

Improvisasjon på klassisk gitar

En introduksjon til improvisasjon for klassisk skolerte gitarister.

ØRJAN DAHL MADSEN
KANDIDATNUMMER 7002

VEILEDER
Dr. Robin André Rolfhamre, PhD

Universitetet i Agder, 2017
Fakultet for kunsthøgskolen
Institutt for klassisk musikk



Forord

Denne masteroppgaven er en studie av improvisasjon som verktøy, verdien av det og nødvendigheten av det for klassiske gitarister i dag. Inspirasjon til problemstillingen har jeg fått fra egen utdanning og øving. Jeg ønsker å fremstille en oversikt over hvilke verktøy jeg skulle ønske jeg fikk forklart før jeg selv startet med improvisasjon og akkordlære. Med mye prøving og feiling har jeg selv skapt meg en ”verktøykasse” med ulike teknikker og tanker rundt musikkteori som jeg ønsker å dele med denne oppgaven.

Med bakgrunn fra rytmisk musikk har jeg hatt en tidlig interesse for akkord og besifringsspill, i tillegg til forståelsen av modaliteter og hvordan disse kan brukes som et verktøy for improvisasjon. Etter en treårig utdanning ved institutt for klassisk musikk ved Universitetet i Agder sitter jeg igjen med noen inntrykk i forhold til tilgjengeligheten av undervisning i improvisasjon. Med erfaringer fra ensemblespill og samtaler med medstudenter har jeg oppdaget at jeg har vært spesielt heldig med min hovedinstrumentlærer og også med besøkende professorer hva angår kompetanse på improvisasjon. Jeg har fått tilfredsstilt mitt eget behov for dette, og er ekstremt takknemlig for all den kompetansen jeg har hatt tilgang til gjennom mitt studie ved fakultetet.

Jeg mener selv at improvisasjon er et verktøy alle skolerte musikere burde i en eller annen grad kunne beherske. Dessverre virker det som at komponert musikk fra tidligere epoker og samtidsmusikk står i fokus, og mange av studentene går derfor glipp av en stor mulighet til å uttrykke sin egen musikalitet og følelser. Det er dette jeg ønsker å sette fokus på, og prøve å skape noen øvelser som kan senke terskelen for å lære seg improvisasjon. Klassiske skolerte studenters sterkeste kort er teknikk og musikalitet, men uten et noteark virker det som at mange mister fotfestet. Det å frigjøre seg fra notebildet og bidra til et uttrykk kan være både sunt for utøvingen av komponert musikk og egen musikalsk utvikling.

Tusen takk til Robin Rolfhamre som har holdt ut i snart fem år. Du har alltid vist forståelse for mitt perspektiv innen musikken, men også hatt stor innflytelse på min egen utvikling av musikalitet, teknikk og personlighet. Jeg skylder en stor takk også til Per Kjetil Farstad for sin ekstreme generøsitet og villighet til å lære bort. Han er en av få klassiske gitarister i Norge som har en kjærlighet for all musikk, og som setter stilarter til side og bedømmer det musikalske fra et objektivt perspektiv. Jeg er til evigheten takknemlig for muligheten dere har gitt meg.

Kristiansand, mai 2018

Sammendrag

I oppgaven forsøker jeg å systematisere min egen tilnærming til å lære improvisasjon gjennom gehørtrening. Første del av oppgaven tar for seg teorigrunnlaget som er nødvendig for å gjennomføre øvelser til improvisasjon. Teoridelen er omfattende, og består av en systematisert gjennomgang av nødvendige verktøy som en gitarist må forholde seg til.

Resultatet består av seks øvelser innenfor forskjellige disipliner av improvisasjon og gehørtrening. Øvelsene har som hensikt å benytte gehøret til å lære seg et tonalt vokabular som kan brukes i improvisasjon. Teoridelen ligger til grunn for disse øvelsene, og hensikten er å se disse delene i sammenheng. Det ligger ingen fasit i teoridelen for å løse øvelsene, men den fungerer som en veileder.

Utfordringen med denne typen oppgaver er at det blir et veldig subjektivt perspektiv, da forskeren og forskningsobjektet er den samme. Oppgaven er ikke ment å være noen fasit på den beste måten å tilnærme seg improvisasjon for klassiske gitarister. Den er ment som en introduksjon til improvisasjon og en systematisering av nødvendige teorideler og verktøy som en gitarist kan få bruk for.

Verdien av improvisasjon ligger i det man klarer å formidle. Alle inntrykk, harmoniske bevegelser og følelsesbevegelser man har opplevd utvikler ens eget musikalske språk. Improvisasjon handler om kommunikasjon gjennom å bruke det vokabularet man har. En komposisjon er en følelse foreviget i notasjon, mens en improvisasjon er en følelse som oppstår spontant i det øyeblikket man er i. Ved å utvikle sin egen evne til å formidle følelser blir man også bedre til å formidle andres komposisjoner.

INNHOLDSFORTEGNELSE

1.0 BAKGRUNN FOR VALG AV FORSKNINGSFELT

2.0 PROBLEMSTILLING OG AVGRENsing

2.1 Avgrensing

3.0 LITTERATUR

4.0 METODE

4.1 Kvalitativt intervju

4.2 Metodens egnethet

5.0 IMPROVISASJON SOM VERKTØY

5.1 Teori

5.1.1 Grunnkunnskaper

5.1.2 Hovedtoneartene

5.1.3 Akkordteori

5.1.4 Erstatningsakkorder

5.1.5 Dominantens dominant og andre mollakkorder i dur

5.1.6 Skalaer

5.1.7 Modaliteter

5.1.8 Modaliteter som modulasjonsverktøy

5.1.9 Superlydisk og heltoneskala

6.0 ØVELSER

6.1 Lytting

6.2 Øvelser til improvisasjon

7.0 DRØFTING OG KONKLUSJON

8.0 LITTERATURLISTE

1.1 BAKGRUNN FOR VALG AV FORSKNINGSFELT

Jeg har vært interessert i improvisasjon siden jeg startet musikkstudiene. Improvisasjon virket befriende, krevende og ikke minst utrolig gøy å kunne. Med bakgrunn fra rytmisk gitarspill og en oppvekst med å høre på progressiv metallmusikk var ikke veien lang til improvisasjonsmusikken. Improvisasjon er tilstede i så utrolig mye av musikken vi hører i dag, men vi er ikke klar over det. Oppgaven vil være dedikert til klassisk gitar, men det betyr ikke at man ikke kan bruke introduksjonen til andre instrumenter. Hensikten med oppgaven er å synliggjøre verdien av improvisasjon, og hvilken verdi improvisasjon har for nyutdannede klassiske musikere i en moderne arbeidssituasjon.

Musikkutdanningen i Norge i dag blir i hovedsak delt inn i tre deler: klassisk, rytmisk og folkemusikk. Mange av fagene overlapper hverandre i disse tre studieretningene, men det er også studier som er spesifikke for hver av dem. Jeg anser oppdeling som en merkelig bruk av ressurser, og kunnskapen mange av akademikerne og lærerne i institusjonene sitter på kunne blitt utnyttet på en langt bedre måte i samråd enn de er i dag. Improvisasjon er et sjangeruavhengig verktøy, men har et mye større fokus i rytmiske utdanningsinstitusjoner i dag. Hva kan klassiske institutter og institusjoner gjøre for å øke fokus på improvisasjon som verktøy? Hovedinstrumentlærere spiller en stor rolle her, etter min mening. Mange av hovedinstrumentlærerne i klassiske institusjoner skulle nok gjerne undervist mer om improvisasjon, men er dessverre tidsbegrenset i fagplanene.

Jeg anser meg selv som heldig da mine hovedinstrumentlærere har oppfordret til å lære improvisasjon og gjort egen forskning innen feltet. Dette har også inspirert meg til å bruke improvisasjon under egen utøving og har gitt meg større frihet i forhold til ensemblespill og valg av repertoar.

De mest kjente lærebøkene om klassisk gitarteknikk og teori sier lite eller ingenting om improvisasjon. I fagplanen for studiet mitt har det heller ikke vært lagt noen vekt på det, annet enn en liten del av hovedinstrumentfagplanen. Innen gehørtreningen har vi nærmest ikke hatt noe om improvisasjon, og fordi dette faget legger grunnlaget for hvilke teorikunnskaper man har synes jeg det er merkelig at ikke improvisasjon blir en del av dette fagområdet.

2.0 PROBLEMSTILLING OG AVGRENING

Jeg ønsker å finne noen enkle modeller for improvisasjonsøvelser. Det er i dette tilfellet viktig å kartlegge noen musikkteoretiske verktøy som jeg mener er essensielle i forhold til improvisasjon.

Hvordan lærer man seg improvisasjon som klassisk gitarist?

Jeg ønsker med problemstillingen å lage en introduksjon til improvisasjon for klassiske gitarister. For å løse problemstillingen må jeg gjøre rede for hvilke øvelser som vil være til hjelp når man øver på improvisasjon. Øvelsene vil ta utgangspunkt i en teoribase som jeg vil gjøre rede for. Teoribasen vil inneholde informasjon om akkordstrukturer, modaliteter og komposisjonsverktøy som jeg mener er nødvendig å kjenne til for å løse øvelsene.

For at øvelsene skal ha en hensikt, og teoridelen være forståelig er man avhengig av å ha basiskunnskaper, slik som:

1. Den vestlige inndelingen av en oktav
2. Forskjellen mellom halv- og heltone
3. Hovedtoneartene og kvintsirkelen

Øvelsene som jeg ønsker å lage skal gjøre at terskelen for å øve på improvisasjon blir så lav som mulig. Opplevelsen av improvisasjon er for mange klassisk skolerte at det er vanskelig, intetsigende og noen har kanskje en følelse av at det de improviserer ikke holder like høyt nivå som den komponerte musikken de kan utøve.

