7} D^b

3id 2id 1maj7 3id 2id 1maj7
13 B^b B^{o7} A^b A^{o7} G^b D[#] D^{o7} C[#] C^{o7} B

3id 2id 1maj7 3id 2id 1maj7
17 G[#] G^{o7} F[#] F^{o7} E C[#] C^{o7} B B^{o7} A

3id 2id 1maj7 3id 2id 1maj7
21 F[#] F^{o7} E E^{o7} D B B^{o7} A A^{o7} G

Teknikk 1.2 bruker dim7 og tre/firklinger for å lander på en m7:

Eksempel på en lenger pattern fra b7 til 1maj:

b7id b6id 5id 4id Piano 3id 2id 1maj 3

49 B^b B^b07 A^b A^b07 G G07 F F07 E E07 D D07 C

Man kan også bruke teknikken for lengre fraser. Her brukes trinnene b7,b6,5,4,3,2,1

Teknikk 2 er en standard gospel-akkordprogresjon fra 5 trinn til 1 trinn/1 trinn til 4 trinn i dur:

G A07 B07 C C D07 E07 F

3 F G07 A07 Bb Bb C07 D07 Eb

5 Eb F07 G07 Ab Ab Bb07 C07 Db

7 Db Eb07 F07 Gb F# G#07 A#07 B

9 B C#07 D#07 E E F#07 G#07 A

11 A B07 C#07 D D E07 F#07 G

Henvising til lytte-eksempel kommer i observasjons-delen.

Teknikk 3 er en akkord-progresjon som brukes for å lande til 1 eller 4trinn, altså en maj7:

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The progression is as follows:

- Measure 1: Am/C, A♭m/C, Em7(b5), F
- Measure 2: Dm/F, D♭m/F, Am7(b5), B♭
- Measure 3: Gm/B♭, G♭m/B♭, Dm7(b5), E♭
- Measure 4: Cm/E♭, Bm/E♭, Gm7(b5), A♭
- Measure 5: Fm/A♭, Em/A♭, Cm7(b5), D♭
- Measure 6: B♭m/D♭, Am/D♭, Fm7(b5), G♭
- Measure 7: E♭m/G♭, Dm/G♭, B♭m7(b5), B
- Measure 8: A♭m/B, Gm/B, E♭m7(b5), E
- Measure 9: D♭m/E, Cm/E, A♭m7(b5), A
- Measure 10: G♭m/A, Fm/A, D♭m7(b5), D
- Measure 11: C♭m/D, B♭m/D, G♭m7(b5), G
- Measure 12: Bm/D, B♭m/D, G♭m7(b5), G

Denne vil kategoriseres som en standard «passing- chord- progresjon» innen gospel-musikken fordi den brukes innen mange contemporary-låter, som «There Is A Name» av Byron Cage, men den er

allikevel ikke en typisk progresjon for denne sjangeren.

Teknikk 4 – 12 er akkord-progresjoner som skal lande på 4 trinn. Teknikkene kan brukes som substitutter til 4 trinn maj7, stå som en egen gjennomgangs-akkordprogresjon, eller substitutter til 1 trinn maj7. I lytte-eksempelet brukes låten «Always» av Kirk Franklin for å spille gjennom teknikkene 4 - 12.

Teknikk 4, passing-chord-progresjonene til maj7:

Passing-chords to the 4 or Maj7 - substitutt: b7 and 2m7

7 - 1 - 4 7 - 1 - 4 7 - 1 - 4 7 - 1 - 4

G^{(add9)/B} C F^(add9) C^{(add9)/E} F B^{b(add9)} F^{(add9)/A} B^b E^{b(add9)} B^{b(add9)/D} E^b A^{b(add9)}

5 7 - 1 - 4 7 - 1 - 4 7 - 1 - 4

E^{b(add9)/G} A^b D^{b(add9)} A^{b(add9)/C} D^b G^{b(add9)} D^{b(add9)/F} G^b B^(add9)

8 7 - 1 - 4 7 - 1 - 4

F^{#(add9)/A#} B E^(add9) B^{(add9)/D#} E A^(add9)

10 7 - 1 - 4 7 - 1 - 4 7 - 1 - 4

E^{(add9)/G#} A D^(add9) A^{(add9)/C#} D G^(add9) D^{(add9)/F#} G C^(add9)

Teknikk 5, substitutt for 4 trinn/1trinn maj7 eller en 2-5-1 akkord-progresjon i moll:

3m7b6 - 6,7b9 - 2m11 3m7b6 - 6,7b9 - 2m11 3m7b6 - 6,7b9 - 2m11

13 Em^{7(b6)} A^{7(b9)} Dm¹¹ Am^{7(b6)} D^{7(b9)} Gm¹¹ Dm^{7(b6)} G^{7(b9)} Cm¹¹

2 3m7b6 - 6,7b9 - 2m11 3m7b6 - 6,7b9 - 2m11 3m7b6 - 6,7b9 - 2m11

16 Gm^{7(b6)} C^{7(b9)} Fm¹¹ Cm^{7(b6)} F^{7(b9)} Bbm¹¹ Fm^{7(b6)} Bb^{7(b9)} Ebm¹¹

3m7b6 - 6,7b9 - 2m11 3m7b6 - 6,7b9 - 2m11 3m7b6 - 6,7b9 - 2m11

19 Bbm^{7(b6)} Eb^{7(b9)} Abm¹¹ D#m^{7(b6)} G#^{7(b9)} C#m¹¹ G#m^{7(b6)} C#^{7(b9)} F#m¹¹

3m7b6 - 6,7b9 - 2m11 3m7b6 - 6,7b9 - 2m11 3m7b6 - 6,7b9 - 2m11

22 C#m^{7(b6)} F#^{7(b9)} Bm¹¹ F#m^{7(b6)} B^{7(b9)} Em¹¹ Bm^{7(b6)} E^{7(b9)} Am¹¹

Teknikk 6, substitutt for 4 trinn, eller en passing-chord-progresjonene til maj7:

4maj7#5#11 - 5,m7 - 6m7 - b7maj7

25 Fmaj7($\frac{\sharp 11}{45}$) Gm7 Am7 Bbmaj7

4maj7#5#11 - 5,m7 - 6m7 - b7maj7

Bbmaj7($\frac{\sharp 11}{45}$) Cm7 Dm7 Ebmaj7

4maj7#5#11 - 5,m7 - 6m7 - b7maj7

27 Ebmaj7($\frac{\sharp 11}{45}$) Fm7 Gm7 Abmaj7

4maj7#5#11 - 5,m7 - 6m7 - b7maj7

Abmaj7($\frac{\sharp 11}{45}$) Bbm7 Cm7 Dbmaj7

4maj7#5#11 - 5,m7 - 6m7 - b7maj7

29 Dbmaj7($\frac{\sharp 11}{45}$) Ebm7 Fm7 Gbmaj7

4maj7#5#11 - 5,m7 - 6m7 - b7maj7

Gbmaj7($\frac{\sharp 11}{45}$) Abm7 Bbm7 Cbmaj7

4maj7#5#11 - 5,m7 - 6m7 - b7maj7

31 Cbmaj7($\frac{\sharp 11}{45}$) Dbm7 Ebm7 Emaj7

4maj7#5#11 - 5,m7 - 6m7 - b7maj7

Emaj7($\frac{\sharp 11}{45}$) F#m7 G#m7 Amaj7

4maj7#5#11 - 5,m7 - 6m7 - b7maj7

33 Amaj7($\frac{\sharp 11}{45}$) Bm7 C#m7 Dmaj7

4maj7#5#11 - 5,m7 - 6m7 - b7maj7

Dmaj7($\frac{\sharp 11}{45}$) Em7 F#m7 Gmaj7

4maj7#5#11 - 5,m7 - 6m7 - b7maj7

35 Gmaj7($\frac{\sharp 11}{45}$) Am7 Bm7 Cmaj7

4maj7#5#11 - 5,m7 - 6m7 - b7maj7

Cmaj7($\frac{\sharp 11}{45}$) Dm7 Em7 Fmaj7

Teknikk 7, en passing-chord-progresjonene til maj7:

v,m7 - 1,9 - 4maj7 v,m7 - 1,9 - 4maj7 v,m7 - 1,9 - 4maj7 v,m7 - 1,9 - 4maj7
 37 Gm¹¹ C⁹ Fmaj⁷ Cm¹¹ F⁹ B^bmaj⁷ Fm¹¹ B^b⁹ E^bmaj⁷ Bbm¹¹ E^b⁹ A^bmaj⁷

v,m7 - 1,9 - 4maj7 v,m7 - 1,9 - 4maj7 v,m7 - 1,9 - 4maj7
 41 Ebm¹¹ Ab⁹ D^bmaj⁷ Abm¹¹ Db⁹ G^bmaj⁷ Dbm¹¹ G^b⁹ Bmaj⁷