1. Hvordan tilnærmer man seg improvisasjon som klassisk gitarist?

Hvordan tilnærmer man seg improvisasjon, uavhengig av hvilket instrument man spiller? Jeg klarer ikke svare for alle instrumenter, men tror at jeg vil klare å finne en god fremgangsmåte for å begynne med improvisasjon. Ved å systematisere min egen tilnærming til improvisasjon tror jeg at det vil resultere i en effektiv introduksjon. Ved å skrelle bort alle timene som har blitt brukt på å finne ut av alle teoridelenene på egenhånd så kan den som bruker øvelsene fokusere på de riktige tingene.

Jeg tror også at man kan finne veldig mange av verktøyene man trenger gjennom det repertoaret man allerede kan, eller som forventes av en instrumentalist. For alle instrumenter finnes det et standardrepertoar, og det er en grunn til at dette repertoaret nettopp har blitt standard. Det klinger godt på instrumentet, og det klarer å vise instrumentets bredde og evne til å uttrykke følelser.

Det å skulle lære seg improvisasjon kan for mange virke overveldende, og det er også en av grunnene til at jeg ønsker å systematisere en tilnærming. Ved å gå gjennom øvelser som en annen allerede har gjort, og vite at øvelsene har en hensikt kan være en god motivator for å begynne med noe helt ukjent.

2. Hvordan kan man bruke improvisasjon som et verktøy innen utøving, undervisning og øvelser?

Improvisasjon som et verktøy for utøvere kan uten tvil være verdifullt. Spørsmålet prøver å belyse hvordan, altså hvilke metoder og arenaer improvisasjon er et aktuelt verktøy å bruke. Dette handler først og fremst om arbeidsmarkedet som utøvere må forholde seg til i dag, og hva som forventes av en ferdigutdannet utøver på høyt nivå. Innen undervisning mener jeg at improvisasjon burde brukes som et verktøy for å utvikle musikalitet, originalitet og modenhet hos kommende utøvere.

I øvelser kan improvisasjon med utgangspunkt i komposisjon være en fin måte å bearbeide komposisjonen og forstå rammene rundt det musikalske motivet i stykket. Det vil igjen bidra til at utøveren kan uttrykke komposisjonen på en måte som viser at man har forstått bakgrunnen og kanskje også emosjonen som komponisten ønsket å formidle.

I oppgaven ønsker jeg ikke å drøfte forskjellene mellom klassisk og rytmisk musikk. Hensikten med oppgaven er å kunne belyse hvilke verktøy retningene har til felles og hvordan disse kan utnyttes på en god måte. Oppgaven vil ikke bli noen fasit på hvordan man skal lære improvisasjon, men gi en veiledning til gitarister som har jobbet lite, eller ikke noe i det hele tatt, med improvisasjon. Øvelsene som jeg lager vil kunne brukes uavhengig av hvilken bakgrunn man har innen stilarter, men vil på noen områder virke simpelt for gitarister på et høyt utøvende nivå innen andre stilarter enn klassisk musikk.

2.1 Avgrensning

Oppgaven vil ikke gi noen innføring i gitarteknikk eller instrumentets oppbygging og historie. Da alle har et forskjellig teknisk nivå ønsker jeg ikke å begrense øvelsene til å kreve et teknisk nivå. Hensikten er å lage øvelser med takhøyde nok til at gitarister på hvilket som helst teknisk nivå skal ha muligheten til å starte med improvisasjon. Beslutningen om å ekskludere instrumentteknikk er også strategisk, da jeg selv ikke holder et veldig høyt teknisk nivå på mitt hovedinstrument.

Øvelsene som jeg ønsker å lage vil ha noen begrensninger i forhold til at jeg ikke har kapasitet til å skrive en bok med øvelsesmodeller, og jeg må derfor prøve å lage noen som kan endres etter behov og hvilket nivå studenten selv ønsker å øve på. På denne måten begrenser jeg antall øvelser, og jeg vil prøve å gjøre rede for hvorfor jeg inkluderer de øvelsene jeg gjør i besvarelsen av oppgaven.

Jeg kunne nok også tatt utgangspunkt i en bestemt skole, lærebok eller tradisjon når jeg skriver teoridelen. Det har jeg valgt å ikke gjøre for å unngå å bruke tid på å drøfte de delene av f. eks. satslære som jeg mener er unødvendig å lære noe om dersom man ikke skal komponere 4-stemmig sats.

3.0 LITTERATUR

For å kunne kartlegge hva slags teori man burde ha med har valgt å bruke norske lærebøker og avhandlinger om harmonilære, gehør og improvisasjon. Her ønsker jeg ikke å ta høyde for hvilken studieretning avhandlingen eller læreboken er rettet mot, men prøve å definere begreper som kan ha forskjellig betydning, eller ulike begreper som har samme betydning. Når det kommer til analyseteknikker som trinnanalyse vil jeg også definere på hvilken måte jeg skriver disse. Dersom noen av utdragene fra litteraturen jeg bruker har en annen notasjonsmetode vil jeg ”oversette” det til notasjonsmetodikken som vil være gjennomgående i oppgaven.

Jeg har valgt følgende litteratur som bakgrunn for musikkteori og harmonilære:

Metodisk improvisasjon for lærere: rytme, melodi, klang (Vea, 1965).

Harmonilære fra en ny innfallsvinkel (Tveit, 1990)

Forfatteren har laget en veldig fin oversikt over harmonilæren, og fremstiller det på en ryddig og oversiktlig måte. Boken inneholder også subjektive synspunkter fra forfatteren som jeg synes er interessante.

Gehørspel og Improvisasjon – Ein metode for sjølvutvikling (Totland, 2013)

Forfatteren av denne masteroppgaven har ganske lik bakgrunn som meg, og mange av forsøkene han har gjort i forhold til gehørtrening finner jeg meget spennende.

Harmonilære (Eken, 1948).

Boken inneholder en oversikt over harmonilæren, og jeg har brukt boken som en bekreftelse på min egen kunnskap om funksjonsharmonikk

A theory of harmony (Levy, 1985)

Dette er en veldig spennende bok om en ny teori for harmonilære. Forfatteren tar i denne boken for seg emnet som han kaller *negativ harmoni*. Dette temaet har blant annet jazzpianister som Hancock (f. 12.04.1940) og Collier (f. 02.08.1994) latt seg inspirere av.

4.0 METODE

For å kunne besvare spørsmålene jeg stiller må jeg legge frem mitt eget arbeid knyttet til teori- og gehørlære. Dette blir en slags aksjonsforskning på egen læringsmetode, selv om forskningen blir retrospektiv. Denne retrospektive forskningen mener jeg at ligger under kvalitativ metode, og jeg vil begrunne hvorfor jeg mener dette.

4.1 Kvalitativ metode

Store Norske Leksikon skriver følgende om kvalitativ metode:

Kvalitativ forskning er viktig for å utvikle bedre forståelse av individer (for eksempel motivasjon, følelser, holdninger, kognitive prosesser) og dermed utvikle nye teorier og hypoteser som i neste omgang kan utprøves i kvantitative (normative) studier, ofte i form av randomiserte kliniske forsøk. (Malt, Ulrik. 2015)

Tanken min er ikke her å gjennomføre randomiserte kliniske forsøk, men å bruke min egen utvikling som individ til å utvikle et læringsverktøy som kan brukes av andre. Den største utfordringen med metoden for min egen del er å kunne uttrykke viktigheten av de forskjellige verktøyene på en nøytral måte. Hele oppgaven vil være farget av min oppfatning av egen læring, og det er jo i utgangspunktet hele poenget med oppgaven.

Et av problemene med den kvalitative metoden er jeg-du-forholdet som undersøkelsespersonen(e) og forskeren vil få (Dalland, 2013)

Problemet som Dalland her skriver om handler egentlig om et problem ved et kvalitativt intervju. Jeg mener at utsagnet hans er overførbart til denne oppgaven, da jeg-du-forholdet vil handle om meg selv som forsker og forskningsobjekt, parallelt med den som skal bruke øvelsene som jeg vil ha et jeg-du-forhold til. Det kan i dette forholdet være problematisk å være objektiv i drøftelsen av problemstillingen. Forholdet mellom meg som forsker og forskningen på egen utvikling er selvfølgelig farget av mitt eget perspektiv og oppfattelse av meg selv.

En måte å unngå dette på er å forsøke å belyse hvilke områder jeg faktisk ikke er helt kompetent, eller la være å si noe om disse områdene i det hele tatt dersom de ikke er relevante for å løse problemstillingen.

4.2 Metodens egnethet

Personlig så ser jeg ingen behov for å drøfte egnetheten til metoden jeg bruker, da jeg synes det er vanskelig å klassifisere hvilken type metode jeg burde bruke i oppgaven. Jeg tenker også at det ikke nødvendigvis er metoden som vil hjelpe meg mest på veien til å løse oppgaven på best mulig måte, og dette mener jeg fordi denne typen problemstilling ville bli veldig låst dersom jeg skal gå inn i en bestemt metodes tradisjon og begrepsapparat.

Sett bort fra mine personlige meninger om vitenskapelig teori og metode så er dette en masteroppgave, og hensikten med å gjøre et slikt forskningsarbeid er å vise at man behersker metode som en del av fagplanen i masteropplæringen. Derfor har jeg valgt kvalitativ metode, da jeg selv ser det som den metoden som svarer best til problemstillingens forskningsområde. Før jeg kommer til drøftelsen ønsker jeg å gå gjennom en del underspørsmål til problemstillingen, og vil forsøke å gjøre dette gjennom et slags kvalitativt intervju av meg selv. For å kunne konvertere tankene mine rundt spørsmål til tekst på best mulig måte har jeg lest litt om utfordringene med kvalitative intervjuer. Et problem jeg kan se for meg at vil oppstå er at jeg ikke får skrevet ned alt jeg tenker, og dette forklarer og viser Brinkmann og Kvale i dette sitatet:

En av utfordringene med slike kvalitative intervjuer er at det ofte vil være informasjon som ikke blir sagt med ord, men som ligger mellom linjene. Denne informasjonen kommer til uttrykk gjennom det non-verbale språket. Det er derfor viktig å bekrefte at man har forstått intervjuobjektet riktig (Brinkmann & Kvale, 2015)

Min fremgangsmåte her handler jo nettopp om det non-verbale, da jeg selv både er forsker og forskningsobjekt. Jeg har ingen dialog med en annen person, men stiller meg selv spørsmål som jeg skal forsøke å resonnerer meg frem til min subjektive mening om. Deretter vil jeg forsøke å analysere mine egne tanker omkring underspørsmålene til problemstillingen, og forsøke å gjøre dette på en objektiv måte.