4 v,m7 - 1,9 - 4maj7 v,m7 - 1,9 - 4maj7 v,m7 - 1,9 - 4maj7
 44 F#m¹¹ B⁹ E^{major} Bm¹¹ E⁹ A^{major} Em¹¹ A⁹ D^{major}

v,m7 - 1,9 - 4maj7 v,m7 - 1,9 - 4maj7
 47 Am¹¹ D⁹ G^{major} Dm¹¹ G⁹ C^{major}

Teknikk 8, substitutt for 4 trinn/1trinn maj7 eller en akkordprogresjon til m9:

49 **b7maj - 1maj - 2m9**
B^bmaj¹³ Cmaj¹³ Dm⁹

52 **b7maj - 1maj - 2m9**
D^bmaj¹³ E^bmaj¹³ Fm⁹

55 **b7maj - 1maj - 2m9**
F^bmaj¹³ G^bmaj¹³ Abm⁹

57 **b7maj - 1maj - 2m9**
Dmaj¹³ Emaj¹³ F[#]m⁹

b7maj - 1maj - 2m9
A^bmaj¹³ B^bmaj¹³ Cm⁹

b7maj - 1maj - 2m9
G^bmaj¹³ A^bmaj¹³ Bbm⁹

b7maj - 1maj - 2m9
C^bmaj¹³ D^bmaj¹³ Ebm⁹

b7maj - 1maj - 2m9
Amaj¹³ Bmaj¹³ C[#]m⁹

b7maj - 1maj - 2m9
Gmaj¹³ Amaj¹³ Bm⁹

59 **b7maj - 1maj - 2m9**
Cmaj¹³ Dmaj¹³ Em⁹

b7maj - 1maj - 2m9
Fmaj¹³ Gmaj¹³ Am⁹

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

5

Teknikk 9, substitutt for 4 trinn maj7 eller en akkordprogresjon til maj7:

2m11 - 1maj - 7maj - 7bmaj 2m11 - 1maj - 7maj - 7bmaj 2m11 - 1maj - 7maj - 7bmaj

61 Dm¹¹ C^{maj7} B^{maj7} B^bmaj¹³ Gm¹¹ F^{maj7} E^{maj7} E^bmaj¹³ Cm¹¹ B^bmaj⁷ A^{maj7} A^bmaj¹³

Pno.

2m11 - 1maj - 7maj - 7bmaj 2m11 - 1maj - 7maj - 7bmaj

64 Fm¹¹ E^bmaj⁷ D^{maj7} D^bmaj¹³ Bbm¹¹ A^bmaj⁷ G^{maj7} G^bmaj¹³

Pno.

2m11 - 1maj - 7maj - 7bmaj 2m11 - 1maj - 7maj - 7bmaj

66 Ebm¹¹ D^bmaj⁷ C^{maj7} C^bmaj¹³ Abm¹¹ G^bmaj⁷ F^{maj7} F^bmaj¹³

Pno.

2m11 - 1maj - 7maj - 7bmaj 2m11 - 1maj - 7maj - 7bmaj

68 C[#]m¹¹ B^{maj7} A[#]maj⁷ A^{maj13} F[#]m¹¹ E^{maj7} D[#]maj⁷ D^{maj13}

Pno.

2m11 - 1maj - 7maj - 7bmaj 2m11 - 1maj - 7maj - 7bmaj 2m11 - 1maj - 7maj - 7bmaj

70 Bm¹¹ A^{maj7} G[#]maj⁷ G^{maj13} Em¹¹ D^{maj7} C[#]maj⁷ C^{maj13} Am¹¹ G^{maj7} F[#]maj⁷ F^{maj13}

Pno.

Teknikk 10, en passing-chord-progresjonene til maj7:

6 1maj7#5 - 2m7 - 3m7 - 4maj 2m11 - 1maj - 7maj - 7bmaj 1maj7#5 - 2m7 - 3m7 - 4maj
 73 Cmaj7(#5) Dm7 Em7 Fmaj7 Fmaj7(#5) Gm7 Am7 Bbmaj7 Bbmaj7(#5) Cm7 Dm7 Ebmaj7

1maj7#5 - 2m7 - 3m7 - 4maj 1maj7#5 - 2m7 - 3m7 - 4maj 1maj7#5 - 2m7 - 3m7 - 4maj
 76 Ebmaj7(#5) Fm7 Gm7 Abmaj7 Abmaj7(#5) Bbm7 Cm7 Dbmaj7 Dbmaj7(#5) Ebm7 Fm7 Gbmaj7

1maj7#5 - 2m7 - 3m7 - 4maj 1maj7#5 - 2m7 - 3m7 - 4maj 1maj7#5 - 2m7 - 3m7 - 4maj
 79 Gbmaj7(#5) Abm7 Bbm7 Cbmaj7 Bbmaj7(#5) C#m7 D#m7 Emaj7 Emaj7(#5) F#m7 G#m7 Amaj7

1maj7#5 - 2m7 - 3m7 - 4maj 1maj7#5 - 2m7 - 3m7 - 4maj 1maj7#5 - 2m7 - 3m7 - 4maj
 82 Amaj7(#5) Bm7 C#m7 Dmaj7 Dmaj7(#5) Em7 F#m7 Gmaj7 Gmaj7(#5) Am7 Bm7 Cmaj7

Teknikk 11, en passing-chord-progresjonene til maj7:

2m13 - 1add9/3 - 4maj9 2m13 - 1add9/3 - 4maj9 2m13 - 1add9/3 - 4maj9

85 Dm¹³ C(add9)/E Fmaj9 Gm¹³ F(add9)/A B^bmaj9 Cm¹³ B^b(add9)/D E^bmaj9

2m13 - 1add9/3 - 4maj9 2m13 - 1add9/3 - 4maj9 2m13 - 1add9/3 - 4maj9

88 Fm¹³ E^b(add9)/G A^bmaj9 B^bm¹³ A^b(add9)/C D^bmaj9 E^bm¹³ D^b(add9)/F G^bmaj9

2m13 - 1add9/3 - 4maj9 2m13 - 1add9/3 - 4maj9 2m13 - 1add9/3 - 4maj9 7

91 A^bm¹³ G^b(add9)/B^b C^bmaj9 C[#]m¹³ B(add9)/D[#] E[#]maj9 F[#]m¹³ E(add9)/G[#] A[#]maj9

2m13 - 1add9/3 - 4maj9 2m13 - 1add9/3 - 4maj9 2m13 - 1add9/3 - 4maj9

94 Bm¹³ A(add9)/C[#] Dmaj9 Em¹³ D(add9)/F[#] Gmaj9 Am¹³ G(add9)/B Cmaj9

Teknikk 12, substitutt for 4 trinn maj7 eller en passing-chord-progresjonene til maj7:

2m11 - 3m11 - b3m11 - 7bmaj9 2m11 - 3m11 - b3m11 - 7bmaj9

97 Dm¹¹ Em¹¹ Eb¹¹ B^bmaj⁹ Gm¹¹ Am¹¹ Ab¹¹ E^bmaj⁹

Pno.

2m11 - 3m11 - b3m11 - 7bmaj9 2m11 - 3m11 - b3m11 - 7bmaj9

99 Cm¹¹ Dm¹¹ Db¹¹ A^bmaj⁹ Fm¹¹ Gm¹¹ G^bm¹¹ D^bmaj⁹

Pno.

2m11 - 3m11 - b3m11 - 7bmaj9 2m11 - 3m11 - b3m11 - 7bmaj9

101 B^bm¹¹ Cm¹¹ C^bm¹¹ G^bmaj⁹ E^bm¹¹ Fm¹¹ F^bm¹¹ C^bmaj⁹

Pno.

2m11 - 3m11 - b3m11 - 7bmaj9 2m11 - 3m11 - b3m11 - 7bmaj9

103 A^bm¹¹ B^bm¹¹ Am¹¹ E^bmaj⁹ C[#]m¹¹ D[#]m¹¹ Dm¹¹ A^bmaj⁹

Pno.

8

2m11 - 3m11 - b3m11 - 7bmaj9 2m11 - 3m11 - b3m11 - 7bmaj9

105 F[#]m¹¹ G[#]m¹¹ Gm¹¹ D^bmaj⁹ Bm¹¹ C[#]m¹¹ Cm¹¹ G^bmaj⁹

Pno.