5.0 IMPROVISASJON SOM VERKTØY

5.1 Teori

Improvisasjon er spontankomposisjon. Det er å uttrykke en følelse, eller en mening ved hjelp av forskjellige virkemidler og ditt instrument. Nivået på improvisasjonen avhenger av teoretiske forkunnskaper og teknisk kontroll på instrumentet. I dette kapittelet ønsker jeg å belyse forskjellige deler av musikkteorien, harmonilære og gehør. Jeg vil subjektivt fremheve de områdene av de forskjellige disiplinene som jeg har fått nytte av under min egen øvelse på improvisasjon.

5.1.1 Grunnkunnskaper

Det kreves noen forkunnskaper for at modellene skal være forståelige. Med forkunnskaper mener jeg grunnleggende notelære, altså kunnskap om alle hovedtonearter. Jeg vil i et av teorikapitlene gå gjennom kvintsirkelen som en del av avsnittet om ”negativ harmoni”, men annen basisteori vil ikke bli gjennomgått. Modellene forutsetter forståelsen av rene, store, små, forminskede og forstørrede intervaller.

Kirketoneartene vil bli gått gjennom, i likhet med altererte skalaer/akkorder og deres funksjon i forhold til hovedtonearten. Poenget vil her være å relatere kirketoneartene til de ordinære toneartene og vise hva som er forskjellen, og her vil det være naturlig å velge selv hvor mye man ønsker å lære. Jeg mener selv at alle modale tonearter er verktøy man burde kjenne for å kunne uttrykke seg på best mulig måte.

5.1.2 Hovedtoneartene

Alle hovedtoneartene har en parallelltoneart. Denne bruker samme fortegn som hovedtonearten, men har et annet tonalt sentrum. Funksjonsharmonien lærer oss logikken i en akkordprogresjon, og her har man forskjellige verktøy man kan bruke. Den vanligste kadensen er 2-5-1-progresjonen.

I en gitt toneart hvor Eb-dur er tonalt sentrum vil 2-5-1 oversettes til følgende akkorder: Fm-Bb-Eb. I C-dur ville samme progresjon blitt Dm-G-C.

Her kommer et forklaringsverktøy for trinnbegrepene:

Trinn	Funksjon	Modalitet
1	Toneartens tonika	Jonisk
2	Subdominantens submediant	Dorisk
3	Dominantens submediant	Frygisk
4	Subdominant	Lydisk
5	Dominant	Miksolydisk
6	Tonikas submediant	Eolisk
7	Dominantens mediant	Lokrisk

For å forenkle noen av modellene vil jeg skrive forkortelser for funksjonene, og de blir forklart slik:

1. Tonika forkortes til: T
2. Subdominantens submediant: Ss
3. Dominantens submediant: Ds
4. Subdominant: S
5. Dominant: D
6. Tonikas submediant: Ts
7. Dominantens mediant: D̄

Ta som utgangspunkt at C-dur er det første trinnet. Dersom du spiller C-dur fra alle trinnene vil du få skalaene som er skrevet ovenfor med fortegnene som utgjør modaliteten i skalaene. Alle akkordene har en retning, altså en annen akkord de leder til.

Avhengig av hvordan man omvender eller utvider klangen vil den lede til en annen akkord. Man kan i tilfelle supplere med flere toner i akkordstrukturen som hører til tonearten. Eksempelvis firklanger, femklanger eller seksklanger. Dette vil farge akkorden på en bredere måte, hvilket betyr at klangfargen i akkorden er mer mett av toner i tillegg til treklangen den er bygget opp av. En firklang vil lede sterkere til neste akkord i progresjonen enn en treklang. Her er en oversikt over akkordenes funksjon:

- a) Tonika er toneartens grunntone eller grunntreklang. Det er denne akkorden som man får en følelse av landing eller hvile på, etter en akkordprogresjon

- b) Subdominantens submediant høres mer komplisert ut enn det er. Dette er treklangen som er bygget fra neste tone i skalaen. Denne akkorden passer fint som substitutt for subdominanten (se punkt d.) eller som akkord som leder til dominanten (som igjen leder til tonika). *Sub* fra latin betyr under. *Mediant* brukes om en tersavstand til en annen akkord eller tone. Sammensatt betyr altså *Submediant* en ters under oppgitte akkord. På samme måte betyr *Subdominant* akkorden under dominanten. Denne akkorden kalles også subdominantparallell.
- c) Dominantens submediant. På samme måte som subdominantens submediant er parallell akkorden til subdominanten, er dominantens submediant parallellen til dominanten. Denne fungerer også som en fin erstatningsakkord for tonika for å uttrykke en annerledes stemning.
- d) Subdominanten er treklangen som er bygget opp fra den fjerde tonen i en durskala. Denne akkorden leder likeledes som sin parallellakkord til dominanten. Subdominanten brukes ofte i populærmusikk, og brukes ofte til å skape en følelse av bevegelse i musikken. Akkorden lander ikke like godt som tonika, og man føler heller ikke at den er toneartens grunntone. Den gir en følelse av at man skal videre.
- e) Dominanten er akkorden som skaper mest bevegelse. Dette er fordi den har flere ledetoner til tonika enn de andre akkordene. Akkorden har også sterk sammenheng med det syvende trinnet i skalaen og brukes for å lede tilbake til tonika.
- f) Tonikas submediant, eller tonikaparallell, er akkorden som bygges opp fra det sjette trinnet i en durskala. Denne fungerer fint som en erstatningsakkord for både tonika og subdominanten. Det er fordi den har en mediantforholdning til begge akkordene og deler derfor toner med begge. Se eksempel i figuren etter denne listen.
- g) Dominantens mediant har jeg valgt å kalle denne, da den oftest brukes til denne funksjonen. I prinsippet betyr dette at denne akkorden er som en dominant firklang uten grunntone. Fra eksempelvis F7 akkorden som er bygget opp av følgende toner: F-A-C-Eb. For å få dominantens mediant kutter vi her ut grunntonen, slik at akkorden ser sånn ut: F-A-C-Eb. Her kan man også supplere med å gjøre akkorden større ved å legge til neste akkordtone, som i dette tilfellet vil være G. Dette gjør at akkorden får et

nytt navn, F9, og vil i sin helhet se slik ut: F-A-C-Eb-G. Uten grunntone blir den altså: F-A-C-Eb-G. I besifningsbegrep ville denne akkorden bli kalt enn Am7b5.

5.1.3 Akkordteori

Stilartene innen musikk har forskjellige kjennetegn, og mye av populær- og visemusikken bærer preg av enkle treklanger uten noe særlig bruk av tilleggstoner eller erstatningsakkorder. Jazz bærer preg av store klanger, gjerne fire- fem- eller seksklanger. I gehørtreningen på mitt eget bachelorstudie gikk vi gjennom noen av disse klangene, men vi gikk aldri i dybden på i hvilke musikalske situasjoner de var egnet til bruk. Gjennom egen studie av akkorder har jeg oppdaget noen sannheter for mitt eget øre, og med dette mener jeg hva jeg selv synes passer og låter fint. Jeg vil i oversikten under prøve å vise hvilke akkorder som passer når, hvilke som konsonerer og hvilke som dissonerer. Jeg tar utgangspunkt i C-dur som toneart da dette er enkelt å forholde seg til for de fleste instrumentalister.

1. C-dur

a. Csus2

- i. Kan brukes dersom man ikke ønsker å fremheve tersen (E), og egner seg godt dersom man er usikker på tonekjønn eller om det skal være liten (Bb) eller stor (H) septim i firklangen.

b. Cmaj7

- i. Har en roligere og mer mettete klangfarge enn C-dur i grunnstilling. Låter fint i en tett akkordstilling, med eksempelvis septim og grunntone ved siden av hverandre (H-C)

c. Cmaj9

- i. En litt mer spennende akkord enn Cmaj7. Her kommer sekunden i tonearten med og låter likeledes som Cmaj7 fint i en tett akkordstilling (H-C-D). Med en akkord med fem toner får man enda flere spennende muligheter til å kombinere tette klanger. Vi har nå altså fire toner ved siden av hverandre som kan spres eller samles etter instrumentets begrensninger.

d. Cmaj#11

- i. Denne akkorden hører i utgangspunktet ikke til denne tonearten. Grunnen til at jeg har tatt den med er fordi Cmaj11 ikke låter særlig fint. Det er fordi 11 og maj7 utgjør en dissonans, nemlig tritonus. Cmaj7#11 låter derimot mindre dissonerende selv om det også her er en tritonus mellom grunntone og #11 (forstørret kvart). Grunnen til at denne egner seg bedre er fordi akkorden er enklere å harmonisere til minst mulig dissonans.
- e. C6
 - i. Dette er en flott akkord å bruke da den har en større metningsfølelse enn C-dur. Seksten i akkorden skaper også et tett intervall mellom kvint og sekst. Denne akkorden kan også brukes dersom man er usikker på om akkorden skal ha en liten septim (Bb) eller stor septim (H).
- f. Cmaj13
 - i. Den metteste av klangfargene i durklanger. Denne inneholder alle tilleggstoner man kan ha uten å bruke altereringer eller løse fortegn. Akkorden er bygget opp av tonene C-E-G-H-D-F-A. Her kan man gjøre noen valg i forhold til hvilke toner som er underordnet klangfargens hensikt. Eksempelvis kan disse akkordtonene sløyfes: G, H, D og F. Jeg sløyfer F i alle tilfeller av samme grunn som beskrevet under Cmaj#11. En Cmaj13 kan for eksempel på gitar være bygget opp slik: C-E-H-A. På denne måten utelukker man ikke de viktigste tonene, som i en akkord vanligvis vil være grunntonen, tersen og septimen. Tersen og septimen er viktigst fordi de bestemmer tonekjønn og antyder bevegelse til neste akkord.

2. D-moll

- a. Dsus2
 - i. Likt som i Csus2 kan denne akkorden brukes dersom man er usikker på tonekjønn som skal benyttes og også dersom man ikke ønsker å fremheve tersen.
- b. Dm7

- i. Dette er en mer mett klang enn Dm og kan fint brukes i de fleste sammenhenger for å krydre klangfargen litt. Septimen leder også til dominantens kvint og fungerer derfor som mer ledende eller bevegende enn Dm. Akkorden fungerer fint som erstatningsakkord for subdominanten.

- c. Dm9
 - i. Denne akkorden er mer spennende enn en ordinær Dm. Grunnen til dette er at det oppstår en liten sekunds intervall mellom 9 og ters. Denne akkorden har en annen stemning enn for eksempel Dm7, men disse akkordene kan brukes om hverandre. Bruk av akkorden forutsetter at grunntonen i akkorden er trinn 2 eller 6 i tonearten.

- d. Dm11
 - i. Denne er akkorden er enda mer mett enn Dm9 og tilfører enda et spennende intervall med en stor sekund mellom ters og 11. I tillegg oppstår det et spennende intervall mellom 11 og kvint som er en stor sekund fra hverandre.

- e. Dm6
 - i. Dm6 har også en annerledes stemning fra Dm, og også fra Dm9 eller Dm11. Denne har et spennende intervall mellom kvint og sekst, en stor sekund som skaper en slags dissonans. Denne akkorden kan eksempelvis fint lede videre til Cmaj7 eller G7.

- f. Dm13
 - i. Denne akkorden blir som en kombinasjon av Dm11 og Dm6. I likhet med Cmaj13 kan man gjøre noen valg i forhold til hvilke toner man velger å bruke. I mollakkorder er ikke septimen like viktig da den i de fleste tonearter er en liten septim og det indre øret forventer nesten at den skal være det.

3. Em

- a. Em7

i. bEm7 brukes likt som Dm7 i dette tilfellet. Legg merke til at ikke Esus2 eller Em9 er med i denne listen. Grunnen til dette er at Em i C-dur har en liten sekunds intervall mellom grunntone og sekund/9 og derfor ikke klinger fint. Se eksemplene videre for mer detaljert beskrivelse av hvordan hver akkord kan bygges opp ved å unngå sekundintervallet.

b. Em11

i. Em11 har samme funksjon som Dm11, men her vil det være lurt å unngå 9 (F). Man kan altså bygge opp akkorden på denne måten: E-G-H-D-A eller E-G-A-H-D.

c. Em13

i. Em13 blir ulik Dm13 på den måten at 13 har et tettere intervall. Dette skaper en annen klangfarge, men som er likeledes spennende. Akkorden låter spesielt interessant i en tett oppstilling. Her kan man variere på samme måte som andre akkorder så mange toner ved å spre de tette intervallene fritt. Det vil også i dette tilfellet være lurt å unngå 9 på grunnlag av tidligere nevnt uønsket dissonans.

4. F-dur

a. Fsus2

i. Fsus2 fungerer på samme måte som Csus2.

b. Fmaj7

i. Fmaj7 fungerer på samme måte som Cmaj7.

c. Fmaj9

i. Fmaj9 fungerer på samme måte som i Cmaj9.

d. Fmaj#11

i. Fmaj11 fungerer på samme måte som i Cmaj#11, men i dette tilfellet er det ingen toneartsfremmede tilleggstoner. Tonen 11 i denne akkorden i

C-dur vil ha samme funksjon som #11 i Cmaj#11, men det er ikke behov for å skrive fortegn da dette ikke er en toneartsfremmed tone.

e. F6

i. F6 fungerer på samme måte som C6.

f. Fmaj13

i. Fmaj13 fungerer på samme måte som Cmaj13. Her kan man derimot bruke 11, som i dette tilfellet er riktig og ikke medfører samme dissonans som i Cmaj13.

5. G-dur

a. Gsus2

i. Gsus2 fungerer på samme måte som Csus2 og Fsus2.

b. G6

i. G6 fungerer på samme måte som C6 og F6

c. G7

i. Dette er toneartens dominante akkord. Ters, kvint og septim leder til tonika, men akkorden kan også lede til tonikaparallell.

d. G9

i. Dette er en mer mett klangfarge enn G7. Den tilfører noen spennende intervaller både mellom grunntone og 9 i tillegg til 9 og ters. Akkorden oppleves ofte som mer behagelig enn G7. Grunnen til dette er trolig at 9 legger en demper for dissonansen mellom ters og septim som er en tritonus.

e. G11

i. G11 er en mer mett klangfarge enn G9, og tilfører på samme måte som Dm11 flere spennende intervaller og tette klanger.

f. G13

- i. G13 fungerer på samme måte som Cmaj13, med unntak av septimen. Her er det også greit å bruke bare toner som tilhører tonearten, og man trenger derfor for eksempel ikke alterere 11.

6. A-moll

a. Am7

- i. Am7 fungerer på samme måte som Dm7

b. Am9

- i. Am9 fungerer på samme måte som Dm9

c. Am11

- i. Am11 fungerer på samme måte som Dm11

d. Am13

- i. Am13 fungerer på samme måte som Dm13 med unntak av 13. Dette intervallet skiller i dette tilfellet en liten sekund mellom kvint og 13 (sekst). Dette blir på samme måte som Em13, med unntak av at man i Am kan bruke 9.

e. Am6

- i. Am6 fungerer på samme måte som Am13, men her er det uten 7, 9 og 11. Dette skaper en mer luftig klang med et fremhevet, spennende intervall mellom kvint og sekst.

7. Hmb5

a. Hm7b5

- i. Hm7b5 er den akkorden som brukes mest av alternativene Hmb5 har. Den inneholder kun akkordtoner fra tonearten, og den leder godt til både dominant og tonika. Følelsen av akkorden kjennes mer ut som en G9/H uten grunntone og leder derfor svært godt til tonika.

Listen over kan brukes som en oversikt over hvilke akkorder som hører til tonearten og som klinger spennende. Det finnes mange mulige altereringer man kan gjøre, men jeg ønsket først å få etablert et grunnfeste for akkorder som klinger fint og nærmest toneartens klangfarger. For improvisasjon innen en gitt toneart kan denne oversikten være grei å ha i bakhodet. Den kan brukes til å skape seg et bilde av hvilke muligheter man har for akkordene til hvert trinn i tonearten og kan fritt transponeres til andre tonearter.

5.1.4 Erstatningsakkorder

Erstatningsakkorder er et nyttig verktøy å kunne bruke. Det kan brukes til å skape variasjon eller en uforventet forandring. Jeg opplever selv erstatningsakkorder som et friskt pust fra et annet sted enn improvisasjonen eller komposisjonens klangunivers. Erstatningsakkorder kan finnes ved hjelp av flere teknikker, og jeg vil forsøke å belyse de fleste av dem her:

1. Medianter

Med medianter mener jeg en ters' avstand til en annen akkord. Akkurat slik som at det finnes to terser, en liten og en stor, finnes det også to typer medianter. Jeg har valgt å kalle de for det samme, altså liten mediant og stor mediant. Det samme gjelder liten submediant og stor submediant. Her kommer eksempler på de forskjellige med utgangspunkt i C-dur:

a) Liten mediant

- i. Fra C-dur til Eb-dur. Dette skaper en følelse av at tonika blir moll, og Eb-dur blir nye tonika. Her kan det være spennende å fortsette med enda en akkord i den "nye" tonearten, eksempelvis subdominant Ab-dur.

b) Stor mediant

- i. Fra C-dur til E-dur. Dette skaper en følelse av triumf eller glede. Akkorden kan fint kombineres med en liten septim som gjør akkorden dominant. Den vil dermed lede til A-moll eller A-dur. Dette skaper bevegelse og skaper en uforutsett vending i improvisasjonen.

c) Liten submediant

- i. Fra C-dur til A-dur. Denne skaper samme type følelse som stor mediant, og faller også innenfor samme toneart. Akkorden kan også i likhet med stor mediant kombineres med en liten septim for å lede til D-moll eller D-dur.

d) Stor submediant

- i. Fra C-dur til Ab-dur. Denne skaper også en følelse av at tonika blir moll. Den kan også parallellføres til Fm. Fm kan lede tilbake til C-dur eller C-moll.

2. Moll-erstatninger

En firklang i moll har alltid en underliggende maj7 som kan erstatte den. Dette skaper en spennende harmonisk vending som passer meget godt i forhold til mollakkordens akkordtoner. Dersom vi tar C-dur som eksempel har vi følgende muligheter:

- a) Dm7-Dbmaj7. Sammenlikner vi akkordtonene finner vi at det bare er grunntonen og kvinten til Dm7 som blir transponert en liten sekund ned. Ters og septim beholder samme posisjon, og dermed har man en sammenheng mellom disse to akkordene.

- i. D-F-A-C
- ii. Db-F-Ab-C

- b) Em7-Ebmaj7 fungerer på samme måte:

- i. E-G-H-D
- ii. Eb-G-Bb-D

- c) Am7-Abmaj7 fungerer på samme måte:

- i. A-C-E-G
- ii. Ab-C-Eb-G

3. Dur-erstatninger

En firklang i dur vil alltid ha en overliggende firklang i moll den kan erstattes med.