2m11 - 3m11 - b3m11 - 7bmaj9 2m11 - 3m11 - b3m11 - 7bmaj9

107 Em¹¹ F[#]m¹¹ Fm¹¹ C^bmaj⁹ Am¹¹ Bm¹¹ B^bm¹¹ F^bmaj⁹

Pno.

Teknikk 13-16 er passing-chord-progresjonene til m7.

Teknikk 13, «1-3i»:

1-3i passing-chords to the 6m7 or 2m7

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The progression is as follows:

- System 1:** Cm7(b5) Dbm7(b5) Dm7(b5) Am7 | Fm7(b5) Gbm7(b5) Gm7(b5) Dm7
- System 2:** 3 Bbm7(b5) Bm7(b5) Cm7(b5) Gm7 | Ebm7(b5) Em7(b5) Fm7(b5) Cm7
- System 3:** 5 Abm7(b5) Am7(b5) Bbm7(b5) Fm7 | Dbm7(b5) Dm7(b5) Ebm7(b5) Bbm7
- System 4:** 7 Gbm7(b5) Gm7(b5) Abm7(b5) Ebm7 | Bm7(b5) Cm7(b5) C#m7(b5) G#m7
- System 5:** 9 Em7(b5) Fm7(b5) F#m7(b5) C#m7 | Am7(b5) Bbm7(b5) Bm7(b5) F#m7
- System 6:** 11 Dm7(b5) Ebm7(b5) Em7(b5) Bm7 | Gm7(b5) Abm7(b5) Am7(b5) Em7

Teknikk 14, «1t-2ii»:

1t-2ii Passing-Chords to the m7

1 C¹¹(♭5omit3) D^{b11}(♭5omit3) D¹¹(♭5omit3) Am⁷ F¹¹(♭5omit3) G^{b11}(♭5omit3) G¹¹(♭5omit3) Dm⁷

3 B^{b11}(♭5omit3) B¹¹(♭5omit3) C¹¹(♭5omit3) Gm⁷ E^{b11}(♭5omit3) E¹¹(♭5omit3) F¹¹(♭5omit3) Cm⁷

5 A^{b11}(♭5omit3) A¹¹(♭5omit3) B^{b11}(♭5omit3) Fm⁷

6 D^{b11}(♭5omit3) D¹¹(♭5omit3) E^{b11}(♭5omit3) B^bm⁷

7 G^{b11}(♭5omit3) G¹¹(♭5omit3) A^{b11}(♭5omit3) E^bm⁷

8 B¹¹(♭5omit3) C¹¹(♭5omit3) C^{#11}(♭5omit3) G[#]m⁷ E¹¹(♭5omit3) F¹¹(♭5omit3) F^{#11}(♭5omit3) C[#]m⁷

V.S.

10 A¹¹(♭5omit3) B^{b11}(♭5omit3) B¹¹(♭5omit3) F[#]m⁷ D¹¹(♭5omit3) E^{b11}(♭5omit3) E¹¹(♭5omit3) Bm⁷

12 G¹¹(♭5omit3) A^{b11}(♭5omit3) A¹¹(♭5omit3) Em⁷

Teknikk 15, «3(3)+1»:

v7alt passing-chords to the m7

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass clef staff. The notes are grouped in a 3-3-1 pattern. The chords are labeled above the treble staff.

System 1: Treble: E7(9/5), F7alt, Gb7alt, G7alt, Am7, A7(9/5), Bb7alt, B7alt, C7alt, Dm7. Bass: [Notes]

System 2: Treble: D7(9/5), Eb7alt, E7alt, F7alt, Gm7, G7(9/5), Ab7alt, A7alt, Bb7alt, Cm7. Bass: [Notes]

System 3: Treble: C7(9/5), Db7alt, D7alt, Eb7alt, Fm7, F7(9/5), Gb7alt, G7alt, Ab7alt, Bbm7. Bass: [Notes]

System 4: Treble: Bb7(9/5), B7alt, C7alt, Db7alt, Ebm7, D#7(9/5), E7alt, F7alt, F#7alt, G#m7. Bass: [Notes]

System 5: Treble: G#7(9/5), A7alt, Bb7alt, B7alt, C#m7, C#7(9/5), D7alt, Eb7alt, E7alt, F#m7. Bass: [Notes]

System 6: Treble: F#7(9/5), G7alt, Ab7alt, A7alt, Bm7, B7(9/5), C7alt, Db7alt, D7alt, Em7. Bass: [Notes]

Teknikk 16, «7d+6 and 2d+1 and 4d+b3»:

7d+6 and 2d+1 and 4d+b3 Passing-Chords to the m7

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass clef staff. The chord progressions are as follows:

- System 1: $Bm^{11(b5)}$ $Dm^{11(b5)}$ $Fm^{11(b5)}$ Am^7 | $Em^{11(b5)}$ $Gm^{11(b5)}$ $Bbm^{11(b5)}$ Dm^7
- System 2: $Am^{11(b5)}$ $Cm^{11(b5)}$ $Ebm^{11(b5)}$ Gm^7 | $Dm^{11(b5)}$ $Fm^{11(b5)}$ $Abm^{11(b5)}$ Cm^7
- System 3: $Gm^{11(b5)}$ $Bbm^{11(b5)}$ $Dbm^{11(b5)}$ Fm^7 | $Cm^{11(b5)}$ $Ebm^{11(b5)}$ $Gbm^{11(b5)}$ Bbm^7
- System 4: $Fm^{11(b5)}$ $Abm^{11(b5)}$ $Bm^{11(b5)}$ Ebm^7 | $Bbm^{11(b5)}$ $C\#m^{11(b5)}$ $Em^{11(b5)}$ $G\#m^7$
- System 5: $D\#m^{11(b5)}$ $F\#m^{11(b5)}$ $Am^{11(b5)}$ $C\#m^7$ | $G\#m^{11(b5)}$ $Bm^{11(b5)}$ $Dm^{11(b5)}$ $F\#m^7$
- System 6: $C\#m^{11(b5)}$ $Em^{11(b5)}$ $Gm^{11(b5)}$ Bm^7 | $F\#m^{11(b5)}$ $Am^{11(b5)}$ $Cm^{11(b5)}$ Em^7

4.3.3 Observasjon:

Målene for denne syklusen: Lære å bruke teknikkene i praksis?

Den tekniske innøvingen av «passing-chord-progresjonene» gikk fint og kriteriene for innstuderingen ble fulgt, men å bruke «passing-chord-progresjonene» i praksis i en låt, krevde mer enn å teknisk klare å spille de forskjellige progresjonene. Jeg måtte bruke gehøret for å lytte etter hvor jeg kunne plassere progresjonene. Samtlige progresjoner ble plassert mellom slutten på en frase og starten til den neste. Du finner lytte-eksempler til mange av teknikkene på den offentlige dropbox mappen: mp3 eksempler – Aksjons-syklus 2 – velg teknikk. Jeg har i tillegg notert lytte-eksemplene i noter for å letter holde oversikten.

Låt: I Trust You - James Fortune


Eksempel på passing-chords fra oppgave: 1-3i passing-chords to the 6m7 or 2m7

The image displays a musical score for the song "I Trust You" by James Fortune. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Lord My trust is in you I su - ren - der to You So ma - ny". Above the vocal line, the chords Gb, Gb/Bb, and A°7 are indicated. Below the piano accompaniment, the chords Gb/Bb, Dbm7(b5), Dm7(b5), and Ebm7(b5) are shown. The second system also features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "pain - ful thoughts tra - vel through my mind_". Above the vocal line, the chords Bbm11, Gb(add9), and Ab are indicated. Below the piano accompaniment, the chord Bbm11 is shown. The piano accompaniment in both systems is written in a grand staff (treble and bass clefs).

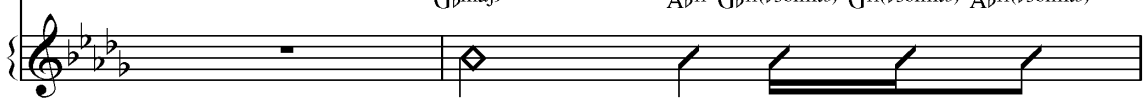
Låt: I Trust You - James Fortune

Eksempel på passing-chords fra oppgave: 1t-2ii Passing-chords to the m7

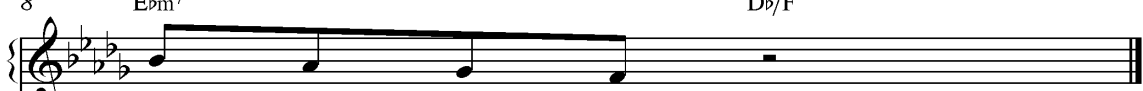
6

Pno. 