Her fungerer prinsippet fra forrige punkt med motsatt retning. I C-dur vil det se slik ut:

a) Cmaj7-C#m7. Her finner vi samme fellestoner som i forrige eksempel, der grunntonen og kvinten transponeres en liten sekund opp, og hvor tersen og septimen forblir uforandret.

- i. C-E-G-H
- ii. C#-E-G#-H

b) Fmaj7-F#m7 fungerer på samme måte:

- i. F-A-C-E
- ii. F#-A-C#-E

4. Negativ harmoni

Ernst Levy skriver om dette i sin bok, *A theory of Harmony* (Levy, 1985). Dette er et spennende tema som erstatningsakkorder, funksjonsharmonikk og kvintsirkelens symmetri. Oppsummert omhandler teorien at for hver akkordprogresjon med kvinter som utgangspunkt finnes det en symmetrisk progresjon med like stor gravitasjon mot neste akkord. Dersom man skal spille den symmetriske versjonen vil alle dur-dominantakkorder bli til moll. Dersom C-dur er det tonale sentrum og progresjon skal være D-dur, G-dur til C-dur vil den symmetriske versjonen være: Bbm, Fm til C-dur. Setter vi opp de symmetriske akkordene og sammenlikner med de opprinnelige vil vi se at akkordene leder like godt:

G7:	C:	Fm7:
G-G	G	F-G
H-C	C	Ab-G
D-E	E	C-C
F-G	G	Eb-E

Ved å kjenne kvintsirkelen godt vil man kunne erstatte akkorder med disse symmetriske akkordene som har samme gravitasjon mot neste akkord i progresjonen. Dette skaper en helt annen stemning enn tradisjonell funksjonsharmonikk og er enda et verktøy man kan bruke i improvisasjon.

5. Melodiakkorder

Ved å ha oversikt over de forskjellige typene akkorder har man mange muligheter til *reharmonisering*. Man kan med dette verktøyet endre akkordgrunnlaget for en melodi, og egner seg spesielt godt der melodien har et moderat tempo eller en meloditone holdes i mer enn et slag i takten. Dette er fordi det er vanskelig å harmonisere i øyeblikket uten at man har gjort dette i mange timers øvelse. Her kommer et eksempel på akkorder som inneholder tonen F#:

1. Alle variasjoner av akkorder i dur og moll med F# som grunntone.
2. Alle variasjoner av D. F# er tersen i denne akkorden.
3. Alle variasjoner av H, med unntak av de med forstørrede eller forminskede kvinter da F# er kvinten til H.
4. Gmaj7, 9 og 13
5. Em9, 11 og 13
6. Alle variasjoner av C#11 (C kryss-elleve)
7. Alle variasjoner av C#11 (Ciss-elleve)

Dette viser hvor store mulighetene er for kun én tone. Det er vanlig å harmonisere slik at meloditonen blir ters, kvint eller septimen til akkorden du spiller. På den måten kan man skape en del spennende klangfarger med utgangspunkt i bare én tone.

6. Fritransponering og sekvensering

Med uttrykket fritransponering mener jeg at man kan transponere en akkord fritt til en annen, som ikke må være tilhørende tonearten. Her har man også muligheter til å utforske noen bevegelser som låter fint. Innen tradisjonell jazz er det ikke uvanlig å spille en maj7-akkord halvtonen over tonika. For eksempel i stedet for Cmaj7 spille C#maj7. Grunnen til at dette fungerer er fordi tonen C blir C# sin store septim. Slik at dersom melodien lander på grunntonen kan man legge til en maj7-akkord fra halvtonen over.

Sekvensering er et fint verktøy å bruke. I praksis fungerer sekvensering slik at man tar en sekvens av en melodi eller en akkord og transponerer den trinnvis eller intervallvis ned eller opp i notehøyde. Et eksempel er: Emaj7-Dmaj7-Cmaj7-Bbmaj7. I dette eksempelet sekvenseres en akkordstruktur, Emaj7, ned en stor sekund for hver sekvens. Det brukes ofte som verktøy av gitarister fordi instrumentet egner seg godt til

det. Alle båndene på gitaren har like avstander til hverandre, og da kan man simpelthen flytte en akkord ned eller opp med samme grep og fremdeles ha samme akkordstruktur. Dette er med unntak av dersom man bruker åpne strenger. Da vil akkordstrukturen ofte forandres, men inneholde mange av de samme intervallene.

5.1.5 Dominantens dominant og andre mollakkorder i dur

Kvintsirkelen er en oversiktlig og grei måte å lære seg hva dominantens dominant er, fordi denne er basert på kvinter. Dersom man går fra en av akkordene i kvintsirkelen og beveger seg mot klokken vil man hele veien spille dominantens dominant til dominant. Eksempel i C-dur hvis du går fra A-dur i kvintsirkelen. Dominantens dominant er den akkorden som leder til dominanten, og man finner den enkelt ved å spille en treklang fra andre trinn i en durskala, men med stor ters. Eksempelvis Dm i C-dur blir D-dur og leder til G, som er C sin dominant.

Går man fra A ser det slik ut:

A-dur (andretrinns treklang i dur i G) til D-dur (andretrinns treklang i dur i C) til G-dur (dominant til C) til C-dur.

Det er også mulighet for å ikke gå den logiske rekken, og dette fører til noen spennende akkordrekker som låter mer moderne. Eksempelvis kan man eksperimentere med å gå fra dominantens dominant til subdominant. Dette skaper en spennende akkordutvikling som gir mye bevegelse.

Hvis man ser på oversikten over treklanger i avsnittet *Hovedtoneartene* vil man se at det er tre alminnelige mollakkorder i hver toneart. Disse konstrueres fra 2, 3 og 6 trinn i skalaen. Disse tre akkordene får en annen funksjon om man erstatter den lille tersen med en stor, og de blir på den måten dominante. Her er en oversikt over hvilke akkorder de leder til:

1. 2. Trinn i dur leder til 5. Trinn
2. 3. Trinn i dur leder til 6. Trinn
3. 6. Trinn i dur leder 2. Trinn.

På denne måten skaper man bidominanter i tonearten, som skaper bevegelse til andre trinn. Dette kan kombineres med mediantbevegelser, som vist i dette eksempelet (se forkortelsesliste for funksjonene):

Funksjon: T – Ts i dur – Ss – D – T

Eksempel i toneart: C-dur – A-dur – D-moll – G-dur – C-dur

Dette er en spennende akkordprogresjon, hvor man har litt andre muligheter til å velge skalaer. Her kan man eksempelvis spille A-miksolydisk over A-dur, og D-dorisk blir naturlig over D-moll.

5.1.6 Skalaer

Skalaer er et nødvendig verktøy å beherske når man skal improvisere. I oversikten over hovedtoneartene får man vite navnet på de forskjellige modaliteter som følger med trinnene. Jeg ønsker i dette avsnittet å gi en oversikt over hvilke skalaer som er nyttige i forhold til improvisasjon og angi hvilken toneart de ligger nærmest i tonekjønn eller klangfarge. Her vil forkunnskap om dur og mollskala være nødvendig for å forstå oversikten.

5.1.7 Modaliteter

Modale skalaer har andre trinn i sin skala enn dur og moll, og hver enkelt modalitet vil være nærmest dur eller moll. Her finner du en oversikt basert på trinn over hvilke modaliteter som er mest vanlig, og hvilke kjennetegn de har:

1. Dorisk
 - I. Dorisk skala utarter seg fra andre trinn i en ordinær durskala, og har hevet 6. trinn som kjennetegn. Denne modaliteten er mest nærliggende mollskalaen med sjettede trinnet som forskjell. Dorisk skala fra D: D-E-F-G-A-H-C-D. I eolisk skala (vanlig moll) vil H i denne skalaen være Bb.

2. Frygisk
 - I. Frygisk skala utarter seg fra tredje trinn i en ordinær durskala, og har senket 2. trinn som kjennetegn. Denne modaliteten er mest nærliggende mollskalaen med andre

trinnet som forskjell. Frygisk fra E: E-F-G-A-H-C-D-E. I eolisk skala (vanlig moll) vil F i denne skalaen være F#.

3. Lydisk

- I. Lydisk skala utarter seg fra fjerde trinn i en ordinær durskala, og har hevet 4. trinn som kjennetegn. Denne modaliteten er mest nærliggende durskalaen med fjerde trinnet som forskjell. Lydisk fra F: F-G-A-H-C-D-E-F. I jonisk skala (vanlig dur) vil H i denne skalaen være Bb.

4. Miksolydisk

- I. Miksolydisk skala utarter seg fra femte trinn i en ordinær durskala, og har senket 7. trinn som kjennetegn. Denne modaliteten er mest nærliggende durskalaen med syvende trinnet som forskjell. Miksolydisk fra G: G-A-H-C-D-E-F-G. I jonisk skala (vanlig dur) vil F i denne skalaen være F#.

5. Lokrisk

- I. Lokrisk skala utarter fra syvende trinn i en ordinær durskala, og har senket 2. og 5. trinn som kjennetegn. Denne modaliteten er mest nærliggende mollskalaen med andre og femte trinn som forskjell. Lokrisk fra H: H-C-D-E-F-G-A-H. I eolisk skala vil denne C og F i denne skalaen være C# og F#.

5.1.8 Modaliteter som modulasjonsverktøy

Modale skalaer kan brukes som modulasjonsverktøy. Hver av skalaene kan gjøre trinnet som de utarter seg fra til et annet trinn i en annen skala. Dette kan bare gjøres dersom akkorden ikke antyder skala. Eksempelvis vil man ikke kunne spille en C-lydisk skala over en C7. Dette er fordi C-lydisk har stor septim og ikke liten. Man kan derimot velge å spille både lydisk forstørret kvart og liten septim. Da får man en skala som låter spennende. Ved å bruke denne typen modulering vil tonearten bli transponert til G-dur som tonika. Dette kan også gjøres

videre fra G-dur ved å spille ved å spille G-lydisk for å transponere videre i kvintsirkelen til D-dur.

Med eksempel i moll vil man ikke kunne spille en A-dorisk skala over en Am6 i C-dur. Det er fordi det Am6 i C-dur har liten sekst (F) og A-dorisk har stor sekst (F#). Dette vil transponere til G-dur som toneart, da A-dorisk vil være utartet fra andretrinnet i G-dur med toneartens fortegn (# for F).

Her kan man fritt eksperimentere og ta i bruk oversikten over hovedtoneartene for å finne ut hvilket trinn modalitetene springer ut fra. Oversikten over modalitetene vil også gi en pekepinn på hvilke skaler de ligger nærmest. For å kunne endre modaliteten er det essensielt at akkordgrunnlaget er bygget opp av en treklang for å unngå dissonerende tonaliteter. Her er en oversikt over modale dur- og mollskalaer:

1. Moll

1. Eolisk
2. Dorisk
3. Frygisk
4. Lokrisk

2. Dur

1. Jonisk
2. Lydisk
3. Miksolydisk

Det er selvfølgelig mulig å endre tonekjønn på akkorden du spiller for å endre til en annen modalitet. Poenget med denne oversikten er å vise hvilke modaliteter som er mest nærliggende originalskalaen du spiller.

5.1.9 Superlydisk og heltoneskala

Superlydisk er en spennende teori som en ung multi-instrumentalist ved navn Jacob Collier bruker. Det han i utgangspunktet gjør her er å bevege seg fra med klokken i kvintsirkelen og heve 4. trinnet videre for hver ny toneart i kvintsirkelen. Superlydisk fra F til D i kvintsirkelen vil se slik ut som skala:

F-lydisk	C-lydisk	G-lydisk	D-lydisk
F-G-A-H-	C-D-E-F#-	G-A-H-C#-	D-E-F#-G#-A

Dette vil si at man spiller den neste tonearten i kvintsirkelen sine fortegn når man spiller den respektive akkorden, slik at trinnene 1-5 vil være lydsk. Dette er et spennende verktøy å bruke i improvisasjon. Denne skalaen i likhet med modale skalaer forutsetter mye øvelse for å kunne brukes spontant i en improvisasjon, men er ikke uopnåelig for studenter på bachelornivå å kunne lære seg på kort tid.

Heltoneskala er nøyaktig som det heter, en skala bygget opp av hele noter (store sekunder). På grunn av den vestlige tonalitetens inndeling av 12 toner finnes det derfor bare to heltoneskalaer. Jeg liker å dele dem inn i følgende to grupperinger:

Fra C:

C-D-E-F#-G#-A#-C osv.

Fra F:

F-G-A-H-C#-D#-F osv.

De består altså av seks noter hver. Heltoneskala egner seg best til improvisasjon over altererte treklanger som tilhører skalaen. Det vil kun være mulig med denne skalaen å bygge opp en dur + #5-akkord. Heltoneskala har en helt egen klangfarge som ikke er likt andre skalaer. Den er mye mer flytende og ble ofte brukt av komponister fra impresjonismen, slik som Debussy.

6.0 ØVELSER

6.1 Lytting

En teoretisk tilnærming til improvisasjon kan av og til begrense det *musikalske* aspektet. For å unngå dette har jeg selv brukt lyttefaget som det største verktøyet i utviklingen av min egen improvisasjon. Ved å lytte til musikk fra forskjellige sjangre, epoker og med forskjellige uttrykk lærer man raskere et avansert tonalt språk enn med en teoretisk tilnærming.

I undervisningssituasjoner har jeg kalt dette for en *verktøykasse*. Verktøykassen fungerer for musikere slik en fysisk verktøykasse fungerer for en håndverker. Evnen til å lytte, huske og imitere musikk er et veldig nyttig verktøy. Man kan nærmest si at en musikers evne til å improvisere speiler personens musikalske hukommelse.

Lyttefaget er en stor del av musikkundervisningen i videregående skoler i Norge, og også på universitets- og høyskolenivå. Elever lærer melodidiktat, funksjonsharmonikk og rytmediktat. Dersom man har startet med disse typen øvelser i tidlig alder vil man ha et stort fortrinn ved høyere utdanning. Det man sjeldent lærer i klassiske utdanningsinstitusjoner er hvilken praktisk relevans dette får i arbeidslivet.

Evnen til å gjenskape en musikalsk frase, uttrykk eller følelse er avhengig av et godt øre og musikalsk hukommelse. Dette krever øving, men er helt mulig å oppnå på egenhånd. Man trenger bare tre ting: instrument, musikkbibliotek (fysisk, digitalt eller en streamingtjeneste som Spotify, YouTube, Apple Music eller Tidal) og sist men ikke minst tålmodighet.

Tålmodighet er en viktig egenskap å jobbe med fordi man sparer tid og blir mye mer effektiv i treningen av gehøret.

6.2 Øvelser til improvisasjon

I dette avsnittet kommer jeg systematisk til å gå gjennom min egen tilnærming til gehørtrening, og i prosessen forsøke å vise hvilke ting som er mest nyttig å bruke tid på.

Utgangspunktet ditt er avgjørende for hvor mye tid du trenger å bruke hver enkelt punkt, og det kan være du er kommet ganske langt i gehørtreningen innen mer avanserte felt. Da er det fornuftig å bruke tid på basisoppgavene som du har utfordringer med i stedet for å jobbe med ting du kan fra før.

Disse øvelsene er gehørtrening, men hensikten med dem er at du skal trene opp gehøret til å relatere det du spiller til det du hører. Dette hjelper deg med improvisasjon med andre musikere og gir deg også flere *knagger* å henge ting på når du hører ting i andre sammenhenger eller når du spiller selv.

1. Intervaller

Intervaller er noe av det første man lærer, men som kanskje er mest utfordrende å forstå hvorfor man får bruk for senere. Det finnes flere måter å øve intervaller på, men til å begynne med er det fornuftig å ta utgangspunkt i en grunntone for deretter å avdekke hvilket intervall som blir spilt etterpå:

Start med å spille tonen C i hvilken som helst oktav du ønsker. Spill deretter en halvtone opp fra C. Først separat, deretter samlet dersom det er mulig på instrumentet. På gitar kan dette gjøres fra for eksempel femte bånd på G-strengen (Tonen C) og på andre bånd på H-strengen (Tonen C#). Merk deg hvilken klangfarge dette gir, og gjør deg opp en mening om dette dissonerer eller konsonerer. Forsøk gjerne å spille en basstone i bunn for å gi intervallet en tonal ramme. Spill deretter grunntonen C igjen og forsøk å synge C#. Spiller du en Bb i bass vil du ha en forenklet versjon av akkorden Bbm9 (mangler kvinten F).

Ved å jobbe med hvert intervall på denne måten får du et forhold til hvordan intervallet klinger alene, i en kontekst og også skaper deg en mening av intervallets funksjon i en akkord. Etter man har vært gjennom alle intervallene i stigende rekkefølge kan man begynne med samme metodikk, men med synkende rekkefølge.

Ved å jobbe med intervallene i denne retningen lærer man å kjenne igjen alle intervaller fra et annet perspektiv.

Mestrer man disse to øvelsene kan man jobbe videre ved at intervallet man lander på blir den nye grunntonen og deretter fortsette med varierende intervaller i stigende eller synkende rekkefølge.

2. Harmoni

Det neste punktet bygger på kunnskapen om intervallene. Har man mestret intervalløvelsene i punkt 1 vil denne oppgaven være enklere. Start med en vanlig durskala slik som F-dur.

Sett skalaen opp på en linje slik som dette:

F-G-A-Bb-C-D-E-F

Legg deretter til akkordtonene som hører til hver enkelt skalatone. Legg til akkordtonene ters, kvint og septim:

Fmaj7 (F-A-C-E)

Gm7 (G-Bb-D-F)

Am7 (A-C-E-G)

Bbmaj7 (Bb-D-F-A)

C7 (C-E-G-Bb)

Em7b5 (E-G-Bb-D)

Hvis du nå skal erstatte alle akkordene i rekken med et tall fra 1 til 7 ser det slik ut:

Fmaj7 = 1

Gm7 = 2

Am7 = 3

Osv.

Ved å memorere disse tallene har du løsrevet funksjonen fra tonearten. Det vil si at når du senere lytter til et harmonisk forløp i dur vil du kunne navngi akkordene ved hjelp av disse tallene, selv om stykket går i en annen toneart enn F-dur. Dette er en enklere måte å betegne funksjonsharmonikk uten å måtte bruke funksjonsharmonikkens fulle

uttrykk, som *Subdominant* eller *Tonika*. Tallene erstatter uttrykkene og kan brukes mer effektivt i en øvelsessituasjon.

Dette verktøyet er ekstremt effektivt når man skal avdekke et harmonisk forløp på kort tid. For å trene opp dette verktøyet best mulig er det mengdetrening som gjelder. Det jeg gjorde for å trene opp dette var å sette på en spilleliste med de 50 mest populære poplåtene den forrige måneden. Jeg startet fra toppen og spilte gjennom alle 50 låtene for å lære det harmoniske forløpet. I begynnelsen vil det gå litt sakte, men så fort du har gjort det noen ganger så vil hjernen tilpasse seg denne måten å jobbe på. Metoden kan anvendes til både populærmusikk, jazz og klassisk musikk.

For å komme på et mer avansert nivå kan det være fornuftig å jobbe med standardrepertoaret for ditt instrument, eller for en sjanger slik som jazz. Innen tradisjonell jazz finnes det en samling med notebøker som kalles *Real Book*. Disse bøkene har samlet de mest populære jazzlåtene gjennom tidene, og notene er skrevet med melodi, besifring og tekst der det trengs.