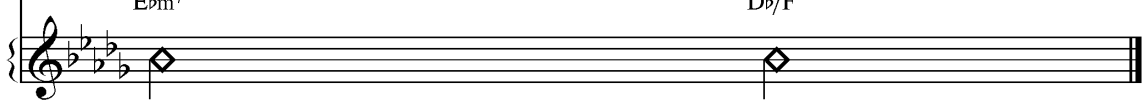
Through the heart-ache and raing

Pno. 

8

Pno. 

tears and the pain

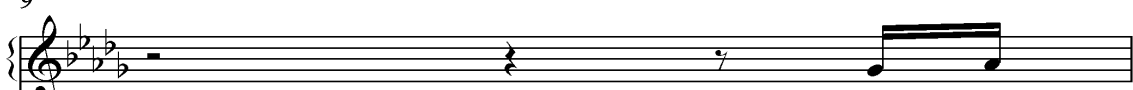
Pno. 

Låt: I Trust You - James Fortune

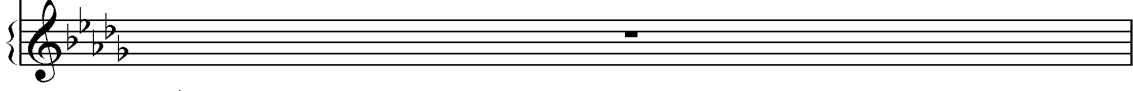
2

Eksempel på passing-chords fra oppgave: v7alt passing-chords to the m7


9

Pno. 


Through the

Pno. 

10

Pno. 

heart-ache and raing

Pno. 

Låt: I Trust You - James Fortune

Eksempel på Passing-chords: 5 til 1/1-4 pattern

16

Db Gb Db Db/F

Pno.

Ev - enthough I can't see And I can't feel Your touch

Db Gb Bb^{o7} C^{o7} Db Db/F

Pno.

Låt: My Life Is In Your Hands - Kirk Franklin

Eksempel på: 7d+6 and 2d +1 and 4d+b3

20

Ab Ab/Gb Db/F F⁷/A

Pno.

Who will wipe your tears a - way_ and_

Ab Ab/Gb Db/F Cm¹¹(b5) Ebm¹¹(b5) Gbm¹¹(b5)

Pno.

23

Bbm⁷ Db/Ab Gbmaj⁹

Pno.

if your heart_ is bro - ken

Bbm⁷ Db/Ab Gbmaj⁹

Pno.

På lytte-eksempel «Passing-chords to the 4 or maj7 – Substitutt – b7 and 2m7» brukes låten Always av Kirk Franklin. Originalakkordene til Always er notert over melodi-linjen, «Passing-chords-progresjonene» er notert på eget notesystem under. Her brukes teknikkene fra 4-12, presentert i gjennomførings-delen.

Låt: vers fra Always - Kirk Franklin

Eksempel på: Passing-chords to the 4 or maj7 - Substitutt: b7 and 2m7

25 C(add9) F(add9) C(add9) F(add9)

C(add9) G(add9)/B C(add9) F(add9) Bm7(b5) E7(b9) Am11 Fmaj7(#11) Gm7 Am7 Bbmaj7 Dm11 G9

29 C(add9) F(add9) C(add9)/E D7 F/G G13

Cmaj7 Bbmaj13 Cmaj13 Dm11 C(add9)/E D7 F/G G13

33 C(add9) F(add9) C(add9) F(add9)

C(add9) Dm11 Cmaj7 Bbmaj7 Bbmaj13 Gmaj7(#5) Am7 Bm7 Cmaj7 Dm13 C(add9)/E Fmaj9

Kan teknikkene anvendes ved å tenke akkordtype som min ønsket hypotese, eller er dem begrenset til det trinnet "teknikken" ble utført i?

Teknikkene/passing-chords-progresjonene kan anvendes ved å tenke akkordtype som min ønsket hypotese og begrenser seg ikke til det trinnet som «teknikken» ble utført i. Jeg vil fremdeles ikke bruke teknikkene slavisk og velger å bruke gehøret og subjektiv musikalsk smak for valg av teknikk og hvor i låten det passer seg best å gjennomføre dem.

Finn svar på personlig smak av teknikken. Liker jeg teknikken såpass godt at jeg ønsker å bruke den videre?

Jeg liker mange av «passing-chords-progresjonene» og kommer til å anvende noen av dem i praksis. Det er alltid givende å utvide et vokabular, og når jeg klarer å få en mer musikalsk tilnærming av teknikkene vil jeg nok kunne verdsette dem mer enn det jeg gjør nå.

4.3.4. Refleksjon og planlegging av neste syklus

I syklus 2 gjorde jeg om mange av Kevin KC Conley sine instruksjonsvideoer til et lettere musikalsk språk for skolerte musikere. Jeg plasserte teknikkene som passing-chords inn til bestemte akkordtyper og bygget opp et bibliotek av akkordprogresjoner som ble bruk for å utvide harmonikken i valgte gospellåter fra mitt bestemte repertoar. («I Trust You – James fortune», «My Life Is In Your Hands – Kirk Franklin» og «Always – Kirk Franklin»). I denne syklusen føler jeg at det er blitt oppbygget mer et «vokabular» enn en «musikalsk» tilnærming på contemporary gospel-harmonikk. Teknikkene er anvendt rett i en låt, men man nå nok bruke dem over mer tid enn hva jeg har fått tilstrekkelig for å få den musikalske tilfredsstillelsen jeg var på jakt etter. Empirien i denne syklusen er akkordenes konverteringen til et skolert språk og min hypotese om hvordan man bruker teknikkene i praksis.

I syklusen om «Infinite Chords» kunne man bruke teknikken improvisatorisk, men teknikken manglet den «harmoniske spenningen». «Passing-chords-progresjonene» var dissonerende nok og ble et fint bibliotek, men åpnet lite for improvisatoriske valg. I neste syklus vil jeg presentere teknikken «Harmoniser en meloditone», den har egenskapene til de tidligere syklusene og er en egen komponert teknikk. Teknikken kan brukes på samme måte som «Infinite Chords» og har egenskapen til å improvisatorisk komponere egne «passing-chords». Teknikken vil passe inn under kategorien, «substitutter og reharmonisering» fordi den kan erstatte original akkordene i arrangementet.

4.4 Syklus 3: Substitutt/Reharmonisering:

4.4.1 Planlegging: Harmoniser en meloditone

Harmoniser en meloditone er en teknikk der man blokkharmoniserer meloditonen og kan velge alle 12 tonene som grunntone for akkorden vi skal spille.

Jeg ble klar over teknikken når jeg kom over bøkene "Handbook Of Harmony" skrevet av Gregory Moody. Bøkene inneholder hundrevis av akkord-voicinger ved hjelp av bilder av pianotangenter der tonene er markert. I bøkene er alle akkorder skrevet for å passe inn i tonearten Db dur. Man velger akkorden man skal spille ved valg av meloditonen.

F.eks: Er meloditonen din en Ab, går du til kapittelet for meloditonen Ab. Der finner du rundt 40 - 60 forslag på akkorder du kan spille. Akkordene trenger ikke være diatoniske og kan mangle en tydelig harmonisk-funksjon, derfor finner man akkorder med alle tolv tonene som grunntone.

Bøkene er et bibliotek med akkord-voicinger som passer med valgt meloditone uten en forklaring om hvordan eller hvorfor man kan spille de noterte akkordene. Jeg kjøpte alle bøkene som ble gitt ut i 2010 etter å ha sett en demonstrasjon på youtube. Jeg besitter et bibliotek fullt av akkord-voicinger som låter avansert og fint, men i en musikalsk helhet ble bøkene vanskelig å bruke ettersom det er vanskelig å danne gode akkord-progresjoner ved tilfeldige valg. Derfor ønsker jeg å lage min egen hypotese/teori for bruken av "harmoniser en meloditone". Jeg startet med en lett analyse der jeg stilte meg følgende spørsmål:

1. Siden biblioteket er skrevet for en toneart (Db) må jeg lete etter en diatonisk grunnmur.
2. Finner jeg funksjonsharmonikk i biblioteket?
3. Hvorfor kan jeg velge alle tolv tonene som grunntone for akkord-voicingene?
4. Hvordan skal jeg teoretisk forklare de grunntonene som ikke er i skalaen?
5. Hvorfor låter voicingene så kult?

Videre følger svar på overnevnte spørsmål:

1. Jeg fant ut at de fleste tonene i voicingene var diatoniske, flertallet av voicingene som hadde en eller flere toner ute av skalaen var altererte dominant akkorder. Dominant akkordens funksjon er å lede til en annen akkord, derfor er det lettere å tillate ikke diatoniske toner. I en musikalsk sammenheng bruker jeg akkordene oftest som passing chords.

2. De fleste voicingene med grunntonen innenfor skalaen kan vi plassere i funksjonsharmonikken.

Akkordene er som regel utvidet og man er ikke redd for å doble toner. Voicingene som ikke kan plasseres i funksjonsharmonikken er som oftest dominant akkorder.

3. Vi spiller ofte dim akkorder for å harmonisere grunntoner som er utfor tonearten. I bøkene "Handbook of Harmony" brukes det som oftest alterete dominant voicing. Dominant-voicingenes alterasjonstoner er som regel diatoniske toner.

4. Forklaringen ligger i svar på spørsmål 3. Akkorden har en grunntone som ligger utenfor skalaen mens de fleste andre tonene i voicingen ligger diatonisk, derfor beholder vi grunntonefølelsen i tonearten.

5. Jeg kjøpte en tidlig utgave av bøkene der voicingene var tiltenkt en hammond-organist. Underteksten på boka er " Gospel Chords on the Hammond THE MISSING MANUEL". En hammond-organist er vant til å spille akkorder med både høyre og venstre hånd pluss en basstone på pedaler. Voicingene er skrevet ut som left and right hand voicing pluss basspedal, dermed sprer voicingene seg ut over et stort register der mange frekvenser blir satt i sving. I de noterte voicingene er man heller ikke redd for tonedoblinger som tilsammen danner tette klanger.

I mine ører utgjør det et tykt lydbilde fra utøveren, noe jeg subjektivt mener låter fint. Etter å ha utøvd og transkribert mange gossPELLåter over flere år, har jeg dannet meg en hypotese om contemporary-gospel-harmonikk som ble bekreftet i instruksjonsvideoen fra prettysimpelmusic.com

4.4.3 Gjennomføring: Min Hypotese/teori av «Harmoniser en melodi-tone»

Min hypotese er at akkordene bygges utifra melodien-skala med et harmonisk-diatonisk utgangspunkt.

Eksempel: Db-dur

Skalaens Akkorder:

F⁷alt. Ab⁷alt. C⁷alt

Trinn 3, 5 og 7 finner vi ofte alterete-akkorder.

Her finner vi 5 akkordtyper: maj7, m7, v7, v7alt, m7b5. Ofte blir 3-, 5- og 7-trinn alterert.

1. Følger man min hypotese beholder man tonene i firklngen for å bevare akkordens funksjon.
2. Man utvider akkorden etter ønske, men subjektivt synes jeg det er et «must» for at det skal låte som en contemporary-gospel-voicing.

Jeg tenker diatonisk, tonene i skalaen, ved utvidelse av akkorden når jeg bruker teknikken «harmoniser en meloditone», fordi jeg finner det enklere å bruke de resterende tonene enn å tenke 9-,11- og 13-trinn. Det effektiviserer konstruksjonen av akkord-voicingene som ofte blir improvisatorisk komponert. Teknikken har samme fremgangsmåte som «infinite chords», som ble presentert i en tidligere syklus. Har du prøvd deg på den oppgaven, vil du lettere kunne lære deg teknikken «harmoniser en melodi-tone».

Eksempel: Valgt akkord:

Jeg tenker toner som er igjen i skalaen for å utvide:

3 Dbmaj7

Pno.



(Teoretisk er disse tonene 9,11,13)

Detailed description: The musical notation is on a single staff in G-flat major (three flats). It starts with a Db major 7 chord (Fb, Ab, Bb, Db) marked with a '3' above it. This is followed by a melodic line consisting of four notes: Fb, Ab, Bb, and Db, each with a quarter note value. The piece ends with a double bar line.

3. Man blokkharmoniserer meloditonen med den «valgte akkorden».

Min blokkharmoniseringsregel:

- Meloditonen skal ligge på toppen av akkord-voicingen og resten av akkordens toner legges valgfritt under.

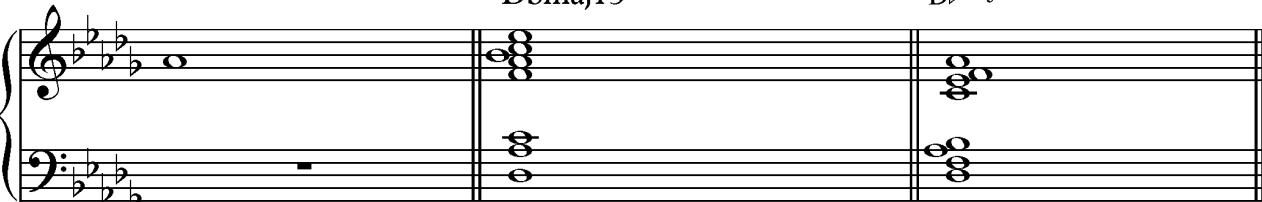
Eksempel:

Melodi-tone:

Valgt akkord:

Blokkharmonisering:

5 Dbmaj13 Dbmaj13



Detailed description: The musical notation is on a grand staff (treble and bass clefs) in G-flat major. It is divided into three measures. The first measure shows a single melodic note (Fb) on the treble staff. The second measure shows a Db major 13 chord (Fb, Ab, Bb, Db, Eb, Fb) with the Fb note on the treble staff and the other notes on the bass staff. The third measure shows a Db major 13 chord with the Fb note on the treble staff and the other notes on the bass staff. The piece ends with a double bar line.

4. Forholder vi oss bare til de diatoniske akkordene får vi en tett og fin harmonisk-sound, men ved bruk av akkord-grunntoner som er utfor skalaen oppnår vi en mer interessant og spennende klang.

Eksempel:
Skala Db-dur: Toner utfor skala:

The image shows a musical staff in G-clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The first part of the staff shows the notes of the Db major scale: Db, Eb, F, G, Ab, Bb, C, Db. The second part of the staff shows the notes of the scale with accidentals: Db, Eb, F, G, Ab, Bb, C, Db.

Velger vi D,E,G,A eller B som grunntone for akkorden er min regel:

- For valg av skala-fremmede-toner som grunntone i akkorden må den altereres nærmest mulig tonearten man spiller i.
- Ideelt bør resten av akkord-tonene være diatoniske for å bevare toneart-følelsen.
- Man kan også få en maj7-akkord eller alterert maj7-akkord til å låte bra.

Eksempel:
Altererte-akkorder nærmest mulig tonearten

20 D⁷alt. E⁷alt. G⁷alt. A⁷alt. B⁷alt. 3

The image shows a piano score for five altered chords in Db major. The chords are D⁷alt., E⁷alt., G⁷alt., A⁷alt., and B⁷alt. The notation is in G-clef with a key signature of three flats. The chords are shown in a block format with treble and bass clefs.

Maj7 akkorder

25 Dmaj7(#11) Dmaj9 Emaj7 Emaj9(#5) Amaj7(b5) Abmaj9 Bmaj9

The image shows a piano score for seven major 7th chords in Db major. The chords are Dmaj7(#11), Dmaj9, Emaj7, Emaj9(#5), Amaj7(b5), Abmaj9, and Bmaj9. The notation is in G-clef with a key signature of three flats. The chords are shown in a block format with treble and bass clefs.

Denne teknikken har jeg brukt i mange år, men jeg har aldri dokumentert den før nå. Teknikken er veldig lik «Infinite Chords», men har flere bruksområder.

- Man kan harmonisere en meloditone ved å blokkharmonisere melodien.
- Komponere voicinger ved å velge en diatonisk tone.
- Re-harmonisere et originalt arrangement ved å velge en diatonisk tone.
- Komponere passing-chords mellom frasene eller i frasene.

4.4.3 Observasjon:

Jeg har re-harmonisert låten «Great is thy faithfulness» der jeg har tatt i bruk teknikken «harmoniser en meloditone» for å gi et eksempel på teknikken i praksis. I lytte-eksempelet har jeg brukt alle bruksområdene til teknikken iløpet av et vers og et refr, derfor er det mye som skjer over kort tid. Jeg synes teknikken skaper et fyldig harmonisk sound som låter inn i skalaen og kan «dissonere» for å lage en spennende harmonisk klang. Teknikken krever mye tid for å innstudere, men gevinsten er stor ettersom bruksområdet er stort. Den kan fint brukes i andre musikksjangre som f.eks jazz og neo-soul. Man kan fint re-harmonisere over et jazz-skjema uten at dine akkordvalg vil ødelegge for en annen solist, fordi harmonikken uansett vil låte diatonisk så lenge man følger reglene. Vil vi at harmonikken skal låte «mer ut av skalaen» eller mindre diatonisk kan teknikken moduleres, sekvenseres, eller vi kan velge færre diatoniske toner i akkord-voicingen. Teknikken vil også hjelpe deg å utvide tonevalget i en solo ved å improvisere over akkord-tonene.