En veldig nyttig øvelse som de fleste jazzgitarister gjør er å spille gjennom *Real Book* flere ganger i løpet av et år. Det finnes flere tilnæringsmetoder man kan bruke, og alle har sitt eget formål med øvelsen. Hensikten med dette avsnittet er å gi noen øvelser som skal gi oversikt og overskudd innen harmoni. En øvelse som mange gjør for å få denne oversikten er å spille *arpeggioer* av alle akkordene i låtene. En *arpeggio* er en brytning av akkorden, som simpelthen vil si at du spiller hver tone i akkorden separat. Hensikten med dette er å få en oversikt over hvilke toner som akkordene inneholder, da dette gir en ramme for improvisasjon over akkordene.

Ved bryte akkorden fra grunntone til septim har du fire toner for hver akkord som du kan bruke i improvisasjonen. En god øvelse for å få enda mer å spille rundt akkordene er å spille rundt akkordtonene. Her kan man prøve seg frem ved å spille enten en halvtone eller heltone, over eller under akkorden. Dersom du klarer å finne dette til hver akkord har du 8 toner du kan spille til hver akkord. Tonearter og fortegn er irrelevant i denne sammenheng, da hensikten med øvelsen ikke er å lære seg hvilke toner som hører til hvilken toneart. Hensikten her er å finne ut av toner som passer til akkorden, uttrykket eller følelsen du ønsker å uttrykke.

3. Rytme

For å kunne gjøre en improvisasjon interessant, dynamisk og bevegelig trenger man en fundamental forståelse av rytmiske bevegelser og uttrykk. Personlig har jeg aldri vært noen stor tilhenger av rytmediktat, da hensikten med dette kun er å notere rytmiske verdier. Rytme gir musikken bevegelse, rammer og kompleksitet. Rytme kan også skape kaos eller flytende grenser avhengig av hvordan verktøyet brukes.

Ved å lytte til forskjellige stilarter vil man kunne lære mye om rytmikk. Klassiske gitarister lærer ofte mye spansk gitarmusikk. Dette repertoaret er ofte virtuost og annerledes harmonisk sammenliknet med standardrepertoar for andre klassiske instrumenter. Mange gitarister har en tendens til å glemme at dette repertoaret kommer fra flamencomusikken, som igjen kommer fra barokkgitarmusikken og den spanske folkemusikken på 1500- og 1600-tallet. Gitarister som studerer klassisk musikk har veldig mye å lære av flamencotradisjonen. Store gitarister som Paco de Lucia og Vicente Amigo spiller tradisjonell spansk flamencomusikk med improvisasjon på høyde med de beste jazzmusikerne i dag. De viser hva som er mulig å få til når det kommer til rapiditet, harmonisk oversikt og melodiføring.

Det å øve inn rytmikk handler også om lytting, og her kan man finne mye nyttig i musikk fra forskjellige land. Spesielt afrikansk, spansk, arabisk og latinamerikansk musikk har veldig mye spennende rytmiske elementer som kan overføres til gitarimprovisasjon.

For å gjennomføre denne øvelsen trenger du også et musikkbibliotek (fysisk eller digitalt) til lytteeksempler. Finn musikk som du liker å høre på, uavhengig av sjanger og forsøk å lære rytmemønstre eller rytmiske bevegelser fra det du hører. Ikke fokuser på å spille i samme toneart eller å spille noe som klinger i det hele tatt. Demp strengene med venstrehånden og spill med et anslag eller med fingrene. Forsøk å gjengi rytmemønstret på instrumentet. En videreutvikling av denne øvelsen kan for eksempel være å memorere et rytmisk mønster og påføre det til enten tilfeldige akkorder eller til en komposisjon du kjenner fra før av. Gjør det så enkelt eller komplisert som du selv er komfortabel med.

4. Plukking

Med ordet *plukking* mener jeg å kunne ta en melodi, harmonisk bevegelse eller rytme på øret og gjenskape det på instrumentet. Denne øvelsen går ut på det samme som øvelsen under harmoni, men med større fokus på melodi eller solistiske fraser.

Hensikten med en slik øvelse er å kunne gjenskape det andre gjør, og dette er spesielt nyttig innen improvisasjon. Den beste måten å øve dette på synes jeg er å plukke fraser fra favorittmusikken min, uansett om det er symfonisk eller et helt annet instrument.

For eksempel Debussy sin musikk er veldig fin å plukke fraser fra, slik som *Piken med linhåret*. Stykket inneholder noen veldig fine pentatonfraser, som ikke er altfor komplisert å skulle klare å gjenskape.

En fallgrube når man jobber med denne typen øvelser er at man forsøker å få gitaren til å låte som et helt symfoniorkester, eller klinge like stort som et klaver. Det er derfor viktig å huske på instrumentets begrensninger og hva man selv klarer å prestere på instrumentet. Skal du for eksempel plukke de harmoniske bevegelsene i *Prokofjevs* symfonier burde du begrense instrumenteringen til bare grunntone, ters og kvint. Til å begynne med holder det ofte med bare grunntone og ters, så kan man heller senere bygge på med kvinter og til slutt septimer eller noner.

Musikere har ofte flere stykker de ønsker å spille, men som de ikke har hatt tid til å øve inn enda. Dette kan man kombinere med øvelse som dette hvor man forsøker å plukke stykket fra en innspilling som er gjort av noen andre. Gjør dette helt uten noter for å få maksimalt utbytte av gehørtreningen.

5. Reharmonisering

Begrepet reharmonisering vil jeg ta for meg i litt større grad senere, men prinsippet går ut på å tillegge en melodi andre akkorder enn den opprinnelige komposisjonen. Her er trikket å finne akkorder som inneholder meloditonen, og ikke begrense seg til hovedtonearten til melodien. Dersom man gjør det riktig kan dette skape et helt nytt uttrykk til melodien, og stykket kan bli helt annerledes.

I begynnelsen vil dette kreve litt tid til tenking. Et av fortrinnene vi har med gitaren er at alle akkordgrep kan transponeres opp uten at man trenger å endre grep. Benytt anledningen til å bruke akkorder du allerede kjenner, og ikke begrense det til toneart. Lær melodien godt nok til at du ikke trenger å huske den og forsøk deretter å sette nye

akkorder til som du vet inneholder meloditonen. Hva slags funksjon akkorden har spiller ingen rolle.

Hensikten med denne øvelsen er å fristille hjernen fra tonearter. Mestrer man reharmonisering i et moderat tempo kan man fint bruke dette i improvisasjon.

6. Standardrepertoar

Den klassiske gitaren har et standardrepertoar, og sjansen er stor for at man allerede har innøvd en del av dette repertoaret. Det finnes mange måter å bruke komposisjoner til improvisasjon. Start for eksempel med et enkelt stykke som du kan fra før. Forsøk å spille stykket, men vær friere i rytmikken. Legg eksempelvis til septimer til akkorder som ikke har dette fra før. Bytt tonekjønnet på alle akkordene i stykket, fra moll til dur eller motsatt.

Trekk ut et parti som du liker veldig godt i et stykke. Prøv å bearbeide dette partiet videre. Repeter det, spill det saktere, legg til toner i melodien, endre akkordgrunnet eller forsøk å reharmonisere det. På denne måten utvikler du ikke bare improvisasjonen din, men du utvikler også måten du musiserer stykket på. Stykket kan få en annen vinkling, eller det kan hende du finner en måte å spille partiet på som fungerer enda bedre enn det har gjort før.

Utdypende spørsmål til problemstillingen

Så hvordan går man egentlig frem for å lære improvisasjon som klassisk gitarist? Jeg har ikke gitt en fasit på dette i oppgaven, men en mulig løsning og fremgangsmåte for gitarister. Det er en stor mulighet for at denne fremgangsmåten ikke fungerer for alle gitarister, men øvelsene er kjernen til hvordan å utvikle gehør og improvisasjon samtidig.

Hva er hensikten med å improvisere?

Hva er hensikten med å komponere? Hva er hensikten med å musisere? For meg handler dette utelukkende om å formidle noe, enten det er en historie eller følelse(r). Musikk er kunst for ørene, og musikk beveger oss fordi det er et uttrykk av følelser som instrumentalisten formidler. En komposisjon er ferdig utarbeidet formidling, selv om det er rom for egen påvirkning i stykket, men det vil aldri bli ens eget. Improvisasjon er det motsatte av dette, da det er spontankomposisjon i øyeblikket man er i. En improvisasjon er et resultat av alle sanseintrykk, teorikunnskaper og tekniske ferdigheter en instrumentalist har tilegnet seg gjennom sin egenutvikling. På toppen av disse tre læringsområdene kommer også følelsene til utøveren. Det trenger ikke nødvendigvis være følelsen utøveren har i øyeblikket, men formidling av en følelse som en har hatt tidligere, eller en historie en ønsker å uttrykke gjennom toner og harmoniske bevegelser.

Hvilken praktisk nytte har det for en musiker i dagens jobbmarked?

Uten å gå for mye inn i debatten om polarisering av musikkutdanningen i Norge er jeg nesten nødt til å kommentere dette spørsmålet med klassiske musikeres nytte i dagens musikkbransje. Hvor mange Leif Ove Andsnes er det plass til i dagens musikkbransje? Utdanner vi flere Arve Tellefsen enn vi trenger? Min mening er at vi utdanner flere solister enn det markedet etterspør i dag. Jeg tror at vi trenger flere bruksmusikere i fremtiden enn solister. Konkurransen er så tøff mellom de beste utøverne i verden i dag, og det er bare konkurransen mellom dem som operer innenfor samme bransjesektor (klassisk). De som er best innen denne kategorien konkurrerer igjen med de største artistene og populærmusikerne. Musikkbransjen i dag er en utrolig vanskelig bransje for nyutdannede musikere å skulle etablere seg i. Det finnes veldig mange forskjellige jobber man kan ha, men som solist må man være helt ekstraordinær for i det hele tatt å vurdere en solistkarriere.