Legger også ved notene til «Chord On Melody» som ble skrevet i 2010 og la til et lytte-eksempel på de 5 første linjene. Synes skjemaet viser godt hvordan hjernen tenker og gjennomfører teknikken.

Bruk av «Harmoniser en melodi-tone»

Lytte-eksempel: mp3 eksempler – aksjons-syklus 3 – Great Is Thy Faithfulness – Harmoniser en melodi-tone.

Great Is Thy Faithfulness:

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat major/D-flat minor). It consists of eight systems of music, each with a treble and bass clef staff. The right hand contains a simple melodic line, while the left hand provides harmonic support with various chords. The chords are labeled above the notes in the right hand.

System 1: Chords: D \flat maj \flat , G \flat maj \flat , A \flat ¹¹, G \flat /D \flat , D \flat

System 2: Chords: G \flat (add \flat)/B \flat , D \flat maj \flat /A \flat , E \flat m¹¹/G \flat , D \flat (add \flat)/F, E \flat m \flat , E \flat m¹¹, D \flat ⁷($\frac{\sharp 2}{3}$), A \flat ¹¹

System 3: Chords: F \flat m¹¹, G \flat maj \flat , B \flat m \flat /A \flat , G¹³(b \flat), C \flat ⁷($\frac{\sharp 9}{9}$), F¹¹, B \flat ¹¹, E \flat ¹³, A \flat ¹¹, D \flat ¹¹, G \flat maj \flat

System 4: Chords: E \flat m¹¹, A \flat /E \flat , E \flat m, G \flat maj \flat ⁷, C \flat m⁷($\frac{\sharp 5}{5}$), E \flat m \flat , B \flat maj \flat , A \flat m \flat , A \flat maj \flat , B \flat m \flat

System 5: Chords: G \flat (add \flat \sharp 11), A \flat ¹¹, D \flat maj \flat , B \flat m¹¹, B \flat ¹¹, B \flat ⁷(b \flat), E \flat m¹¹, D \flat ¹¹, E \flat maj \flat , C \flat ⁷($\frac{\sharp 11}{11}$)

System 6: Chords: E \flat ¹¹, F¹¹, G¹¹, A \flat ¹¹, F \flat ⁷($\frac{\sharp 2}{2}$), G \flat ⁷($\frac{\sharp 2}{2}$), A \flat ⁷($\frac{\sharp 2}{2}$), B \flat ⁷($\frac{\sharp 2}{2}$), A \flat ¹¹, D \flat ⁷($\frac{\sharp 11}{11}$), B¹³

System 7: Chords: F \flat m¹¹, B \flat m¹¹, E \flat ¹³(\sharp 11), F \flat m¹¹, B \flat ⁷(b \flat), E \flat m¹¹, A \flat ¹¹, G \flat maj \flat ⁷, F \flat m¹¹, E \flat ⁷

System 8: Chords: E \flat ¹¹, C \flat ⁷($\frac{\sharp 5}{5}$)/D, D \flat maj \flat , C \flat m¹¹, B \flat ⁹, B \flat ¹¹, A \flat maj \flat , A \flat ¹¹, D \flat maj \flat

Et skjema fra tidlig forskning:

(fra ca 2010)

Chord on Melody E major

The image shows a handwritten musical score on tenor paper, titled "Chord on Melody E major". It consists of 12 staves. The first six staves are chord charts, with each staff containing a sequence of chords: E6A9, E7#11, F9, F#13, G7#9, A6, A7b5, B6, B7, C9, D9b5. The seventh staff continues the chord sequence: E6A9, E7b5, F9, F#7b9, G7#9, A6, A7b5, B6, B7#9b5, C9, D9b5. The eighth staff includes a "tr" (trill) marking over the F#9 chord and a "p" (piano) marking over the A7b5 chord. The ninth staff has a "p" marking over the B7 chord and a "molto" marking over the C9 chord. The tenth staff continues the chord sequence: Eb6, Eb7b5, F9, F#13b5, G7#9, A6, A7b5, B6, B7, C9, D9b5. The eleventh staff includes a "p" marking over the Eb6 chord and a "p" marking over the F#9 chord. The twelfth staff includes a "p" marking over the Eb6 chord and a "p" marking over the F#9 chord. The bottom two staves show rhythmic notation with eighth notes and quarter notes.

Skjemaet viser akkorder som kan spilles over alle meloditonene i og utfor tonearten Eb-dur.

Voicing av akkordene må gjøres selv i dette tilfelle. NB! Det finnes flere feil i skjemaet og skjemaet er derfor ment som et tilbakeblikk og ikke et ferdig produkt.

4.4.4 Refleksjon:

«Harmoniser en meloditone» er nok den vanskeligste teknikken å innstudere samt å bruke i praksis. Den krever god modningstid og masse oppmerksomhet på øvingsrommet. Denne teknikken gir flest mulig bruksområder (som er belyst i gjennomførings-delen) og er for meg grunnmuren innen hva jeg oppfatter som «contemporary gospel harmonisering». Teknikken er blitt praktisert i over 2 år, men er stadig i utvikling og jeg finner alltid nye måter å utøve den på. Selv om «Harmoniser en meloditone» har blitt en del av mitt sound som utøver, er jeg ikke redd for å lære den bort ettersom et hvert menneske vil konstruere akkord-voicingene på forskjellige måter, og dermed vil de mest sannsynlig ikke låte som meg.

Her ønsker jeg å avslutte min aksjons-forskning, men vil fortelle litt om andre teknikker jeg har kommet over i løpet av min studiet.

4.5 Presentasjon av teknikker som ikke er tilstrekkelig dokumentert

4.5.1 Substitutt for maj7 med 43+65:

Planlegging:

43+65 er to substitutt akkorder som erstatter en maj7 akkord. Teknikken er komponert av Kevin KC Conley og blir presentert i en av hans instruksjonsvideoer med samme navn.

Teknikken går ut på å erstattet en Cmaj7 med Fmaj7#11 og Em11 som spilles som en frase.

Teknikken notert i alle tonearter:

The image displays 12 systems of musical notation, each representing a different key signature. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and chord diagrams. Above each system, the 'Hoved-akkord' (Main chord) and 'Substitutt' (Substitute chords) are labeled with their chord symbols and constituent notes.

| System | Key Signature | Hoved-akkord | Substitutt |
|--------|---------------|--------------|--------------------------|
| 1 | C major | Cmaj7 | Fmaj7(#11)/C, Em11/C |
| 2 | F major | Fmaj7 | Bbmaj7(#11)/F, Am11/F |
| 3 | Bb major | Bbmaj7 | Ebmaj7(#11)/Bb, Dm11/Bb |
| 4 | Eb major | Ebmaj7 | Abmaj7(#11)/Eb, Gm11/Eb |
| 5 | Ab major | Abmaj7 | Dbmaj7(#11)/Ab, Cm11/Ab |
| 6 | Db major | Dbmaj7 | Gbmaj7(#11)/Db, Fm11/Db |
| 7 | Gb major | Gbmaj7 | Cbmaj7(#11)/Gb, Bbm11/Gb |
| 8 | B major | Bmaj7 | Emaj7(#11)/B, D#m11/B |
| 9 | E major | E:maj7 | A:maj7(#11)/E, G#m11/E |
| 10 | A major | A:maj7 | D:maj7(#11)/A, C#m11/A |
| 11 | D major | D:maj7 | G:maj7(#11)/D, F#m11/D |
| 12 | G major | G:maj7 | C:maj7(#11)/G, Bm11/G |

Gjennomføring:

1. Spill "teknikken" i alle tonearter for å få en oversikt.
2. Spill "teknikken" med click-track for bedre time og egne rytmiske fraseringer.
3. Bruk "teknikken" i praksis og spill gjennom valgt repertoarlåtene. Gjør opptak for gjennomlytting.

Observasjon:

Lytte-eksempel ligger i dropbox/minnepenn: mp3 eksempler – aksjons-syklus 3 - «43+65 substitutt - always»

Målene mine for denne syklusen: Lære å bruke teknikkene i praksis.

Den tekniske innstuderingen gikk fort, men jeg synes teknikken var litt vanskelig å plassere i et originalt arrangement. Man kunne ikke spille substitutt-akkordene på tunge slag som 1'ere, derfor spilles de ofte på 3- og 4- slaget eller synkopert.

43+65 må spilles med en musikalsk tilpassing og er ikke en teknikk som passer overalt. Den skygger ofte for melodien og bør plasseres mellom melodifrasene.

Kan teknikkene anvendes ved å tenke akkordtype eller er den begrenset til det trinnet teknikken ble utført i?

Teknikken kan anvendes ved å tenke akkordtype og er ikke begrenset til det trinnet den ble utført i.

Refleksjon:

Finn svar på personlig smak av teknikken. Liker jeg teknikken såpass godt at jeg ønsker å bruke den videre?

Jeg liker den harmoniske klangen, men ikke hvordan den brukes i praksis, men det er mulig at jeg skifter mening etter å ha praktisert den over tid. Teknikken må vurderes opp imot hver låt som skal spilles og dermed er bruksområdet begrenset. Jeg valgte å gjøre en minisyklus av 43+65 fordi jeg fant teknikken interessant. Selv om jeg subjektivt ikke er fornøyd med resultatet, kan det være at denne teknikken kan utvikles av en leser og jeg ville derfor ikke droppe den fra min oppgave.

4.5.2 Substitutter for 4maj7 (trinn) fra 2 syklus notert som "Passing-chords in Pattern":

"Teknikkene 4-12" i syklus 2 er forklart som akkord-substitutter for 4 trinn maj7 av Kevin KC Conley i instruksjonsvideoen «more and more». Det vil si at akkordprogresjonens siste akkord er substituttakkorden, men står de alene kan man se på dem som akkord-progresjoner eller passing-chords, derfor ble de plassert i syklus 3.

Lytte-eksempel: mp3 eksempel – aksjons-syklus 2 - «Passing-chords to the 4 or maj7 - Substitutt-b7 and 2m7.mp3»

Akkord-progresjonene med substitutt for 4trinn maj7:

- 3m7#5 - 6,7b9 - 2m11
- 4maj9#11 - 5,m7 - 6m7 - b7maj7
- b7maj13 - 1maj13 - 2m9
- 2m11 - 1maj9 - 7maj9 – b7maj9
- 2m11 - 3m11 - b3m11 – b7maj9

4.5.3 BS

«BS» står for «Bass Substitutt» som er en noe spesiell re-harmoniserings teknikk. Teknikken finner du i instruksjonsvideoen «BS» laget av Kevin KC Conley. Man skal re-harmonisere original-akkordene i et arrangement ved å bruk av intervaller.

Teknikk 1: Erstatt original-akkorden med 6 trinn, en liten ters ned, og spill trinnets diatoniske akkord. Spiller vi i tonearten C-dur og original-akkorden er Cmaj7, skal den erstattes med Am7.

Teknikk 2: Erstatt original-akkorden med 3 trinn, en stor ters opp, og spill trinnets diatoniske akkord. Spiller vi i tonearten C-dur og original-akkorden er Cmaj7, skal den erstattes med Em7.

Som utøver med en musikkteoretisk forståelse av akkordenes trinnfunksjon klarte jeg ikke helt å stole på bass-substitutt- teorien. Hvordan kunne man for eksempel erstatte dominanten med en moll akkord? Derfor ble jeg litt ivrig gjorde en feil på teknikk 2 og spilte 2 trinn, en stor sekund opp, istedenfor 3trinn. Feilen oppdaget jeg ikke før syklusen var fullført.

Jeg prøvde ut teknikkene på enkle låter som "Amazing Grace, Lisa Gikk Til Skolen, So Ro Lille

Mann og Blott En Dag". Kriteriene for at teknikken skal bli godkjent, fra et subjektivt ståsted, var at verken melodi eller akkord skal høres avoid ut. For å dokumentere denne prosessen på best mulig måte, har jeg notert ned melodi og akkorder i sibelius, tatt et opptak av originalen og de to re-harmoniserings teknikkene. I denne forskningen vil jeg spille re-harmonisering-teknikkene slavisk. Akkordene er notert ned enkelt, men på selve innspillingen vil jeg bruke utvidinger, mer komplekse voicinger og infinite teknikken for å prøve å matche melodien best mulig. Etter innspillingen analyserte jeg ved bruk av gehøret og noterte ned akkord-trinnene som kunne erstattes ved bruk av teknikk 1 og 2.

Resultatet av teknikk 1:

Teknikk 1: Erstatt original-akkorden med 6 trinn, en liten ters ned, og spille trinnets diatoniske akkord. Man kan bruke teknikken på: 1-, 2-, 4-, 5- og 6-trinn.

Resultatet av teknikk 2:

Teknikk 2: Erstatt original-akkorden med 2 trinn, en stor sekund opp, og spille trinnets diatoniske akkord. Man kan bruke teknikken på: 1-, 2-, 6-, 7-, og noen ganger 5- trinn.

Refleksjon:

Dessverre, finner jeg ikke sibelius-filen og sitter igjen med bare noen lyd-filer og dokumentet av min subjektiv analyse. Derfor kan ikke «BS» brukes eller ses på som et ferdig produkt og får ikke være med i en konklusjon, men ønsket å belyse teknikken i oppgaven for leseren.

Lytte-eksempel i dropbox:

- mp3 eksempler – aksjons-syklus 3 – Lisa gikk til skolen Original/T1/T2
- mp3 eksempler – aksjons-syklus 3 – Amazing Grace T1/T2
- mp3 eksempler – aksjons-syklus 3 – So Ro Lille Mann Original/T1/T2
- mp3 eksempler – aksjons-syklus 3 – Blott En Dag T1/T2

5 Oppsummering og refleksjon

5.1 Oppsummering av aksjonssyklusene

5.1.1 Aksjonssyklus 0:

Aksjonssyklus 0 er en redegjørelse for hvilke typer harmoniske-elementer/teknikker jeg ønsker å utvikle. Dette belyses ved hjelp av en spotify spilleliste, tidligere transkripsjoner og forkunnskaper om harmonikk. Jeg ønsket at leseren kunne lytte, lese noter og være med på resonneringen av mine valg, slik at de satt igjen med et klarere bilde over hva jeg skal forske på.

5.1.2 Aksjonssyklus 1:

I aksjonssyklus 1 presenteres leseren for akkordvoicings-teknikken «Infinite Chords». Teknikken blir forklart, praktisert med lytte-eksempel og blir observert gjennom subjektive spørsmål for å lettere reflektere over teknikkens bruk i praksis.

5.1.3 Aksjonssyklus 2:

Aksjonssyklus 2 består av flere passing-chords-progresjoner som kan anvendes i et arrangement eller låt. Teknikken er dokumentert med transkripsjon, mp3 eksempler, forklaring på gjennomføring, eksempler på bruk i praksis i observasjons-delen og refleksjon på bruk av teknikken.

5.1.4 Aksjonssyklus 3:

I aksjonssyklus 3 blir min egenutviklede teknikk lagt frem. I planleggingen blir det forklart hvor jeg fant utgangspunktet for «harmoniser en meloditone». Gjennomføringen forklarer teknikken detaljert og forteller hva teknikken kan brukes til. I observasjonen blir teknikken knyttet til en re-harmonisering av låten «Great Is Thy Faithfulness» for å vise teknikkens bruksområder. Refleksjonen forteller om min opplevelse av teknikken.

5.2 Svar på problemstilling og målformulering

«Hvordan utvikle mitt harmoniske vokabular innen moderne gospelmusikk og anvende det i praksis?»

Aksjonsforskningen har hjulpet meg til å ta en aktiv rolle i studiet, hvor jeg har brukt dataen fra instruksjonsvideoene til prettysimpelmusic og bøkene «handbook of gospel harmony» og satt dem i sykluser som er tilrettelagt for å tilegne seg kunnskap på en effektiv måte. I syklusene har jeg laget

oppgaver for hvordan jeg kan øve på dataen og bruke den i praksis. Mitt harmoniske vokabular som jeg har utviklet i løpet av forskningstiden er blitt brukt innen sjangeren på konserter med GMP, Rejoice Gospel Kor, Restart Gospel Kor, Refleks Gospel kor, Norwegain Gospel Singer og i jazz-bandet «Behop». Gjennom studiet, forskningen, konsertene og egenøvingen som er utøvd i denne perioden har jeg som musiker blitt mer rustet til å beherske ulike teknikker innen contemporary gospel harmoniseringer i gossellåter og andre låter.

5.3 Avsluttende Refleksjon

Ut i fra mine resultater fra forskningen sitter jeg igjen med kunnskap om hvordan man konstruerer akkord-voicinger, passingchord-progresjoner, substitutt-teknikker og har i tillegg utviklet min egen teori som jeg kaller «harmoniser en meloditone». Teknikkene har hvert med å utforme min sound som utøver og brukes på scenen og i studio. Jeg synes forskningsprosessen har hvert interessant og er glad for oppnådd kunnskap. Håper eventuelle lesere av master-oppgaven finner kunnskapen givende for deres utøving.