Hva hadde skjedd dersom musikkutdanningen i klassiske utdanningsinstitusjoner hadde blitt mer fremtidsrettet, og fokusert på å utdanne ensemblemusikere, eller studiomusikere? Jeg tror at improvisasjon er veldig nødvendig verktøy i dagens jobbmarked, fordi dersom du ikke behersker det vil du ikke få jobbene som studiomusiker. Mange fiolinister blir for eksempel hyret til å gjøre en studiojobb hvor de ikke får noe notert musikk, men de får en lydfil og beskjed om at de skal legge en melodistemme til dette. En instrumentalist som har jobbet med improvisasjon ville vært helt trygg i en slik sammenheng. Dersom man behersker dette verktøyet har man et fortrinn i dagens jobbmarked, både til studiojobber og andre arrangement.

7.0 DRØFTING OG KONKLUSJON

Gjennom oppgaven har jeg måtte ransake min egen hjerne for all teori og gehørkunnskap. Det har vært en slags systematisering av egen kunnskap, samtidig som jeg har laget en introduksjon til improvisasjon gjennom min egen erfaring. Jeg har ofte tenkt at jeg kanskje ville vært en veldig annerledes musiker dersom jeg hadde spilt i korps fra jeg var liten. Da hadde jeg kunnet noter fra tidlig alder, og dermed hatt et forhold til tonearter og modaliteter som barn. Dersom jeg hadde gått på kulturskolen fra tidlig alder ville jeg nok også blitt en annerledes musiker. Selv om jeg ikke kunne noter da jeg startet på videregående har jeg lært meg å bruke det som et redskap, men ikke lært det godt nok til å kunne spille prima vista. Det vet jeg er et verktøy som jeg hadde hatt bruk for flere ganger gjennom musikkutdanningen min.

Noen vil nok si at det ville være enklere å starte med improvisasjon gjennom skalaer. Jeg har gjort mange slike øvelser selv, men finner ofte at man blir for låst inne når man forholder seg til en skala. Det setter en umiddelbar grense for hvor man skal bevege seg, og stopper kreativiteten som oppstår når man ikke forholder seg til begrensninger innen tonearter. Skalaer er nyttige å øve på for teknikk, oversikt og rapiditet, men jeg har selv ikke hatt veldig stor nytte av skalaøving i forbindelse med improvisasjon.

Øvelsene som er listet opp knytter improvisasjon tett opptil gehørtrening. Hensikten med å sette det opp mot gehørtrening er å bli selvbevisst gjennom å oppleve det en selv formidler. Lytting til eget spill gjør at man blir oppmerksom på hva man gjør i øyeblikket. Dette krever absolutt stor grad av selvstendighet i teknikken. Er man ikke kommet på et nivå som gjør at en kan spille med perfekt teknikk uten å fokusere på det så gjør det ingenting. Teknikk og tone er ikke fokuset her, men å oppleve sin egen formidling for å utvikle det videre.

Øvelsene som jeg har valgt til å løse problemstillingen er de jeg mener er mest nødvendige for å begynne med improvisasjon. Noen vil kanskje mene at et høyt teknisk nivå må til for å kunne improvisere bra nok til utøvelse, men jeg mener at det faller på sin egen urimelighet. Når en student eller elev først har startet med å lære seg improvisasjon er det viktig å få utfordret seg selv på å fremføre dette for et publikum. Grunnen til dette er at man må bryte ned barrieren med å spille noe som ikke er nedskrevet tidlig. Improvisasjon burde behandles på lik måte som musikalitet blir behandlet som egenskap. Det er et utviklingsområde som krever at en utøver og jobber med det kontinuerlig. På samme måte som man ikke alltid er fornøyd med formidlingen av en komposisjon vil man også av og til,

kanskje oftere, være misfornøyd med en improvisasjon. Uansett om det skulle være en solistimprovisasjon, med ensemble eller en solo til et akkompagnement.

Hvorfor er øvelsene knyttet så sterkt til lytting? Jeg har i oppgaven benyttet uttrykket *verktøykassen*. Denne verktøykassen er et resultat av alt man har hørt, spilt eller lest. Uavhengig av hvilket instrument du spiller så har du et forhold til komposisjoner. Er du pianist så vil du sannsynligvis spilt et eller flere stykker av Chopin, Beethoven og Bach. Alle stykkene du har spilt inneholder harmoni, dynamikk, melodi og rytme. Bryter du ned stykkene vil du sitte igjen med fraser eller fragmenter av en komposisjon. Disse fragmentene er på en måte som *materialer*, hvis jeg skal fortsette med håndverksmetaforen. Materialene er det du bygger med, og du bruker verktøyene du har i verktøykassa til å bygge materialene til et håndverk.

Fragmentene blir en del av ditt musikalske vokabular, og du har muligheten til å hente frem hvilke fragmenter du har lyst til. Det trenger ikke være en takt eller en frase, men kanskje bare bevegelsen eller rytmikken. Du kan tilføye alle fragmenter du har i vokabularet til hvilken som helst frase eller bevegelse i improvisasjon. Øvelsene er derfor knyttet opp til lytting fordi dette fungerer som en slags *språkopplæring*, eller *materialhandel*. Ved å lytte til forskjellige stilarter, uttrykk og musikalske bevegelser utvider man vokabularet sitt, og dette er til stor hjelp når man skal formulere en frase ut av det blå.

Det oppstår til tider morsomme øyeblikk når man jobber med improvisasjon der man plutselig oppdager at man bruker en frase som er komponert av noen andre, uten at man har tatt et subjektivt valg om å spille nettopp denne frasen. Et eksempel på dette hørte jeg under en Chick Corea-konsert i Kilden Konserthus nå i mai 2018. Han spilte en solokonsert hvor han improviserte over to forskjellige stykker samtidig. Et av Duke Ellington, og et annet av Domenico Scarlatti. To helt forskjellige epoker, stilarter og personligheter. Han klarte på en finurlig måte å få disse to stykkene til å flettes inn i hverandre, uten å bruke sjangertrekk fra noen av stilartene som stykkene egentlig tilhørte. Han brukte bevegelsen og emosjonen som disse to forskjellige komponistene forsøkte å uttrykke og flettet dem sammen til et sammenhengende uttrykk. Det morsomme oppi dette var at han gjentatte ganger siterte den internasjonale restaurantkjeden McDonald's sin *jingle* (kjenningsmelodi).

Det blir ofte snakket om forskjellene mellom rytmiske og klassiske studenter på fakultetet jeg studerer på. Noen er veldig opptatt av forskjellene mellom studentene, og personlighetstrekk som er typisk for de to retningene. Man ender ofte opp i diskusjoner om hva som er nødvendigheten av den ene retningen sammenliknet med den andre. Dette er diskusjoner som jeg selv mener er unødvendige. For meg så er musikk alltid musikk, uansett hva slags type det er. Ja, til og med 12-tone, avant-garde og atonal musikk. All musikk kan man lære noe av, og 12-tonemusikken er kanskje den musikken som det er vanskeligst å utøve overbevisende med emosjon og formidlingsevne.

Improvisasjon er et viktig verktøy for nyutdannede musikere å beherske i dag. Medstudenter vil kanskje si at de aldri vil få bruk for det, og derfor ikke ønsker å bruke tid på det. Jeg tror at de som ikke jobber med improvisasjon i det hele tatt gjennom utdanningen får et dårlig gehør og evne til samspill.

Mange ting i oppgaven min kunne vært gjort annerledes. Teoridelen kunne vært enda bredere, og jeg kunne brukt satslæren til å demonstrere funksjonsharmonikken. Grunnen til at jeg valgte å bruke de teoridelen jeg har gjort er fordi det er disse jeg har forholdt meg til mest i egen praksis. Når det gjelder øvelsene kunne jeg ha vært mer konkret i forhold til hver øvelse. Jeg valgte å ikke være så konkret for å gjøre øvelsene så åpne som mulig, slik at det ikke skal være noen tøylar eller begrensninger rundt dem.

Med øvelsene jeg har satt opp mener jeg at enhver klassisk skolert gitarist enklere kan begynne å lære improvisasjon. Øvelsene gir også påfyll til gehørtreningen og teorilære, samtidig som de utvikler evnen til å lytte til andre i samspillsituasjoner. Øvelsene gir gitaristen verktøy som kan brukes til andre ting enn improvisasjon også. For eksempel komposisjon, evnen til å gjengi et harmonisk forløp uten å notere det eller å spille obligatstemmer rundt andres melodier.

Teoridelen og øvelsene kombinert gir en løsning til problemstillingen, men svarer ikke direkte på den.

Så hvordan lærer man seg improvisasjon som klassisk gitarist?

Man lærer seg improvisasjon gjennom å bruke det musikalske vokabularet man har, utvikle det videre med å lære nye uttrykk og måter å formidle på. Improvisasjon handler ikke bare om å kunne spille den perfekt blues-soloen over en 12-takters blues. Det handler om å spontant kunne bevege mennesker gjennom musikkformidling og å bruke sitt musikalske språk til dets fulle potensiale.

8.0 LITTERATURLISTE

1. Vea, Ketil. (1965). *Metodisk improvisasjon for lærere : rytme, melodi, klang*
Oslo: Norsk musikkforlag
2. Tveit, Sigvald. (1990). *Harmonilære fra en ny innfallsvinkel*
Oslo: TANO
3. Totland, Helge Oddvar. (2013). *Gehørspel og Improvisasjon - Ein metode for sjølvutvikling* (Masteravhandling, Høgskolen i Nesna) Hentet fra <https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/145753/MasterTotland.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
4. Eken, Thorleif. (1948). *Harmonilære*
Oslo: Norsk notestik & forlag
5. Levy, Ernst. (1985). *A theory of harmony*
USA: State University of New York Press
6. Brinkmann & Kvale. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju*.
Oslo: Gyldendal Akademisk.
7. Dalland, O. (2013). *Metode og oppgaveskriving* (5. utg.).
Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
8. Malt, Ulrik. (2015, 4. september). Kvalitativ. I Store norske leksikon. Hentet 8. mai 2018 fra <https://snl.no/kvalitativ>.