Jeg sendte ut oppgavene fra aksjonssyklus 2 til flere pianister for å få svar på to spørsmål: (Jeg informerte dem om at de var ikke bundet til akkord-voicingene som er notert i oppgavene.)

- a) Klarer du å bruke oppgavene i praksis i f.eks en låt?
- b) Har den nye kunnskapen noen relevans eller gevinst for deg?

Har fått to gode besvarelser:

Besvarelse 1:

Som øvelser er de ryddige og enkle å forstå, og man kan øve på dem i alle tonearter ved å lese notene. Derfra til å kunne bruke dem i låter, handler jo mest om øvelse.... Jeg har ikke rukket å prøve det – har kun spilt gjennom notarkene dine, men prinsippene er enkle å forstå og etter min mening enkle å kunne bruke i låter.

Noen av voicingene du har notert ned i øvelsene virker litt «konstruerte» - med det mener jeg at de ikke alltid er melodisk logiske i akkordvekslingene, selv om de er teoretisk «riktige». Men det er kanskje ikke viktig, siden hensikten med øvelsen er å introdusere en type gjennomgangsakkorder som så voicing-messig må tilpasset låtene og progresjonene man bruker dem i. Ideelt sett bør man da ikke øve for mye på øvelsene dine, men heller forsøke å *lære seg progresjonene* for deretter å bruke dem med en voicing tilpasset den enkelte låt/ sekvens. Sånn sett kan øvelsene også virke

«hemmende» dersom man henger seg opp i voicingen de er presentert i. Det skriver du jo også i messenger-lenken. Og du diskuterer det vel også sikkert i oppgaven?

Jeg synes dette er ryddig presentert og har relevans på et praktisk plan siden øvelsene dine gir en ryddig oversikt over mulige gjennomgangsakkorder til ulike trinn/ akkordtyper. Det er også teoretisk interessant, da en del av materialet ditt kan sammenlignes med klassisk akkordteori. Hvilket bringer meg til følgende: min erfaring er at gospelpianister i veldig stor grad gjør harmoniske valg som IKKE kan relateres til tradisjonell teori – det synes jeg kanskje kommer litt dårlig frem i materialet ditt – det jeg har sett i alle fall. Får du frem det unike/ det spesielle?

Oppsummert:

Spm a) Ja, øvelsene kan enkelt brukes i praksis, men voicingen må tilpasses individuelt og man kan ikke bruke øvelsens voicing..... man må frigjøre seg fra denne for at det skal låte bra

Spm b) Ja, interessant å få det metodisk presentert med metodiske øvelser

Besvarelse 2:

Har sittet og spilt igjennom en del av det du har sendt meg. Synes det er mange interessante vendinger og voicinger her. Noe av dette kjenner jeg jo igjen fra ting jeg har plukket gospel, for meg vil dette absolutt bli et oppslagsverk om jeg er i tvil, og trenger å sjekke ut hva som er mulig å gjøre i en gossellåt. Så på spørsmålet om dette er relevant for meg må jeg svare JA. Jeg synes det er gøy å få en oversikt som inspirerer til utforskning av grenser, og kan supplere det jeg allerede har innen gospel voicinger og progressjoner. Noe av det som blir servert her er ganske drøye ting, og øret må bli vant til en del av metningstonene, og stemmeføringene, da noen av dem står seg ut som litt ulogiske, men også av den grunn synes jeg de er svært interessante.

Etter to gode besvarelser, kan jeg konkludere med at min forskning kan brukes av andre utøvere og min empiri har en relevans for andre enn meg selv.

5.4 Forslag til videre forskning

Til videre forskning anbefaler jeg forskning på bruken av 2-5-1 progresjoner i gospelmusikken og turn-around progresjoner.

Små sjangrene «Shout,» «urban gospel» og «Talkmusic» inneholder mange komplekse harmoniseringer og akkord-progresjoner som anbefales for dem som ønsker å gå dypere inn i det

jeg har forsket på.

Et litt mer åpnere forskning er å lete etter harmoniske gospelelementer i andre stilarter som Neo-Soul, Hip Hop og Pop-musikk.

For dem som virkelige har lyst til å slå på stortrommen, trenger vi en teori-bok om gospel-harmonisering.

Til slutt vil jeg si at jeg er åpen for å bli kontaktet for å diskutere, dele erfaringer, danne prosjekter eller forske på emner som omhandler harmonikken innenfor den afro-amerikanske sjangerne.

Kilder:

- Bob Darden (2004). *People Get Ready!: A New History of Black Gospel Music*. London: Continuum. [ISBN:0-8264-1436-2](#).
- *A Change Is Gonna' Come: The Transformation of a Traditional to a Contemporary Worship*
- *Celebration*. ISBN 1-4259-4474-4. Johnson, Barry L. 2008
- *Old Shcool or New School: gospel Music is Everlasting*. Jet: 54-58. ISSN 0021-5996. Clarence Waldron 2006.
- The action research dissertation, 2005, s3.
- *kvalitative metoder i samfunnsforskning*», 1994, Kapittel «Aksjonsforskning», skrevet av Ibjørn Gustavsén og Bjørg Aase Sørensen
- The action researchdissertation, 2005, kap1
- The action research dissertation, s.4
- <http://www.prettysimplemusic.com/> TransFormula Series 1, 2, 3
- <http://www.prettysimplemusic.com/> Play Like You 1,2,3
- *Handbook Of Gospel Harmony – Gregory Moody – Gospel-Chords.com*
- Mark Levine, «The Jazz Theory Book» ISBN 1-883217-04-0, page xi.
- Mark Levine, «The Jazz Theory Book» ISBN 1-883217-04-0, page xi:
- Benward & Saker (2003). *Music: In Theory and Practice, Vol. I*, p.33. Seventh Edition. [ISBN 978-0-07-294262-0](#).
- Arnold Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, Faber and Faber, 1983, p.1-2.
- Mark Levine, «The Jazz Theory Book» ISBN 1-883217-04-0, page xiv:
- Wyatt and Schroeder (2002). *Hal Leonard Pocket Music Theory: A Comprehensive and Convenient Source for All Musicians*, p.144. [ISBN 0-634-04771-X](#).
- Mark Levine, «The Jazz Theory Book» ISBN 1-883217-04-0, page 260:
- Mark Levine, «The Jazz Theory Book» ISBN 1-883217-04-0, page xiii:
- Mark Levine, «The Jazz Theory Book» ISBN 1-883217-04-0, page xiii:
- Mark Levine, «The Jazz Theory Book» ISBN 1-883217-04-0, page xiii:
- <https://open.spotify.com/user/ismakin/playlist/04XTyfYxM88RajrsIHPx2>
- <http://www.gjaever.com/sosiologi/KM.htm>
- <http://kunnskapsbasertpraksis.no/kritisk-vurdering/kvalitativ-metode/>
- <http://forskning.no/sosiologi/2013/09/hva-kan-vi-bruke-kvalitativ-forskning-til>

Vedlegg:

- You Are Holy – Jamal Hartwell – Transkripsjon
- My Dance – James Fortune – Transkripsjon
- No Limit – Israel & New Breed – Transkripsjon
- Infinite Chords – Eks 1.mp3
- Infinite Chords – Eks 2.mp3
- Infinite Chords – Eks 3 og 4.mp3
- I Trust You – Infinite Chords.mp3
- 3id – 2id - noter
- 5-1 pattern – noter
- Passing-chords to the 4 – noter
- Pattern:Passing-chords to the 4 or major - noter
- 1-3i passingchord to 6m7 and 2m7 – noter
- 1t – 2ii – Passing-Chords to the m7 – noter
- 3(3)+1 – v7alt passing-chords to the m7 – noter
- 7d+6 and 2d+1 and 4d+b3 Passing-chords to the m7
- 1-3i passing-chords to the 6m7 or 2m7.mp3
- 1t-2ii Passing-chords to the m7.mp3
- 5 til 1:4-1 Pattern.mp3
- 7d+6and 2d+1 and 4d+b3.mp3
- Always - Passing-chords to the 4 or maj7.mp3
- v7alt Passing-chords to the m7.mp3
- Great Is Thy Faithfulness – noter
- Great Is Thy Faithfulness.mp3
- Gospel Chords On The Melody – noter
- 43+65 substittut – noter
- 43+65 substitutt – always
- Lisa Gikk Til Skolen – Original/T1/T.mp3
- Amazing Grace – T1/T2.mp3
- So Ro Lille Mann – Original/T1/T2
- Blott En Dag – T1/T2